In Situ
Revue des patrimoines

6 | 2005

Patrimoine en situation : l'Inventaire général entre histoire et prospective

Pascal Liévaux (dir.)

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/insitu/2496
DOI : 10.4000/insitu.2496
ISSN : 1630-7305

Éditeur
Ministère de la Culture

Ce document vous est fourni par Centre de recherche et de restauration des musées de France

Référence électronique
Pascal Liévaux (dir.), *In Situ*, 6 | 2005, « Patrimoine en situation : l'Inventaire général entre histoire et prospective » [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 30 septembre 2024. URL : https://journals.openedition.org/insitu/2496 ; DOI : https://doi.org/10.4000/insitu.2496

Ce document a été généré automatiquement le 28 juin 2023.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

NOTE DE LA RÉDACTION

La préparation de ce numéro a été coordonnée par Pascal Liévaux, conservateur du patrimoine, chargé d'architecture au département Recherche, Méthodes et Expertise, sous direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information, direction de l'architecture et du patrimoine

SOMMAIRE

Éditorial
Isabelle Balsamo

Espace culturel, espace patrimonial

Espace culturel, espace patrimonial
Pascal Liévaux

La vallée du Lot en Lot-et-Garonne : inventaire topographique
Alain Beschi et Hélène Mousset

L'influence des réseaux dans la naissance et l'évolution des stations de villégiature : l'exemple de la Côte de Granit rose (Côtes-d'Armor)
Elisabeth Justome

Un paysage de l'industrie : canaux et usines en Val de Germigny (Cher)
Valérie Mauret-Cribellier et Patrick Léon

L'architecture en pisé dans le canton de Boën (Loire)
Caroline Guibaud

La pierre dans l'architecture rurale en Lorraine
Jacques Guillaume

Les parcs des porcelainiers Haviland
Colette Chabrely

Un nouvel arpentage urbain

Un nouvel arpentage urbain
Bernard Toulier

Briançon, ville neuve
Elisabeth Sauze

Deauville : création et développement urbain
Didier Hébert

Un site urbain façonné par l'industrie : Thiers, ville coutelière
Anne Henry

Entre tradition et modernité : les hôtels à Besançon de 1730 à 1750
Christiane Roussel

L'architecture privée à Perpignan, 1900-1950 : de l'esthétique « Beaux-Arts » au pittoresque moderne
Thierry Lochard et Lisabelle Pagniez

L'adduction d'eau à Dieppe aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles : de l'utile à l'apparat
Viviane Manase

La preuve par le nombre

La preuve par le nombre
Hélène Verdier

Maison, immeuble et compagnie : le singulier pluriel du logement de banlieue : enquêtes dans les Hauts-de-Seine 1840-1940
Antoine Le Bas

Le grand inventaire
Michel Melot

Voûtes d'ogives de l'époque romane en Alsace
Jean-Philippe Meyer

Les choses...
Pierre Curie et Laurence de Finance

Des vitraux par milliers... Bilan d'un inventaire : le recensement des vitraux anciens de la France
Françoise Gatouillat, Michel Hérold et Véronique David

De la petite cuillère... au reliquaire ou l'inventaire de l'orfèvrerie
Francis Muel, Chantal Desvignes-Mallet, Hélène Palouzié, Elisabeth Réveillon, Sophie Vergne et Liliane Hamelin

Le recensement du patrimoine mobilier des églises de l'Aube
Xavier de Massary et Bruno Decrock

Statistique de la peinture monumentale en Midi-Pyrénées
Sylvie Decottignies

L'inventaire et le patrimoine de l'astronomie : l'exemple des cercles méridiens et de leurs abris
Françoise Le Guet-Tully et Jean Davoigneau

Vertu de général, éloge du particulier

Vertus du général, éloge du particulier
Catherine Gros

Propos autour d'un inventaire : quelques peintures italiennes à Bastia
Michel-Edouard Nigaglioni et Pierre Curie

Le Sacré Collège en villégiature : le palais d'un cardinal au temps de la papauté avignonnaise
Bernard Sournia et Jean-Louis Vayssettes

Les prémices de l'architecture métallique en Guadeloupe : la construction de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Pointe-à-Pitre au XIXe siècle
Bruno Kissoun

Le sanatorium familial de Montigny-en-Ostrevent (Nord) : échec d'une tentative de création d'un établissement antituberculeux modèle, de caractère national
Pierre-Louis Laget

Le temple-mémorial de Château-Thierry : approche monographique
Aline Magnien

Archéologie, architecture et ébénisterie : les meubles de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer
Françoise Reynier

Découvertes

Découvertes
Pierre Curie

Un nouveau tableau de Zurbarán en Normandie
Pierre Curie et Odile Delenda

L'intermède guadeloupéen de Georges Rohner : l'ensemble de la mairie de Basse-Terre (1934-1936)
Marie-Emmanuelle Desmoulins

L'architecte Pierre Le Mousseux (1687 - 1740) : ses dernières années en Bourgogne
Brigitte Fromaget

Les Inventaires européens, un exemple : English Heritage

Éditorial

Isabelle Balsamo

A JMPM

1 L'objectif de ce numéro est à la fois simple, et très ambitieux : rendre compte du patrimoine « en situation ».

2 Comme le laisse entendre le titre de la revue, In Situ, c'est le cœur même de l'Inventaire général que d'ancrer l'étude dans la réalité des lieux, de contraindre l'analyse dans les contours de la localisation. L'hypothèse de l'investigation scientifique étant que ce sont les lieux qui créent les liens, c'est le territoire lui-même qui est devenu l'objet d'inventaire, l'histoire à raconter.

3 D'où la grande diversité des articles de cette livraison, qui partent toujours d'une observation située, pour en extraire des caractères propres ou porteurs de sens général, en raconter la genèse, en décrire l'état présent, en affirmer la valeur. Diversité des échelles - du paysage à l'îlot urbain, de l'immeuble à l'objet - , diversité des époques et des durées - du moyen âge à la banlieue contemporaine, sur deux décennies ou sur deux siècles -, diversité enfin des objets d'étude : matériaux, techniques, arts, architecture savante et « vernaculaire », les sciences et l'industrie, l'eau, le ciel... De quoi être pris de vertige !

4 Heureusement il y a la Méthode, cette bible laïque qui s'impose aux équipes dans toutes les régions, et aux générations qui se succèdent. Contrairement aux idées reçues, on en constatera ici la souplesse et l'invention, jusqu'aux outils numériques les plus avancés. Et aussi une illustration de l'approche par les grands nombres, ce principe qui appartient aux gènes du service depuis sa naissance dans les années soixante, un peu oublié aujourd'hui et sans doute mal compris en dépit de son potentiel, où l'Université pourrait venir puiser de nombreux sujets de recherche. Sur le recensement des vitraux, sur le programme Orfèvrerie, l'approche par les dénombrements à l'échelle nationale révèle sa valeur heuristique et apporte des résultats inédits.

5 Ce numéro auquel toutes les régions, ou presque, ont contribué, paraît dans un moment historique particulier, qui voit le transfert aux collectivités régionales de cette grande entreprise scientifique nationale, forte de quarante années d'expérience, d'un capital

documentaire considérable, d'équipes compétentes, et d'une culture de recherche et d'engagement au service du patrimoine. A présent que l'inventaire général du patrimoine culturel entre dans la loi française et qu'il est décentralisé, cette livraison est un manifeste de tous les savoir-faire des services, de leur capacité à s'adapter et à rebondir, dès lors que la qualification scientifique et la liberté de la recherche resteront assurées. Ce numéro se veut aussi un hommage discret à tous ceux qui ont partagé à un moment ou un autre l'idéal -l'utopie peut-être- de l'Inventaire général, au seuil de la mutation qui l'attend. Dans le monde d'Internet, enfin, ce numéro veut donner envie d'aller naviguer ailleurs, dans les trésors documentaires du ministère de la culture, papier ou numérique, pour y trouver de nouveaux lieux communs à partager, et des raisons de soutenir ce grand inventaire - jamais achevé puisque c'est notre regard qui l'alimente.

AUTEUR

ISABELLE BALSAMO

Conservatrice générale du patrimoine. isabelle.balsamo@culture.gouv.fr

Espace culturel, espace patrimonial

Espace culturel, espace patrimonial

Pascal Liévaux

Figure 1



Anhaux (Pyrénées Atlantiques). Vue d'ensemble du village prise depuis l'est
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 2003

1 Modelé, façonné par l'homme, l'espace appréhendé par les chercheurs de l'Inventaire relève par essence de la sphère culturelle dont il constitue sans doute la part la plus matérielle. Essentiellement lié à l'étude de l'architecture et des objets qui lui sont attachés, il est fortement conditionné par le territoire qui les porte, à commencer, pour les constructions les plus anciennes, par les matériaux que ce dernier met à disposition des bâtisseurs : pierre de Lorraine, terre du canton de Boën... C'est un territoire dont les contours, toujours strictement définis préalablement à l'enquête, répondent à une réalité physique - par exemple une voie fluviale -, historique ou tout simplement

administrative telle que le canton qui, d'une étendue aisément maîtrisable, a longtemps formé le support territorial de prédilection des opérations d'inventaire. C'est un territoire que l'on pourra envisager à différentes échelles, depuis celle de la maison (ici l'Habitation Beauséjour en Martinique) ou de l'usine, amplifiée par l'espace organisé qu'elles génèrent (parcs de Montméry et du Renoux, paysage industriel du Val de Germigny) jusqu'à celle, beaucoup plus vaste, d'une zone géographique telle que le littoral de la Côte de Granit rose, ou la vallée du Lot, structurée par de multiples réseaux dont on dénouera patiemment l'écheveau. Mais c'est aussi un espace en mouvement, envisagé dans son épaisseur historique, un espace en perpétuel devenir que le chercheur ausculte, s'appuyant sur une méthode d'investigation qu'il peut appliquer, selon les objectifs fixés, à l'ensemble du bâti ou à une catégorie d'édifices illustrant une thématique. Il résulte de cette enquête un diagnostic rigoureusement mis en forme qui révèlera un espace patrimonial singulier, riche d'œuvres parfois oubliées comme les grands jardins du Maine-et-Loire effacés par le temps. Espace culturel, espace patrimonial dont il est de la plus haute importance que ceux qui l'habitent ou le traversent en visiteurs le reconnaissent comme tel et se l'approprient. Souhaitons que les travaux de l'Inventaire, consolidant le socle des connaissances historiques accumulées dans les domaines scientifiques les plus divers, contribuent à l'avènement d'une indispensable éthique de l'espace partagé.

AUTEUR

PASCAL LIÉVAUX

Conservateur du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. pascal.lievaux@culture.gouf.fr

La vallée du Lot en Lot-et-Garonne : inventaire topographique

Alain Beschi et Hélène Mousset

L'apport de l'inventaire à la connaissance historique : le Moyen Age

Faible matérialité, forte prégnance

1 Fort d'un matériau historiographique solide[5], l'historien du patrimoine reste tributaire de l'existence des témoignages matériels. Or, les destructions de vestiges médiévaux ont été légion dans la vallée du Lot. Destructions anciennes tout d'abord, dues à la virulence des affrontements successifs : la croisade contre les Albigeois, les guerres de Cent Ans puis de Religion, enfin la Fronde, ont tour à tour entraîné la ruine des principaux établissements religieux et des places fortes de la vallée. Citons le prieuré de Saint-Sardos au cœur des échauffourées ayant préludé à la guerre de Cent Ans, l'abbaye de Gondon au nord du Lot ou celle de Pérignac près de Montpezat, dont ne subsistent que d'infimes vestiges et presque aucun document médiéval. De grands foyers monastiques comme les abbayes bénédictines d'Eysses ou de Clairac, ou encore le prieuré fontevriste de Fongrave, n'ont guère mieux franchi les siècles. Ajoutons une multitude d'églises champêtres, dotées du statut paroissial au Moyen Age, simples annexes sous l'Ancien Régime, dont les visites pastorales décrivent la déchéance progressive, par destruction ou défaut d'entretien, avant la vente des derniers vestiges pendant la Révolution. Ainsi, sur l'ensemble de la vallée, on peut estimer à plus du quart les églises médiévales ruinées ou totalement détruites (fig. n° 1) (fig. n° 2).

Figure 1



Frégimont, site de l'église paroissiale Saint-Barthélemy, vestiges
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 1999

Figure 2



Saint-Salvy, Cugurmont, ruines de l'église Saint-Pierre
Phot. Inv.B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 1996

2 Nombre de résidences seigneuriales ont également disparu, comme le château de Montpezat **(fig. n° 3)** qui dominait la vallée du Lot, celui de Cancon sur un « pech » des coteaux de la rive droite **(fig. n° 4)** ou encore la forteresse royale de Tournon, rasés entre le XV^{e} siècle et la Révolution.

Figure 3



Montpezat, vestiges du site castral
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 2005

Figure 4



Cancon, vestiges du site castral
Phot. Inv. A. Beschi © Inventaire général, ADAGP, 1998

3 Quant aux fortifications d'agglomération, l'expédition de Louis XIII dans les années 1620 a contraint au démantèlement de nombreuses places fortes, même s'il s'agit

souvent, comme à Clairac, de fortifications bastionnées doublant l'enceinte médiévale. Aux épisodes de destruction liés à des faits d'armes, s'ajoute l'importance des reconstructions : château et partie du bourg d'Aiguillon au XVIII[e] siècle, demeures urbaines lors de périodes prospères des XVIII[e] et XIX[e] siècles, église Sainte-Catherine de Villeneuve en 1934... Enfin, des destructions récentes, à Castelmoron (Tour du Fort) **(fig. n° 5)**, Casseneuil (salle gothique du château) ou Fumel (quartier médiéval) **(fig. n° 6)**, ont encore amputé un corpus d'édifices déjà restreint par les aléas de l'histoire.

Figure 5



Castelmoron, hôtel dit Tour du Fort, état en 1977 avant destruction
Phot. Inv. M. Dubau © Inventaire général, ADAGP, 1977

Figure 6



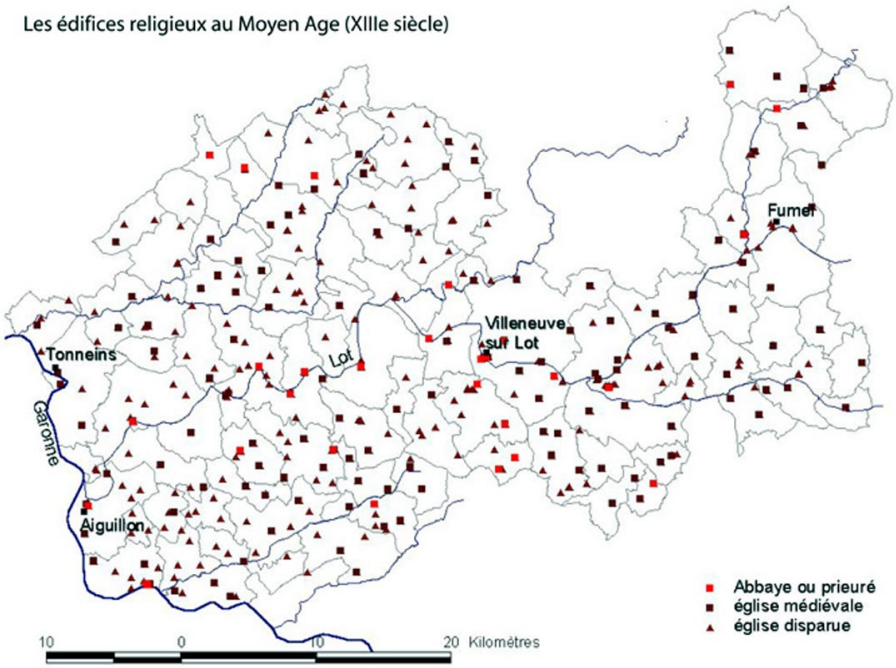
Fumel, ancien quartier Notre-Dame, état en 1974 avant destruction.
Phot. Inv. M. Dubau © Inventaire général, ADAGP, 1974

4 De prime abord, le bilan est donc maigre : le patrimoine médiéval de la vallée du Lot est tronqué, les vestiges oblitérés, le corpus limité. Cependant, au terme de l'inventaire, ce sont quelque quatre cents édifices recelant des éléments médiévaux qui ont été recensés sur l'ensemble de l'aire d'étude, correspondant presque au quart des édifices sélectionnés. Ces données concernent pour près de 50 % l'architecture religieuse, l'architecture castrale pour plus de 20 %, mais aussi pour environ 30 % l'architecture civile et domestique. Pris dans un vaste ensemble territorial, ces éléments forment une trame continue, constituant un matériau de première main pour l'étude de l'occupation du sol et du peuplement.

La mise en place des réseaux : les églises paroissiales

5 La prise en compte d'un territoire dans sa globalité offre la possibilité de le découper horizontalement, d'opérer des coupes stratigraphiques et de faire émerger de l'information historique par la cartographie. Des « zooms » sur un secteur particulier permettent de passer d'une vision macroscopique à une vision microscopique, à l'échelle du finage paroissial par exemple, et de tendre des fils invisibles entre édifices d'une même génération. Les éléments ainsi collectés enrichissent les analyses des textes et de la carto-interprétation.

Figure 7



Carte de répartition des édifices religieux. Sources : bases Mérimée et Patriarche
Carte Inv. H. Mousset © Inventaire général, 2005

6 Près de 300 églises médiévales ont été répertoriées sur l'aire d'étude grâce à l'enquête systématique sur le terrain complétée par divers bullaires, pouillés et procès-verbaux de visites pastorales du diocèse d'Agen depuis le XVIe siècle[6], soit une moyenne de trois églises par commune actuelle, mais ce chiffre peut s'élever jusqu'à une dizaine d'édifices à Montpezat ou Penne-d'Agenais. Leur répartition est assez homogène, avec une concentration légèrement plus importante dans le secteur occidental des « Serres », entre Garonne et Lot **(fig. n° 7)**. Leur implantation s'échelonne depuis les rives du Lot au sommet des coteaux, de part et d'autre de la vallée. Les principaux prieurés et abbayes, Eysses, Clairac **(fig. n° 8)**, Sainte-Livrade, Monsempron, Fongrave **(fig. n° 9)** sont situés au voisinage du Lot. Hormis Saint-Sernin d'Eysses et Clairac, la fondation des établissements conventuels date des XIe et XIIe siècles[7], de même que toutes les églises paroissiales médiévales. Autour des églises inventoriées se recompose le maillage paroissial, dont la chronologie peut être reconstituée.

Figure 8



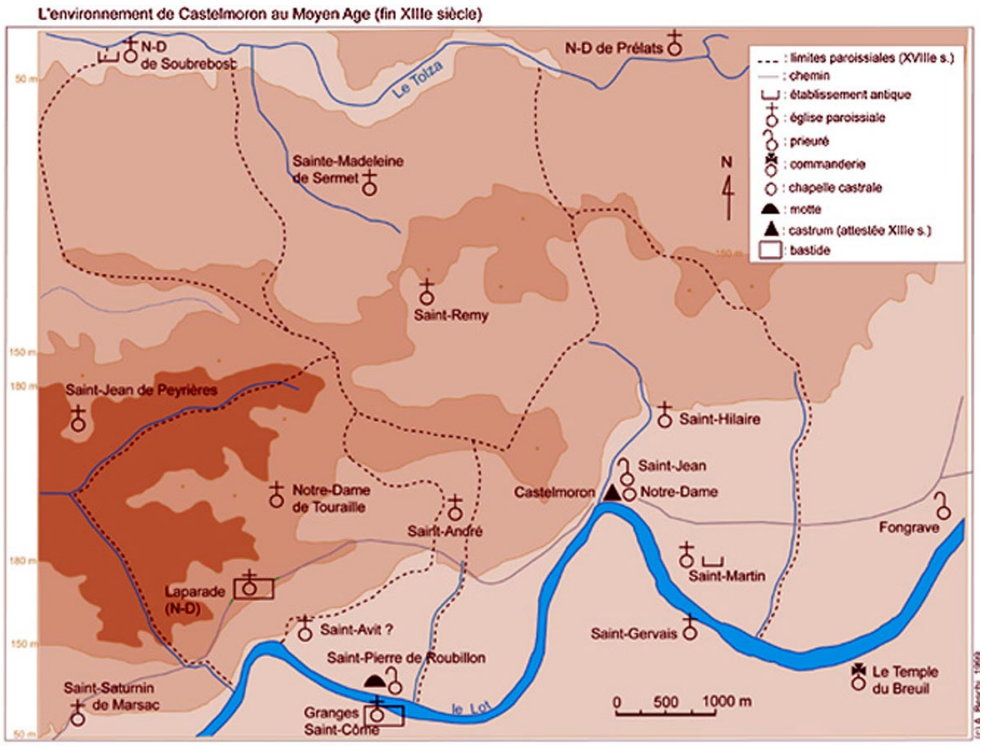
Clairac, vue du site abbatial
Phot. Inv. M. Dubau © Inventaire général, ADAGP, 2001

Figure 9



Fongrave, vue du prieuré depuis les bords du Lot
Phot. Inv. H. Mousset © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 10



Carte du contexte paroissial dans l'environnement de Castelmoron au Moyen Age
Des. Inv. A. Beschi © Inventaire général, 1999

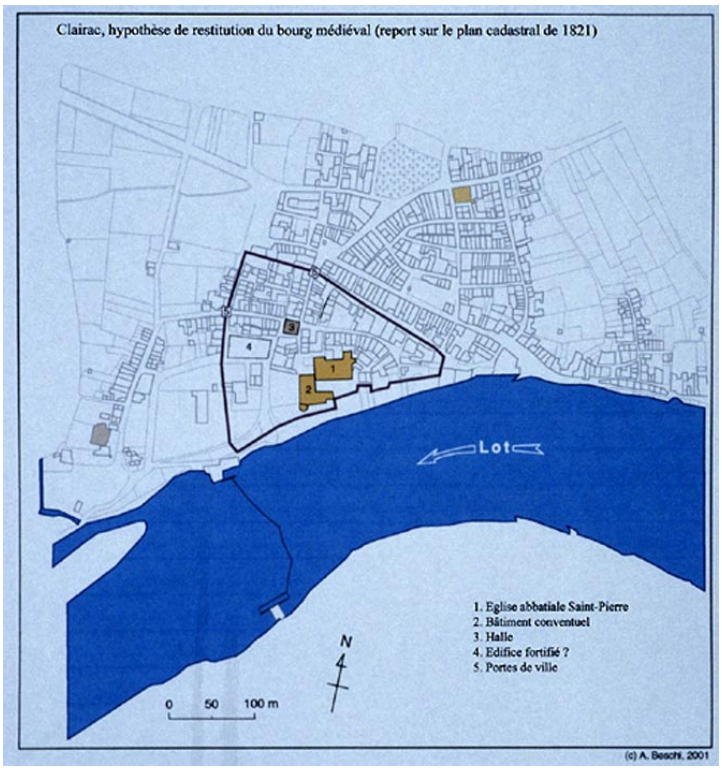
7 Sur le territoire communal de Castelmoron-sur-Lot par exemple **(fig. n° 10)**, subsistent aujourd'hui trois églises paroissiales champêtres, en plus de l'église Saint-Hilaire, construite *a novo* au centre du bourg au XIX[e] siècle[8]. Deux autres édifices détruits sont mentionnés en 1662, dont Saint-Hilaire, probable église matrice[9]. *Intra-muros*, le village castral abrite sous l'Ancien Régime un prieuré, déjà en ruine au XVIII[e] siècle[10]. Enfin, l'ancienne chapelle du château faisait office d'église paroissiale avant sa destruction au milieu du XIX[e] siècle. Un document du XVII [e] siècle illustre la complexité du démembrement paroissial, décrivant l'église paroissiale Saint-Hilaire de Castelmoron située « dans l'enclos dudit lieu », tandis que la « vieille église qu'on appelait Saint-Hilaire », à deux mille pas, est en ruine[11]. Phénomène classique en Agenais, la création du *castrum* en bordure du Lot a déplacé le centre de gravité de peuplement et laissé exsangues les anciens chefs de paroisse.

La mise en place des réseaux : les bourgs

8 Le réseau serré de centres paroissiaux anciens confirme la densité du peuplement, réservoir d'une population dispersée prête à alimenter des agglomérations en gestation. Les textes étant rares pour l'Agenais avant le milieu du XIII[e] siècle, l'analyse des processus de morphogenèse s'appuie sur l'examen de la topographie urbaine et sur les plans anciens, particulièrement le cadastre napoléonien. Il ressort que les premiers noyaux de condensation restent perceptibles malgré les bouleversements ultérieurs, en particulier autour des établissements monastiques de Clairac **(fig. n° 11)** et Sainte-Livrade[12]. En revanche, l'église seule n'a pas constitué de pôle de fixation d'un

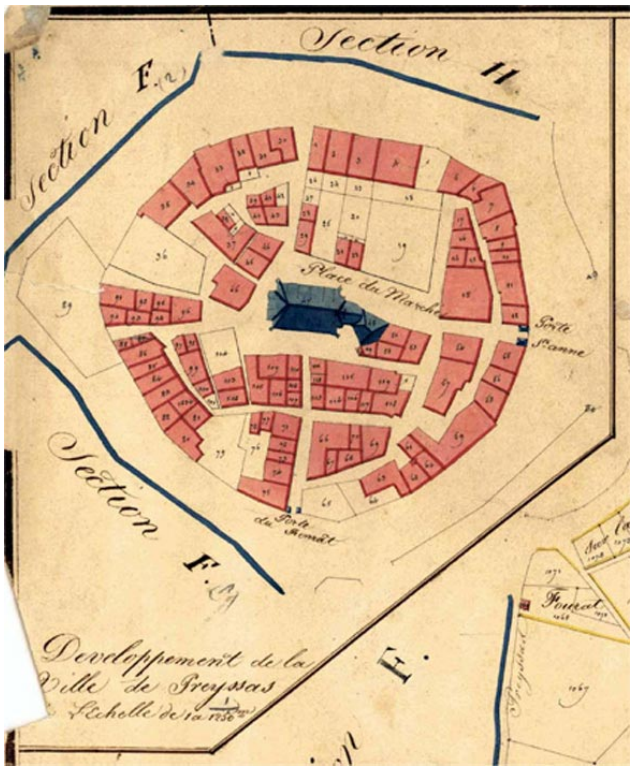
peuplement important au Moyen Age, à l'exception notable de Prayssas **(fig. n° 12)**, cas de village ecclésial parfaitement circulaire organisé autour de son église romane, mais qui doit sa pérennité à sa réactivation en *castrum* au XIII[e] siècle[13].

Figure 11



Restitution du bourg de Clairac au Moyen Age
Des. Inv. A. Beschi © Inventaire général, 2001

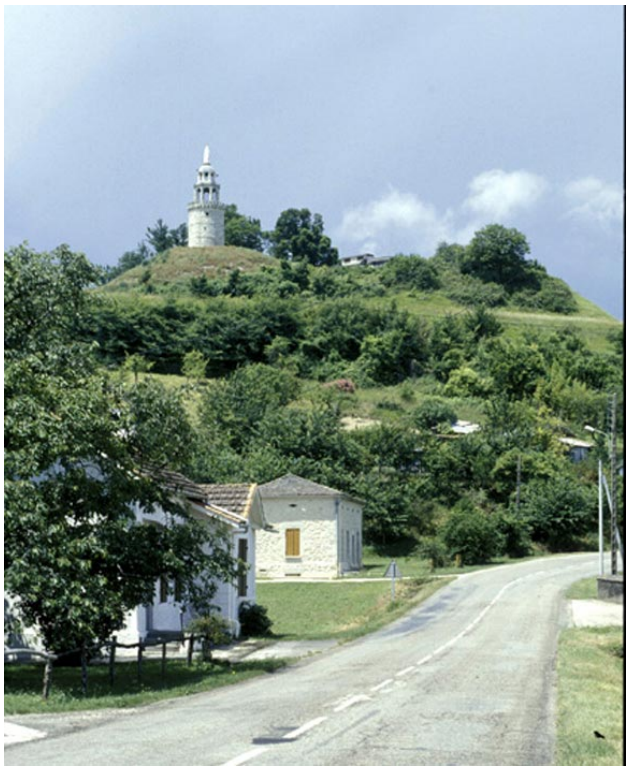
Figure 12



Détail du plan cadastral napoléonien de Prayssas, 1823. AD Lot-et-Garonne

9 Les premiers habitats nobiliaires issus de la révolution castrale n'ont certes pas engendré de lieux centraux, mais ont constitué les points d'ancrage d'un réseau serré de petites agglomérations. Dans la vallée, quelques châteaux établis sur les berges du Lot, sur des sites naturellement défendus, ont constitué des points de fixation de l'habitat : à Aiguillon, au confluent du Lot avec la Garonne, sur le site d'un *emporium* antique déserté, un habitat groupé est attesté par l'archéologie à partir du XI[e] siècle[14] ; un noyau villageois ancien est repérable à Castelmoron, délimité par un ruisseau détourné, et à Casseneuil, niché dans l'ultime boucle de la Lède avant sa confluence. **(fig. n° 13)**Le site d'Hauterive, composé d'une motte et d'une vaste basse-cour, a peut-être abrité un habitat villageois, mais il est aujourd'hui isolé à 250 mètres de la localité actuelle. Sur les coteaux, les seigneurs locaux ont établi de préférence leur résidence sur les « pechs » **(fig. n° 13)**, nombreux au nord du Lot ou sur les éperons des Serres, refuges naturels réaménagés et renforcés de fortifications de terre[15].

Figure 13



Vue du site de Monbahus
Phot. Inv. M. Marques © Inventaire général, ADAGP, 1998

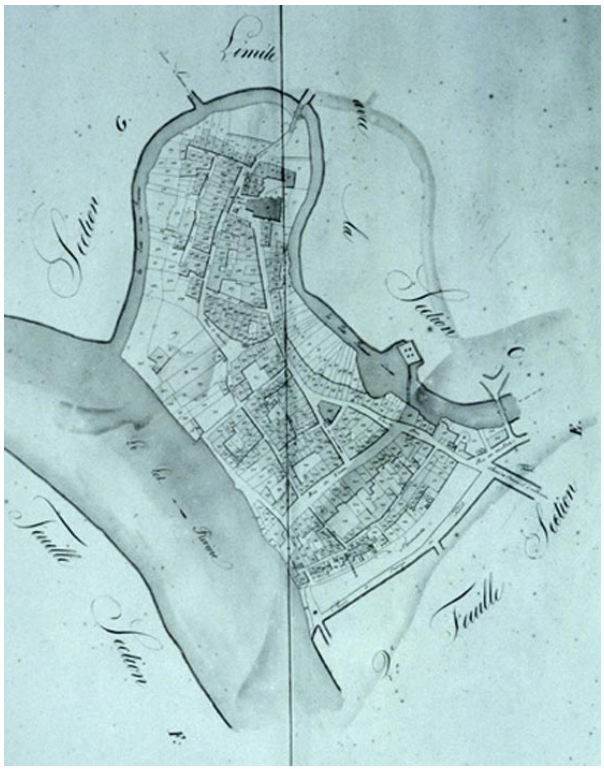
10 La croisade albigeoise, qui a affaibli la noblesse locale et occasionné ici quelques destructions (Casseneuil, Penne, Pujols et peut-être Montpezat), introduit une césure importante dans l'urbanisme aquitain : avec l'épilogue du traité de Paris de 1229 qui scelle la paix, le comte de Toulouse Raymond VII, outre l'obligation de démanteler trente places fortes (dont Casseneuil et Pujols), reçoit l'interdiction de fonder de nouvelles villes fortifiées[16] ; mais cette contrainte le libère des préoccupations militaires, ainsi qu'indirectement ses vassaux. La plupart des anciens sites castraux sont restructurés, mentionnés comme *castra* seigneuriaux, tels Fumel, Cancon ou Montpezat, version locale des bourgs castraux[17]. Parallèlement, la manifestation d'un nouvel urbanisme dirigé et rationnel (expérimenté par exemple à Montauban dès le XII[e] siècle), trouve une expression renouvelée avec les bastides, dans les années 1240[18]. Héritier des domaines du comte de Toulouse, Alphonse de Poitiers, frère du roi de France, fonde les premières bastides agenaises dans la vallée du Lot, avant 1256 à Monclar et Monflanquin, puis trois autres avant 1270[19]. Ces localités perchées mais ouvertes, sièges de centres administratifs, sont l'instrument de la politique du comte pour asseoir son autorité sur une « terre » encore mal soumise. Elles offrent un modèle urbanistique qui trouve sa pleine expression à Villeneuve-d'Agen en 1264[20], bastide de vallée et monument d'urbanisme **(fig. n° 14)**. Dans un contexte de croissance urbaine, l'aristocratie locale entreprend également l'extension de ses *castra* par le lotissement de nouveaux quartiers. Ces développements planifiés restent perceptibles sur les plans à Casseneuil **(fig. n° 15)** et Castelmoron **(fig. n° 16)** ; les seigneurs ecclésiastiques participent également à ce mouvement, notamment à Sainte-Livrade, étendu dans le cadre d'un paréage en 1289, ou au Temple-de-Breuil encore vers 1320[21].

Figure 14



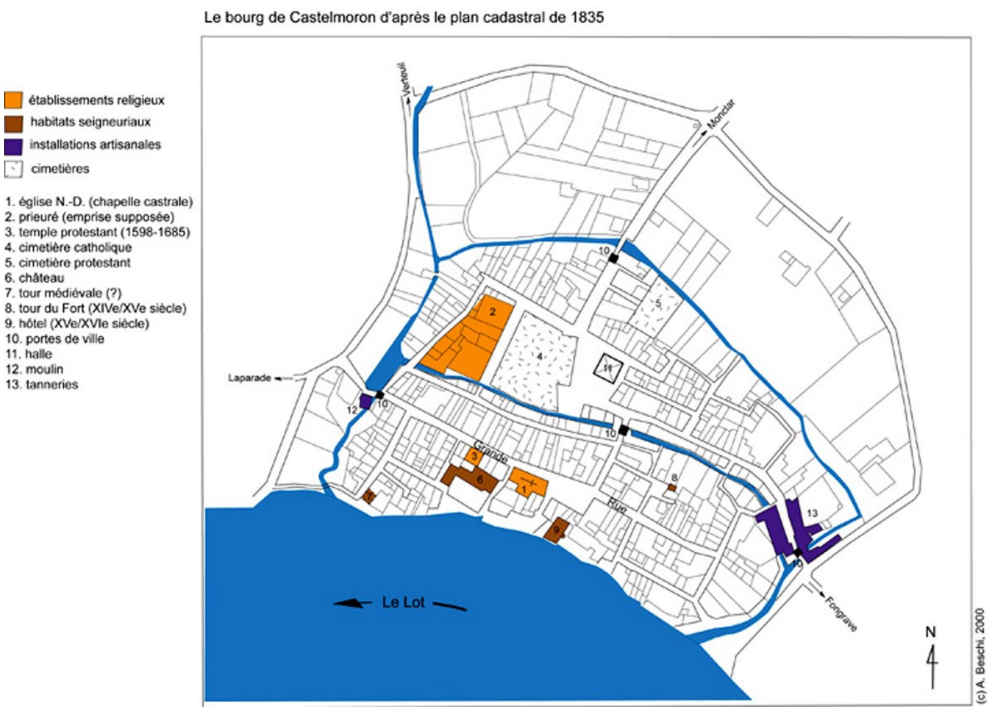
Plan de la bastide de Villeneuve-sur-Lot
Des. Inv. H. Mousset © Inventaire général, 2002

Figure 15



Plan cadastral napoléonien du bourg de Casseneuil
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 2000

Figure 16



Plan du bourg de Castelmoron, dessiné à partir du plan cadastral de 1821
Des. Inv. A. Beschi © Inventaire général, 2001

Figure 17



11 Tournon, vue du site villageois
Phot. Inv. H. Mousset © Inventaire général, ADAGP, 2007

Figure 18



Sauveterre-la-Lémance, vue de la forteresse
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 1996

12 **(fig. n° 17)**Le premier des seigneurs, le roi-duc Edouard Ier, réorganise totalement le *castrum* de Tournon sur ce même modèle dans les années 1280 et lance un mouvement de nouvelles fondations[22] **(fig. n° 17)**. Ce faisant, le pouvoir comtal, puis ducal,

parachève la hiérarchie urbaine de la vallée, désormais équipée de lieux centraux, les *castra* et bastides sièges de « bailies » comtales, dotées de foires et marchés, et de lieux centraux secondaires, anciens centres paroissiaux et *castra* seigneuriaux. Dans la période troublée d'opposition entre Capétiens et Plantagenêts, bastides et *castra* retrouvent un intérêt stratégique, rôle qu'illustre l'épisode de la guerre de Saint-Sardos, suite à la création en 1323 par le roi de France de la bastide en territoire anglais. **(fig. n° 18)**Dès lors, les préoccupations urbanistiques le cèdent aux enjeux militaires, ce dont témoigne la mise en défense de nombreuses places, dont Tournon et la forteresse de Sauveterre à la fin du XIII^{e} siècle **(fig. n° 18)**. Villes ouvertes par essence, les bastides s'enclosent dans le courant du XIV^{e} siècle, principalement après la campagne du comte de Derby en 1345 et l'échec du duc de Normandie devant Aiguillon en 1346[23]. Les effets conjugués de la guerre et des épidémies contrarient l'essor des agglomérations, fossilisées dans leur tracé médiéval.

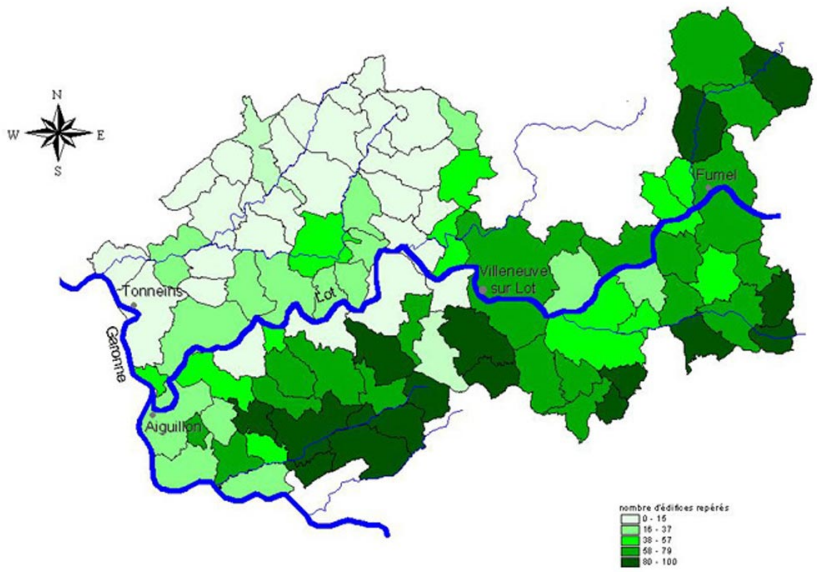
13 L'essentiel de la trame du peuplement s'est ainsi mise en place au Moyen Age, symbolisée par les églises, les châteaux et les agglomérations encore inscrits dans l'espace inventorié et/ou les sources écrites. C'est sur cette trame que se sont brodés les paysages ruraux de la vallée du Lot.

Patrimoines et paysages ruraux

Les matériaux de construction

14 Le territoire inventorié s'étend sur quatre secteurs topographiques : la vallée du Lot, large artère plane et fertile ; au nord de la vallée, les Molasses, collines douces ponctuées parfois de buttes, les « pechs », modelées par l'érosion dans les molasses de l'Agenais composées de grès tendres et d'argiles ; au sud, les Serres, plateau calcaire de l'Aquitanien, subsistant sur les strates molassiques, fortement découpé par des vallées encaissées et bordé d'éperons dominant les vallées du Lot et de la Garonne ; au nord-est, près de Fumel, le plateau calcaire amorçant le début des causses du Quercy (fig. n° 19) (fig. n° 20) (fig. n° 21) (fig. n° 22).

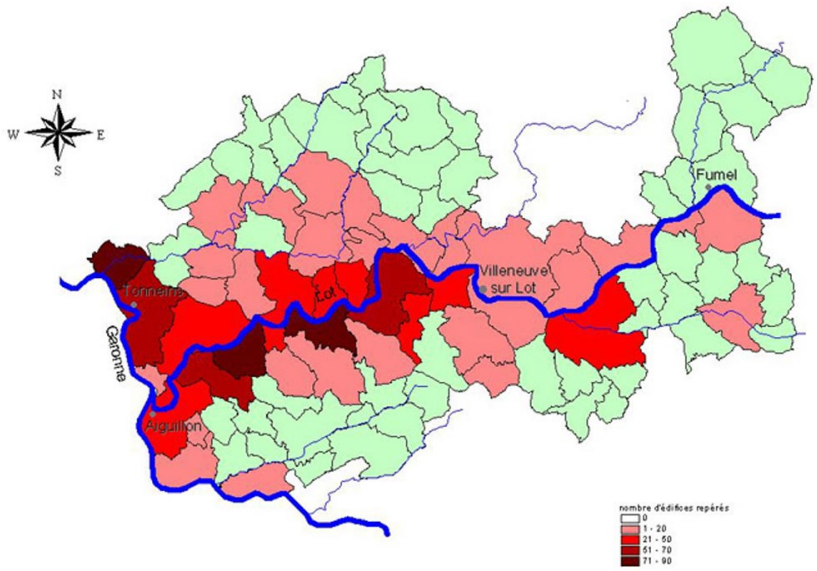
Figure 19



Carte de répartition des maisons et fermes repérées en calcaire. Source : tableaux de repérage

Carte Inv. H. Mousset © Inventaire général, 2005

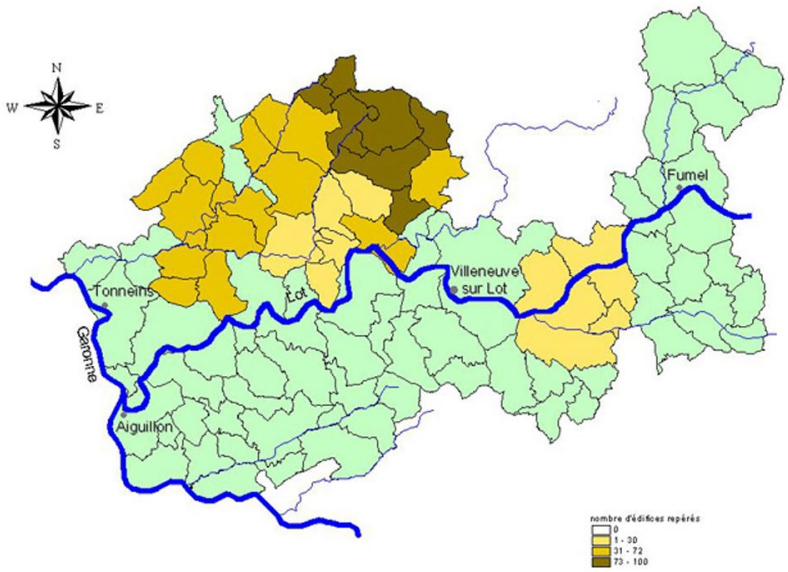
Figure 20



Carte de répartition des maisons et fermes repérées en brique ou brique et pierre. Source : tableaux de repérage

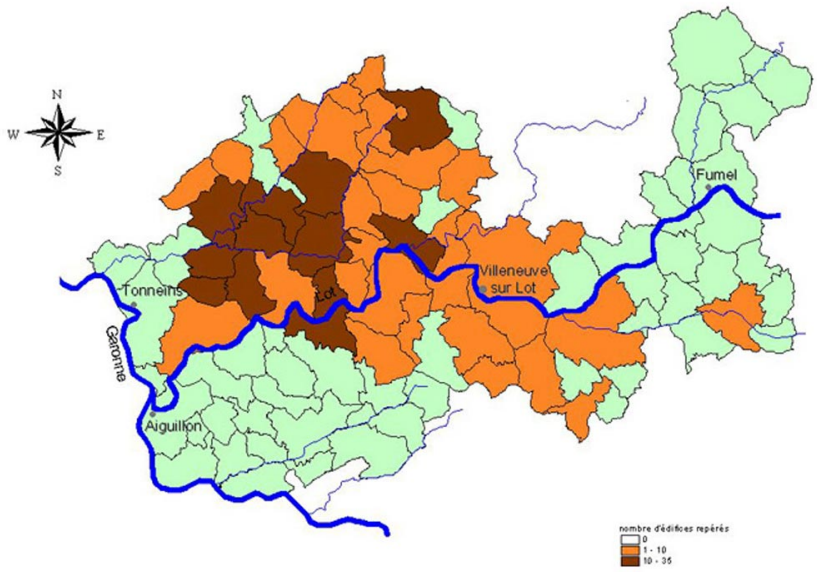
Carte Inv. H. Mousset © Inventaire général, 2005

Figure 21



Carte de répartition des maisons et fermes repérées en « tuf ». Source : tableaux de repérage
Carte Inv. H. Mousset © Inventaire général, 2005

Figure 22



Carte de répartition des maisons et fermes repérées en pan de bois. Source : tableaux de repérage
Carte Inv. H. Mousset © Inventaire général, 2005

Figure 23



Ancien logis à façade en tuf (Monbahus, Bois Joli)
Phot. Inv. H. Mousset © Inventaire général, ADAGP, 1998

15 Comme le montre la cartographie, les matériaux de construction correspondent à première vue à cette esquisse topographique et géologique. Pays de bois et pays de pierre dessinent deux grandes zones que confirment les mises en œuvre plus ou moins complexes des charpentes. **(fig. n° 23)**Le calcaire gréseux des Molasses, appelé « tuf », est concentré dans ce secteur **(fig. n° 23)**, alors que la brique est surtout fréquente dans la vallée. Toutefois l'adéquation du sol et des matériaux n'est pas sans nuances. L'usage du tuf n'est pas négligeable dans les Serres où il affleure dans les vallées : sa résistance aux variations de température et la possibilité de sciage en font un matériau parfait pour les fours, les encadrements de baies, les contre-cœur de cheminées, voire pour un édifice entier en pierre de taille comme l'église Saint-Just à Hautefage. A Clairac se lisent aussi les options fonctionnelles des maîtres d'œuvre dans le choix des matériaux de construction : le calcaire gris local, solide mais grossier, souvent mêlé à de la brique, est réservé au gros œuvre, alors que les encadrements et éléments moulurés sont réalisés en calcaire blanc à grain fin provenant de carrières de la rive gauche du Lot[24]. La pierre employée au XII^e^ siècle pour les édifices religieux est concurrencée par la brique à partir du XIII^e^ siècle[25]. La brique, matériau fabriqué, est peut-être de ce fait la plus soumise aux variations de mises en œuvre autant que de modules[26]. Pour les toitures, la spécificité de la partie orientale de la vallée se lit encore dans les traces des anciennes couvertures de lauzes calcaires, remployées pour aménager des combles à surcroît lorsque l'usage de la tuile s'est généralisé. La tuile plate est employée sur des bâtiments des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, induisant un toit à forte pente très repérable dans le paysage. L'ardoise est la couverture de château et prieurés dès le XVIII^e^ siècle, puis de maisons de notables du XIX^e^ siècle, maîtres de forge en Fumélois, patrons d'usines ou grands propriétaires ailleurs. Ainsi le choix de matériau correspond à une fonction, s'inscrit dans une époque, voire décrit le statut social du commanditaire. L'étude

diachronique d'un territoire prouve que les matériaux de construction dépendent certes du sol, mais aussi beaucoup du temps et de l'histoire[27].

Les paysages

16 Les nuances des paysages des Serres, des Molasses, de la vallée du Lot et du Fumélois sont aujourd'hui clairement perceptibles : les architectures conservées autorisent-elles à retrouver des traits des paysages du passé ?

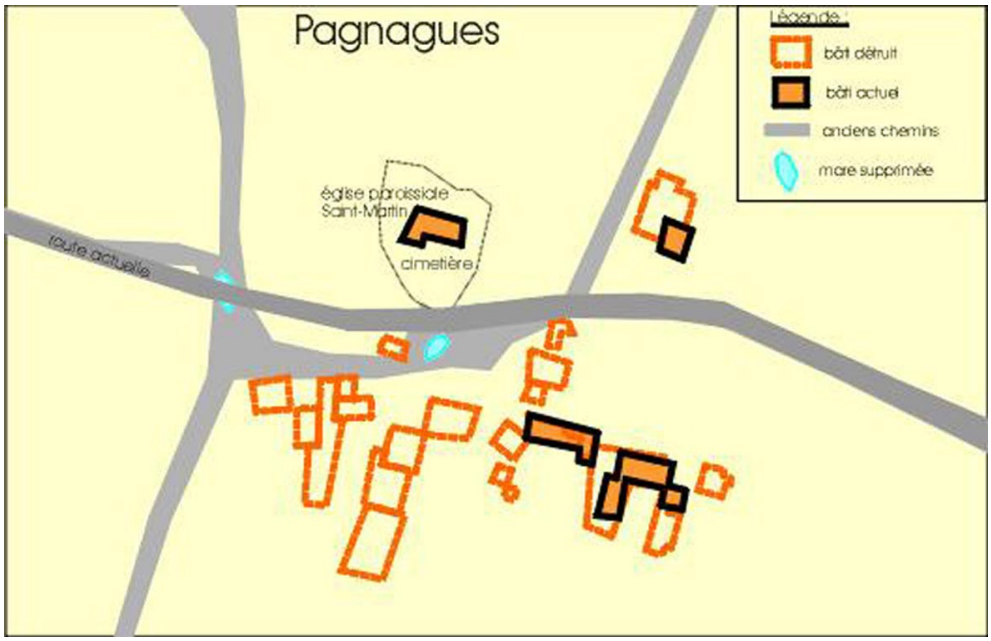
Figure 24



Hameau de Pélagat au bord du Lot (Aiguillon)
Phot. Inv. M. Dubau © Inventaire général, ADAGP, 2003

17 Les bords du Lot ont attiré depuis le Moyen Age des hameaux de pêcheurs, petites agglomérations désordonnées et non fortifiées, des bourgs ecclésiaux, des maisons-fortes destinées à surveiller les passages, puis des bastides[28] **(fig. n° 24)**. Des domaines agricoles avec métairies s'y fixent, mais à une date incertaine : aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, de nouveaux propriétaires comme les Scorailles à Sangruères ou des couvents comme l'Annonciade de Villeneuve se taillent de belles propriétés rurales. L'habitat de la vallée est surtout dispersé, mais jamais éloigné, évoquant une agriculture intensive[29]. Dans les années 1960-1970, la vallée est totalement transformée par l'invasion des lotissements - qui ont absorbé sans le détruire le bâti précédent -, en même temps que le remembrement a modifié les mosaïques du parcellaire. La vallée est sans doute le secteur le plus changé en quelques siècles : les fermes, proies des crues, de l'expansion urbaine et des bouleversements agraires, ont souvent été remaniées ou réédifiées, nous privant d'informations sur leurs modes de construction et d'organisation antérieurs.

Figure 25



Castelnau de Sauveterre-la-Lémance
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 1996

18 Dans les Serres, l'implantation médiévale des bourgs castraux et des châteaux isolés sur des éperons privilégie la défense, les églises étant souvent sur des pentes. L'habitat de la fin du XV^e^ au XVII^e^ siècle, en calcaire, est assez abondant pour fonder une connaissance. Les habitations sont essentiellement regroupées en hameaux sans ordre d'une quinzaine de feux en moyenne. Les logis sont petits, d'une ou deux pièces, avec cave ou étable en soubassement. Les contrastes du relief expliquent le choix manifestement récurrent de sites en haut des versants de vallées : l'habitat est ainsi au-dessus et à proximité des lignes de sources sous l'escarpement calcaire, mais aussi entre les terres sèches du plateau en vignes et céréales et les terres lourdes et humides de la vallée, dans une région de polyculture. Les hameaux décrivent un mode de vie nécessairement communautaire pour une bonne part du quotidien. A partir de la fin du XVIII^e^ siècle, un mouvement de regroupement des exploitations et des logements modifie sensiblement le paysage et révèle un autre mode d'exploitation du sol : d'anciens hameaux figurant encore comme tels sur le cadastre des années 1830 se dépeuplent depuis la fin du XVIII^e^ siècle, ne formant plus qu'une ou deux exploitations au début du XX^e^ siècle ; un nouveau logis plus grand et plus confortable est alors construit, tandis que les anciens petits logements sont convertis en dépendances. Le plateau accueille des fermes isolées seulement au XIX^e^ siècle **(fig. n° 25)**.

19 Dans les Molasses, l'habitat ancien en pan de bois et tuf relativement fragiles est inégalement conservé. Outre les villages, habituellement perchés sur les versants d'une butte ou en occupant le sommet quand la topographie le permet, des hameaux ont sûrement existé, mais il semble que des exploitations isolées se soient développées plus tôt qu'au sud du Lot, dès la deuxième moitié du XVII^e^ siècle : dès cette époque, en effet, des fermes composées du binôme logis / grange-étable, isolées sur les coteaux, cultivent les terres alentour.

Figure 26



Evolution du hameau de Pagnagues entre 1823 et 2000 (Montpezat)
Des. Inv. H. Mousset © Inventaire général, 2005

20 En Fumélois, les témoignages bâtis des XV^e^ et XVI^e^ siècles sont nombreux. Il s'agit de petits logis d'une ou deux pièces généralement groupés en hameaux, en calcaire y compris autrefois la couverture en lauze. Des cabanes en pierre sèche couvertes en tas de charge, abri pour les outils et la volaille, confirment la prééminence de la pierre. L'habitation est très souvent à l'étage, accessible par un escalier extérieur sous « balet » (auvent). Ces petites exploitations ont fréquemment perduré aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, contrairement à celles des Serres, grâce à l'activité complémentaire fournie aux agriculteurs par les industries de la vallée de la Lémance et de Fumel. La construction de logis en rez-de-chaussée et de granges étables au XIX^e^ siècle est la principale transformation. A la fois encore très boisé et industrialisé dans les vallées depuis plusieurs siècles, le paysage du Fumélois est peut-être le plus constant du territoire étudié **(fig. n° 26)**.

21 Ainsi sur chacun des quatre grands secteurs topographiques, la conservation des indices bâtis se révèle malheureusement inégale, de nouveaux aménagements effaçant parfois les précédents. Les vestiges matériels permettent donc tantôt des restitutions assez précises, tantôt de grands traits, selon les époques et selon les lieux, mais apportent de toutes façons un matériau nécessaire à l'étude paysagère, d'autant qu'ils sont replacés dans leur contexte synchronique.

De quelques types

22 La description de ces trames paysagères repose en fait sur une analyse de l'architecture dont les éléments sont datés, localisés, enregistrés avec leurs principales caractéristiques. Ici apparaissent le traitement du grand nombre et le caractère itératif qui donnent à la méthode typologique toute son efficacité. Evitant les appellations géographiques des dernières synthèses sur l'espace rural agenais, notamment celle de

Pierre Deffontaines[30],au profit de critères plus formels, la typologie de l'inventaire s'appuie sur les relations entre l'habitation et les dépendances agricoles : ferme à logis et parties agricoles indépendants, édifice abritant sous le même toit habitation et dépendances, édifice à cour, bâtiments agglutinés. Les fermes et les demeures des XVIII[e], XIX[e] et XX[e] siècles, qui représentent la majorité du corpus, offrent des constantes particulièrement aisées à appréhender dans cette typologie. Les logis de cette période appartiennent aussi pour la plupart à quelques modèles. Outre l'avantage de traiter rapidement des informations répétitives, la typologie permet de découvrir ou de cerner des constructions rares, double aspect de la méthode que quelques exemples vont tenter d'illustrer.

Figure 27



Ferme à logis et grange-étable (Lafitte-sur-Lot, Femouillade)
Phot. Inv. M. Dubau © Inventaire général, ADAGP, 2001

23 Le type de très loin le plus fréquent comprend un logis généralement en rez-de-chaussée avec une grange à trois vaisseaux à structure porteuse en charpente, dont l'élévation antérieure est très souvent précédée d'un « balet » (auvent) **(fig. n° 27)**. Ce modèle de grange semble se répandre à partir du milieu du XVII[e] siècle[31] et perdure jusque dans la première moitié du XX[e] siècle, marquant très fortement par son ample toiture le paysage des campagnes de l'ensemble du territoire, mais plus spécifiquement dans la vallée et au nord, alors que sa généralisation semble plus tardive dans le sud-est du territoire, et même très faible au nord-est. Ce bâtiment peut atteindre au début du XX[e] siècle une superficie de 800 mètres carrés sous charpente moisée. **(fig. n° 28)**Nouveau type de dépendance agricole apparu dans la région au XVII[e] ou bâti dont les exemples antérieurs ont simplement disparu ? Sa souplesse intrinsèque en a facilité les usages et les reconversions : outre les récoltes et les charrettes, y ont pris place successivement, voire concomitamment, les bêtes de labour, un petit élevage ovin disparu au XVIII[e] siècle, les chais d'un vignoble assez étendu jusqu'au phylloxéra, puis

un élevage bovin, et une « pigeonnière » sous le balet[32]. En revanche, sa surface de toiture en fait aujourd'hui le bâtiment le plus menacé de démolition **(fig. n° 28)**.

Figure 28



Grange-étable (Moulinet, Lacapelle)
Phot. Inv. M. Marques © Inventaire général, ADAGP, 1998

Figure 29



Maison à empilage (Montastruc, Esquirol)
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 2001

24 Plus rares et cependant mieux connues, les maisons à empilage de poutre étaient exclusivement situées par l'historiographie dans le nord de l'Agenais, pays de bois[33] ; cependant, l'inventaire systématique a révélé une diffusion de la technique bien plus large que dans la seule zone où on la recherchait jusqu'à présent, dépassant la limite supposée du Lot. L'interprétation ne peut donc être seulement géographique, d'autant que les monographies ont prouvé que cet habitat pouvait être tenu par des propriétaires nobles, posant alors une nouvelle question sur le statut social de ce type de construction **(fig. n° 29)**.

Figure 30



Détail de mur en terre crue (le Temple-sur-Lot, la Tuquette)
Phot. Inv. H. Mousset © Inventaire général, ADAGP, 2003

25 Complètement méconnues dans la région, des fermes en torchis monté par banchage ont été identifiées dans la vallée, autour de Villeneuve-sur-Lot. Technique associée uniquement à des bâtiments de la fin du XVIII[e] et de la première moitié du XIX[e] siècle, dépendances seules ou logis et dépendances sous le même toit, elle pourrait donc avoir été introduite tardivement (ce qui n'exclut pas une autre technique de bauge antérieure) **(fig. n° 30)**.

Figure 31



Dépendance d'une métairie de Sangruères (Villeneuve-sur-Lot, Courbiac)
Phot. Inv. H. Mousset © Inventaire général, ADAGP, 2002

26 Autre aspect du bâti rural, des métairies dépendant de domaines agricoles sont reconstruites au XIX[e] siècle : l'utilisation d'un modèle unique crée un ensemble homogène autour de la tête du domaine, comme à Monac (Bourran), Cadrès ou Sangruères (Villeneuve-sur-Lot). S'ils répètent souvent des types courants, le mode de construction est plutôt innovant, introduisant très tôt des chaînages de brique dans l'esprit italianisant prôné en Agenais par l'ingénieur Lomet, comme à Bon Repos (Villeneuve-sur-Lot). C'est surtout la vallée qui offre ce type de construction **(fig. n° 31)**.

27 Chacun de ces types replacé dans son contexte géographique et historique, dans sa série endémique ou pléthorique, livre des informations sur la manière de vivre et d'habiter, au-delà des simples modes de construction. L'identification de modèles pose aussi des interrogations sur leur origine, leur diffusion, leur fonction spécifique dans une société et dans un système agraire. En cela, l'inventaire est étroitement dépendant des études historiques qui fournissent des explications aux questions posées par les témoignages matériels, aux constats parfois surprenants et inattendus du travail de terrain.

Matériaux pour une histoire des mutations

Une période pléthorique : la deuxième moitié du XV[e] et le XVI[e] siècle

28 L'abondance d'éléments de la fin du XV[e] et du XVI[e] siècle indique une intense période de construction - témoignage précieux, même si l'on peut regretter que cette ampleur masque l'état antérieur[34] **(fig. n° 32)**. Celle-ci peut sans doute s'expliquer par l'état d'abandon dû à la guerre de Cent Ans, ainsi que par l'essor démographique du XVI[e] siècle, où l'immigration a une large part en Agenais. **(fig. n° 32)**Ce mouvement général

concerne tant la rénovation du paysage urbain que les campagnes, les églises que les fermes et les maisons nobles. Un tiers des églises recensées sont reconstruites ou agrandies par ajout de chapelles latérales formant transept, voire bas-côté. 40 % des châteaux ou manoirs font l'objet d'une campagne de travaux : simple rénovation de maisons fortes médiévales dont subsiste le moyen appareil cubique percé de nouvelles fenêtres (par exemple les tours chevaleresques des bords du Lot entre Penne et Fumel), mais parfois installation *a novo* d'un domaine agricole contrôlé par un manoir ; Sangruères et surtout Bon Repos, près de Villeneuve, implantés dans la vallée au XVI^{e} siècle au cœur de leur domaine, représentent ce nouvel habitat noble moins disposé pour la défense, malgré bretèches et mâchicoulis, que pour l'exploitation agricole. Dans les villages, de petites maisons souvent à pan de bois marquent durablement les paysages urbains, ainsi que les « barris » ou faubourgs qui se développent dans le même temps. Même à la campagne où ces témoignages sont souvent plus clairsemés, sur 6 communes de Serres[35], on dénombre 65 édifices ruraux comportant des éléments architecturaux datables de cette période.

Figure 32



Château et hameau de Bonaguil (Saint-Front-sur-Lémance)
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 1997

Figure 33



Prieuré de Monsempron, élévation est du prieuré (Monsempron-Libos)
Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 1997

29 Toutefois, cette importance quantitative ne doit pas masquer une certaine modestie qualitative. Certes, les maisons nobles adoptent au XV^e siècle le plan rectangulaire flanqué d'une tour d'escalier hors œuvre qui se généralise à cette époque dans l'Ouest de la France, en rupture avec la tradition locale de la tour-salle, et montrent une certaine ouverture à la nouveauté. Mais le mode de construction des églises laisse perdurer la voûte d'ogives jusqu'au milieu du XVII^e dans les édifices paroissiaux, qui conservent chevets polygonaux, contreforts d'angles et ogives reposant sur des culots sculptés d'animaux ou de têtes humaines sommairement taillées. Généralement, les ornements sont rares et peu fouillés. Signalons cependant les roses sculptées - motif très prisé à Cahors au point d'être parfois nommées « roses du Quercy » - qui se répandent jusqu'en Agenais à Monsempron ou Perricard, indices d'échanges artistiques par la vallée du Lot **(fig. n° 33)**.

30 Les effets dévastateurs des guerres de Religion si vigoureusement mis en avant par une certaine tradition historiographique sont peut-être à revoir de façon plus nuancée au vu des vestiges qui sont parvenus jusqu'à nous et cette période mal connue au sud du Périgord devrait trouver un regain d'intérêt soutenu par les témoignages bâtis[36].

Les mutations du milieu du XIX^e siècle

31 Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le réseau des agglomérations reste remarquablement stable. Toutefois, certains bourgs à l'écart de la vallée se vident ou ne sont plus reconstruits après le XVI^e siècle, comme Pujols qui, malgré un regain d'activité dans les années 1520 avec la fondation de la collégiale Saint-Nicolas et la reconstruction de

nombreuses demeures intra-muros, sombre très vite dans un certain marasme architectural. Les villes se limitent aux remparts médiévaux et les paysages urbains révèlent l'imbrication de la ville avec leur campagne (« granges » et jardins intra-muros sur des surfaces importantes[37]). Les mesures d'urbanisme étant très modestes - plantations d'arbres sur les boulevards à Villeneuve ou Sainte-Livrade -, quelques villes de la basse vallée se détachent dans ce contexte par un plus grand dynamisme architectural dès les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, qu'il serait souhaitable d'expliquer par une étude historique : Clairac s'étend après le siège de 1622[38] peut-être en raison d'une forte communauté protestante ; Castelmoron, ville portuaire, est dotée de demeures de notables. Enfin, Aiguillon offre le cas unique d'un grand projet d'urbanisme voulu par le duc, ministre de Louis XV, mais brutalement interrompu par son départ [39]. Parmi les bâtisseurs urbains de l'époque moderne, les principaux sont les communautés religieuses et les confréries de pénitents[40]. Il est intéressant de noter que leurs édifices adoptent plus vite que les églises paroissiales les formes classiques de couvrement et de décor : alors que les voûtes d'ogives sont encore monnaie courante dans la première moitié du XVII^e^ siècle (comme la chapelle datée 1623 à Saint-Etienne de Villeneuve), les ordres conventuels et les pénitents optent pour les voûtes en berceau ou les lambris de couvrements polygonaux et commandent des retables et des tabernacles à des sculpteurs hors de la région (les Tournié de Gourdon ont ainsi fourni plusieurs chapelles).

Figure 34

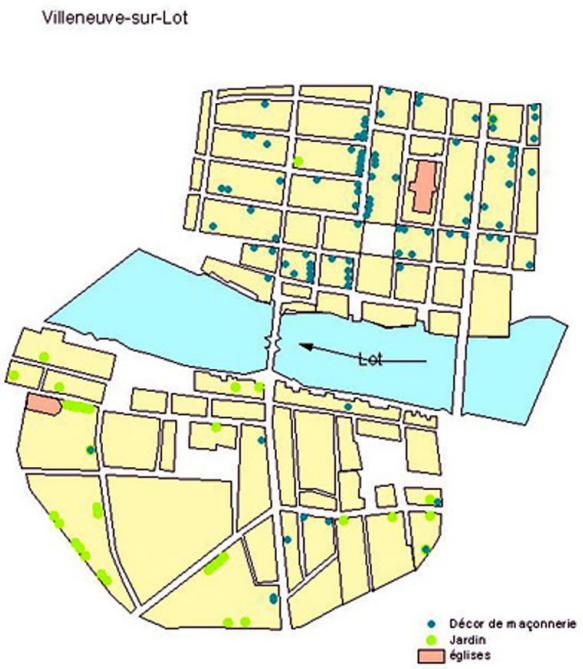


Porte à chambranle à crossettes de la maison 31 rue Jean-Cosse-Manière, Villeneuve-sur-Lot
Phot. Inv. M. Dubau © Inventaire général, ADAGP, 2000

32 Un mouvement de renouvellement du paysage urbain est perceptible à partir du milieu du XIX^e^ siècle, révélant l'activité des anciens bourgs médiévaux. A Villeneuve-sur-Lot,

les municipalités des années 1830-1850 encouragent un nouvel ordre urbain : adoption du style néo-classique, affranchissement de la contrainte du parcellaire médiéval. Quoique sobres, ces constructions présentent des élévations ordonnancées et des ornementations dont le dessin semble directement inspiré de la façade de l'hôpital, bâti entre 1833 et 1840 sur les plans de l'architecte départemental Gustave Bourières : ce rôle de modèle architectural local explique la fréquence dans le paysage urbain villeneuvois des chambranles à crossettes, des fenêtres en plein cintre et de certaines moulurations **(fig. n° 34)**. **(fig. n° 35)**Les principaux axes commerçants concentrent les décors les plus onéreux, comme les sculptures et les balcons, l'architecture reflétant on ne peut plus clairement les structures économiques et sociales **(fig. n° 35)**.

Figure 35



Plan des décors en ferronnerie à Villeneuve-sur-Lot. Source : tableaux de repérage
Carte Inv. H. Mousset © Inventaire général, 2002

Figure 36



Maison de maître du milieu du XIX[e] siècle à Nicole
Phot. Inv. M. Dubau © Inventaire général, ADAGP, 1998

33 Ce mouvement se lit aussi à plus petite échelle à Sainte-Livrade ou Castelmoron. Il est nettement perceptible de façon moins attendue dans la campagne, avec des reconstructions de maisons de maître, de logis de fermes, de métairies **(fig. n° 36)**. **(fig. n° 36)**L'importance du renouvellement général qu'il entraîne signale à la fois une volonté de modernité affirmée, mais aussi, bien évidemment, une période prospère autour de la vallée du Lot, dont les fondements économiques doivent être analysés en détail...

34 Cette collecte en grande partie inédite donne matière à réflexion pour de futurs travaux : les questions d'évolution du maillage paroissial, de mise en valeur des campagnes, de relations entre les agglomérations et leur territoire ou d'analyse des parcellaires, sont encore des champs de la recherche à fertiliser par les apports de l'inventaire. Ces données apportent un socle de connaissance sur l'histoire des campagnes à mettre en corrélation avec les sources archivistiques traditionnelles. Au-delà du catalogue illustrant l'évolution des formes et la diffusion des modèles, se lisent en filigrane, dans cette histoire des lieux, les organisations sociales, économiques et culturelles héritées du passé. Le caractère exhaustif de l'enquête permet d'introduire des nuances de terroirs, enfin, de brosser un tableau dont les motifs se précisent selon l'acuité du regard porté sur sa texture patrimoniale.

NOTES

1. Ce projet a associé le ministère de la Culture, le Conseil général et l'Europe. L'enquête d'inventaire topographique porte sur l'architecture publique et privée et sur le mobilier public. L'opération a été menée en 7 ans par 3 enquêteurs permanents et quelques aides ponctuelles.

2. Plutôt qu'une ligne restrictive le long de la rivière, le territoire inventorié recouvre les 12 cantons traversés ou bordés par celle-ci, représentant un ensemble de 89 communes : 1422 km², soit un tiers du département.

3. Les édifices ou ensembles cités en exemples dans cet article ont fait l'objet de notices accessibles sur les bases Mérimée ou Palissy du ministère de la Culture et de la communication. L'ensemble de la documentation est consultable au centre de documentation du patrimoine à Bordeaux.

4. Celle-ci doit trouver sa place dans un Cahier du patrimoine à paraître en 2006.

5. Territoire à mi-chemin entre Bordeaux et Toulouse, la vallée du Lot n'a quasiment jamais été considérée comme un objet d'étude à part entière : dans le volume de la collection **Fleuves et rivières de France** consacré au Lot, le chapitre sur le Moyen Age traité par J. Lartigaut (p. 38-61) concerne essentiellement la vallée dans son tronçon quercynois. Dans les actes du congrès de la Fédération Historique du Sud-Ouest de 1992 sur **La vallée du Lot et son environnement** (actes du XLIV[e] congrès d'études régionales tenu à Cahors et Villeneuve-sur-Lot les 4 et 5 avril 1992. Bordeaux : Fédération Historique du Sud-Ouest, 1994), seul un article concerne la vallée au Moyen Age : Simon, P. **Bertrand Jourdain, abbé d'Eysses (1240-1272) et la remise en ordre de l'Agenais**. p. 131-147. Outre quelques monographies communales de qualité - mais déjà anciennes (en particulier les ouvrages de l'abbé Alis sur Aiguillon, **Histoire de la ville d'Aiguillon et de ses environs depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours**. Agen : Ferrau frères, 1895, et de L. MASSIP sur Cancon : **Histoire de la ville et des seigneurs de Cancon en Agenais**. Agen : Imp. Vve Lamy, 1891), l'essentiel des connaissances sur la période médiévale est dû à l'historien Pierre Simon, dont la thèse sur la société nobiliaire en Agenais a renouvelé les approches des cadres de peuplement au XIII[e] siècle, par l'analyse de la promotion du *castrum* par l'aristocratie locale (**La société nobiliaire en Agenais de Raymond VII à la guerre de Saint-Sardos**. Bordeaux III, 1994 ; voir aussi La bailie de Tournon dans la 2[e] moitié du XIII[e] siècle. **Revue de l'Agenais**, 1987, p. 13-34). Depuis lors, de rares travaux universitaires sont venus éclairer l'occupation du sol de quelques portions du territoire (Bouliac, H. **Inventaire des sites fortifiés du canton de Penne-d'Agenais**. Mémoire de maîtrise, Toulouse, 1994 ; **Formes d'habitat et pouvoir en Agenais (entre Lot et Garonne) au Moyen Age**. Mémoire de D.E.A., Bordeaux, 1997). Actuellement, c'est la notion de « bastide » qui est passée au filtre de la critique historique, dans le cadre d'un groupe de travail réuni autour de Pierre Simon. Ces recherches s'inscrivent dans la thématique de la mise en place des cadres de vie au Moyen Age, dont Benoît Cursente a révélé tout le potentiel pour la Gascogne (**Des maisons et des hommes : la Gascogne médiévale (XI[e]-XII[e] siècles)**. Toulouse : P.U.M., 1998). Les grandes synthèses sur l'architecture datent des années 1870 pour l'architecture religieuse, d'un siècle plus tard pour l'architecture castrale : Tholin, G. **Etudes sur l'architecture religieuse de l'Agenais du X[e] au XVI[e] siècle**. Paris-Agen, 1874 ; Gardelles, J. **Les châteaux du Moyen Age dans la France du Sud-Ouest**. Genève, 1972. Les édifices médiévaux majeurs de la vallée ont fait l'objet de monographies dans les années 1960, en particulier l'église prieurale de Monsempron : Dubourg-NoveS, P. **Guyenne romane**. Zodiaque, 1969 (Collection La nuit des temps) ; et le château de Bonaguil : Séraphin, G. **Bonaguil, demeure seigneuriale en Agenais**. Cahors, 1979. En revanche, d'autres aspects - bâti civil et domestique ou morphogenèse des agglomérations - n'ont été traités que dans des études ponctuelles sur l'est du territoire, études liées au dynamisme de la recherche sur l'habitat médiéval en Quercy et

Périgord voisins (pour une bibliographie exhaustive sur l'habitat médiéval, voir le site Internet de la Société archéologique du Midi, adresse URL : http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/samf/grmaison/gtmaison1.htm) ou sur les bourgs dans le Midi toulousain (**Morphogenèse du village médiéval (IXe-XIIe s.)**, actes de la table ronde tenue à Montpellier, 22-23 février 1993/ Inventaire général. Montpellier : Association pour la connaissance du patrimoine en Languedoc-Roussillon, 1996).

6. Bullaire de Vallier (recueil de restitution de dîmes du XIIIe et début du XIVe siècle, compilé en 1551 par le vicaire général Jean de Vallier) : A.D. Lot-et-Garonne, 12 J 314 (transcription J. Marboutin) ou 5 J 703 (transcription Dubois) ; Pouillé historique du diocèse d'Agen pour l'année 1789, publié par le chanoine Durengues, Agen, 1894 ; visites pastorales, en particulier des évêques Nicolas de Villars (limite XVIe-XVIIe siècles) et Claude Joly (milieu XVIIe siècle), voir : **Répertoire des Visites pastorales de la France**, première série : anciens diocèses (jusqu'en 1790), tome Ier. Paris : CNRS, 1977, p. 23-38.

7. Gondon : vers 1105-1110 ; Pérignac : avant 1180 ; Sainte-Livrade : avant 1117 ; Fongrave : milieu du XIIe siècle ; Monsempron : avant 1130 ; Saint-Sardos : 1153.

8. Au sud-ouest dans la vallée en bordure du Lot, l'église romane Saint-Pierre de Roubillon (ou Roubillou, ancienne dépendance du chapitre Saint-Sernin de Toulouse), Saint-Remy et Sainte-Madeleine de Sermet, sur les coteaux au nord-ouest du village. Les églises de Roubillon et Saint-Remy sont actuellement ruinées et isolées, l'église de Sermet, reconstruite à la fin du XIXe siècle, est en bordure d'un hameau. Voir BURIAS, J. **Atlas de l'Agenais**. Paris : C.N.R.S., 1979.

9. Saint-Hilaire à 500 mètres environ au nord du bourg, et Saint-Martin à 700 mètres au sud-est, dans la vallée, édifices décrits ruinés, petits, carrés et accompagnés d'un cimetière ; voir Cabannes, L.-E. **Notice historique sur la ville de Castelmoron-sur-Lot**. Agen : impr. Veuve Lamy, 1886, p. 6-9 ; selon lui, d'autres églises sont mentionnées dans le document de 1622 portant dénombrement des églises sur lesquelles le seigneur de Castelmoron percevait des droits, mais les informations sur ces édifices sont trop fragmentaires pour être prises en compte.

10. D'après le chanoine Durengue, cité par C. GACHE (dans **Une histoire de Castelmoron**. Service éducatif des archives départementales, imp. du département de Lot-et-Garonne, 1993, p. 5 et 9 note 1), le pape Jean XXII mentionne un prieuré en 1316 ; or dans le compte des subsides de 1326, il est simplement question de la *capella de Castelmoros* (**Archives Historiques de la Gironde**, t. XIX).

11. Clémens, J. Eglises et bourgs du diocèse d'Agen. **Revue de l'Agenais**, 1968, p. 7 ; d'après une note de l'abbé Dubois, en 1678, le sieur Marsit reçoit une sommation pour avoir " emporté chez lui les pierres des antiennes masures de l'esglize Saint Hillaire " (cf. Loublanches, M. L. **Contribution à l'histoire de Castelmoron**. Ouvrage dactylographié, 1961, p. 10 [mairie de Castelmoron].

12. Par exemple à Sainte-Livrade, le site initial dans un enclos fortifié est repérable sur un plan de 1655 (A.N., N III Lot-et-Garonne 1 ; A.D. Lot-et-Garonne, 1 Mi 93), qui offre une lecture du mur de ville parfaitement circulaire autour du prieuré ; sur cet aspect, voir Beschi, A. **Les petites villes de la vallée du Lot au Moyen Age : urbanisme et patrimoine architectural**. Actes du colloque national sur l'histoire des petites villes, (Aiguillon 12-13 mai 2000) [à paraître].

13. Coutumes octroyées entre 1266 et 1275, publiées par Fonda, J. Coutumes de Prayssas. **Revue de l'Agenais**, 1964, p. 171.

14. Reginato, A. Aiguillon, dans L. Maurin (dir.). **Villes et agglomérations urbaines antiques du sud-ouest de la Gaule, Histoire et archéologie**. 2e colloque Aquitania (13-15 septembre 1990 : Bordeaux). Bordeaux : 1992, p. 12-14.

15. En particulier Grateloup, Montastruc, Monbahus, Verteuil, vraisemblablement Tourtrès.

16. Publié dans **Layettes du trésor des chartes**, 1224-1246, t. II, n° 1992, par M. A. Teulet.

17. Plus de 20 *castra* mentionnés dans les documents agenais de la deuxième moitié du XIIIe siècle sont répertoriés dans la vallée (« Prise de possession de l'Agenais au nom du roi de France, 1259 »

par Tholin, G. et Fallières, O. **Recueil des travaux de la Société d'Agriculture, Lettres et Arts d'Agen**, 1897 ; **Hommages des seigneurs de l'Agenais au comte de Toulouse, 1271** par J.-P. Trabut-Cussac, Bordeaux, 1959 ; **Livre d'Agenais** par G.-P. Cuttino, Toulouse, 1956...).

18. Berthe, M. Quelle a été la première bastide ? **Mélanges Xavier Ravier**. Toulouse, 2003, p. 599-608.

19. Coutumes de Monclar et Monflanquin (1256), publiées dans M. GOURON. **Chartes de franchises de Guyenne et de Gascogne**. Paris, 1935 ; paréages sur Saint-Pastour (1259), Castelseigneur (Laparade, 1265), Castelnaud-de-Gratecambe avant 1270) : voir Séraphin, G. *et al.*, **Bastides, villes nouvelles du Moyen Age**. Milan, 1992.

20. Mousset, H. Urbanisme et architecture à Villeneuve-sur-Lot. **Cahiers du Centre d'études des bastides**, n° 6, 2002, p. 88-103.

21. Le cas le plus exemplaire est celui de Port-Sainte-Marie dans la vallée de la Garonne, ancien bourg monastique étendu dans le cadre d'un paréage en 1259.

22. Bastides de Lacenne (1283), Granges (1291), Nicole (1293), Libos (1305 ou 1320).

23. Simon, P. **Bertrand Jourdain, abbé d'Eysses (1240-1272) et la remise en ordre de l'Agenais** (actes du XLIV^e^ congrès d'études régionales tenu à Cahors et Villeneuve-sur-Lot les 4 et 5 avril 1992. Bordeaux : Fédération Historique du Sud-Ouest, 1994), p. 41.

24. Le calcaire gris provient habituellement des carrières de Thabor à Clairac, le calcaire blanc de Lacépède, sur la rive gauche du Lot ; cf. notamment A. D. Lot-et-Garonne, 2 O 65/19 : devis estimatif des travaux à faire pour restaurer la maison commune, 1826.

25. Voir en particulier l'église de Port-de-Penne sur le bord du Lot, construite en pierre de taille de tuf au XII^e^ siècle, reprise en brique au XIII^e^ ou XIV^e^ siècle.

26. Exemples de variations de mise en œuvre : assises inférieures en pierre de taille au XIV^e^ siècle à Clairac et Villeneuve-sur-Lot, assises alternées au XVII^e^ siècle à Castelmoron ou Laparade, encadrements des baies en pierre au milieu du XIX^e^ siècle, encadrements en brique au début du XX^e^ siècle. Variations de module : brique d'environ 5 cm d'épaisseur au Moyen Age, puis de 2,5 cm au XVII^e^ siècle jusqu'à l'apparition de la brique industrielle régulière à la fin du XIX^e^. Cf. A. D. Lot-et-Garonne, 2 O 65/19, devis de 1828 : « les briques quelle que soit leur destination, seront de bonne qualité et de choix, bien moulées, conformes au modèle en usage dans le pays [...] ».

27. Voir Mousset, H. Matières à bâtir de Lot-et-Garonne. **Le Festin**, 2003, n° 46, p. 41-47.

28. Exemples : villages de pêcheurs comme Lésigne ou Hauterive, bourgs ecclésiaux comme Sainte-Livrade ou le Temple, maisons-fortes comme Favols ou Roger, bastides comme Villeneuve-sur-Lot ou Granges-sur-Lot.

29. La présence au Temple-sur-Lot de 7 puits d'irrigation sur 10 hectares donne une idée de la dimension moyenne des pièces cultivées.

30. Deffontaines, P. **Les hommes et leurs travaux dans les pays de la moyenne Garonne**. Lille, 1932. Voir aussi Luxembourg, M. **Géographie du département de Lot-et-Garonne**. Nérac : impr. G. Couderc, 1954.

31. Exemples datés à Beaugas (Nicot, 1671) et Lacépède (Buscaret, 1689).

32. Le vaisseau central est bien réservé à la grange et aux outils, mais les " appents " (côtés ou appentis) du toit peuvent avoir divers usages, dont le plus répandu à partir du XIX^e^ siècle est celui d'étable sous fenil que les crèches séparent de la grange. Les usages multiples du bâtiment ne sont guère conservés dans la tradition orale, mais apparaissent dans les inventaires révolutionnaires (A. D. Lot-et-Garonne, série 1Q).

33. Clemens, J. Géographie historique de la maison à empilage en Agenais. **Géographie historique du village et de la maison rurale**, Actes du colloque tenu à Bazas les 19-21 octobre 1978. Bordeaux : C.N.R.S., 1979. Voir également Fray, F. Construction en empilage dans le Nord-Agenais. **L'information d'Histoire de l'Art**, 1974, p. 213-219.

34. Sauf dans la partie orientale de la vallée, dont les bourgs conservent l'essentiel de leur bâti médiéval ; sur Penne-d'Agenais, voir : Delletry, A. **Architecture civile médiévale à Penne-**

d'Agenais. Mémoire de maîtrise, Université Paris I, 2002 ; sur Tournon : Marin, A. Une maison du XIII[e] siècle à Tournon-d'Agenais, rue de la Citadelle. **Bulletin monumental**, t. 160, 2002, p. 304-306.

35. Montpezat, Dolmayrac, Laugnac, Cours, Sembas et Sainte-Colombe-de-Villeneuve (source : tableaux de repérage de l'inventaire).

36. Pierre Simon a récemment commencé des recherches sur ce thème dans la région de Tournon-d'Agenais.

37. Mousset, H. Urbanisme et architecture à Villeneuve-sur-Lot. **Cahiers du Centre d'études des bastides**, n° 6, 2002, p. 88-103.

38. Cette extension a été mise au jour grâce à la localisation d'un bâti important du XVII[e] siècle dans un quartier de la ville sous forme de lotissement régulier. L'analyse très fine des plans anciens a permis de la mettre en relation avec la démolition des fortifications à la suite du siège.

39. La mise en perspective de la vue cavalière du projet (A. D. Lot-et-Garonne : Fi) et des édifices exécutés offre une recomposition de la ville depuis la cour du château, s'élargissant vers la campagne en une place flanquée de quatre pavillons de dépendances, puis une seconde place qu'auraient bordée des maisons de série.

40. Villeneuve accueille trois nouveaux couvents, Clairac un, Aiguillon un, Port-Sainte-Marie trois, Tonneins un (ou 2) et Tournon un. Des confréries de pénitents sont fondées à Tonneins, Aiguillon, Port-Sainte-Marie (2), Sainte-Livrade, Casseneuil, Villeneuve (2), Penne et Tournon.

RÉSUMÉS

La remise en navigation du Lot est à l'origine du projet d'inventaire du patrimoine de la vallée dans sa partie lot-et-garonnaise[1]. L'ampleur du territoire - 12 cantons riverains[2] - et de la perspective historique - du Moyen Age à nos jours - imposaient d'emblée rigueur et objectifs clairs : méthode raisonnée de l'inventaire topographique pour un bilan homogène du patrimoine, fondée sur une enquête systématique du paysage bâti et du mobilier public, sans *a priori*. Le premier résultat est un catalogue patrimonial sous forme de bases de données[3]. Mais ce corpus documentaire hétérogène et touffu n'est pas une addition de monographies : il peut et doit être interrogé et exploité comme un ensemble apportant une connaissance renouvelée du territoire. Sans prétendre réaliser une synthèse de la totalité des données pour l'ensemble de la vallée[4], les exemples qui vont suivre illustreront la façon dont le travail d'inventaire apporte réponses et nouvelles interrogations, concernant notamment l'occupation du sol, les paysages et l'architecture de cette partie de l'Agenais. Recherche de l'empreinte d'une époque déterminée, examen de la permanence des paysages bâtis sur la longue durée et observation des traces de mutations et flexions historiques, sont un triple niveau d'analyse attendu dans le cadre d'un inventaire sur un vaste territoire rural.

The plan to reintroduce navigation on the Lot in the part of the river that flows through the Lot-et-Garonne department was at the origins of a survey of the heritage along the course of the river. The geographical scope of the survey was large (12 cantons along the river) and the period covered by the heritage extends from the Middle ages up to the present day. The variety of buildings to be covered required a rigorous approach and clear objectives. The method of the topographical inventory was tailored to the production of a homogenous heritage audit, based on a systematic survey of the built environment and public street furniture, without any a prioris.

The first result is a catalogue presented as a database. But this rich and heterogeneous documentary corpus is not a mere collection of monographic studies. It ambition is to bring fresh light to a holistic understanding of the territory concerned. Although a synthesis of the data for the whole valley is not possible here, the examples given show how the inventory approach can bring answers and new interrogations, in particular where land occupation patterns are concerned and the relations between architecture and landscape. The inventory of this vast rural territory therefore hopes to bring information at three levels of analysis: the research of heritage traces for a particular period, the long-term permanence of the build environment and the observation of the traces of historical change and mutation.

INDEX

Keywords : Heritage, topographical inventory, landscape
Mots-clés : Lot, Lot-et-Garonne, inventaire, patrimoine, Agenais, paysage, architecture

AUTEURS

ALAIN BESCHI

Chercheur. Inventaire. Région Aquitaine. alain.beschi@culture.gouv.fr

HÉLÈNE MOUSSET

Conservatrice du patrimoine. Inventaire. Région Aquitaine. helene.mousset@culture.gouv.fr

L’influence des réseaux dans la naissance et l’évolution des stations de villégiature : l’exemple de la Côte de Granit rose (Côtes-d’Armor)

Elisabeth Justome

Préambule

1 L’étude du patrimoine de la villégiature, lancée en 1989 par le laboratoire de recherche sur le patrimoine français[1] a donné lieu à de nombreuses monographies portant sur les villes d’eaux, thermales ou balnéaires, ainsi que sur les stations de sports d’hiver et les zones suburbaines, aussi appelées « bords de villes »[2]. L’ensemble de ces travaux a considérablement fait avancer l’état des connaissances, tant du point de vue de l’urbanisme que de l’architecture. Les diverses modalités de création et de développement de ces villes nouvelles ont pu être éclairées, au vu de l’analyse faite par D. Rouillard[3] en 1984, qui avait distingué trois phases dans la création des plages normandes sous le Second Empire, à savoir la « découverte », la « fondation » et la « promotion » des plages. Le « découvreur » est un artiste-peintre ou un écrivain, assimilé à un explorateur, à la recherche de sites vierges, propices à l’inspiration artistique. Le bord de mer, jusqu’alors dépeint comme un milieu hostile, devient une expression de la beauté et de l’harmonie révélées aux milieux parisiens lors d’expositions au Salon ou de soirées littéraires. C’est ainsi que Charles Mozin et Alexandre Dumas font découvrir Trouville (Calvados), de même que Charles Deslys révèle Villerville (Calvados). Puis, l’arrivée des premiers touristes sur ces mêmes sites entraîne la fuite du découvreur-artiste dépossédé de son terrain d’inspiration, la plage étant alors rapidement investie par un « fondateur ». A la fois artiste et homme d’affaires, ce dernier sait concilier imagination, en projetant de transformer des dunes en un lieu de villégiature, et investissement, en se chargeant de trouver des financiers pour mener à bien son projet. Parfois, le « découvreur » et le « fondateur » peuvent être

une seule et même personne, comme l'architecte Félix Pigeory, inventeur de Villers-sur-Mer (Calvados). Dernier intervenant dans le processus de création d'une station de villégiature, le « promoteur » concrétise les projets urbains rêvés sur le papier, grâce à l'argent qu'il possède ou aux relations financières qu'il entretient. Le duc Auguste de Morny, à l'origine de la fondation de Deauville (Calvados) en 1859[4], ou Georges Dufayel qui crée le lotissement balnéaire du Nice-Havrais (Seine-Maritime) en 1905[5] sont de ceux-là. Cette genèse de la station de villégiature en bord de mer a été confirmée par de nombreuses études menées par les services régionaux de l'Inventaire, avec quelques adaptations locales inévitables qui font la spécificité de certains sites, comme la station de Paramé (Ille-et-Vilaine) dont le lancement fait suite à un héritage foncier opportun d'Edouard Hébert, tout à la fois « découvreur-fondateur-promoteur » du site[6]. L'ensemble de la documentation nationale portant sur ces protagonistes et leurs diverses interventions nous permet dorénavant d'étendre les investigations et les réflexions à l'idée de réseaux - humains, financiers et de communication - dont la conjonction est à l'origine du développement des stations balnéaires. L'étude du patrimoine de la villégiature sur la Côte de Granit rose[7], située sur la côte nord de la Bretagne, illustre la cohérence de ces réseaux. Sur cette portion de littoral, le « fondateur », initiateur d'un réseau culturel spécifique, influence aussi le réseau de sociabilité des stations, et en premier lieu, l'origine sociogéographique des « promoteurs » des villes nouvelles. Le réseau de communications se révèle quant à lui un moyen de développement essentiel, tant pour la croissance urbaine que la création d'un territoire touristique cohérent.

Réseaux de transports et cohérence territoriale

2 Les études menées sur le patrimoine de la villégiature ont démontré l'influence des voies de communication, notamment celle du chemin de fer, sur le développement touristique et urbain des stations. Dans la plupart des cas, une activité balnéaire balbutiante préexiste dans les communes littorales, mais leur raccordement au réseau ferré au cours du XIX^{e} siècle leur assure un épanouissement conséquent. Des cas atypiques montrent cependant que certains projets ont anticipé une création de ligne, comme celui des banquiers Pereire qui, en 1860, financent le prolongement de la voie ferrée depuis Bordeaux afin de faciliter la venue des touristes à Arcachon[8]. Ce dernier exemple montre à quel point le réseau de transport est important pour tout succès.

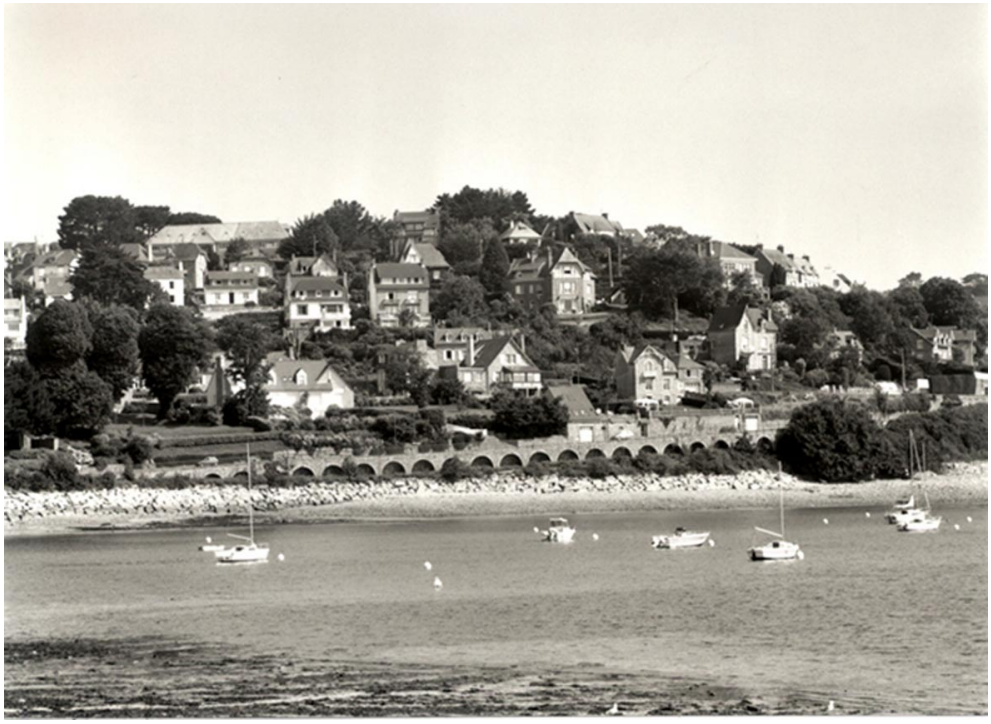
3 En Bretagne, la ligne de chemin de fer Paris-Rennes est inaugurée en 1857 et celle reliant Rennes à Brest est ouverte en 1865, mais la mise en place d'un réseau de chemin de fer secondaire assurant la desserte de la côte est relativement tardive. En Ille-et-Vilaine, les stations de Saint-Malo et Dinard, villes pionnières dans le domaine des bains de mer, sont respectivement raccordées à Rennes en 1864 et 1887. Quant à l'ensemble des communes littorales bretonnes, où frémit un début d'activité, elles ne sont reliées que bien plus tardivement encore au réseau de l'Etat, et connaissent par conséquent un développement différé. Cet état de fait conduit à des créations singulières, car tardives, comme celle de Sables-d'Or-les-Pins (Côtes-d'Armor), fondée par Roland Brouard peu après 1918, « accrochée » à la ligne Erquy-Matignon achevée en 1914[9].

4 Le réseau de communications de la Côte de Granit rose est quant à lui caractérisé par un développement à la fois tardif et multiforme, constitué d'une ligne de chemin de fer,

ne profitant qu'à la station de Perros-Guirec, complétée par une voie routière bouleversant l'ordre établi, tant au niveau urbain que touristique. La ligne du réseau de l'Ouest, reliant Paris à Brest depuis 1865 est loin d'assurer à elle seule une bonne desserte des côtes costarmoricaines, et ne favorise pas la venue des premiers voyageurs. Ceux-ci doivent en effet s'arrêter à Plouaret, situé entre Saint-Brieuc et Brest, puis parcourir plus d'une vingtaine de kilomètres en véhicule hippomobile avant de rejoindre la côte. Le projet de voie secondaire pour relier cette ligne au littoral, discuté dès les années 1870, n'est alors considéré par les élus que comme un atout essentiellement agricole et commercial, qui permettra d'assurer l'écoulement des récoltes. Seul le sénateur Louis Le Provost de Launay entrevoit l'intérêt du chemin de fer pour le développement de l'activité balnéaire des communes de la côte lannionnaise, et anticipe déjà un prolongement de la ligne vers Perros-Guirec qui ne viendra que plus de vingt ans plus tard[10]. En 1881, la bifurcation de la ligne entre Plouaret et Lannion rapproche enfin Paris de la côte et encourage les écrivains à découvrir le littoral, donnant raison aux plus visionnaires. Mais avec l'arrivée des premiers investisseurs et propriétaires de villas près des plages, l'absence de réseau plus dense devient un frein au développement et aux déplacements. En 1895, face à l'inertie des politiques, Maurice Delestre et François Lebas, deux Parisiens en villégiature à Perros-Guirec vont jusqu'à financer les frais d'étude pour un raccordement de la jeune station à la ligne Guingamp-Paimpol[11] via Tréguier, sans résultat immédiat. C'est finalement le projet du Conseil général relatif à la création de lignes d'intérêt local qui, une fois décidé, amorce le désenclavement progressif de la côte. Conçu en premier lieu pour rapprocher chaque chef-lieu de canton à la ligne nationale du réseau de l'Ouest et assurer l'écoulement des récoltes, les lignes ainsi créées se révèlent essentielles dans le développement touristique de la côte lannionnaise où la villégiature est déjà présente. La ligne Lannion-Perros, déclarée d'intérêt public en 1900, est ouverte aux voyageurs le 11 août 1906. En toute logique, c'est Perros-Guirec qui bénéficie de l'arrivée d'une clientèle parisienne, alors que Trégastel et Trébeurden, situées plus à l'ouest, ne sont pas desservies, et reçoivent par conséquent une clientèle essentiellement départementale, se déplaçant en véhicule hippomobile. Très rapidement, la concurrence de l'automobile entraîne l'abandon du prolongement de la ligne ferrée vers l'ouest en 1908, à la faveur d'un projet de route accostée d'un tramway, voté en 1911 par le Conseil général. Mais, là encore, les progrès techniques de l'automobile, véhicule de plus en plus fiable et moins coûteux, auront raison des autres moyens de transport. La portion de route Perros-Guirec-Trégastel est percée vers 1919, alors que la seconde tranche, Trégastel-Trébeurden, votée en 1921, n'est achevée qu'en 1933. A cette date, l'automobile trouve logiquement sa place sur la voie moderne, baptisée « la route de la Corniche », et l'idée même d'un tramway perd de son intérêt avant même son implantation : en 1929, le Conseil général abandonne purement et simplement sa construction. Le réseau de chemin de fer subit progressivement le même sort : en 1933, l'autocar remplace déjà une portion de la ligne Lannion-Perros, définitivement supprimée le 11 octobre 1948. Le réseau ferré avait permis aux touristes, notamment aux Parisiens, de découvrir la Côte de Granit rose, et plus particulièrement Perros-Guirec, mais la route assura ensuite son épanouissement, le nombre de touristes et de constructions étant en plein essor durant l'entre-deux-guerres, notamment à Trégastel et Trébeurden, nouvellement irriguées. L'usage de l'automobile inaugure aussi un nouvel usage du temps libre, les visiteurs n'étant plus soumis aux horaires, voire aux périodes de voyage associées aux billets à tarifs

spéciaux. La liberté de déplacement qu'autorisent les véhicules automobiles laisse place à des séjours plus courts, entraînant le développement de la location au détriment de la construction de villas familiales.

Figure 1



Perros-Guirec (Côtes d'Armor). Les « arcades » de la route de la Corniche, carte postale, vers 1914
Repro. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2000

5 Parce qu'elle ouvre de nouveaux sites, la voie moderne devient surtout un objet touristique à part entière. Le long de son tracé, des belvédères sont implantés, points d'arrêt et de contemplation du paysage. Inspirée par la Corniche de l'Esterel créée au début du XIX^{e} siècle sur la Côte d'Azur, la route de la Corniche qui relie Perros-Guirec à Trébeurden par le bord de mer (fig. n° 1) s'en distingue lorsqu'elle traverse la lande et offre une vision complémentaire du territoire au voyageur. Son tracé établit dans le même temps une nouvelle hiérarchie territoriale : dans chaque commune elle valorise le bord de mer et les quartiers balnéaires au détriment des bourgs anciens comme celui de Trégastel, situé à près de deux kilomètres dans les terres, qui périclite. Sur l'ensemble du territoire, la route de la Corniche matérialise une entité touristique annoncée en 1900 par le « Syndicat des Plages de Lannion », et alors sans grande réalité, baptisée « Côte de Granit », puis « Côte de Granit rose » après 1945, reliant les stations balnéaires entre elles et à Lannion.

Réseau culturel et images des stations

6 Le réseau de transports, selon les pôles qu'il dessert, a aussi une influence sur les réseaux humains en place, depuis le fondateur des stations jusqu'aux baigneurs, qui à leur tour influencent les réseaux sociaux.

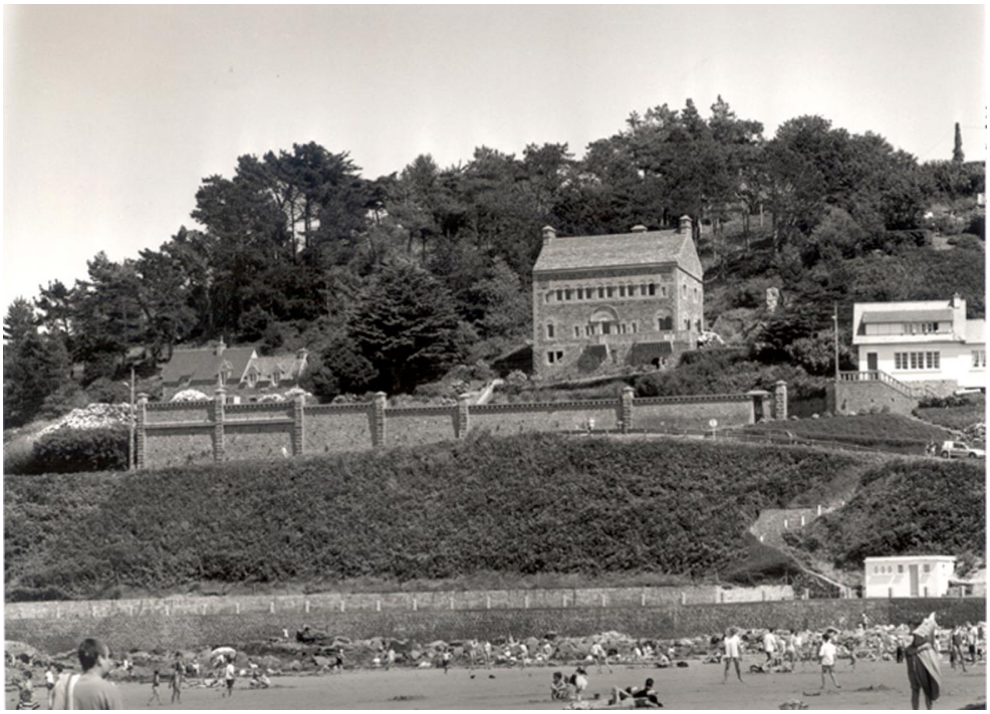
7 Sur la Côte de Granit rose, les « découvreurs » sont principalement des écrivains, originalité qui a aussi pu être constatée à Hossegor (Landes), « inventée » par Justin Boex, dit J.-H. Rosny jeune[12], ainsi qu'à Tamaris (Var), révélée par George Sand[13]. Bien que la présence d'artistes-peintres soit attestée à partir des années 1860 sur la côte lannionnaise[14], il faut attendre les années 1875-1880 pour voir augmenter de façon significative le nombre de toiles exposées à Paris, notamment par Emmanuel Lansyer et Léon-Augustin Lhermitte. Leur présence, occasionnelle, est donc loin d'être déterminante dans la découverte des sites.

8 S'il est peu visité par les peintres, le littoral de la Côte de Granit rose est par contre très fréquenté par certains habitants de Lannion depuis les années 1870. Ville commerçante située à une dizaine de kilomètres dans les terres, Lannion est la « ville-pont » qu'il est nécessaire de traverser pour atteindre la côte, d'ailleurs considérée comme une dépendance champêtre de la cité. Les escapades dominicales y sont autant appréciées par les Lannionnais que les fins de semaine en bord de Marne par les Parisiens. C'est donc d'une révélation auprès des milieux parisiens qu'il conviendrait de parler. Celle-ci est opérée par l'écrivain Ernest Renan (1823-1892). Bien que résidant à Paris où il tient une chaire d'hébreu au Collège de France, Ernest Renan est né à Tréguier, ville située à une vingtaine de kilomètres à l'est de la côte lannionnaise et sa famille maternelle est originaire de Lannion. Mais durant de longues années, il demeure en rupture totale avec sa région d'origine. A Paris, il entretient des relations avec le milieu littéraire et fréquente les « Dîners Magny » fondés en 1862 à l'initiative de l'écrivain Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) et du dessinateur Sulpice-Paul Chevalier, dit Gavarni (1804-1866). Ces Dîners consistent en repas entre écrivains, parmi lesquels figurent Gustave Flaubert, Paul de Saint-Victor, Maxime Du Camp, George Sand ou les frères Goncourt. Ce n'est qu'en 1868, soit trente années après son installation dans la capitale, que Ernest Renan revient à Tréguier, à l'occasion de l'inhumation de sa mère. Dès lors, sa volonté de renouer avec la Bretagne s'anime : en 1875, il envisage de trouver un pied-à-terre estival dans la région, mais ses rhumatismes, douloureux en milieu humide, le poussent à abandonner son projet. Sa participation aux « Dîners celtiques », fondés à Paris en 1878 par deux Costarmoricains inspirés des Dîners Magny, le collecteur Narcisse Quellien (1848-1902) et le folkloriste Paul Sébillot (1843-1918), lui permet dès lors d'entretenir indirectement des relations avec sa région natale. Très impliqué, il préside cette assemblée de 1879 à 1892. Les membres du cercle sont des écrivains, poètes, linguistes, historiens, Bretons ou Parisiens, tous portés par le même intérêt pour les études celtiques. Leurs recherches sont discutées et publiées dans la capitale, mais leur esprit et leur cœur sont profondément ancrés en terre armoricaine. Et c'est en hommage à leur président que les « Dîners celtiques », traditionnellement organisés à Paris, sont exceptionnellement transportés à Tréguier en été 1884. Cet épisode est déterminant, tant pour l'écrivain que pour l'avenir touristique de la côte : dès l'année suivant l'événement, Renan emménage à Louannec, petite commune située près du port de Perros-Guirec, non loin de Lannion.

9 Entre 1885 et 1892, il séjourne chaque été dans sa villa de Rosmapamon, ancienne maison de notable, où il reçoit ses amis parisiens, le chimiste Marcelin Berthelot (1827-1907), l'écrivain Maurice Barrès (1862-1923), mais aussi des Bretons : l'écrivain Charles Le Goffic (1863-1932) né à Lannion, le futur inspecteur des Beaux-Arts Armand Dayot, né à Paimpol (1851-1934), le poète et écrivain Léon Durocher originaire de Pontivy (1862-1918). Ce cénacle formé autour de Renan s'élargit à des personnalités

lannionnaises déjà habituées des lieux. Parmi eux, l'avocat d'origine parisienne Alexandre Verchin, installé à Lannion depuis 1891, après avoir exercé à Quimper (Finistère) et fréquenté les peintres à Pont-Aven et Concarneau. Il nous a laissé un témoignage relatant l'ambiance particulière qui régnait à Perros-Guirec et Lannion en cette fin de XIX[e] siècle : « Les baigneurs fréquentaient peu cette partie de la grève ; on n'y rencontrait que des gens qui venaient à la mer pour la mer, afin de s'y reposer ou de produire une œuvre dans le calme profond et la presque solitude (...) [A Lannion] grâce à un noyau de gens lettrés, épris de l'art sous toutes ses formes, amoureux férus de leur pays, dont ils savaient savourer les contrastes de douceur et de sauvagerie, la vie était loin d'être dépourvue de jouissances intellectuelles : on causait à Lannion, à cette époque, on y causait, on y discutait même et lorsque le retour des beaux jours ramenait les hirondelles et les Parigots, on ne faisait pas, devant ces derniers, trop mauvaise figure »[15].

Figure 2



Perros-Guirec (Côtes d'Armor). Villa Silencio y Descanso, Pierre-Henri Gélis-Didot et Théodore Lambert architectes, vers 1894

Phot. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2000

10 Ce n'est que tardivement que les artistes-peintres se mêlent à ce premier réseau de lettrés. Mais contrairement au processus traditionnellement remarqué sur le littoral français, ces peintres ne fuient pas les plages envahies par les premiers baigneurs ; au contraire, bon nombre s'y installent à l'année ou pour la saison estivale. Le rennais Albert Clouard (1866-1952), habitué des « Dîners celtiques » parisiens présidés par Renan, est le premier à s'y fixer. A partir de 1895, il se rend en villégiature à Perros-Guirec[16] et noue des liens d'amitié avec le peintre Maurice Denis (1870-1943), tombé sous le charme de la côte depuis 1893. En 1908, après de nombreux séjours, ce dernier achète la villa Silencio y Descanso[17] à une comédienne parisienne. La maison devient le lieu de séjour estival de toute la famille Denis, mais aussi lieu d'inspiration de l'artiste

qui y vient jusqu'à son décès, après 35 années de fidélité au site (fig. n° 2). (fig. n° 3)Maurice Denis, certainement le plus connu, n'est pas le seul à s'installer : vers 1903, Raymond Lefranc (1862- ?) se fixe dans la villa-atelier Rochefontaine[18], au milieu de la lande de La Clarté en Perros-Guirec (fig. n° 3) ; la même année, Albert Eiffel[19] se fait bâtir la villa Ker Awel au bord de la plage Saint-Guirec en Perros-Guirec ; Pierre Gervais habite le Manoir de Lan Kerellec[20] à Trébeurden, construit en 1909 par les architectes parisiens Louis Sue et Paul Huillard ; Etienne Bouillé possède son atelier à Ker Illis, construit en 1914 par son fils James. Mais contrairement aux écrivains, les peintres ne forment pas de colonie très structurée, hormis après la Première Guerre mondiale, autour d'Henri Le Fauconnier (1881-1946). La présence de Maurice Denis n'est pas totalement étrangère à cette réunion qui compte Yves Alix et Georges-Hanna Sabbagh dans ses rangs, anciens élèves de Denis à l'Académie Ranson.

Figure 3



Perros-Guirec (Côtes d'Armor). Villa Rochefontaine, non attribuée, vers 1903
Phot. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2000

11 Le réseau des peintres et celui des écrivains ne fusionnent que tardivement : Maurice Denis qui vient en villégiature à Perros-Guirec depuis 1897 et plus régulièrement depuis 1908 ne fait la connaissance de Charles Le Goffic et Anatole Le Braz qu'en 1911[21]. Ce n'est finalement qu'à la veille du premier conflit mondial que le réseau culturel se fait plus cohérent et concourt à un développement touristique singulier, grâce à l'intervention de l'écrivain « du pays », Charles Le Goffic. Installé à Trégastel depuis 1887, il contribue à établir un foyer de poètes et d'écrivains bretons autour des villages de La Clarté et Ploumanac'h[22]. Si Renan fait découvrir les plages lannionnaises au milieu parisien, Le Goffic assure quant à lui l'hégémonie des littérateurs bretons sur le territoire. Très influents pendant toute la première moitié du XX^{e} siècle, ces littérateurs se produisent devant une clientèle saisonnière : dans les hôtels de voyageurs, la salle de spectacles du casino de Perros-Guirec, Le Goffic organise des

causeries littéraires et des concerts avec Anatole Le Braz et Théodore Botrel. Membre du syndicat d'initiative de Lannion dont dépendent les stations, l'écrivain contribue à la promotion du tourisme local sous un angle littéraire teinté de régionalisme. En 1910, il est l'instigateur de la Roche des Martyrs[23], gros rocher où sont apposés des médaillons de poètes bretons (fig. n° 4) (fig. n° 5) et d'un événement touristique : à l'instar des pardons bretons, très appréciés des touristes, le monument est l'objet, chaque fin d'été, d'une journée commémorative où des poèmes sont lus au son des binious par les personnalités bretonnes alors les plus en vue.

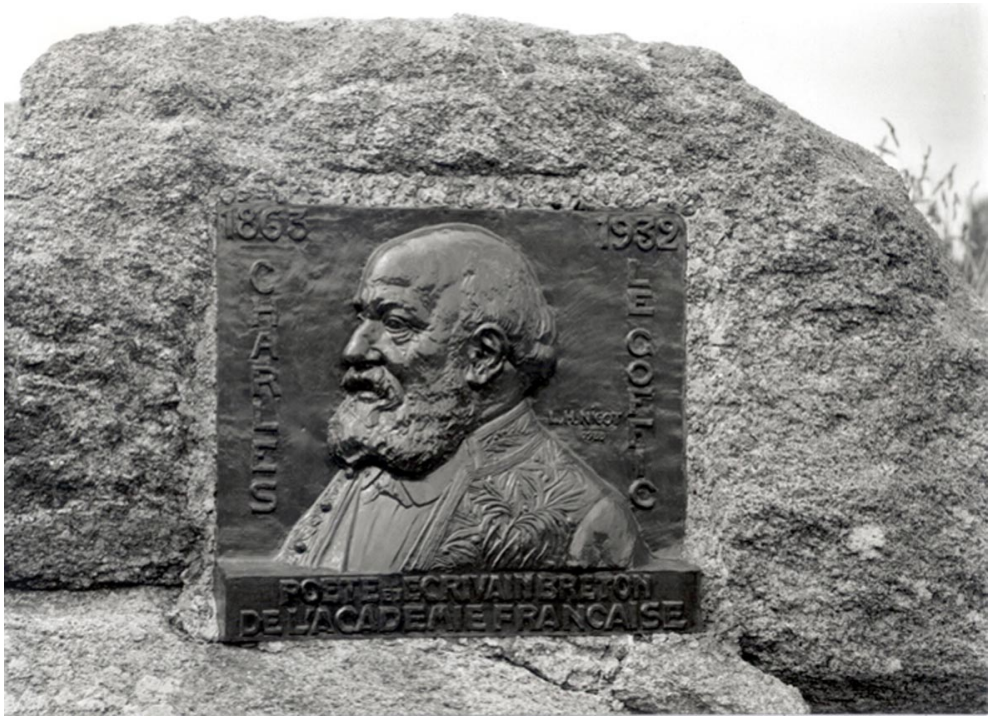
Figure 4



Perros-Guirec (Côtes d'Armor). La Roche des Martyrs, avec les médaillons en bronze de Gabriel Vicaire (par Pierre Lenoir, 1910), Anatole le Braz (par Armel Beaufils, 1928) et Charles Le Goffic (par Louis-Henri Nicot, 1933)

Phot. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2001

Figure 5



Perros-Guirec (Côtes d'Armor). Médaillon de Charles Le Goffic par Louis-Henri Nicot sculpteur, 1933
Phot. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2001

12 Cette ambiance intellectuelle et culturelle si particulière attire une clientèle qui y est sensible. Qualifiée de familiale, avec des activités proches de la nature, elle ne renie pas pour autant les plaisirs des jeux au casino, dès la fin du XIX[e] siècle à Perros-Guirec, ou ceux du tennis dans les années 1930. Mais ce qui la caractérise le plus, c'est le goût de la culture régionale, spécificité que les guides touristiques locaux n'hésitent pas à vanter. Si cette notion est omniprésente à Perros-Guirec, elle est aussi exploitée à Trégastel, station géographiquement proche.

Réseau de la sociabilité et empreinte architecturale

13 Le réseau de sociabilité des stations de villégiature répond généralement à un regroupement d'individus appartenant à une même catégorie sociale ou originaires d'une même zone géographique. Ainsi, les premières stations fondées sous le Second Empire accueillent les membres de l'aristocratie ; tandis qu'à Dinard (Ille-et-Vilaine), la colonie britannique, à l'origine de la fondation de la station, constitue une grande partie de la clientèle jusque dans les années 1920.

14 Sur la Côte de Granit rose, la clientèle des stations est à la fois attirée par le climat culturel ambiant mais est aussi très influencée par l'origine géographique des investisseurs. Comme le maître d'ouvrage du premier hôtel de voyageurs, dont la construction définit l'acte de fondation de la plage et de la future station balnéaire. Le cas de la station de Trégastel est de ce point de vue particulièrement éloquent. C'est en effet dans ce village que le développement balnéaire de l'ensemble de la côte a été anticipé, avec la construction du premier grand hôtel près d'une plage, le Castel Sainte-Anne[24], inauguré en 1884, soit un an avant l'arrivée d'Ernest Renan à Perros-Guirec. Les

notables de la région lannionnaise ont joué un rôle essentiel dans cette antériorité, notamment l'architecte Paul-Jean-François Courcoux. Originaire de Lannion et installé à Saint-Brieuc, il a pour clientèle une grande partie des institutions religieuses de la région briochine et propose à la Congrégation des Filles du Sacré-Cœur de Saint-Quay-Portrieux[25], qui possède déjà un établissement destiné à recevoir la clientèle des bains, d'établir à Trégastel un second grand « couvent-hôtel » capable de recevoir deux cent cinquante baigneurs. (fig. n° 6)Pour ce faire, il s'adjoint l'aide du sénateur Charles Huon de Penanster, demeurant au château de Ploubezre près de Lannion, qui leur vend des terrains et de Paul-Jean-François Courcoux qui dresse les plans de l'établissement (fig. n° 6). La clientèle y est essentiellement costarmoricaine, bourgeoise et pratiquante, issue du réseau d'influence des religieuses et des deux investisseurs. Certains décident parfois de se faire construire une maison de villégiature, à l'instar de la famille de Charles Pitet, directeur d'une manufacture de pinceaux à Saint-Brieuc et propriétaire de la villa Ker Mam Goz. A l'image des fondateurs, les maîtres d'ouvrage de villas sont eux aussi majoritairement d'origine costarmoricaine, et en l'absence de réseau ferré reliant directement la station à Paris, cette situation restera en l'état jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale.

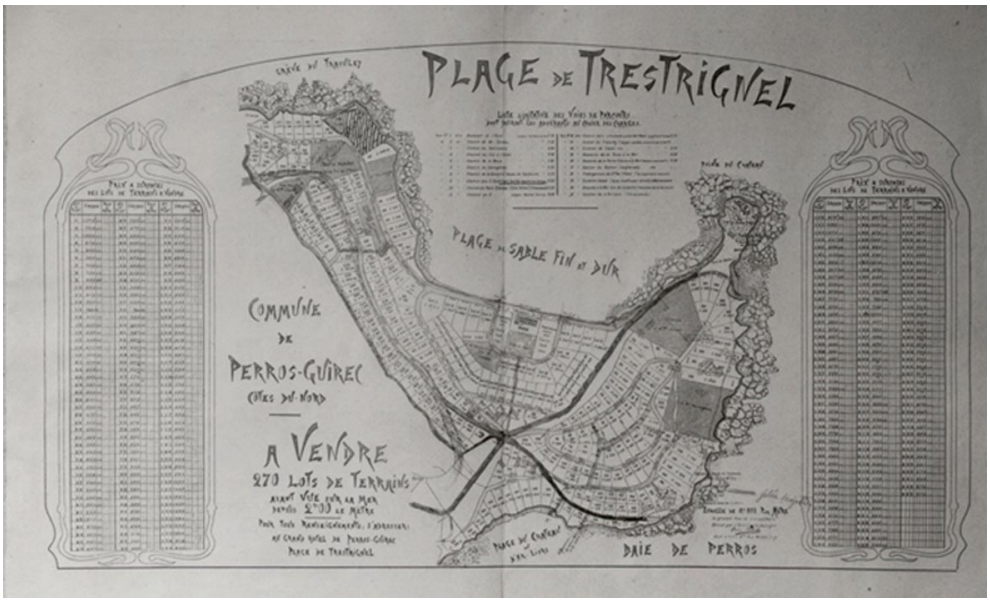
Figure 6



Trégastel (Côtes d'Armor). Communauté Sainte-Anne des Rochers, par Paul-Jean-François Courcoux architecte, 1884 ; chapelle construite en 1923 par son fils, Auguste Courcoux

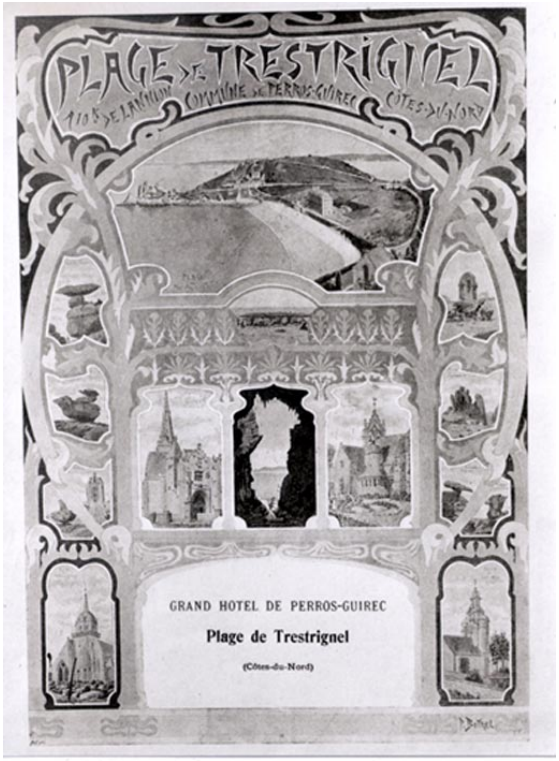
Phot. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 200

Figure 7



Plan du lotissement de Trestrignel à Perros-Guirec, par Pierre Botrel architecte, 1902
Repro. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2000

15 A l'opposé et bien qu'il soit Breton, l'origine parisienne d'Ernest Renan favorise la venue d'une clientèle francilienne à Perros-Guirec. Les premiers clients de l'hôtel de Trestraou[26], construit en 1886 pour François Le Bihan, ancien maître d'hôtel chez Magny, originaire de Lannion, et relation de Renan, sont les écrivains parisiens en visite chez l'académicien. Les premiers investisseurs sont eux aussi des Parisiens, comme le montre la création du lotissement de Trestrignel, témoin du microcosme social régnant en cette fin de XIX[e] siècle. Tout débute en 1892, quand l'architecte parisien Pierre-Henri Gélis-Didot chargé de construire une villa pour le parisien Maurice Delestre sur la plage de Trestraou, fait connaître le site à René du Pré de Saint-Maur dont il est le maître d'œuvre dans la capitale[27]. Vers 1894, il lui construit une petite villa inspirée des maisons rurales bretonnes[28] et ensemble, ils s'associent afin de créer en 1895 la « Société civile immobilière des terrains de Trestrignel » (fig. n° 7), un des rares programmes de spéculation étendu à toute une plage. (fig. n° 8)Les publicités éditées pour vanter les atouts du site sont diffusées dans la capitale, ce qui explique l'origine francilienne de la clientèle, largement majoritaire, et dont l'accès au site est favorisé par le chemin de fer Figure 8



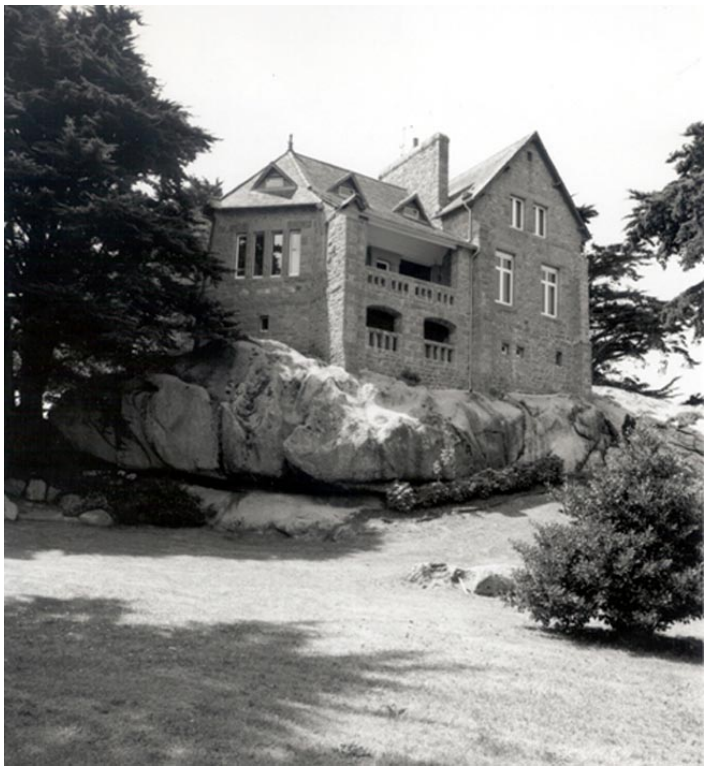
Première de couverture d'un fascicule publicitaire pour le lotissement de Trestrignel à Perros-Guirec, 1902

Repro. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2000

16 Par ailleurs, cette clientèle parisienne est totalement à l'écoute du réseau culturel des littérateurs exaltant les traditions régionales. Appartenant à une catégorie sociale aisée, les touristes de la Côte de Granit rose sont en quête de repères sociaux et culturels, ils trouvent dans ces traditions une identité affirmée répondant à leurs attentes. Cet attachement à des valeurs fortes contribue très tôt à une prise de conscience très singulière de la valeur artistique et touristique des paysages. Les rochers roses de la côte, si singuliers, deviennent l'expression de cette beauté naturelle, comme un dernier bastion à préserver contre l'appropriation humaine des paysages : répertoriés, ils sont ensuite protégés dès 1901 de l'appétit des constructeurs[29]. Cette harmonie recherchée entre l'homme et son environnement trouve une réponse dans la production architecturale, laboratoire local du régionalisme. Les artistes sont les premiers à montrer la voie. Ils font construire des villas où se mêlent références vernaculaires et néo-médiévales, futurs modèles formels pour la clientèle des stations. (fig. n° 9)Leur volonté de s'intégrer à un site et à son histoire favorise l'expression du style néo-breton dans la production architecturale, durant tout le XX^{e} siècle, et plus particulièrement durant l'entre-deux-guerres, alors que pendant la première décennie du XX^{e} siècle, la clientèle départementale de Trégastel ou Trébeurden reste adepte d'une architecture sobre, conforme aux modèles de recueils, avec pignon à ferme débordante et murs enduits laissant apparaître quelques assises de briques décoratives, matériau totalement exogène à la région. Le mouvement régionaliste architectural de l'entre-deux-guerres est largement anticipé, dès la fin du siècle, sur la Côte de Granit rose, notamment avec l'architecte parisien Pierre-Henri Gélis-Didot qui ouvre la voie au style néo-breton en s'essayant au néo-vernaculaire. La villa Le Roc[30], construite à Trégastel vers 1907 par l'architecte parisien d'origine bretonne Paul-Urbain Courcoux,

témoigne de ces premières expériences locales visant à intégrer la maison de villégiature dans le site qui l'environne, en exploitant le matériau local, extrait de la parcelle même, laissé apparent, et en exacerbant les formes traditionnelles des murs-pignons (fig. n° 9). L'implantation est primordiale, l'environnement formant un écrin révélant la maison : ici, la villa semble émerger des eaux et des rochers. Durant l'entre-deux-guerres, le réseau des maîtres d'œuvre locaux prend de l'ascendant sur les architectes parisiens exerçant jusqu'alors pour le compte d'une clientèle francilienne en villégiature à Perros-Guirec. Pour certains c'est un retour au pays après des études suivies à Paris ou Saint-Brieuc (Jean Le Corre, Roger Le Flanchec, James Bouillé), pour d'autres, c'est un déracinement total (Henri Menet ou Robert Vitasse, originaires de la Marne), mais tous sont capables de répondre à la demande stylistique des commanditaires. (fig. n° 10)Pour Jean Le Corre, c'est l'occasion de mettre en commun les compétences des artistes et artisans régionaux et locaux, nouveau réseau actif, comme les ferronniers Mercier et Carzunel de Lannion, le sculpteur André Le Picard de Tréguier (fig. n° 10), et les mosaïstes de l'atelier Odorico de Rennes.

Figure 9



Trégastel (Côtes d'Armor). Villa Le Roc, par Paul-Urbain Courcoux architecte, pour l'écrivain Jules de Gastine, vers 1907

Phot. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2001

Figure 10



Détail du fronton sculpté de l'hôtel de ville de Perros-Guirec (Côtes d'Armor), par André Le Picard sculpteur, 1934

Phot. Inv. G. Artur © Inventaire général, ADAGP, 2002

17 L'ensemble de ces réseaux a fonctionné jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Avec la disparition progressive de certains acteurs, écrivains et peintres, le réseau culturel n'est aujourd'hui plus qu'un lointain souvenir que l'on ranime grâce à des événements touristiques. La route de la Corniche reste quant à elle l'unique voie de communication visible sur le littoral, mais au symbole touristique fort, car elle unit les stations de la Côte de Granit rose autour de Lannion. Elle forme aussi une ossature urbaine omniprésente, autour de laquelle s'épanouissent les quartiers balnéaires. Enfin, le réseau social tend peu à peu à disparaître pour se transformer. Malgré tout, beaucoup de maisons de villégiature sont encore des maisons de famille transmises de génération en génération, perpétuant un maillage relationnel au sein de chaque station.

NOTES

1. UMR 22, CNRS – Direction du Patrimoine, devenue UMR Chastel, chargée de fédérer les travaux menés par les Services régionaux de l'Inventaire et les chercheurs associés (universités, écoles d'architecture).

2. Voir l'état des recherches sur le site Internet : www.culture.fr/culture/inventai/extranet/mer.htm

3. Rouillard, Dominique. Le site balnéaire. Liège : Mardaga, 1984, p. 50-64.

4. Tournoux, Marie-Noëlle. Deauville, les styles normands. Caen : DCBN, 1999, p. 1.

5. Etienne, Claire, d'Abboville, Christine. Sainte-Adresse et le Nice Havrais. Rouen : ACPHN, 1992, p. 2.

6. Delignon, Gaëlle. Saint-Malo Paramé. Urbanisme et architecture balnéaires, 1840-1940. Rennes: PUR, 1999, p. 51-52; Toulier, Bernard, Muel, Francis (dir.). La Côte d'Emeraude. La villégiature balnéaire autour de Dinard et de Saint-Malo. Paris: Editions du Patrimoine, 2001 (coll. Cahiers du patrimoine, n° 60).

7. Recensement du patrimoine balnéaire effectué par Elisabeth Justome dans le cadre d'un partenariat entre l'Université Rennes 2 Haute-Bretagne et le Service de l'Inventaire de la région Bretagne, support d'une thèse de doctorat soutenue en avril 2004 dans la même université (Urbanisme et architecture balnéaires de la Côte de Granit rose, 1881-1961, 5 volumes). Les 151 notices Mérimée sont consultables sur <www.culture.gouv.fr/documentation/merimee/accueil.htm>, puis « recherche experte », menu déroulant « aire d'étude » = « côte de granit rose ».

8. Culot, Maurice (dir.). La ville d'hiver d'Arcachon. Liège : Mardaga, 1983, p. 7

9. Bihr, Jean-Pierre, Denis, Jean. Sables-d'Or-les-Pins, l'épopée des lanceurs de plages. Ar Men, août 1992, n° 45, p. 29. ; Clairay, Philippe. Histoire du tourisme balnéaire en Bretagne, 1840-1960. Thèse de doctorat en histoire, université Rennes 2 Haute-Bretagne, juin 2003.

10. Archives départementales des Côtes-d'Armor. 36 S 2, texte imprimé, 19 août 1878.

11. Ligne inaugurée en 1894.

12. Laroche, Claude. Hossegor, 1923-1939. Architecture et identité régionale. Bordeaux : APIA, Le Festin, 1993.

13. Bertrand, Nathalie. Tamaris, entre Orient et Occident. Arles : Actes Sud, 2003.

14. Dominique-Adolphe Grenet de Joigny expose une vue de Ploumanac'h en 1861.

15. Verchin, Alexandre. Bretagne. Impressions et souvenirs. Paris : Figuière, 1929, p. 70, 74.

16. Albert Clouard connaît Perros-Guirec depuis son enfance, alors qu'il venait en famille en vacances à Lannion.

17. Voir la notice Mérimée IA22000252

18. Voir la notice Mérimée IA22000239

19. L'un des fils de Gustave Eiffel.

20. Voir la notice Mérimée IA22000293

21. Denis, Maurice. Journal (1905-1920). Paris : Edition du Vieux Colombier, 1959, T. 2, p. 139-140.

22. Villages qui dépendent de la commune de Perros-Guirec.

23. Aussi nommée la « Roche des poètes » ou « Rocher de Dante » ou « Roche des soupirs ». Voir la notice Mérimée IA22000322

24. Voir la notice Mérimée IA22000319

25. Saint-Quay-Portrieux est une station balnéaire située au nord de Saint-Brieuc (Côtes-d'Armor).

26. Voir la notice Mérimée IA22000329

27. Pierre-Henri Gélis-Didot construit un hôtel particulier pour René du Pré de Saint-Maur, en collaboration avec l'architecte Théodore Lambert. L'édifice est situé avenue de Ségur.

28. Villa Pen ar Ch'astel, construite à Trestrignel, en Perros-Guirec, sur la pointe du même nom (détruite).

29. En 1901, une association parisienne qui comprend des villégiateurs perrosiens et des notables lannionnais est créée dans le but de protéger les rochers de Ploumanac'h. La sensibilisation aux paysages face à l'urbanisation galopante mène à la loi de 1931 sur les sites.

30. Voir la notice Mérimée IA22000263

RÉSUMÉS

La naissance et le développement des stations balnéaires résultent de la combinaison d'un certain nombre de réseaux : de transports, humains, sociaux et culturels. L'exemple de la Côte de Granit rose met en évidence l'importance d'une ligne de chemin de fer et d'une route, non seulement pour structurer l'ensemble du territoire, mais aussi l'urbanisme de chaque station, ou encore pour assurer la fondation de groupes sociaux spécifiques. A ce réseau de communications s'ajoute le réseau culturel, très singulier sur cette côte, et à l'origine de l'image des stations où s'épanouit un style architectural régionaliste tout aussi spécifique.

The creation and development of seaside resorts are founded on a combination of a certain number of networks: transportation networks, networks of human relations and social and cultural networks. The study of the seaside resorts along the Côte de Granit rose draws attention to the influence of the railway and roads not only as structuring elements for the territory as a whole and for the town planning of the individual resorts, but also for the constitution of specific social groups. Along with these transportation networks, cultural networks are also significant. On this stretch of the Brittany coast, they are highly specific and can be seen as the inspiration for the particular image that the resorts sought to project with their equally specific regionalist architectural styles.

INDEX

Keywords : Brittany, regionalism, seaside resorts
Mots-clés : Bretagne, Charles Le Goffic, Dîners celtiques, Dîners Magny, Gavarni, Lannion, Maurice Denis, P. J. François Coureseur, Perros-Guirec, Pierre-Henri Gélis-Didot, Ploumanac'h, régionaliste, Renan, réseau de communications, Second Empire, station balnéaire, Trébeurden, Trégastel, Tréguier, villégiature, voie ferrée, Côte de Granit rose

AUTEUR

ELISABETH JUSTOME

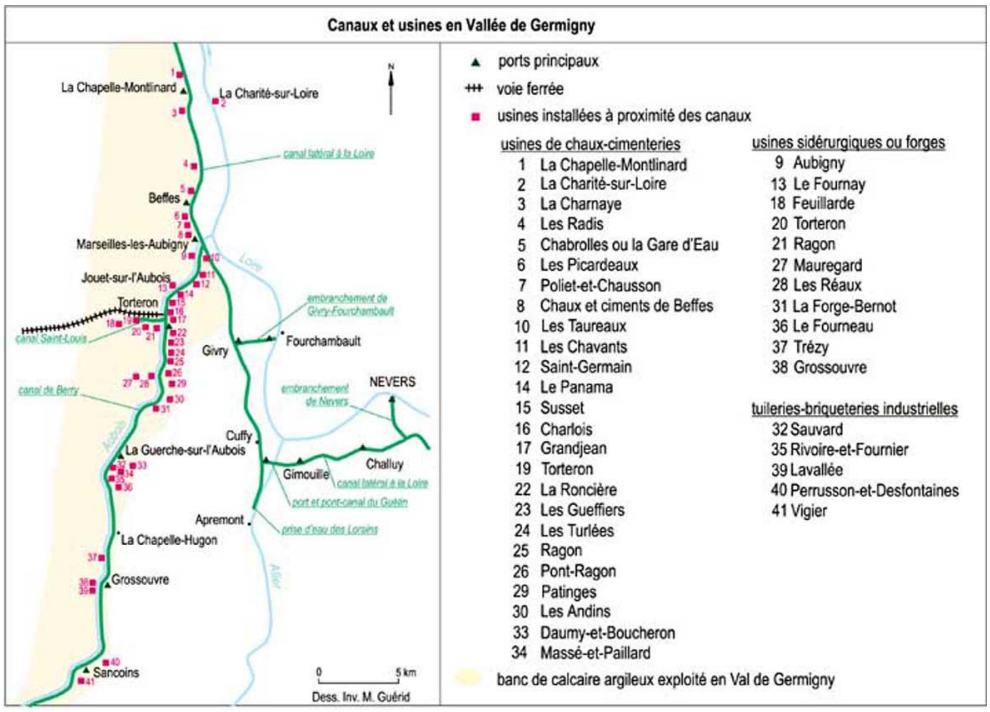
Chercheur. Inventaire. Région Picardie. Syndicat mixte pour l'aménagement de la Côte picarde.
elisabeth.justome@culture.gouv.fr

Un paysage de l’industrie : canaux et usines en Val de Germigny (Cher)

Valérie Mauret-Cribellier et Patrick Léon

1 En forme d'arc de cercle très ouvert, la vallée de Germigny, prolongée au nord par le bassin de Beffes, s'étend sur plus de 50 kilomètres entre Charenton-Laugère (Cher) au sud-ouest et La Chapelle-Montlinard aux portes de La Charité-sur-Loire (Nièvre) au nord **(fig. n° 1)**. Dominant la Loire et l’Allier, c’est un pays de bois, d’eau et de prairies drainé par l'Aubois et la Vauvise. Sols et climat ont orienté la vallée de Germigny vers l'élevage du charolais au siècle dernier. Aujourd'hui, le tourisme trouve sa place dans l'économie régionale grâce à ses paysages verts, aux châteaux et aux églises romanes. L’industrie est présente avec quelques entreprises implantées avant tout dans les deux petites capitales que sont La Guerche-sur-l’Aubois et Jouet-sur-l’Aubois. Deux usines, la tuilerie *Imerys Toiture* à Grossouvre et la cimenterie *Calcia* à Beffes, rappellent l’importance passée de ces deux activités dans une vallée qui connut une industrialisation diversifiée et ancienne.

Figure 1



Canaux et usines en Vallée de Germigny
Dess. Inv. M. Guérid © Inventaire général, ADAGP, 2004

2 L'industrialisation apparaît en effet dès la fin du XIV[e] siècle avec la sidérurgie indirecte, à l'instar de plusieurs autres vallées en Berry. La production de fonte et de fer fut la branche dominante jusqu'à son extinction dans les années 1870-1880[1] où le relais est pris par la production en grand de tuile, brique, chaux et ciment qui décline fortement dans les années 1930. Si un paysage façonné par l'industrie existe indéniablement dès les origines, celui-ci demeure ponctuel jusque dans les années 1820-1830. La sidérurgie connaît alors un développement inégalé servi par l'ouverture du canal de Berry et du canal latéral à la Loire qui favorisent par la suite l'installation des activités de la terre dont nous venons de parler.

3 Entre la construction des canaux dans la décennie 1830 et la grande crise des années 1930, un siècle d'intense activité industrielle a créé un paysage industriel spécifique dont les composantes patrimoniales s'égrènent prioritairement le long des canaux.

I - Des canaux pour la navigation et l'industrie : la formation d'un paysage

4 « Ces lignes de navigation verront naître des usines sur leurs bords et dans leur voisinage » : cette phrase prémonitoire - elle date de 1829 - extraite d'un rapport au préfet de l'Allier résume parfaitement notre propos[2].

1 - La construction des canaux de Berry et latéral à la Loire[3], maillons du réseau navigable français, et la sidérurgie (années 1830 - années 1860)

5 Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, le réseau naturel des voies navigables de la France centrale est complété par des canaux essentiellement orientés vers l'approvisionnement de Paris, tels que les canaux de Briare, d'Orléans et du Loing. Ces voies sont élaborées sur le principe d'une Loire navigable. Les conditions difficiles de navigation font que l'on aspire à plus de régularité et de sécurité. Le canal latéral à la Loire et le canal de Digoin à Roanne sont réalisés entre 1822 et 1838 pour suppléer ces insuffisances. Dans le même temps, le canal de Berry relit Marseille-lès-Aubigny et Tours en traversant la province du même nom. Au sein du réseau régional, la zone sud-est composée des canaux de Berry, latéral à la Loire et du Centre est étroitement liée à l'industrie minière[4] et sidérurgique, à l'image du réseau navigable qui se développe à la fin du XIX[e] siècle dans l'Est de la France[5].

1.1 Le canal de Berry

6 Il fut créé pour le commerce et l'industrie des départements de l'Allier, du Cher et de la Nièvre et ardemment souhaité par les sidérurgistes du Berry.

7 Les années 1820-1860 marquent l'apogée des forges en Berry à la fin du premier âge industriel. Ce nouvel ordre sidérurgique passe par une production beaucoup plus importante qui se fait dans des ateliers qui se modernisent. Il faut ajouter le développement de la fonderie, essentiellement à Torteron qui devient l'une des plus grandes fonderies de seconde fusion en France pour la production de matériel roulant de chemin de fer, d'armement et, surtout, de tuyaux pour les canalisations[6]. Les frères Boigues se sont installés sur la rive droite de la Loire, à Fourchambault, où est créée en 1821 une grande forge à l'anglaise grosse consommatrice de houille. Eux puis leurs successeurs ont rapidement pris le contrôle de la dizaine de forges implantées aux XVI[e] et XVII[e] siècles sur l'Aubois lesquelles fournissent de la fonte envoyée dans l'usine mère. Ces usines consomment de grandes quantités de combustible, de plus en plus de charbon « de terre » acheté en dehors du Berry qui n'en a pas, à Decize-La Machine et à Saint-Etienne, charbon qui arrive par les routes et les fleuves avec tous les aléas que ces voies de communication supposent.

8 Il faut donc réaliser une voie navigable - il n'est alors pas question de route- pour amener ce charbon, surtout celui des nouvelles mines de Commentry près de Montluçon plus proches des forges (une centaine de kilomètres), dont les propriétaires cherchent justement des débouchés. Dans l'autre sens, cette voie de communication servira à transporter la production mais aussi le surplus de minerai brut que le Val d'Aubois et les autres minières du Cher[7], malgré l'intense activité des forges du département[8], n'absorbent pas. En somme, on espère qu'une voie d'eau artificielle rapprochera minerai, charbon et usines de manière régulière et économique. Il ne peut être question de rendre l'Allier navigable sur tout son parcours, il faut donc un canal. Or la topographie ne s'oppose pas à son tracé qui ne rencontrera pas de forts dénivelés en empruntant les vallées du Cher, de l'Arnon et de l'Aubois.

9 Enfin, les Boigues sont devenus suffisamment puissants pour imposer leurs vues qui rejoignent les préoccupations semblables des autres maîtres de forges concernés

(Charenton, Praud, Bourges, Vierzon, Tronçais). Le canal est ouvert à la navigation en entre 1830 et 1841, entre 1837 et 1841 en Val d'Aubois[9].

1.2- Le canal latéral à la Loire

10 Les premiers projets d'un canal latéral à la Loire datent de 1805[10] et sont attribués à Emiliand-Marie Gauthey, concepteur du canal du Centre (1783-1793). L'année suivante, le dossier est confié à l'ingénieur en chef Boistard[11] qui propose d'établir le canal entre Digoin et Briare, sur la rive gauche de la Loire afin d'éviter les villes et les carrières des coteaux de la rive droite. Malgré l'accord de la Commission des Ponts-et-Chaussées de 1806[12], le Gouvernement ne donne aucun ordre de début d'exécution. On considère que le canal de Berry, commencé en 1807, peut le remplacer en joignant le Bec d'Allier et Tours par l'intérieur des terres et par un tracé plus court. Dans un rapport de 1820 signé par le directeur général des Ponts-et-Chaussées, la ligne Digoin - Tours figure d'ailleurs sous le nom de canal de Berry. Cependant, en dernier lieu, plusieurs compagnies offrent d'exécuter le canal latéral à la Loire et celui-ci est réalisé entre 1822 et 1838.

11 Le canal latéral à la Loire a été conçu pour pallier les difficultés de la navigation en Loire. Son trafic est étroitement lié lui aussi, aux établissements industriels situés le long de son propre cours, de celui de la Loire et de ceux des canaux voisins. Il apporte aux usines les matières premières (minerai, bois, charbon) et expédie leurs produits finis.

2- Apogée des canaux et second souffle industriel (vers 1860 - milieu des années 1930)

2.1- Le trafic et le fret

12 Sous l'Ancien Régime, les canaux assurent avant tout une fonction commerciale avec le transport des denrées alimentaires (vins, céréales, poissons, sel, épices) et des matériaux de chauffage (bois, charbon de bois) et de construction (pierre, ardoise), les objets manufacturés et les produits exotiques. Le rôle économique des canaux devient considérable et atteint son apogée entre l'extrême fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle[13].

13 Sur le canal de Berry, coke, houille et minerai de fer représentent dès le début une grande part des marchandises transportées. En 1880, ils constituent encore 71 % du fret[14] sur la ligne Montluçon / Marseille-lès-Aubigny.

14 En 1855, la houille, le coke et la tourbe forment à eux seuls 75 % du trafic à la descente du canal latéral à la Loire. A la remonte, on compte 50 % de minerai de fer auquel s'ajoutent les fontes et les fers produits par les forges berrichonnes, des matériaux de construction et des produits agricoles[15]. Le minerai de fer transporté par le canal latéral à la Loire provient essentiellement de la région de Dun-sur-Auron (Cher). Il arrive par le canal de Berry et est ensuite dirigé vers des sites métallurgiques, comme Fourchambault ou le Creusot[16], via le canal du Centre. Le charbon est tiré des mines de Commentry ou de Montceaux-les-Mines puis de celles de Perrecy-les-Forges près de Chalon-sur-Saône et du Nord[17].

2.2- Le cycle de la terre : tuile et brique, chaux et ciment

15 La sidérurgie s'éteint en Val d'Aubois progressivement dans les années 1860-1870 (Torteron est la dernière usine à fermer, en 1882). La raison principale tient au combustible. L'espoir mis dans les canaux ne se vérifie pas car le transport du charbon est coûteux et interdit de ce fait la production d'acier, aussi les sidérurgistes estiment-ils qu'il vaut mieux installer les usines près des houillères. Les canaux se sont donc retournés contre les intérêts des forges mais ils vont, à l'inverse, remarquablement servir de nouvelles activités industrielles qui s'installent majoritairement sur ses bords, comme les minoteries[18] et surtout les activités liées à la terre[19]. L'importance de ces dernières se mesure à la nette augmentation du trafic des canaux dans les années 1860-1913.

16 La production de tuile, brique, chaux et ciment se fait dans de grandes usines mécanisées qui s'implantent pour les premières dans la partie sud, argileuse, du Val de Germigny, et pour les autres au nord, la jonction passant par la petite ville de La Guerche-sur-l'Aubois. Cinq des six tuileries briqueteries de la vallée, qui fabriquent aussi une gamme variée de produits ornementaux, ont choisi la proximité du canal de Berry[20] et non celle de leur carrière, éloignée de plusieurs kilomètres et souvent desservie par de mauvais chemins[21]. Ce dilemme ne se posait pas pour les usines à chaux et à ciment dont la situation est idéale. En effet, le plateau dominant l'Aubois et la Loire étant un long et profond banc de calcaire, il suffisait de construire les usines entre le canal et le coteau auxquels les fours sont adossés. Sur une largeur de 200 mètres environ en moyenne, se succèdent selon une parfaite logique productive - comme le montre un dessin de l'usine des Radis, commune de Saint-Léger-le-Petit - la carrière, les fours, les halles d'extinction de la chaux vive, de triage (par blutage), de broyage, d'ensachage et de stockage tandis que l'habitat est rejeté aux marges de l'entreprise.

Figure 2



L'usine à chaux hydraulique et ciment naturel Charlois à Jouet-sur-l'Aubois le long du canal de Berry. Carte postale ancienne, Musée Saint-Vic, 18200. Saint-Amand-Montrond

Phot. Inv. R. Malnoury © Inventaire général, ADAGP, 1999

17 Le développement de cette activité est considérable grâce à l'excellent calcaire argileux qui permet de fabriquer de la chaux hydraulique et du ciment naturel particulièrement adaptés à la construction en milieu humide et dont la qualité est garantie par un groupement de producteurs autour de la marque « Beffes ». Des 25 usines établies entre La Guerche-sur-l'Aubois et La Chapelle-Montlinard sort 14 % de la production nationale en 1926 (440 000 tonnes) et la vallée de Germigny est alors le second bassin en France après celui du Teil (Ardèche) pour cette production. Avec 1 700 employés et ceux occupés dans les activités annexes, la vallée vit au rythme de la chaux et du ciment ; la péniche passant une écluse, glissant sur le canal ou arrêtée devant l'usine est, à la veille de la Première Guerre mondiale, l'archétype de la représentation du pays fixée dans les dessins d'amateurs et les cartes postales **(fig. n° 2).**

Figure 3



Les établissements Poliet et Chausson (production de ciment artificiel) le long du canal latéral à la Loire, vers 1950. Archives départementales du Cher, fond Lapie

Phot. Inv. R. Malnoury © Inventaire général, ADAGP, 1999

18 Mais ces usines sont trop nombreuses, de taille insuffisante et incapables de prendre le virage du ciment artificiel. Le coup de grâce est donné par la crise des années 1930 qui entraîne leur arrêt, sauf pour les usines que nous avons évoquées : Poliet-et-Chausson (ancêtre de la société *Calcia*) reconstruite, agrandie et modernisée **(fig. n° 3)**, et la tuilerie-briqueterie de Grossouvre qui s'est spécialisée dans des produits pour la restauration des monuments.

2.3- le développement des voies ferrées

19 De 1842 à 1880, plus de 23 000 kilomètres de nouvelles lignes de chemin de fer sont ouvertes en France[22]. Les réseaux ferrés et de voies d'eau concourent tous les deux à desservir les grands courants commerciaux mais la réalisation des secondes est limitée à certains tracés (problèmes d'alimentation en eau, de mise en œuvre difficile en régions accidentées) et ne peut assurer un maillage aussi fin que les premières. Le chemin de fer, qui présente des avantages incontestables de vitesse et de régularité, longe les canaux car il emprunte lui aussi naturellement les fonds de vallées et dessert lui aussi les usines. Les sidérurgistes et les producteurs de charbon soutiennent le chemin de fer parce qu'il crée un marché : l'usine de Rosières produit des rails, celle de Torteron fabrique des coussinets, le charbon est indispensable au fonctionnement des locomotives...

Figure 4



La gare de transbordement de Gimouille à la fin du XIXe siècle
Collection et cliché Ecole nationale des Ponts-et-Chaussées, cote PH 342 P2.

20 Une concurrence va naître entre les deux systèmes de transports, par le biais notamment de tarifs avantageux[23]. Pourtant, la volonté du gouvernement est de créer une complémentarité entre voie ferrée et canal. Ceci s'exprime notamment dans la liaison de certains ports avec le réseau ferré. A Gimouille **(fig. n° 4),** un port de raccordement est relié à la gare de Saincaize (ligne Paris - Lyon par le Bourbonnais) en 1868. 32 288 tonnes de marchandises y sont transbordées en 1902[24] dont deux tiers du canal au chemin de fer (houille, chaux hydraulique, ciment, fer, fonte, plâtre, céréales, sable et terre réfractaire)[25]. La construction des gares de raccordement est financée totalement ou en partie par les Compagnies de chemin de fer[26]. Elles reconnaissent ainsi leur intérêt à ces liaisons. Le transbordement s'effectue d'ailleurs essentiellement dans le sens canal - voie ferrée[27].

II- Patrimoine et paysage de l'industrie en milieu rural

1 - Une vallée industrielle structurée par les canaux

21 Le paysage industriel de la vallée de Germigny se caractérise par la linéarité : il est long d'une trentaine de kilomètres dans la partie que nous étudions mais étroit et fait de bandes parallèles : voie ferrée, route, rivière de l'Aubois, canal, usine, carrière, route. A l'intérieur, une zone centrale plus étroite et proprement usinière comprend établissements et canaux, les usines se situant soit à proximité immédiate des canaux soit à une distance de 30 à 50 m. au plus. Au-delà de ces traits communs, la géographie industrielle de la vallée se caractérise par une certaine diversité qui tient à la discontinuité et à la densité. Trois types de situation existent.

Figure 5



La tuilerie briqueterie de Grossouvre sur le canal de Berry. Carte postale, avant 1914. Musée Saint-Vic de Saint-Amand-Montrond

Phot. Inv. M. Hermanowicz © Inventaire général, ADAGP, 1992.

22 Au sud et au centre de la vallée, l'industrie est présente sous deux formes. En premier lieu, on est frappé par la présence d'usines isolées et vastes, telle la tuilerie-briqueterie de Grossouvre **(fig. n° 5)**. Fondée par un banquier de Sancoins, Ernest Lavallée, elle a succédé à une importante forge dont elle a gardé une partie des bâtiments, la halle à charbon et un très novateur immeuble de logements ouvriers dit « Les Galeries ». Elle a aussi beaucoup construit, notamment la halle abritant les fours de type Hoffmann, longue de plus de 200 mètres, comptant trois hauts niveaux, 44 travées sérielles et plusieurs cheminées, surprenant surgissement des symboles de l'industrie en pleine campagne herbagère. En second lieu, on trouve des noyaux plus ou moins compacts en de nombreux endroits : Laugère et Sancoins (tuileries-briqueteries), La Guerche-sur-l'Aubois (sidérurgie, tuile et brique, chaux et ciment, sucrerie et distillerie, moulins et minoteries) pour ne citer que les plus importants. Enfin, dans sa partie nord, de La Guerche jusqu'à La Chapelle-Montlinard, le tissu industriel est très dense. Usines et ports se succèdent en continu au point que dans certaines communes (Beffes, Jouet, Torteron, Marseille-lès-Aubigny et Le Chautay dans une moindre mesure), les usines de toute sorte, surtout celles produisant de la chaux et du ciment, se touchent[28]. Les cités ouvrières jouxtant les usines ou insérées dans la trame des villages sont partie intégrante de ce paysage à tel point que, là où elles sont particulièrement nombreuses, elles signalent d'emblée, autant que les usines, l'entrée dans un territoire de l'industrie.

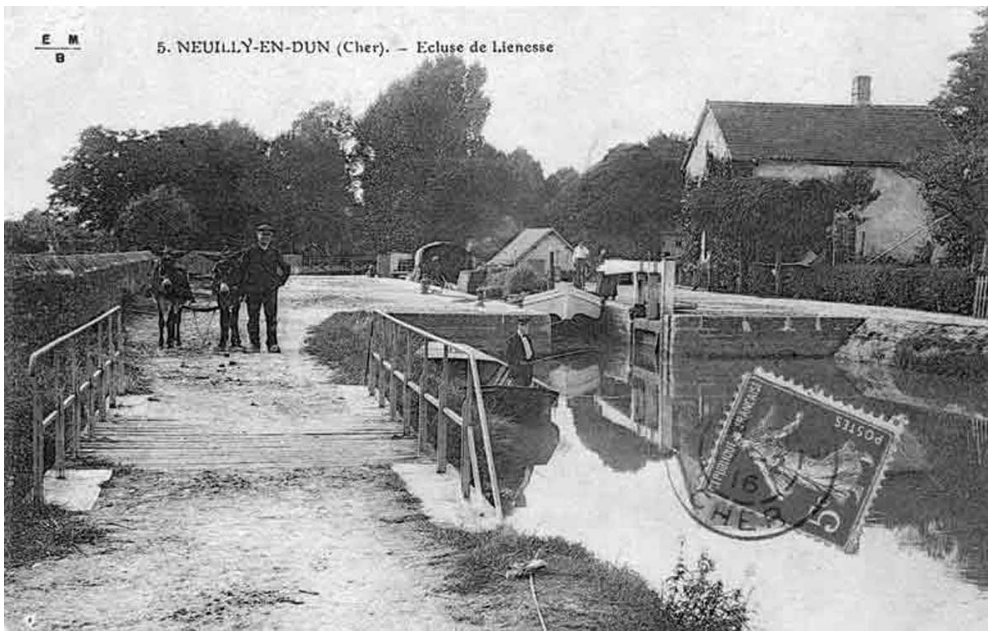
23 L'autre aspect de ce paysage est bien évidemment sa verticalité. Les usines sont le plus souvent des usines en hauteur qui dominent le paysage environnant, surtout lorsqu'elles sont représentées du pied de leur carrière qui est l'angle privilégié. On voit d'abord les constructions qui émergent des toits des halles : les hauts fourneaux et les fours à chaux (une douzaine de mètres), systématiquement groupés en longues batteries atteignant 18 fours à l'usine Grandjean de Jouet, les minoteries. L'omniprésence des cheminées crachant de la fumée accentue cette impression.

Dernière évidence : l'effet de masse compacte qui émane de ces longs bâtiments accolés ou proches s'étendant parfois sur plusieurs hectares. C'est dans les communes de Beffes, Marseille-lès-Aubigny et Jouet-sur-l'Aubois que se concentrent les caractères que nous venons de présenter.

2 - Le patrimoine des canaux

24 Afin de modérer les dépenses et à la suite d'un voyage d'étude en Angleterre en 1818, l'ingénieur Dutens imagine de réduire les dimensions du canal de Berry. Il s'inspire du réseau navigable anglais qui comprend des canaux principaux à grande section et des petits canaux moitié moins larges dont les petits bateaux « s'attachent » par paire pour emprunter les grandes voies. Les écluses présentent finalement des sas de 2,70 m x 27,75 m. La forme des bateaux a dû être adaptée aux petites dimensions du canal **(fig. n° 6)**.

Figure 6



L'écluse de Liénesse à Neuilly-en-Dun sur le canal de Berry (petit gabarit). Carte postale ancienne, Musée Saint-Vic, 18200. Saint-Amand-Montrond

Phot. Inv. R. Malnoury © Inventaire général, ADAGP, 1999

25 Le canal latéral, quant à lui, est construit suivant les gabarits établis par la loi Becquey de 1822 qui impose des écluses de 30,40 x 5,20 mètres. En 1879, la loi Freycinet relative à la classification des voies navigables place le canal latéral à la Loire parmi les lignes principales et impose des sas de 38,50 x 5,20 m et la réfection de nombreux ouvrages d'art. Le canal est par conséquent profondément modifié durant cette période. Ces travaux accentuent l'écart de gabarit déjà existant entre le canal de Berry non modernisé et le canal latéral.

Figure 7



L'écluse et la maison éclusière d'Argenvières sur le canal latéral à la Loire (gabarit Freycinet). Carte postale ancienne, Musée de la Batellerie à Conflans-Sainte-Honorine

Phot. Inv. M. Hermanowicz © Inventaire général, ADAGP, 1999.

26 Pour des raisons d'économie, les maisons éclusières du canal de Berry et du canal latéral à la Loire sont construites suivant un modèle simple, propre à chacun des deux canaux **(fig. n° 7)**. Leur superficie au sol couvre seulement 45 m² et 50 m², ce qui correspond aux dimensions habituelles des unités de logement ouvrier de l'époque. Sur le canal latéral, certaines maisons[29], situées sur des sites « stratégiques », sont beaucoup plus monumentales et présentent des caractéristiques néoclassiques affectionnées par les industriels des années 1830-1840. Généralement, ces maisons abritent, en plus de l'éclusier, des bureaux d'ingénieurs ou de conducteurs de travaux. Parfois, la maison éclusière est au centre d'une véritable mise en scène comme sur le site de la prise d'eau dans l'Allier, aux Lorrains à Apremont-sur-Allier. Les fenêtres de la maison ouvrent en effet sur une écluse circulaire traitée comme un bassin d'agrément et prolongée par une rigole maçonnée et bordée d'arbres.

27 Certains lieux conservent le souvenir de l'activité engendrée par les voies d'eau. Au Moulin Prunier (Jouet-sur-l'Aubois), la maison éclusière et le bureau de déclaration et de perception côtoient des anciens commerces dont les enseignes peintes encore lisibles indiquent la vente de fournitures (cordes, bâches, articles de marine, feutre, tôle, mercerie), de nourriture pour les ânes tirant les péniches (foin, son, avoine) et de denrées diverses (épicerie, vin en gros, débit de tabac).

28 En raison de sa linéarité, un canal coupe de nombreuses communications terrestres ainsi que des ruisseaux et des rivières. Les liaisons interrompues sont rétablies au moyen de ponts, d'aqueducs et de ponts-canaux. Près de Nevers, le pont-canal en maçonnerie du Guétin (1828-1837) est l'ouvrage le plus remarquable avec ses 18 arches et sa longueur totale de 470 mètres.

3 - La relation entre l'usine et le canal

3.1- L'accès direct : l'usine près du canal

29 C'est le cas le cas le plus simple bien illustré à nouveau par l'usine à chaux et à ciment des Radis **(fig. n° 8)**. Les halles de stockage ouvrent immédiatement sur le canal, il suffit de traverser le chemin public pour charger ou décharger ; les abords du canal ont été, et à cet endroit seulement, maçonnés pour créer un embryon de quai. Si, lors de la construction des usines à chaux et à ciment, la manutention se faisait essentiellement à dos d'homme ou avec des brouettes[30] et des charrettes, l'habitude fut vite prise de créer des petites voies ferrées privées pour accélérer les transbordements[31]. Des petits wagonnets à benne basculante, comme on peut encore en voir à l'usine Grandjean à Jouet-sur-l'Aubois, transportent les sacs de chaux et de ciment vers les péniches ou le charbon vers les fours. Peu à peu, ces petites voies ferrées irriguent complètement l'établissement qu'elles enserrent (usine Grandjean par exemple[32]). On s'en sert aussi à l'intérieur des bâtiments[33] et elles deviennent indispensables pour acheminer la terre de la carrière à l'usine[34]. On observera qu'elles traversent la voie publique sans que cela provoque apparemment la moindre gêne. Exceptionnellement, ce n'est pas la voie ferrée qui pénètre dans l'usine mais un canal, court et étroit, accessible à une seule péniche qui est dans l'impossibilité de tourner. A la tuilerie Sauvard à La Guerche-sur-l'Aubois un tel embranchement, long d'une centaine de mètres, pénètre dans un espace de stockage clos de murs situé entre canal et rue, devant l'usine.

Figure 8



L'usine à chaux hydraulique et ciment naturel des Radis, commune de Saint-Léger-le-Petit près du canal latéral à la Loire. Lettre à en-tête

Phot. Inv. M. Hermanowicz © Inventaire général, ADAGP, 1991

30 Certaines usines disposent devant le canal d'un espace clos de murs où les produits finis s'entassent à l'air libre dans l'attente d'être embarqués car ils n'ont pas besoin d'être abrités. La clôture, destinée évidemment à éviter le vol, est percée de plusieurs portes. Cette disposition se rencontre dans la plupart des tuileries briqueteries et, parfois, dans les usines à chaux et à ciment.

3.2- Les embranchements

31 Nombre d'usines, notamment les forges, utilisent le canal tout en n'en étant pas proches, il faut alors assurer une liaison. La plupart se satisfont d'un chemin ouvert à leurs frais, comme la « ligne des bœufs » unissant le canal de Berry et le haut fourneau et fonderie de La Guerche-sur-l'Aubois distants de 800 mètres. Mais la connexion par voie d'eau s'est imposée pour les deux plus importantes usines de la vallée, Fourchambault et Torteron, distantes du canal respectivement de 2,4 et 1 kilomètre[35]. Là, l'embranchement s'est imposé. Le canal latéral à la Loire, établi sur la rive gauche du fleuve moins peuplée et moins industrielle que la rive droite, a imposé de relier la voie d'eau artificielle à la Loire par le biais de plusieurs embranchements.

Figure 9

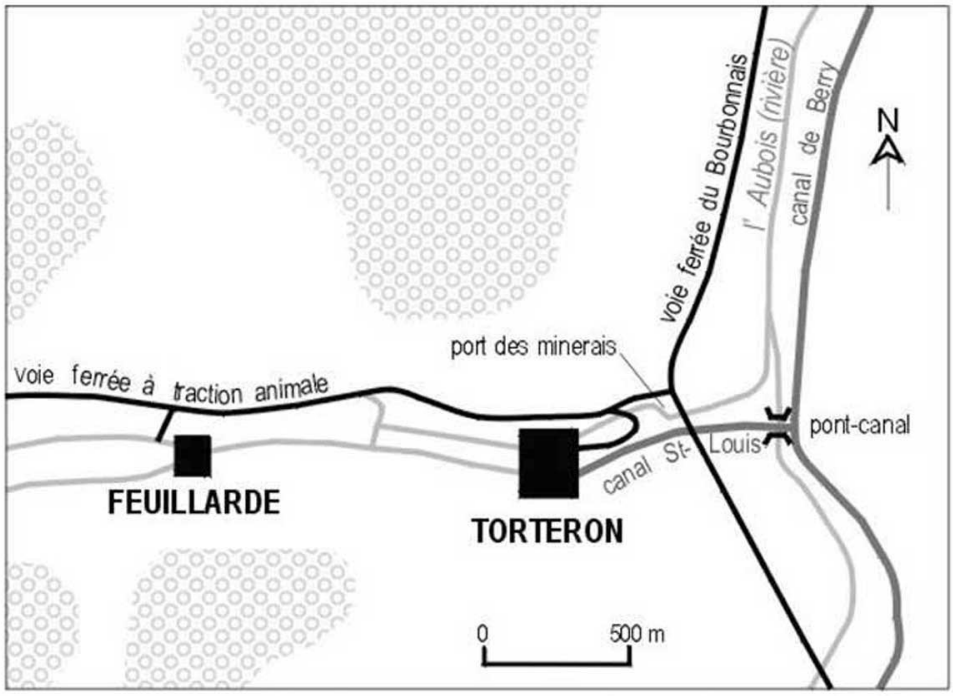


Le canal Saint-Louis dans l'ancienne fonderie de Torteron transformée en usine à chaux hydraulique et ciment naturel. Carte postale ancienne, Musée Saint-Vic, 18200. Saint-Amand-Montrond

Phot. Inv. R. Malnoury © Inventaire général, ADAGP, 1999

32 Le canal Saint-Louis -du nom de l'un des fils de Pierre Boigues, fondateur de l'empire sidérurgique sur les deux rives de la Loire- a été construit pour relier la fonderie de Torteron au canal de Berry **(fig. n° 9)**. Long de 800 mètres environ, il fut réalisé entre 1834 et 1838 et opérationnel au plus tard en 1840[36] ; son ouverture suit donc de peu celle du canal de Berry. Nouvelle manifestation de la puissance des sidérurgistes, son coût a été presque intégralement pris en charge par l'Etat[37]. Sa largeur varie entre 8m50 et 15 m et son gabarit est le même que celui du canal latéral à la Loire dans l'espoir que le canal de Berry soit un jour élargi[38]. Il aboutit au cœur de l'usine, au pied des hauts fourneaux, et un port fut momentanément installé au milieu de l'établissement. Il a fallu franchir l'Aubois par un pont-canal sur lequel nous reviendrons.

Figure 10



Les voies de communication unissant les usines de Feuillarde-Torteron, le canal de Berry et la voie ferrée du Bourbonnais (années 1860). Sources documentaires : Plan d'ensemble des propriétés Boigues-Rambourg et Cie, 1867 (A. D. Cher 8S12), carte d'Etat-Major et enquête de terrain

Dess. Inv. M. Guérid © Inventaire général, ADAGP, 2004

33 La voie ferrée dite du Bourbonnais ouverte en 1861 dans sa partie traversant la vallée de Germigny[39] détrône petit à petit le canal de Berry **(fig. n° 10)**. Le train est bien plus rapide que la péniche et le chemin de fer passe sur la rive gauche de l'Aubois, là où sont les usines, aussi le trajet qu'exige le transbordement est-il réduit de moitié. Un « port des minerais » -on notera la persistance du vocabulaire lié à l'eau- est installé à la jonction entre cette voie ferrée et le chemin de fer métrique construit par l'usine de Torteron pour amener le minerai des lieux d'exploitation distants de sept kilomètres environ à l'ouest[40] et prolongé entre cette usine et le port. Cet embarcadère était un espace clos, certes vaste mais sommairement aménagé.

34 La ligne du Bourbonnais s'avère utile à beaucoup d'usines de la vallée mais elle ne favorise pas, à l'inverse des canaux, l'implantation de nouveaux établissements sur son parcours. Seule, la dernière usine à chaux et à ciment créée dans ce pays, celle des Andins (commune du Chautay) en 1925, en bénéficiera tout en ne renonçant pas au canal. Elle est située entre les deux et on y a construit deux quais maçonnés, singularité parmi ce type d'usines.

35 L'embranchement de Givry Fourchambault, creusé de 1841 à 1846[41] et long de 2,4 kilomètres, permettait aux bateaux du canal latéral à la Loire d'accéder à la forge de Fourchambault établie en 1821 par Pierre Boigues. Une écluse d'entrée en Loire et des épis établis dans le lit de la Loire facilitaient la traversée du fleuve.

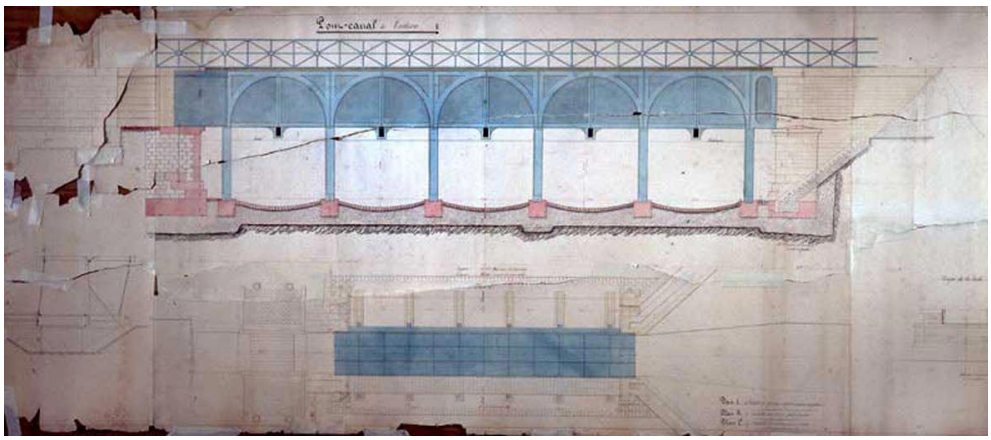
36 La proximité du canal latéral et les recherches d'Emile Martin, responsable de la fonderie et des ateliers de construction à partir de 1824, ont permis à l'établissement de Fourchambault de remporter de nombreux marchés nationaux et au-delà : localement,

une passerelle courbe à Briare en 1829 et un pont-canal sur la Vouzance en 1835, des tuyaux de fonte pour des aqueducs en 1839[42], la grue du port de Laugère à Charenton-du-Cher en 1880, les ornements du pont-canal de Briare en 1890-1896, des ponts métalliques, des portes d'écluses[43].

37 Les premières recherches françaises concernant les ponts-canaux métalliques semblent naître au sein des usines de Fourchambault. La connaissance de la fonte et le souci constant de perfectionnement d'Emile Martin, le poussent à de nouvelles expériences. En 1830, le directeur général des Ponts-et-Chaussées et des Mines, J. Berarel, adopte « à titre d'essai ..., la bâche en fonte proposée » et dessinée par Emile Martin pour la traversée de la Vouzance à Molinet (Allier)[44]. Ce pont-canal est réalisé par la fonderie de Fourchambault[45] entre 1832[46] et 1835[47].

38 En 1832, Emile Martin propose de construire un pont-canal de 165 mètres avec arches et bâche en fonte reposant sur des piles en maçonnerie pour la traversée de la Loire à Digoin par le canal latéral[48]. Non réalisé, ce projet très osé est finalement remplacé par un pont-canal en maçonnerie.

Figure 11



Le pont-canal en fonte sur l'Aubois dessiné le 10 juin 1839, probablement par Greffiths. Document conservé à la DDE de Sancoins

Phot. Inv. M. Hermanowicz © Inventaire général, ADAGP, 1999

39 Vers 1839[49], un pont-canal en fonte est construit sur le canal Saint-Louis à Torteron (Cher) dépendant de Fourchambault. L'ouvrage long de 25 mètres enjambait l'Aubois et avait été conçu par un ingénieur mécanicien anglais[50] travaillant à Fourchambault, George Greffiths[51]. Ce pont-canal disparu est connu par un dessin **(fig. n° 11)** et des cartes postales anciennes.

40 Les datations de ces ouvrages modifient quelque peu la chronologie habituelle des ponts-canaux métalliques. Le pont-canal de Barberey-Saint-Sulpice sur le canal de la Haute Seine, considéré comme précurseur en France en 1845-1849, est l'œuvre de Lebasteur, ayant travaillé sur le canal latéral à la Loire entre 1832 et 1839, sous les ordres de Vigoureux dont il a connaissance des recherches sur les ponts-canaux métalliques. Il s'en inspire lorsqu'il réalise celui de Barberey-Saint-Sulpice. Finalement, les recherches d'Emile Martin, Greffiths et Lebasteur aboutiront à la réalisation par l'ingénieur Mazoyer en 1890-1896 à Briare du plus grand pont-canal métallique jamais construit.

4 - Les ports

41 Durant les premières années de service du canal de Berry, l'insuffisance des ports, en nombre et en dimensions, pose de graves difficultés, obligeant parfois les bateaux à parcourir de longs trajets à reculons[52]. Pour faciliter leur stationnement près des usines qu'il longe, la cuvette du canal est parfois élargie : en 1841, à Grossouvre le nombre des bateaux en attente de déchargement ou de chargement s'est élevé jusqu'à 80 et les usagers réclament le creusement d'un port. Pour des raisons identiques, une gare d'eau de 6 x 400 m est creusée près des carrières de pierre à chaux hydraulique de Beffes six ans plus tard [53].

Figure 12

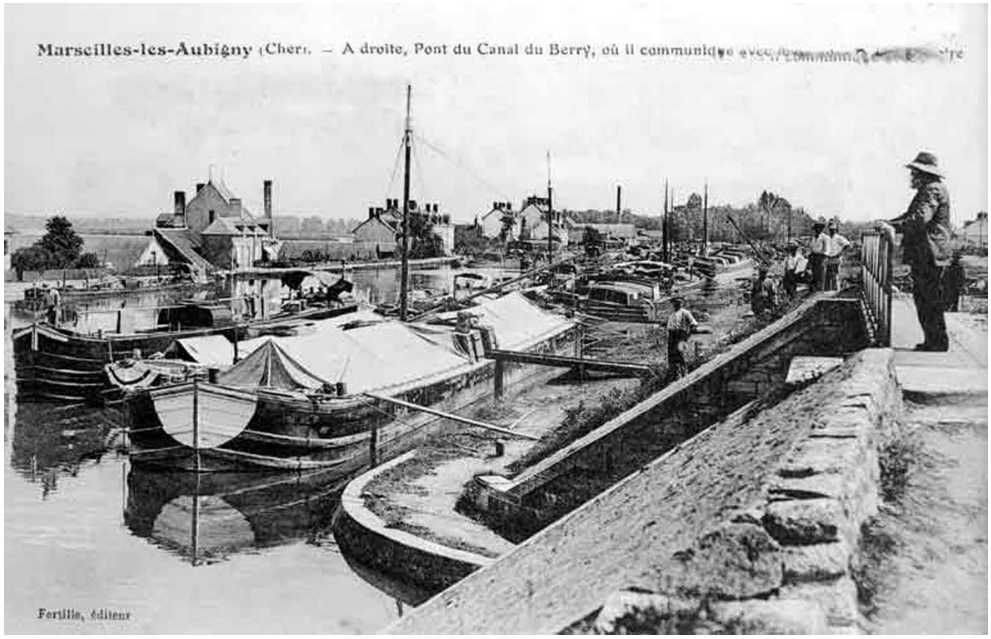


Le port de la Guerche-sur-l'Aubois sur le canal de Berry avant 1914. Le charbon est amoncelé au plus près des péniches ; remarquer les péniches allant par deux

Phot. Inv. M. Hermanowicz © Inventaire général, ADAGP, 1992

42 Dans la région qui nous intéresse, les principaux ports, étroitement liés aux sites industriels, sont adaptés à la nature des marchandises traitées[54]. Sur le canal de Berry, ce sont ceux de Moulin Pruniers (Jouet-sur-l'Aubois) pour la chaux et le ciment, de la Guerche pour les tuiles et le charbon **(fig. n° 12)**, de Marseille-lès-Aubigny, de Torteron pour les produits métallurgiques, de Dun-sur-Auron pour le minerai, de Sancoins et Grossouvre pour les briques et les tuiles. Sur le canal latéral à la Loire, ce sont les ports de Beffes pour la chaux et le ciment, de Givry - Fourchambault pour les produits métallurgiques et de Marseille-lès-Aubigny[55].

Figure 13



Le port de Marseille-lès-Aubigny, à sa jonction avec le canal de Berry, avant 1914
Phot. Inv. R. Malnoury © Inventaire général, ADAGP, 1978

43 Situé au point de rencontre du canal de Berry et du canal latéral, le port de Marseille-lès-Aubigny tient une place particulière **(fig. n° 13)**. Il abrite les nombreux transbordements des marchandises entre les grandes péniches du canal latéral et les petites embarcations du canal de Berry (et inversement). En raison de son importance, ce port est agrandi dès le début des années 1850[56].

Figure 14

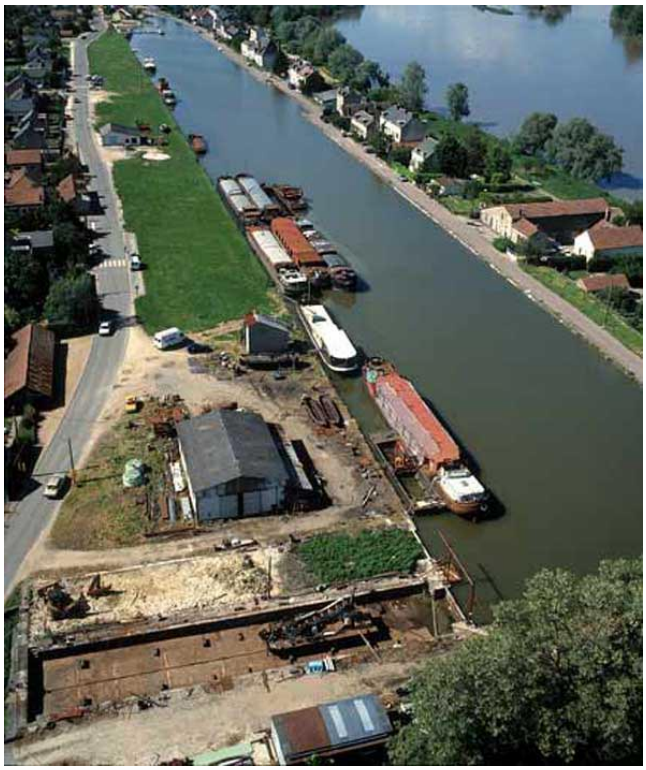


La grue du port de Laugère à Charenton-du-Cher
Phot. Inv. M. Hermanowicz © Inventaire général, ADAGP, 1999

44 L'équipement des ports est souvent rudimentaire, limité aux quais. Cependant, des installations importantes de manutention existaient dans certains grands ports[57]. Aujourd'hui, seuls deux engins de levage subsistent, aux ports de Gimouille et de Laugère près de Charenton-du-Cher. Ce sont des petites grues à pivot, fixées sur le bord du quai. Celle de Laugère porte la date de 1880 et le nom des fonderies de Fourchambault **(fig. n° 14)**.

45 Le soin d'outiller les ports publics et d'installer les engins utiles au chargement et au déchargement des marchandises est abandonné à l'initiative des entrepreneurs. Ainsi, la société Boigues-Rambourg organise-t-elle la manutention des marchandises à Montluçon en 1854[58].

Figure 15



Le port de Marseille-lès-Aubigny vu du sud. Cale de radoub au premier plan

Photographie aérienne de Michel Berger (96 rue des Longues Allées - 45800 Saint-Jean-de-Braye. Tel. 02.38.21.56.77)

46 Certains ports sont équipés de cales de radoub pour la réparation[59] souvent situées à proximité de chantiers de construction de bateaux[60] **(fig. n° 15)**. Vers 1900, le chantier de Marseille-lès-Aubigny livre à la circulation une moyenne annuelle de 12 bateaux de 30 m (pour le canal de Berry) et 5 bateaux de 38,50 m (gabarit Freycinet)[61].

47 La baisse du trafic du canal de Berry est due à des raisons économiques et commerciales[62] mais aussi à l'absence de modernisation des ouvrages, à la pénurie d'eau et surtout à l'insuffisance du gabarit du canal. Le déclassement du canal de Berry est prononcé par décret du 3 janvier 1955. Sur le canal latéral à la Loire, on observe également, mais plus tardivement, une forte diminution du transport de marchandises. Après un léger recul pendant la Guerre de 1914-1918, le trafic présente un maximum de 1 891 000 tonnes de marchandises en 1936. Par la suite, la Deuxième Guerre mondiale porte un coup au développement du canal et le trafic baisse brutalement. Le canal survit tant bien que mal jusqu'aux dernières décennies du XXe siècle, période durant laquelle apparaît le tourisme fluvial qui lui donne une nouvelle activité.

48 La vallée de Germigny constitue un excellent exemple du développement de la grande industrie en milieu rural, « voie française de l'industrie » définie par Denis Woronoff[63]. De ce paysage industriel il reste des pans entiers ou des vestiges et il est presque toujours palimpseste mais le lien usine/canal est, lui, rarement conservé. Si le canal latéral à la Loire et ses ouvrages sont toujours en place, le canal de Berry se présente de façon tronquée : les portions en eau ou à sec se succèdent et une partie de son trajet a été remblayée. Les chemins de halage de l'un et de l'autre demeurent des lieux de promenade agréables. Un projet déjà ancien d'utilisation du canal de Berry pour le

tourisme fluvial et patrimonial et pour constituer une réserve d'eau en cas de sécheresse peine à voir le jour.

49 L'avenir le plus prometteur de ce patrimoine fait d'usines[64] et de canaux réside dans sa mise en valeur culturelle, économique et touristique par le biais de l'*Itinéraire de découverte de l'histoire et du patrimoine de l'industrie du Cher*. L'ancienne halle à charbon de la forge de Grossouvre en sera bientôt l'introduction[65].

BIBLIOGRAPHIE

Histoire industrielle du Val de Germigny :

Laurant, Annie. Des fers de Loire à l'acier Martin. Maîtres de forges en Berry et Nivernais. Royer (Saga Sciences). T. 1, 1995 ; T. 2, 1997.

Robin, Raymond. Forges et forgerons du Berry et du Nivernais. Paris : Editions de l'Université et de l'Enseignement Moderne, 1983.

Canaux :

Flachat, Eugène. **Rapport sur le canal de Berry**. Paris, 1842.

Mauret-Cribellier, Valérie. **Le canal de Berry**. Orléans, 2001 (Coll. Itinéraires du Patrimoine, n° 239).

Mauret-Cribellier, Valérie. **Le canal latéral à la Loire.** Orléans, 2004 (Coll. Itinéraires du Patrimoine, n° 279).

Mazoyer, Léonse-Abel. Des gares de raccordement entre chemins de fer et voies navigables sur les canaux de Roanne à Digoin, latéral à la Loire et du Nivernais. **Annales des Ponts-et-Chaussées**, 1er trimestre 1903.

Usines :

Leon, Patrick. Les forges du Cher. **Berry. Une terre à découvrir**. 1988, n° 8 ; p. 27-37.

Leon, Patrick. De la connaissance au tourisme industriel : le patrimoine technique de l'usine à chaux et à ciment Grandjean à Jouet (Cher), 1890-1938. X° colloque du C.I.L.A.C. : Le patrimoine technique de l'industrie, Mulhouse, 19-21 mars 1992. **Bulletin de la société industrielle de Mulhouse**, 1992, n° 2, p. 95-102.

Leon, Patrick. Le patrimoine de l'industrie de la chaux et du ciment en Val de Germigny (Cher). Milieu du XIXe siècle-années 1930**.** Colloque Fours à chaux en Europe. **Documents du Musée de la Pierre,** 1996, Fascicule 8, p. 65-88.

Leon, Patrick *et alii*. Catalogue de l'exposition **Mémoire d'Industries en Val d'Aubois**. Exposition au siège de l'association Aubois de Terres et de Feux ; Le Guétin (Cher), 2002.

Canaux et usines :

Mauret-Cribellier, Valérie et Leon, Patrick. Un paysage de l'industrie : canaux et usines en Val de Germigny (Cher). **L'archéologie industrielle en France**. 2004, n° 45, p. 39-44.

NOTES

1. Sur l'histoire de la sidérurgie dans la vallée de Germigny, consulter : Laurant, Annie. **Des fers de Loire à l'acier Martin. Maîtres de forges en Berry et Nivernais**. Royer (Saga Sciences). T. 1, 1995 ; T. 2, 1997 et Robin, Raymond. **Forges et forgerons du Berry et du Nivernais**. Paris : Editions de l'Université et de l'Enseignement Moderne, 1983.

2. Citation extraite de Burlin, L. **Histoire de l'industrie de la chaux hydraulique et du ciment dans le bassin de Beffes**, 1957 ; p. 4 ; étude dactylographiée aimablement communiquée par l'auteur. Voir également les sites suivants. Pour le CILAC (Comité d'information et de liaison pour l'archéologie, l'étude et la mise en valeur du patrimoine industriel) : http://www.cilac.com
Pour le TICCIH (Comité international pour la conservation du patrimoine industriel) : http://www.ticcih.org/.

3. Sur les canaux : Flachat, Eugène. **Rapport sur le canal de Berry**. Paris, 1842. Mauret-CribellieR, Valérie. **Le canal de Berry**. Orléans, 2001 (coll. Itinéraires du Patrimoine, n° 239). Mauret-Cribellier, Valérie. **Le canal latéral à la Loire**. Orléans, 2004 (coll. Itinéraires du Patrimoine, n° 279). Mazoyer, Léonse-Abel. Des gares de raccordement entre chemins de fer et voies navigables sur les canaux de Roanne à Digoin, latéral à la Loire et du Nivernais. **Annales des Ponts-et-Chaussées**, 1er trimestre 1903.

4. Déjà au XVIIIe siècle, des projets de canaux résultent de la volonté de désenclaver des lieux de production importants en Berry, notamment les forges royales de Clavières, entre Ardentes et Châteauroux en 1728, 1768 et 1772.

5. Canaux de l'Est, de la Marne à la Saône, de la Meuse à la Saône ...

6. Coulage des tuyaux debout (pour l'adduction d'eau) à partir de 1845. Les principaux marchés furent Paris et Madrid.

7. Les importantes minières de Dun-sur-Auron notamment.

8. Le Berry est un grand pays sidérurgique qui a compté une centaine de forges entre la fin du XIVe et le début du XXe siècle.

9. Grangez, E. **Précis historique et statistique des voies navigables en France**. 1855, p. 83-94 (chapitre concernant le canal de Berry).

10. Dutens, J-M. **Histoire de la navigation intérieure de la France**. 1829, t. 1, p 225.

11. Ecole Nationale des Ponts-et-Chaussées : Ms 2733. Rapport du 14 avril 1806 sur le projet de canal de navigation le long de la Loire entre Digoin et Briare par l'ingénieur en chef Boistard.

12. ENPC : Ms 2733. Rapport du 19 mai 1806 par la Commission chargée d'examiner le projet d'un canal de navigation le long de la Loire entre Digoin et Briare par l'ingénieur en chef Boistard. Gauthey est le rapporteur de cette commission.

13. Le trafic du canal latéral à la Loire présente un maximum de 1 891 000 tonnes de marchandises en 1936, celui du canal de Berry 1 600 000 en 1896.

14. AN : F ^{14} 6854.

15. Musée de la Marine de Loire à Châteauneuf-sur-Loire : M 2777. Tableau du mouvement de la navigation dressé par l'ingénieur en chef de Marne.

16. AN : F[14] 6922. Rapport de l'ingénieur Lejeune du 8 novembre 1843.

17. DDE Sancoins : Rapport daté de mars 1911 et concernant les usines de chaux et ciment des environs de Jouet-sur-l'Aubois.

18. Les plus importantes sont celles d'Aubigny, Ragon, Moulin-Prunier, Faguin et Froidefont, vastes bâtiments néo-classiques. On peut aussi citer les nombreux chantiers de construction de bateaux et l'usine de carrosserie hippomobile Rétif, à Sancoins, qui vendait ses carrosses à la reine Victoria et au tsar Nicolas II.

19. Sur les usines de la vallée, voir : Leon, Patrick. Les forges du Cher. **Berry. Une terre à découvrir**. Hiver 1988, n° 8, p. 27-37. Leon, Patrick. De la connaissance au tourisme industriel : le patrimoine technique de l'usine à chaux et à ciment Grandjean à Jouet (Cher), 1890-1938. Xe colloque du C.I.L.A.C. : Le patrimoine technique de l'industrie, Mulhouse 19-21 mars 1992 ; **Bulletin de la société industrielle de Mulhouse**, 1992, n° 2, p. 95-102, ill., plans. Leon, Patrick. Le patrimoine de l'industrie de la chaux et du ciment en Val de Germigny (Cher). Milieu du XIX[e] siècle-années 1930. Colloque Fours à chaux en Europe. **Documents du Musée de la Pierre**, 1996, fascicule 8, p. 65-88. LEON, Patrick. *et alii*. Catalogue de l'exposition **Mémoire d'Industries en Val d'Aubois**. Exposition au siège de l'association Aubois de Terres et de Feux ; Le Guétin (Cher) ; été-automne 2002.

20. Nous ne parlons pas ici ni des tuileries-briqueteries artisanales ni des petites unités productrices de chaux pour l'agriculture existant dans la vallée dont le marché est surtout local. Certaines d'entre elles ont aussi choisi de s'implanter près des canaux.

21. Sauf la tuilerie-briqueterie de La Rive, commune de Saint-Martin-des-Champs.

22. Alias, J. Naissance et développement du chemin de fer au XIX[e] siècle. **Annales des Ponts-et-Chaussées**, n° 19, 3[ème] trimestre 1981, n° spécial, p 91.

23. L'avantage du prix reste aux canaux.

24. Mazoyer, L-A. **Le Génie civil**. 25 novembre 1893, p 50. Voir aussi AD Nièvre : versement DDE 36/1994 SC, dossier 10.

25. AD Nièvre: 3 S 8648.

26. Mazoyer, L-A. Des gares de raccordement entre chemin de fer et voies navigables sur les canaux. **Annales des Ponts-et-Chaussées,** 1903.

27. AD Nièvre : Niv. 6341. Rapport de l'ingénieur Mazoyer en 1897.

28. Les deux communes voisines de Jouet-sur-l'Aubois et Torteron en totalisent 14.

29. Notamment la maison des Lorrains à Apremont-sur-Allier.

30. Une planche étroite (une dizaine de centimètres) était tendue entre le quai et la péniche.

31. Le fait est attesté à l'usine de la Société Anonyme des Chaux Hydrauliques de Beffes en 1881 (**Album industriel et financier illustré**. Paris : A. Chaix, 1881, gravure p. 248) mais on ignore à quelle date ces voies furent installées.

32. Et dans une moindre mesure à l'usine de Chabrolles ou de la Gare d'Eau à Beffes (site restauré ouvert au public).

33. Tuilerie Sauvard à La Guerche, vers 1900, pour charger le four Hoffmann.

34. C'était le cas à la tuilerie-briqueterie de Grossouvre par exemple.

35. D'autres embranchements privés ont été réalisés, tels celui transportant le minerai de fer du bassin de Taissiau près de Dun-sur-Auron et celui desservant les hauts fourneaux de Mazières près de Bourges.

36. Le creusement est en cours en 1834 (*cf.* premier cadastre). Il est terminé vers 1838 selon Jolant, E. Les usines de Torteron. Histoire de la métallurgie en Berry, Bourges. **Les Orphelins du Centre**, s.d. (après 1925), p. 37.

37. L'Etat a payé 700 000 francs sur un total de 800 000 francs (Thuillier, G. **Georges Dufaud et les débuts du grand capitalisme dans la métallurgie en Nivernais, au XIX[e] siècle**. Paris : SEVPEN, 1959 ; p. 77).

38. Grangez, E. **Précis historique et statistique des voies navigables en France**, 1885, p. 93.

39. Dancoisne, P. **Théorie des graphes et constitution du réseau ferré français**. Thèse de géographie, sous la direction de Ph. Pinchemel, Paris I, 1984.

40. La voie ferrée amenant le minerai a été réalisée au milieu des années 1850 en même temps que la modernisation de l'exploitation minière à l'ouest de Torteron (Jolant, E. Les usines de Torteron. Histoire de la métallurgie en Berry, Bourges. **Les Orphelins du Centre**, s.d. (après 1925), p. 54).

41. A cette date, 1950 bateaux empruntent cette voie d'eau et 34 000 tonnes y transitent.

42. AD Loiret : 3 S 8549.

43. Emile Martin a exposé des portes d'écluses en fonte, fer et bois aux salles de l'Industrie, place Louis XV, en 1834. Voir aussi ENPC: Ms 1777.

44. AD Allier: 3 S 2657.

45. AD Allier: 3 S 2657.

46. AD Allier : 3 S 2679. Adjudication des travaux de construction de l'aqueduc de la Vouzance le 25 août 1832.

47. Rapport au roi sur les canaux et autres ouvrages entrepris en vertu des lois des 20 juin et 5 août 1821 et 17 avril et 14 août 1822. Le rapport de mars 1835 rapporte que la bâche en fonte du pont-canal de la Vouzance est terminée. Cet ouvrage est remplacé par une cuvette en maçonnerie à la fin du XIX^{e} siècle.

48. AN : F ^{14} 10101/3, pièce 52.

49. DDE Sancoins : élévation et plan d'un pont-canal en fonte sur l'Aubois, 10 juin 1839, non signé mais probablement de Greffiths.

50. En Angleterre, la première cuvette en fonte soutenue par des piles en maçonnerie apparaît en 1795. D'après Marrey, B. **Les ponts modernes, 18^{e} et 19^{e} siècles**, 1990, p 242.

51. Jolant, E. Les usines de Torteron. Histoire de la métallurgie en Berry, Bourges. **Les Orphelins du Centre**, s.d. (après 1925), p 39.

52. Flachat, E. **Rapport sur le canal de Berry**, 1842, p. 89-92.

53. AD Nièvre : versement DDE 47/1996, S/L, dossier 48.

54. AD Nièvre : versement DDE 36/1994 S/C, dossier 10. Texte daté de 1914.

55. AD Nièvre : Niv. 6341. Rapport de l'ingénieur en chef Mazoyer, 1897 et rapport de Mazoyer de 1902.

56. AD Nièvre : versement DDE 47 / 1996, S/L, dossier 48.

57. Guide de la navigation intérieure, 1892, p 19.

58. Besson, A. **Notice historique sur les industries à Montluçon, le canal (1808-1955)**. 1982.

59. Marseille-lès-Aubigny, la Chapelle-Montlinard, Nevers, Sancoins, Dun-sur-Auron, Vierzon, Saint-Amand-Montrond, Montluçon et l'embranchement de Saint-Satur.

60. C'est notamment le cas à Marseille-lès-Aubigny, à Sancoins, à Dun-sur-Auron, et à Montluçon.

61. AD Nièvre : versement DDE 47/1996, S/L, dossier 46.

62. La nette diminution du trafic de la section de Montluçon au début du XX^{e} siècle correspond aux progrès de la métallurgie en Lorraine et à l'abandon des mines de charbon de Commentry : ce qui avait constitué l'essentiel du fret disparaît peu à peu. Jusqu'à la fin, les usines apportent la plus grosse partie du fret sur la branche de Marseille-lès-Aubigny.

63. Woronoff, D. **Histoire de l'industrie en France : du XVI^{e} siècle à nos jours**. Paris : Seuil, 1994.

64. Plus d'une centaine d'usines en place (sans compter les activités artisanales et semi-industrielles), près de 300 fours à chaux conservés, des cités ouvrières construites entre le XVIII^{e} siècle et 1951...

65. Leon, P., Lecomte, E. Un sens en construction. L'itinéraire de découverte de la Vallée de Germigny (Cher). **L'Archéologie industrielle en France**, n° 40, juin 2002, p. 20-27.

RÉSUMÉS

Le canal de Berry et le canal latéral à la Loire, qui se rejoignent au port de Marseille-lès-Aubigny, ont été ouverts à la fin des années 1830. Ils constituent un maillon essentiel du réseau de canaux dans la France centrale. Le canal de Berry, voulu par les sidérurgistes berrichons pour approvisionner les forges en charbon, a rapidement joué un rôle déterminant dans l'implantation de nouvelles usines entre le milieu du XIX^{e} siècle et les années 1920, surtout les tuileries-briqueteries et celles produisant de la chaux hydraulique et du ciment naturel. Pour les mêmes raisons, ces dernières ont aussi choisi les bords du canal latéral à la Loire qui a été initialement conçu pour pallier les insuffisances de la navigation sur le fleuve. Les canaux seront d'abord considérés comme des ouvrages hydrauliques, architecturaux et techniques mais on verra aussi le trafic et le fret qui les animent. Ils sont enfin les serviteurs des grandes usines qui en dépendent étroitement pour leur approvisionnement et l'écoulement de leur production. Par conséquent, un paysage particulier s'est constitué, caractérisé par le lien organique entre canal et usines selon une géographie linéaire : formes de la proximité de l'établissement industriel par rapport à la voie d'eau artificielle, embranchements particuliers (canaux, voies ferrées et ponts), ports.

The Berry canal and the lateral canal running alongside the Loire, which meet up at the port of Marseille-lès-Aubigny, were cut at the end of the 1830s. They are an essential part of the network of canals in central France. The Berry canal, originally created for the iron and steel producers of the Berry region in order to facilitate coal supplies to their ironworks, became a vital influence in the implantation of new factories, from the middle of the nineteenth century up to the 1920s. Of particular importance were the brick and tile works, and other factories producing hydraulic lime and natural cement. Similar factories also sprang up along the canal running beside the Loire, originally designed to avoid the obstacles to navigation on the river itself.

INDEX

Mots-clés : canal de Berry, canal latéral Loire, forge, tuilerie, navigation fluviale, voie d'eau, Germigny, Cher, Allier, Cimenterie, Sidérurgie, réseau navigable, canal du Centre, industrie minière, Nièvre, Torteron, Fourchambault, Aubois, Commentry, Boignes, Gauthez, Transport, four à chaux, haut fourneau, minoterie, écluse, canal Saint-Louis, pont-canal, Marseille-les-Aubigny
Keywords : factories, hydraulic lime, cement

AUTEURS

VALÉRIE MAURET-CRIBELLIER

Chercheur. Inventaire. Région Centre. valerie.mauret-cribellier@culture.gouv.fr

PATRICK LÉON

Conservateur du patrimoine. Inventaire. Région Centre. patrick.leon@culture.gouv.fr

L’architecture en pisé dans le canton de Boën (Loire)

Caroline Guibaud

NOTE DE L’ÉDITEUR

Cet article est tiré d’une communication réalisée dans le cadre du stage Architecture rurale et territoire, organisé par la Direction de l’architecture et du patrimoine à Carentan du 12 au 14 mai 2004, sous la direction de Pascal Liévaux.

1 Le canton de Boën a fait l’objet d’un inventaire topographique, publié en 2003[1] ; l’enquête de terrain a été menée en 2000-2002 et l’archivage est en cours d’achèvement, alors qu’a commencé l’étude du canton voisin de Montbrison, qui s’étend en grande partie sur les mêmes paysages et milieux naturels. La grande majorité des édifices repérés ou étudiés, du XIIIe au XXe siècle, est en pisé ; il constitue le matériau de prédilection de l’architecture rurale de la plaine et du coteau du Forez, en particulier pour les édifices liés à l’exploitation agricole, fermes, granges, pigeonniers, murs de clôture, mais aussi pour les maisons de village ou de ville, les maison des champs, les châteaux et même quelques églises. Au terme de l’étude, et grâce aux observations déjà faites par des spécialistes du matériau[2], nous avons essayé de dégager une typologie du pisé rencontré, permettant entre autres de proposer ou confirmer la datation des édifices. La mise en valeur de ce matériau encore mal connu du grand public, et ce malgré l’action d’associations pour promouvoir l’architecture de terre, à partir des années 1980[3], semble également nécessaire. En effet les bâtiments en pisé sont peut-être davantage menacés par les dénaturations à la suite de restaurations drastiques que ceux en maçonnerie de moellons : on cherchera plus volontiers à conserver des murs en pierre, jugée plus noble, que ceux en terre, matériau encore largement méprisé. En outre, si le pisé est très solide lorsqu’il est convenablement entretenu (les traités d’architecture du XVIIIe ou du XIXe siècle relatent tous à ce sujet une anecdote telle que celle du château de Boën, forteresse en pisé du XIVe siècle qu’on eut peine à détruire au XVIIIe siècle pour pouvoir reconstruire à son emplacement un château à la

mode), il est par contre très sensible à l'érosion dès que la toiture est déficiente (la ruine est alors très rapide) ou simplement s'il est recouvert d'un enduit moderne au ciment qui retient l'humidité dans le mur et entraîne sa fragilisation.

2 Après une rapide évocation de la technique du pisé et de ses caractéristiques, l'étude de sa mise en œuvre dans le canton de Boën décrira la répartition de l'utilisation des matériaux de construction en fonction de la nature des sols, puis donnera une rapide typologie des édifices (civils et religieux, logis ou dépendances), avant de dresser un historique donnant les principaux jalons de l'évolution formelle et technique de cette architecture grâce aux exemples datés.

Une technique de mise en œuvre spécifique

3 Le pisé tire son nom de l'un des outils employés sur le chantier, le *pisoir*, composé d'une tête oblongue et aplatie, en bois dur, fixée à l'extrémité d'un manche, et qui sert à tasser la terre : c'est l'opération spécifique de cette technique qui consiste à construire les murs d'un bâtiment en damant des couches de terre à l'intérieur de parements de bois.

4 La terre est prélevée sous la couche arable, à proximité du chantier (dans les fermes, le trou est ensuite recyclé en « boutasse », mare pour abreuver les animaux) ; elle ne doit pas être trop argileuse, ce qui provoquerait un retrait important au séchage et donc des fissures, ni trop sableuse, elle manquerait alors de cohésion. Si nécessaire, elle est préalablement débarrassée des cailloux les plus gros (dépassant la taille d'une noix) par épierrage ou tamisage sur une claie. Elle est ensuite malaxée et légèrement humidifiée si nécessaire pour obtenir un matériau cohérent.

5 La première étape du montage des murs est la réalisation d'un soubassement maçonné en moellons, d'au moins 80 cm de haut, destiné à isoler le mur de terre de l'humidité du sol et des éclaboussures des eaux pluviales. Vient ensuite la technique du pisé proprement dite : des « moules » quadrangulaires, les *formes*, constitués de deux grands côtés appelés *banches* et de deux petits côtés, les *têtes*, sont positionnés sur le soubassement. Les banches sont constituées de planches de bois, en général du résineux, assemblées longitudinalement à rainures et languettes. Un système de madriers transversaux, les *clefs* (qui laissent dans le mur des trous comparables aux trous de boulin), de planches et de liens permet le serrage de l'ensemble. La terre, charriée par des manœuvres, est versée en couches, les *mises*, que les maçons tassent à l'aide du pisoir jusqu'à en réduire l'épaisseur de moitié. Des cordons de mortier de chaux, les *liens* ou *joints*, peuvent être appliqués en fond de banche, sur les côtés (ils ne traversent pas le mur), afin de renforcer la ligne de jointure horizontale entre banches, zone plus difficile à tasser. Une fois la banchée terminée, on peut la décoffrer immédiatement et attaquer la banchée voisine. Les murs sont montés par assises successives ; pour en améliorer la cohésion, le maçon doit prendre soin de « croiser » ses coups de pisoir, en faisant tourner l'outil entre chaque coup, et de croiser les banches, c'est-à-dire d'adopter un sens de construction opposé d'une assise du mur à l'autre (fig. n°1).

Figure 1



Ailleux, le bourg, ferme. Vue d'ensemble de la grange-étable en pisé. Les clefs ont été rebouchées ; on distingue le raccord de maçonnerie sur le pignon

Phot. Inv. T. Monnet © Inventaire général, ADAGP, 2004

6 Les percements sont traités au fur et à mesure de la construction des murs ; les jambages sont maçonnés en même temps, dans le cas d'encadrements en pierre ou en brique, mais le matériau d'encadrement le plus fréquent dans la région de Boën est le bois : les encadrements sont alors mis en place dans le coffrage ; certains sont d'ailleurs remplis de terre au même titre que les banches, et doivent être ensuite démurés (ce qui n'est parfois jamais fait). Des ouvertures peuvent également être percées en sous-œuvre, la maçonnerie de raccord entre le pisé et l'encadrement (briques, petits moellons, mortier) étant ensuite dissimulée par un enduit. Une maçonnerie de raccord est également souvent nécessaire entre le sommet des murs-pignons et la charpente ; les pignons sont en général peu élevés (les toitures en tuiles creuses du Forez sont à faible pente), et une grande partie des constructions anciennes est couverte de toits à croupes, en général posés sur le faîte des murs par l'intermédiaire d'une sablière continue. Le séchage des murs prenait environ six mois, au terme desquels on pouvait enduire la construction.

7 Pour résumer les spécificités de la construction en pisé, on peut retenir qu'il s'agit d'une maçonnerie de terre « franche » (selon le terme des auteurs du début du XIXe siècle), c'est-à-dire exempte de toute adjonction, fibres végétales, poils d'animaux ou chaux, et damée dans un coffrage, ces opérations requérant l'utilisation d'outils professionnels. Le pisé n'est pas un savoir-faire domestique lié à un petit habitat rural « autoconstruit » par ses occupants, mais bien une architecture de maçons, qui nécessite une bonne connaissance du métier et la possession d'un matériel assez simple mais composé de nombreuses pièces, démontables et de fait peu encombrantes, les maçons étant, comme pour l'architecture de pierre, itinérants.

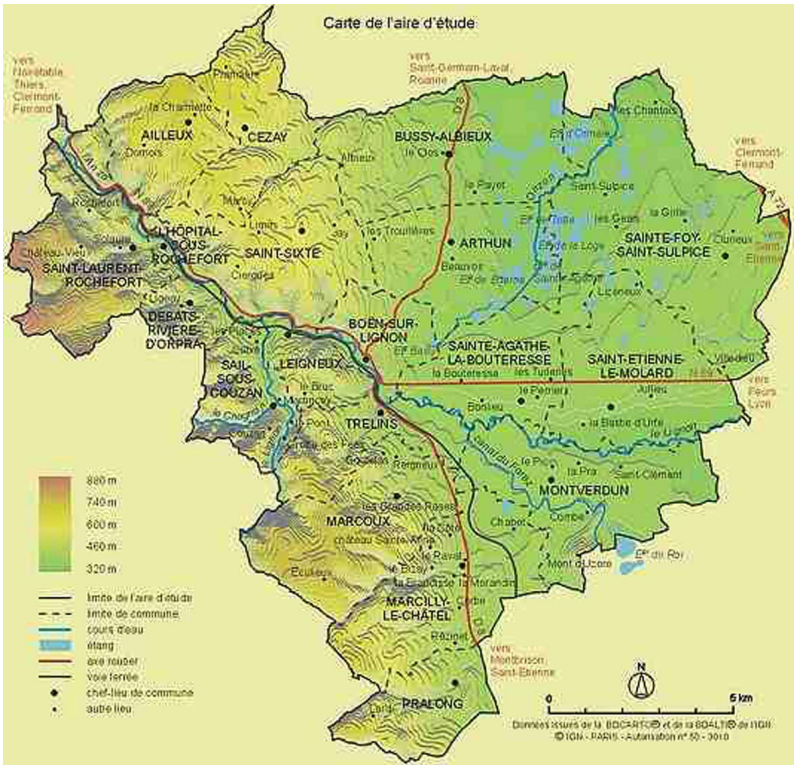
8 Le fait d'employer un matériau gratuit et d'extraction locale, ce qui évitait le coût important des charrois, rend la technique relativement économique ; elle demande

beaucoup de main-d'œuvre, mais les commanditaires participaient souvent au chantier comme manœuvres pour la préparation de la terre et son transport dans les banches. La construction est de plus assez rapide : pour un bâtiment d'importance moyenne, on pouvait avancer de trois assises par jour.

La répartition géographique des matériaux de construction et la typologie des édifices

Géologie et milieux naturels

Figure 2



Carte de l'aire d'étude. Dess
Inv. P. Cherblanc © Inventaire général, ADAGP, 2003/© IGN - Paris

9 Le canton de Boën (fig. n°2) est situé au cœur du département de la Loire, au nord du Forez (arrondissement de Saint-Etienne). Il est constitué de trois ensembles géographiques, délimitant trois zones d'habitat, d'agriculture et d'architecture différentes :

- *La plaine du Forez* : plaine d'effondrement de 40 par 20 km, au sol formé de couches d'argile et de sable granitique (sédiments argilo-sableux). Son altitude se situe autour de 350 à 400 m. Elle présente un milieu plutôt froid et humide, du fait de la stagnation des brumes et de l'humidité dans cette cuvette bordée par les monts du Matin (monts du Lyonnais, à l'est) et les monts du Soir (monts du Forez, à l'ouest). La plaine forme une zone marécageuse drainée, qui compte encore de nombreux étangs (creusés à partir du XIIIe siècle, on en compte 600 au XVIIIe siècle). L'habitat y est dispersé et se développe surtout à partir de la

fin du XVIIIe siècle. L'architecture est en pisé (il n'y a pas de pierre), avec utilisation de briques, les veines d'argile favorisant leur fabrication locale.

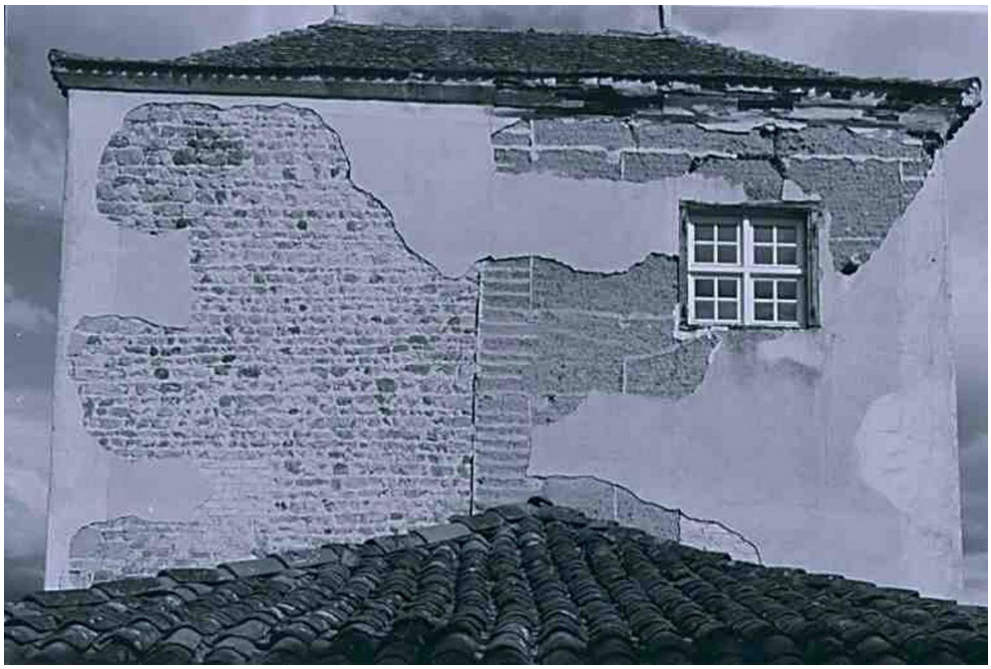
- *Le coteau* : zone de transition entre la plaine et les monts du Forez, dont l'altitude varie entre 400 et 500 m. Il s'agit d'une zone sèche et bien exposée (vers l'est), très cultivée en vigne. Elle présente un habitat regroupé (bourg - les bourgs les plus importants et les plus anciens s'y sont implantés - et hameaux), et une architecture de pisé et briques.
- *Les pics basaltiques* : butte de Marcilly et « pic de Montverdun » dans le canton, pic de Saint-Romain-le-Puy ou de Montbrison dans les proches environs, ce sont des manifestations du volcanisme ancien de la région traversée par une faille tellurique. D'une altitude de 500 m environ, ils forment des îlots d'habitat ancien dans la plaine (vestiges gallo-romains). La vigne y est également exploitée et l'architecture est en majeure partie en basalte d'extraction locale.
- *Les premiers monts du Forez et la zone des plateaux granitiques* : zone dite du pays coupé, dont l'altitude varie de 500 à 800 m. Elle présente un habitat ancien, regroupé. On y pratique la polyculture, l'élevage et la sylviculture, avec souvent des exploitations très éclatées pouvant comporter une parcelle de vigne sur le coteau ou un droit de pêche dans la plaine. Le pisé atteint ici sa limite haute (800 m), et l'architecture de granite devient majoritaire.

Les matériaux

La pierre

10 La pierre présente dans le canton est majoritairement impropre à la taille (granite grossier ou basalte) : elle est utilisée sous forme de moellons (fig. n°3), montés avec plus ou moins de mortier (selon la richesse du commanditaire et l'éloignement des fours à chaux). L'utilisation de la pierre de taille est donc assez rare, et réservée aux édifices les plus prestigieux (façade occidentale et abside des églises, avec de fréquents remplois de blocs gallo-romains) ou aux éléments structurels de l'architecture (encadrements de baies, contreforts). La pierre peut être de provenance locale (granite bleu de Cezay, pierre de Moingt) ou d'importation (grès houiller de Saint-Etienne à la Bastie d'Urfé), surtout à la fin du XIXe grâce aux nouveaux moyens de transport (pierre calcaire drômoise, par exemple de Chamarest).

Figure 3



Marcilly-le-Châtel, demeure Chabet, dite château Chabet. Détail de la façade est, avec juxtaposition de matériaux de construction : pavillon primitif en pisé doublé par un pavillon en moellons

Phot. Inv. E. Dessert © Inventaire général, ADAGP, 2001

La terre

11 La présence de carrières de glaise en bordure de la plaine (communes de Sainte-Agathe-la-Bouteresse et de Marcilly-le-Châtel) a permis le développement d'une fabrication artisanale de tuiles et de carreaux de terre cuite, puis de briques, constituant une activité d'appoint, en plus de l'agriculture. Comme ailleurs, la production décolle dans la 2e moitié du XIXe siècle et jusqu'à la 1ère moitié du XXe. Un exemple unique de construction médiévale totalement en brique doit tout de même être signalé, l'église de l'abbaye cistercienne de Bonlieu (commune de Sainte-Agathe-la-Bouteresse) en briques moulées et taillées ; la brique est employée également, mais de façon plus anecdotique, au prieuré de Montverdun (en remplissage dans la galerie édifiée vers 1470). A partir des années 1870, la mode des encadrements de baies en brique, relayée par l'expansion du chemin de fer qui permet la commercialisation de matériaux produits à l'échelle départementale, fait de ce type d'encadrement la norme ; mais on constate que la brique reste privilégiée dans les communes qui en fabriquent (« loges » de vigne à Marcilly ; grandes fermes de la commune de Sainte-Foy-Saint-Sulpice).

Figure 4



Marcilly-le-Châtel, demeure Chabet, dite château Chabet. Vue générale depuis le sud

Phot. Inv. E. Dessert © Inventaire général, ADAGP, 2002

12 Le pisé constitue le matériau de construction principal du canton, et de la plaine du Forez en général, ainsi que de la Limagne auvergnate, son équivalent de l'autre côté des monts du Forez, et dans la plaine roannaise. La terre y présente une composition adéquate. La diversité des milieux naturels de l'aire d'étude conditionnent la mise en œuvre du pisé : aux changements liés à l'évolution de la technique s'ajoutent les variantes locales. Un rapide tour d'horizon de l'architecture de cette zone du Forez montre combien le pisé est, jusque dans la première moitié du XXe siècle, un matériau universel. L'architecture religieuse en conserve les plus anciens exemples (prieuré de Montverdun, v. *infra*), même s'ils sont aujourd'hui peu nombreux ; la nef de l'église de Saint-Etienne-le-Molard, dont seul le clocher-porche était en pierre de taille, a été détruite au XIXe siècle ; dans le canton de Montbrison s'élèvent encore l'église de l'Hôpital-le-Grand, la chapelle des Pénitents (1731) et la chapelle Saint-Joseph à Montbrison. Pour l'architecture militaire, la maison forte de la Bastie d'Urfé (commune de Saint-Etienne-le-Molard, v. *infra*) est un exemple célèbre, dont les textes montrent qu'il n'était pas isolé (maison forte de Goutelas (commune de Marcoux), fortifications du prieuré de Sainte-Foy, château de Boën). De nombreux châteaux et maisons de plaisance construits aux XVIIe, XVIIIe et jusqu'à la fin du XIXe siècle perpétuent l'utilisation du pisé : château de Chabet (commune de Marcilly-le-Châtel, XVIIe siècle) (fig. n°4), de Vaugirard (commune de Champdieu, 1er quart du XVIIe siècle), de Beauvoir (Arthun, XVIIIe siècle), maison des champs du Clos (Bussy-Albieux, XVIIIe siècle), demeure de la Pras (Montverdun, dernier quart du XIXe siècle). La plupart du temps, un enduit masque totalement le pisé, et imite parfois la pierre ou un autre matériau : ainsi lors de sa vente en 1878, le château de Vaugirard est dit « construit en pierre en brique ». Dans l'architecture agricole, la présence d'enduit, et le décor apposé sur celui-ci, différencie souvent le logis et les dépendances. En effet l'enduit n'est pas

systématique, et il semble que son rôle symbolique, pour souligner l'emplacement du logis, soit plus important que son rôle fonctionnel, qui est de protéger les murs ; dans ce cas il est en effet souvent limité à la façade la plus exposée (côté ouest, d'où arrivent les vents et la pluie, et côté nord) et aux pisés fragiles (terre granuleuse). Le reste du temps, le débord de toit et le soubassement suffisent à la protection du mur.

Figure 5



Saint-Laurent-Rochefort, Dardes, ferme

Phot. Inv. C. Guibaud © Inventaire général, ADAGP, 2004

13 Dans les zones géologiques mixtes, un même édifice peut présenter des mélanges de matériaux (façades exposées en moellons) (fig. n°5). Contrairement à ce que l'on a pu conclure d'une observation trop hâtive, le logis peut être en pisé et les dépendances en moellons aussi bien que le contraire. A la fin du XIXe siècle, la pierre est parfois privilégiée pour le logis, ou au moins sa façade principale, pour une question de mode (prestige de ce matériau). Mais dans les zones de pisé, celui-ci reste majoritairement employé, parfois sous un enduit d'imitation, certainement du fait des qualités propres au matériau : économie et rapidité de la construction, isolation thermique. Enfin, certaines dépendances sont systématiquement en pisé, comme les colombiers, et même lorsqu'ils sont de plan circulaire, ce qui nécessite pourtant une mise en œuvre complexe et des banches spécifiques.

Figure 6



L'Hôpital-sous-Rochefort, le bourg, ferme. Baie à croisée
Phot. Inv. T. Monnet © Inventaire général, ADAGP, 2004

14 Les encadrements de baies sont majoritairement en bois, mais la pierre est employée dans l'architecture de prestige (église, châteaux), et, dans les fermes, pour les ouvertures privilégiées (porte, fenêtres du rez-de-chaussée), et plutôt pour les édifices les plus anciens ou, au contraire, du XIXe siècle avancé. On a parfois des encadrements mixtes, avec des jambages de pierre et un linteau en bois, matériau plus souple qui résiste mieux à la pression lors du tassement de la terre. Pour les encadrements en bois, les principales essences employées sont le résineux, mais aussi le chêne et le châtaignier. Un grand soin est généralement apporté aux huisseries dont le bois est sculpté de moulurations susceptibles de rivaliser avec la pierre (fig. n°6) ; grâce à leur mise en œuvre reconnaissable, les baies anciennes sont un élément de datation supplémentaire : baies à croisée (jusqu'au XVIIIe siècle), encadrements chanfreinés, encadrements à grosses chevilles (du XVIe au XVIIIe siècle).

Etude chronologique

15 La technique du pisé connaît à la fin de l'Ancien Régime un regain d'intérêt parallèle aux thèses physiocratiques et au renouveau de l'architecture rurale à la fin du XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe. La mise en œuvre du pisé est bien décrite et ses qualités exposées par François Cointereaux dans son *Ecole de l'architecture rurale*[4]. Lui-même petit-fils de maçon lyonnais, il rapporte que le pisé est utilisé de façon traditionnelle dans la région lyonnaise, le Dauphiné et le Bugey, mais il ne mentionne pas le Forez ni l'Auvergne, où l'on verra cependant que ses écrits s'appliquent également, pour le XVIIIe siècle. Mais l'étude du bâti révèle une évolution dans les

modes constructifs que l'on peut étudier grâce aux exemples de pisé daté. Comme pour l'architecture de pierre, l'observation de l'aspect d'ensemble du mur permet de déterminer les phases de constructions (reprises, rajouts) (fig. n°7) et éventuellement leur succession ; et de même qu'avec la pierre, le pisé peut être remployé : la terre provenant d'anciens murs peut être broyée et réutilisée, avec parfois des fragments d'enduit visibles dans la terre damée[5].

Figure 7



Débats-Rivière-d'Orpra, Ligeay, grange. Elévation postérieure : juxtaposition de deux pisés d'époques différentes (à gauche, XVIIe siècle (?), à gauche, limite XIXe siècle-XXe siècle)

Phot. Inv. C. Guibaud © Inventaire général, ADAGP, 2003

16 Comme Cointereaux le souligne lui-même, une fois l'édifice enduit, rien ne permet plus d'en distinguer le matériau de construction, qui pour lui n'a de toute façon aucune valeur esthétique propre. L'étude du bâti en pisé est donc souvent difficile, en particulier en milieu urbain, où les façades sont systématiquement enduites (et parfois reconstruites lorsqu'elles ont été frappées d'alignement) et les murs latéraux mitoyens inaccessibles. Les travaux de reprise des façades, et en particulier de réfection d'enduit sont donc des moments privilégiés pour l'étude.

Figure 8

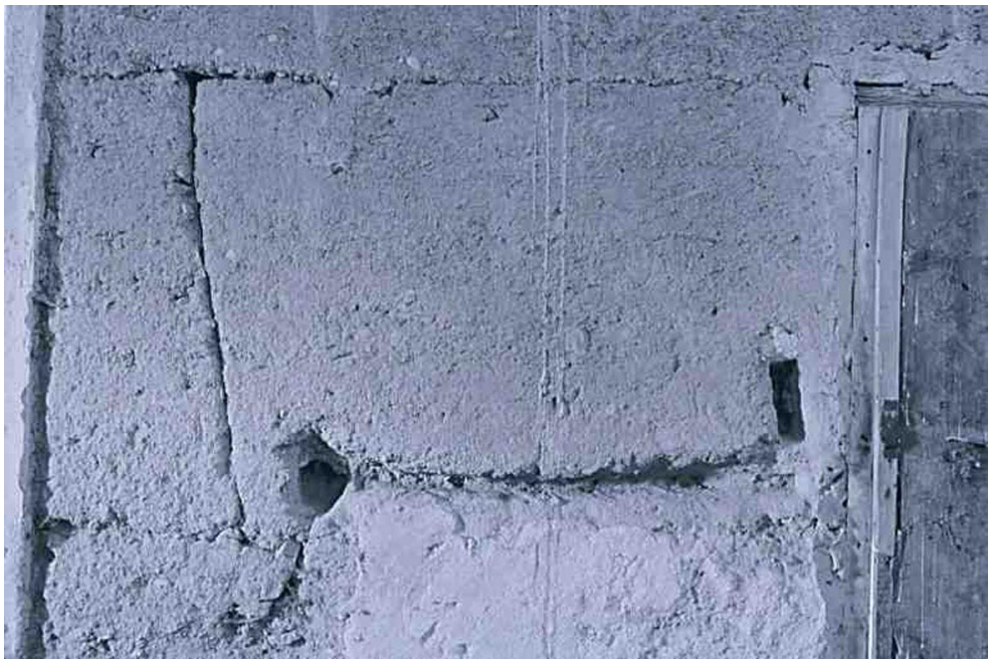


Saint-Etienne-le-Molard, la Bastie d'Urfé, Château de la Bastie d'Urfé. Vue générale de la façade sur jardin du corps de galerie, après décroutage

Phot. Inv. J.-M. Refflé © Inventaire général, ADAGP, 2004

17 Les premiers pisés datés subsistants connus sont ainsi d'accès difficile : il s'agit des murs de la salle de la Diana à Montbrison, construite vers 1295, peut-être à l'occasion du mariage du comte de Forez Jean I[er]. Le matériau est invisible, les murs étant mitoyens côté extérieur et masqués par divers revêtements à l'intérieur (la façade a été remplacée par une façade néogothique en pierre en 1862). Les élévations en pisé du logement du prieur de Montverdun, le mur nord et murs de refend au premier étage, dont les parties les plus anciennes sont datées de la première moitié du XIIIe siècle, ne sont guère plus accessibles. C'est donc la maison forte de la Bastie d'Urfé, construite en 1331, et la tour carrée qui lui est ajoutée vers 1466, qui permettent le mieux d'aborder les techniques anciennes, d'autant plus que leur façade sur le jardin a été décroûtée en 2000 pour en refaire l'enduit (fig. n°8). Les banchées sont très hautes (1,60 m) et très larges (1,20 m) : les formes utilisées ont pu être faites sur mesure pour ce chantier particulier, l'épaisseur des murs étant ici liée au rôle défensif de l'édifice. Par contre, un trait constant des pisés antérieurs au XVIIe siècle est l'absence de chaux : il n'y a pas de joint entre les banchées. Enfin, celles-ci sont juxtaposées avec des raccords verticaux, qui suivent les angles droits des côtés de la forme. C'est la technique la plus simple, mais elle favorise la propagation de fissures le long de la ligne de faiblesse horizontale ainsi créée dans le mur.

Figure 9



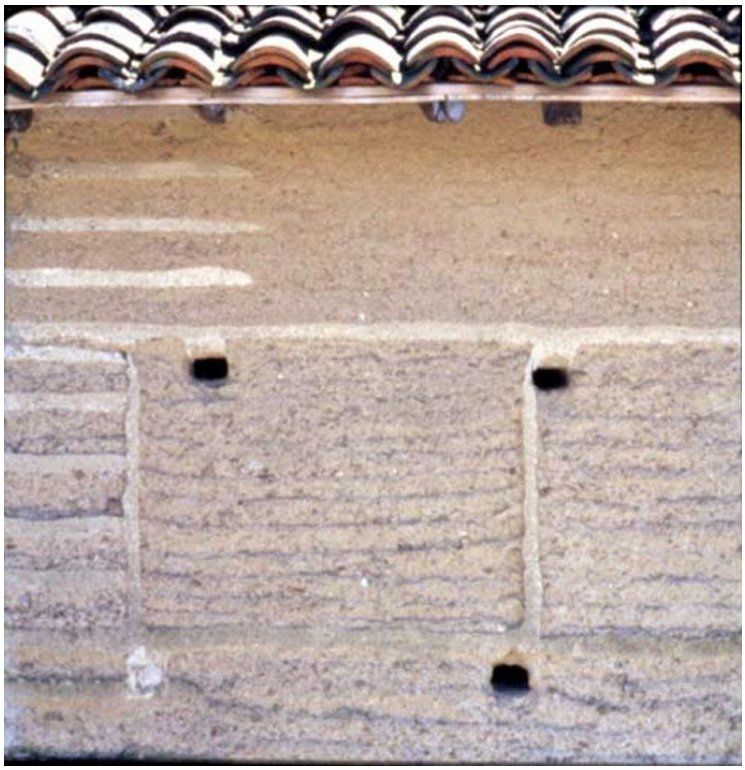
Arthun, Chez Platon, ferme. Vue de l'étage de l'ancien logis : détail du pisé. Phot

Inv. E. Dessert, © Inventaire général, ADAGP, 2003

18 Pour les XVIe et XVIIe siècles, les exemples datés sont plus fréquents, et forment au XVIIIe siècle une série continue. L'enquête de terrain a révélé l'existence dans la commune d'Arthun, au lieu-dit Chez Platon, d'une ferme du XVIe siècle qui, bien que très dénaturée, en particulier pour les élévations extérieures, reste un exemple rare de logis de cette époque[6], daté sur linteau de la cheminée de la cuisine de 1583. Le pisé est encore conforme à la morphologie du XIVe siècle : les banches, plus ordinaires qu'à la Bastie, sont moins hautes et relativement courtes, sans joints de chaux, et à raccords verticaux. La terre est assez caillouteuse et damée de façon homogène (fig. n°9). La charpente est posée sur le mur par l'intermédiaire d'une sablière qui fait tout le tour de l'édifice. Le jalon suivant était une ferme du XVIIe siècle (pratiquement détruite lors de sa « restauration » en 2002) proche de la Bastie d'Urfé, et dite « maison de Diane ». Là encore le pisé présentait le même aspect que précédemment.

19 Le premier exemple de changement de la technique ramène encore à la Bastie : sur la vue cavalière de la Bastie dessinée par Etienne Martellange en 1611[7], les raccords sont toujours verticaux mais la présence d'un double trait laisse supposer un joint de chaux entre les banchées. Cependant, un siècle plus tard, le prix-fait pourtant très détaillé de la maison de Benoiste de Sainte-Colombe, prieure du chapitre de chanoinesses de Leigneux, en 1710, ne mentionne l'utilisation de la chaux que pour la maçonnerie du soubassement[8] (et l'enduit qui recouvre les murs ne permet pas de vérifier ce qu'il en est).

Figure 10



Bussy-Albieux, Gouttebelin, ferme. Mur de la grange datée 1752
Phot. Inv. E. Dessert © Inventaire général, ADAGP, 2003

20 C'est vers le milieu du XVIIIe siècle que la technique du pisé « moderne » se fixe dans les termes exposés par Cointereaux à la fin du siècle. Les banches prennent leur dimensions standard d'environ 3 pieds sur 10, les joints de chaux deviennent systématiques et le raccord entre les banchées s'incline jusqu'à atteindre plus ou moins 45° : cette technique, combinée au croisement des assises (les raccords de deux assises superposées sont inclinés en sens contraire), éviterait la fissuration du mur. Selon la typologie du pisé établie par Vincent Durand[9], l'inclinaison des joints suit une progression en relation directe avec l'évolution dans le temps : plus on avance dans le XVIIIe et le XIXe siècles, plus les raccords tendent vers l'oblique à 45° ; l'observation sur le terrain montre que, dans la réalité, cette pratique est loin d'être aussi systématique : un même mur peut présenter des raccords verticaux et inclinés, cela étant certainement dû à la plus grande difficulté qu'il y avait à faire les seconds. Enfin les angles sont signalés par la multiplication des joints de chaux, que la tradition locale attribue à un renforcement de ces parties sensibles, mais dans lesquels la théorie voit aussi une imitation des chaînes d'angle des bâtiments en pierre[10]. L'érosion permet souvent une bonne lecture des mises, qui sont de faible épaisseur et de terre bien épierrée. Le mur d'une grange à Gouttebelin (fig. n°10), commune de Bussy-Albieux, datée 1752 (date portée sur une baie) est une bonne illustration de cette mise en œuvre du pisé (avec un raccord encore vertical).

Figure 11



Saint-Sixte, Limes, ferme. Vue d'ensemble de la façade est du logis. Phot
Inv. C. Guibaud © Inventaire général, ADAGP, 2002

21 L'étude des enduits anciens encore en place dans le canton a révélé l'existence de décors tout à fait spécifiques. Le plus ancien, et le plus fréquent, est la présence d'une plate-bande claire autour des baies et parfois sur les angles de la construction. Ce dispositif avait peut-être à l'origine pour but de simuler la pierre ; dans le cas de pigeonnier, on lui attribue une valeur prophylactique et attractive pour ces oiseaux. Une croix ou des initiales pouvaient également être peints à la chaux, de préférence sur les murs pignons (fig. n°11).

Figure 12



Bussy-Albieux, Albieux, Ferme. Premier ensemble. Bâtiment sud-est : façade du cuvage et du logis. Phot

Inv. E. Dessert © Inventaire général, ADAGP, 2002

22 Le type de décor le plus sophistiqué a été étudié sur une ferme à Albieux (commune de Bussy-Albieux) (fig. n°12). Daté de 1773 (date portée), cet agencement de disques ou médaillons et d'encadrements de baies en cartouche se démarque des modèles publiés par Cointereaux[11], et formait peut-être un style local, des vestiges d'un décor comparables (plates-bandes et disques) ayant été repérés sur une autre ferme (Jay, commune de Saint-Sixte) ; mais la rareté des enduits du XVIIIe siècle subsistants ne permet pas de conclure.

Figure 13



Bussy-Albieux, le bourg, presbytère, actuellement restaurant. Vue d'ensemble pendant les travaux de rénovation (4e quart XXe siècle)

Phot. C. Le Barrier © Christian Le Barrier

23 Le XIXe siècle est marqué par l'utilisation toujours plus abondante de la chaux, disponible à meilleur coût du fait de sa fabrication industrielle et de l'amélioration des transports : les joints sont plus larges, les renforts aux angles plus marqués. A la fin du XVIIIe siècle on voit aussi apparaître des essais de consolidation visant en général à obtenir une « stabilisation de surface » du pisé. L'une des méthodes consiste à multiplier les cordons de chaux dans les banches, presque jusqu'à former un enduit : c'est le cas au presbytère de la commune de Bussy-Albieux, béni en 1774[12] (fig. n°13).

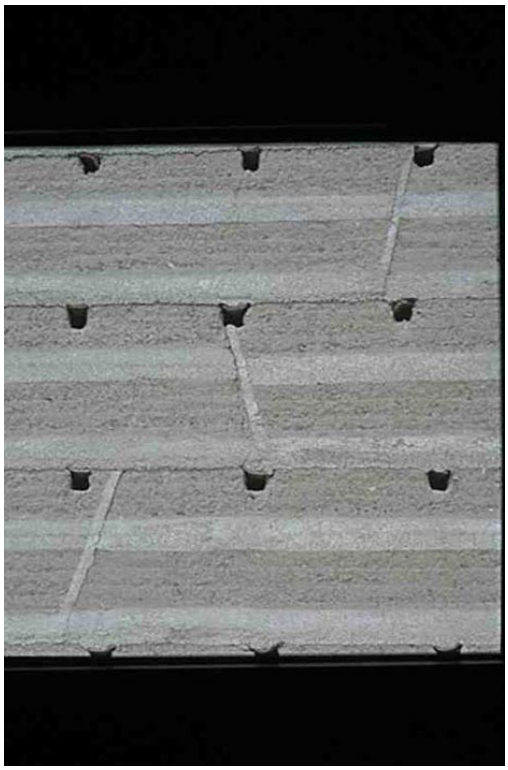
Figure 14



Saint-Laurent-Rochefort, Grossat, ferme. Tirant en bois et métal
Phot. Inv. T. Monnet © Inventaire général, ADAGP, 2004

24 L'autre technique, qui semble postérieure (les exemples sont plutôt de la fin du XIXe siècle), utilise du pisé « stabilisé » (terre mêlée à de la chaux) en bordure de banches, formant là aussi une sorte d'enduit dans la banche. Mais ces innovations restent limitées ; on continue d'employer les moyens traditionnels de renforcement du pisé : madriers de bois noyés dans la terre, en particulier aux angles, tirants en bois et métal (fig. n°14), planches, enduit chargé de débris de tuiles pour rattraper un mur déjà érodé.

Figure 15



Saint-Sixte, Jay, Ferme. Détail du pisé de la grange
Phot. Inv. E. Dessert © Inventaire général, ADAGP, 2003

25 Au tournant du XXe siècle, c'est surtout l'attention apportée à l'aspect même du mur qui se développe : les joints de chaux deviennent parfaitement droits et réguliers, et peuvent être doublés dans une même banchée (fig. n°15) ; le traitement des angles prend un aspect décoratif (dessin des joints superposés en cuvette) et marquait peut-être la signature d'un groupe de maçons. Ces pratiques révèlent un intérêt pour l'esthétique propre aux murs de pisé, qui s'impose visuellement d'autant plus qu'elle s'accompagne souvent d'une augmentation de la taille des bâtiments agricoles.

Figure 16



Saint-Sixte, le bourg, ferme. Elévation du logis

Phot. Inv. C. Guibaud © Inventaire général, ADAGP, 2004

26 Les lignes graphiques formées par les joints de chaux quadrillent les élévations et mettent en valeur les longs murs des granges édifiées au début du XXe siècle, confirmant que nombre d'entre elles n'étaient pas destinées à être enduites. Sur les logis, les exemples d'enduit sont beaucoup plus fréquents que pour le XVIIIe siècle, mais relèvent d'une typologie moins originale : faux appareillage dessiné par un double trait pour donner l'illusion du relief, avec chaînes d'angles en harpe aux angles (fig. n°16).

Figure 17



Boën, Petits-Prés, cuvage. Encadrement de baie en ciment
Phot. Inv. T. Monnet © Inventaire général, ADAGP, 2004

27 A partir de la fin du XIXe siècle, de nouveaux matériaux interviennent dans la fabrication du pisé. La brique est massivement utilisée pour les encadrements de baies, mais aussi parfois en renfort aux angles. Puis c'est le ciment qui est substitué au mortier de chaux pour les joints et les angles, où les renforts adoptent un dessin particulier en dent de scie (fig. n°17).

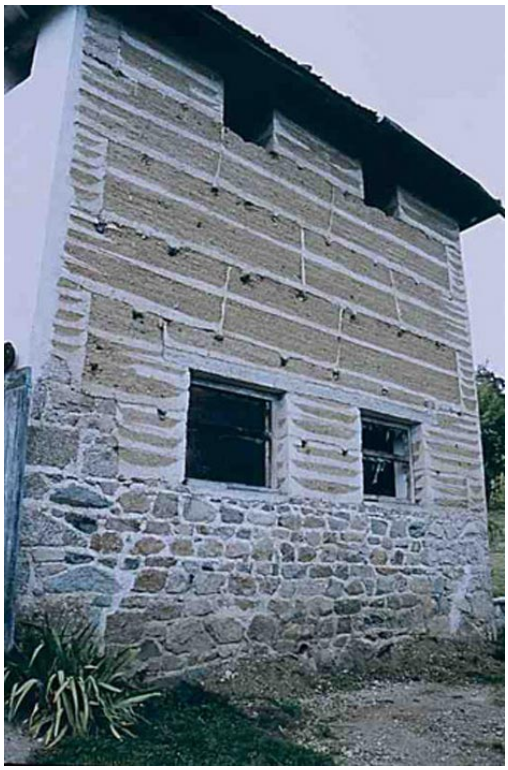
Figure 18



Boën, la Chaux-est, ferme. Vue d'ensemble de la grange-étable
Phot. Inv. T. Monnet © Inventaire général, ADAGP, 2004

28 Enfin, l'apparition du mâchefer apporte un vrai changement dans les techniques de fabrication du pisé : en effet ce résidu de l'industrie métallurgique, produit en grande quantité à Saint-Etienne, mais aussi à Boën, a été utilisé à partir de la fin du XIXe siècle et jusque dans la première moitié du XXe siècle, soit en remplacement de la chaux pour les angles et les jambages, soit en remplacement de la terre elle-même. Léger et poreux, ce matériau donnait de bons résultats en termes de solidité et d'isolation ; il a surtout été utilisé pour des locaux industriels et du bâti urbain (à Boën ou Sail-sous-Couzan), proches du lieu de production du mâchefer (ou d'une gare importante), mais on en trouve également dans le bâti rural, les ouvriers des usines du canton gardant souvent une activité agricole annexe (fig. n°18).

Figure 19



Saint-Laurent-Rochefort, les Buriches, grange. Pisé un peu postérieur à 1940.
Phot. Inv. C. Guibaud © Inventaire général, ADAGP, 2004.

29 A partir de la 2e moitié du XXe siècle, les techniques et les matériaux de construction connaissent une profonde mutation, qui accompagne les changements des pratiques agricoles et la désertification du monde rural : après la Deuxième Guerre mondiale, la construction en pisé est abandonnée ; le dernier exemple repéré est daté vers 1940 (fig. n°19). Lorsque la construction en terre recommence à intéresser les architectes, dans les années 1980, sa mise en œuvre est révolutionnée par les nouvelles techniques du bâtiment et quitte le domaine de l'architecture traditionnelle.

NOTES

1. BARDISA, Marie, GUIBAUD, Caroline, MONNET, Thierry. **Le Pays d'Astrée, canton de Boën, commune de Sail-sous-Couzan, Loire**. Lyon : ADIRA, 2003 (Coll. Images du patrimoine, n° 221).
2. Renseignements fournis par Christian Le Barrier, archéologue, auteur de nombreux rapports de fouille sur des édifices emblématiques du canton (en particulier le prieuré de Montverdun et la Bastie d'Urfé), à qui cet article doit beaucoup ; publications de l'architecte Pascal Scarato, en particulier SCARATO, Pascal. **Inventaire du patrimoine en pisé du département de la Loire**. Clermont-Ferrand : Pisé Terre d'Avenir, 1984, et JEANNET, Jacky, PIGNAL, Bruno, POLLET, Gérard, SCARATO, Pascal. **Le pisé. Patrimoine, restauration, technique d'avenir. Matériaux,**

techniques et tours de mains. Nonette : Editions Créer, 1997. Mes remerciements vont également à Philippe Bardel pour les informations qu'il m'a communiquées.

3. *CRATerre*, centre de recherche créé en 1979 à l'école d'architecture de Grenoble, voir http://terre.grenoble.archi.fr/ ; association *Pisé terre d'avenir*, créée en 1984, avec trois antennes correspondant aux trois principales régions de construction traditionnelle en pisé, Thuret (Puy-de-Dôme) en Auvergne, Saint-Laurent-de-Chamousset (Loire) en Rhône-Alpes et Portet-sur-Garonne (Haute-Garonne) en Midi-Pyrénées.

4. COINTEREAUX, François. **Ecole d'architecture rurale ou Leçons par lesquelles on apprendra soi-même à bâtir solidement les maisons de plusieurs étages, avec la terre seule ou autres matériaux les plus communs et du plus vil prix. Ouvrage dédié aux Français par François Cointereaux**. Paris : F. Cointereaux, 1790.

5. Procédé constaté par Christian Le Barrier à la Bastie d'Urfé.

6. Et d'autant plus intéressant qu'on y constate la permanence d'un type de plan de logis forézien à *aître* (galerie) que l'on rencontre jusqu'au XIXe siècle.

7. BNF, Paris, département des Estampes, recueil Ub 9a, n°128.

8. A. Diana, Montbrison. « *...illustre et révérende dame / Benoiste de Ste Colombe relligieuse prieure / du monastère de Leigneux ordre / de St Benois laquele de gré a par / ces présentes donné à prix fait à S^r^ André / Chambonet maître architecte de la ville de Monistrol en Velay / présent et acceptant d'édiffier et construire pour ladicte / dame une maison et bastiment audit couvent de Leignieux / et promet ..... faire tous les ouvrages de massonnerie / et charpenterie suivant : scavoir qu'il fera premier une muraille (...), dont le fondement sera / sur le ferme à pierre chaux et sable d'espaisseur de / trois pieds jusques hors de terre et du rez-de-chaussé / où il sera réduit à deux pieds et continué à pierre et chaux / jusques au sol des fenestres du premier appartement / et le surplus dudit mur sera fait de terre pizé, la / première forme ayant deux pieds d'épaisseur, la / seconde diminuée d'un pouce et les autres diminués / chacuns de mesme jusques au couvert ; fera autre / mur (...)posera toutes les (plates-b ?)...andes des portes / et toutes les croisées des fenêtres, lesdites croisées en / embrasement ou autrement comme on le trouvera / mieux, toutes lesquelles seront de bois chesne de quatre pieds de largeur et huit de hauteur excepté / les portes d'entrées qui seront de pierre de taille / posé à un degré pour monter au premier appartement (...)pour laquelle œuvre ladicte / dame fournira audict Chambonnet à pied d'œuvre et / à son besoing tous matériaux necessaires soit pierre / chaux sable brique bois tuilles ou autres / lesquels / bois seront écarrés et fini, la pierre taillée et ladicte / cave creusée aux frais de ladicte dame, tous lesdicts / murs (?) ... seront au surplus démurés (?) par ledict Chambonet / qui taillera aussy la pierre de taille du portail de l'entrée dans la cave (+), tout lequel bastiment / ledict Chambonet et ainsy qu'il est en dessus esnomé...*

9. A qui l'on doit la rédaction de la partie concernant le canton de Boën, sous la direction de Félix THIOLLIER, dans **Le Forez pittoresque et monumental : histoire et description du département de la Loire et de ses confins**. Lyon : Imprimerie A. Waltener, 1889.

10. « soit par vanité, soit par raison de solidité, il [le maçon] pose, sur la terre battue, tous les six pouces de hauteur, un petit glacis de mortier (...) ce qui imite les joints des pierres. ». COINTEREAUX, François. **Ecole d'architecture rurale ou Leçons par lesquelles on apprendra soi-même à bâtir solidement les maisons de plusieurs étages, avec la terre seule ou autres matériaux les plus communs et du plus vil prix. Ouvrage dédié aux Français par François Cointereaux**. Paris : F. Cointereaux, 1790. p. 24.

11. COINTEREAUX, François. **Ecole d'architecture rurale ou Leçons par lesquelles on apprendra soi-même à bâtir solidement les maisons de plusieurs étages, avec la terre seule ou autres matériaux les plus communs et du plus vil prix. Ouvrage dédié aux Français par François Cointereaux**. Paris : F. Cointereaux, 1790. non paginé.

12. A. Diana, 1 F 42, 28, n°67 : **1774, 8 août. Bénédiction de la maison presbytérale et curiale de Bussy**, copie (registres paroissiaux de Bussy).

RÉSUMÉS

Le pisé est une technique de construction qui utilise de la terre tassée dans des moules appelés formes. Sa mise en œuvre a été étudiée dans le canton de Boën en Forez (Loire) lors d'une opération d'inventaire topographique. Dans les zones où l'environnement géologique s'y prête, ce matériau a été utilisé pour tous les types d'édifices : églises, châteaux, maisons, fermes et édicules. Les exemples les plus anciens subsistants datent du XIIIe siècle (mais on sait que le pisé est connu depuis l'Antiquité). Les exemples datés montrent l'évolution de cette technique du XVIe au XVIIIe siècle et sa stabilisation, contemporaine de la parution des écrits de l'architecte François Cointereaux. Le pisé traditionnel atteint une certaine perfection technique au XIXe siècle, avant d'être abandonné après 1950. Les pisés modernes (après 1980) s'en inspirent, mais avec des méthodes de construction mécanisées.

Pisé, known as cobwork in English, is a building material which uses rammed earth shaped between two parallel frames called forms. The use of this material in the buildings of the canton of Boën-en-Forez (Loire) was studied during a survey of the architecture of this territory. Where geological conditions were favourable, this material could be used for all sorts of buildings: churches, chateaux, houses, farms and their outbuildings. The oldest surviving examples date from the thirteenth century, although pisé is known to have been used in classical antiquity. The pisé buildings which can be dated show how the use of the material evolved from the sixteenth century to the eighteenth and how this use achieved certain stability around the time of the architect François Cointereaux, writing in 1790. Traditional pisé construction reached technical maturity during the nineteenth century but was abandoned after the 1950s. Contemporary pisé buildings, after 1980, are still inspired by traditional techniques but use mechanical construction processes.

INDEX

Keywords : Cobwork
Mots-clés : architecture domestique, architecture religieuse, architecture rurale, Arthun, banche, Bastie d'Urfé, Boën, boutasse, Bussy-Albieux, Champdieu, château, château de Beauvoir, château de Chabet, château de Vaugirard, chaux, coffrage, Cointereaux, église, ferme, Forez, grange, Loire, mâchefer, Marcilly, Marcilly-le-Châtel, matériau, Montbrison, Montverdun, pigeonnier, pisé, Sail-sous-Couzan, Saint-Etienne-le-Molard, Saint-Sixte, Sainte-Agathe-la-Bouteresse, Sainte-Foy-Saint-Sulpice, technique, terre, Moyen Âge

AUTEUR

CAROLINE GUIBAUD

Conservatrice du patrimoine. Inventaire. Région Rhône-Alpes. caroline.guibaud@culture.gouv.fr

La pierre dans l'architecture rurale en Lorraine

Jacques Guillaume

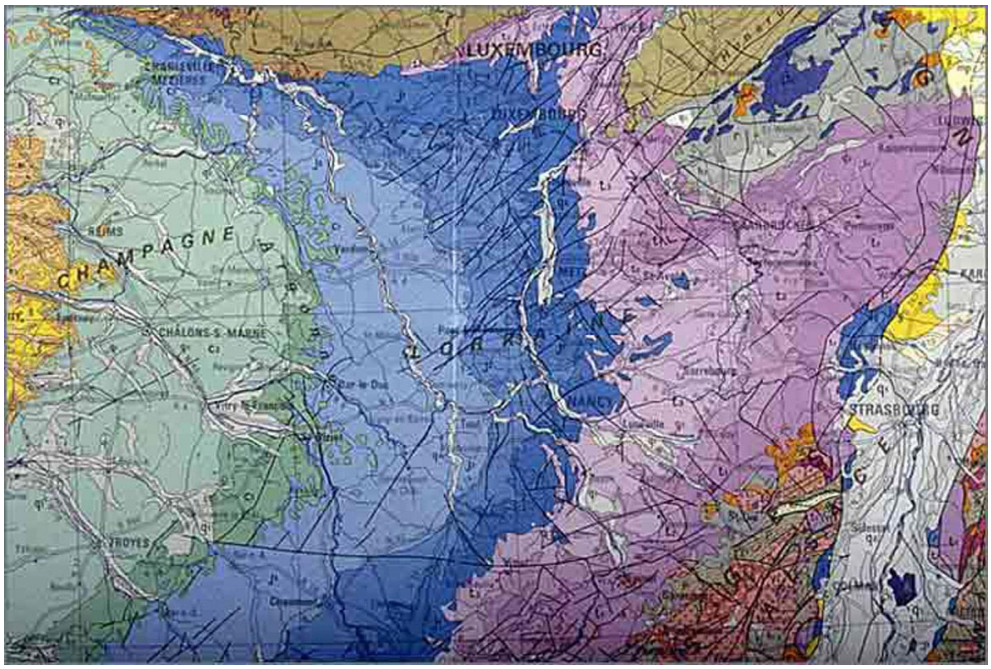
1 La Lorraine, avec ses formations géologiques diverses, réunit un bel échantillonnage de matériaux de construction, des calcaires meusiens réputés au granite des Vosges, en passant par les grès beiges ou roses. Si la mise en œuvre de ces roches, dont la réputation a parfois dépassé les frontières, est désormais bien connue dans l'architecture majeure, elle concerne en premier lieu, au moins sur le plan quantitatif, l'architecture vernaculaire. Dans ce domaine, le milieu rural constitue un vaste champ d'étude encore peu exploré, offrant une grande variété de savoir-faire particulièrement bien adaptés aux conditions locales et parfois ne déméritant pas de l'architecture majeure.

Géologie. Du socle primaire aux formations du secondaire

2 Constituant une auréole du Bassin parisien, la Lorraine, qui comprend les quatre départements de la Meuse, de la Meurthe-et-Moselle, de la Moselle et des Vosges, appartient en grande partie à une formation jurassique du secondaire, qui se traduit par une succession de *cuestas* (côtes) plus ou moins arquées comprises entre la Champagne humide à l'ouest et le massif ancien des Vosges à l'est. Ce relief de côtes constitué de formations carbonatées, entrecoupé de dépressions argilo-marneuses, résulte de l'érosion différentielle d'une série sédimentaire légèrement inclinée vers le centre du Bassin parisien.

3 En Lorraine occidentale, les reliefs de côtes les plus spectaculaires sont ceux de la Côte de Moselle (Bajocien-Bathonien) et de la Côte de Meuse (Oxfordien moyen et supérieur) qui recèlent les gisements de pierre de taille parmi les plus importants de la région.

Figure 1



Carte géologique de la Lorraine (B.R.G.M., 1968). En bleu, les dépôts du Secondaire, en violet, les formations du Tertiaire, en rouge, le socle ancien hercynien

Repro. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 2004

4 A l'est, les formations calcaires laissent place aux grès vosgiens du Trias inférieur et du Lias qui s'appuient sur le socle hercynien granitique du massif vosgien **(fig. n° 1)**.

Les carrières et les produits

5 Ces différentes formations ont donné lieu à une exploitation massive de la pierre dont on connaît mal les modalités de fonctionnement avant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, faute de statistiques fiables. Le département de la Meuse, sans doute le plus riche en carrières, comptait alors 328 carrières pour un total de 665 communes. D'importance très variée, elles étaient exploitées, pour la plupart d'entre elles, de façon épisodique et ne concernaient souvent qu'un petit nombre de personnes.

Figure 2

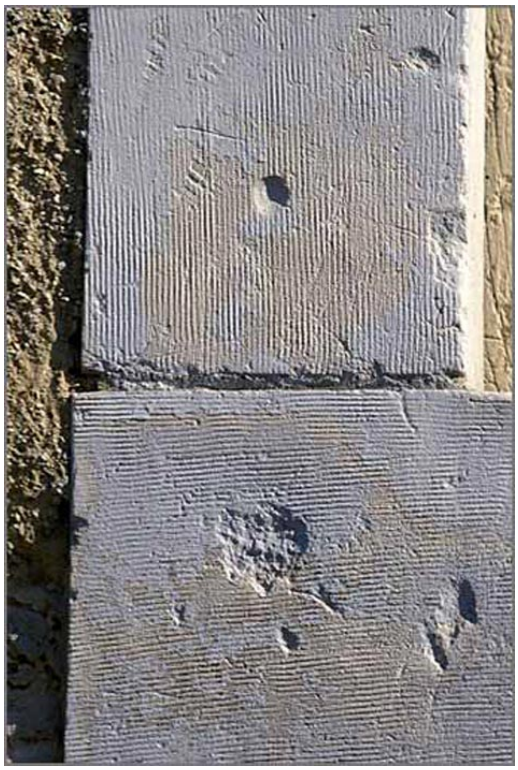


Euville (Meuse). Vue partielle des carrières souterraines
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1987

6 Certaines, parfois encore en activité, occupaient jusqu'à 80 ouvriers, ainsi à Euville, d'où on extrayait annuellement près de 5 000 m^3 de pierre, dont une part non négligeable fit l'objet d'une exportation lointaine dès la fin du XIX^{e} siècle **(fig. n° 2)**. Parmi les carrières les plus importantes, citons Belleray, Châtillon-sous-les-Côtes, Mécrin, Lérouville et le secteur du Perthois avec, à Savonnières, un ensemble de galeries souterraines de plusieurs centaines de km en longueur cumulée. Sur les 328 carrières, 140 fournissaient de la pierre de taille et 200 du moellon.

7 En Moselle, il y avait, en 1867, 253 carrières déclarées qui occupaient 727 ouvriers, les plus importantes étant à Tincry (Bajocien moyen exploité dès le XVI^{e} siècle) et surtout Roncourt (au lieu-dit Jaumont), où travaillaient 80 ouvriers en 1866. En Meurthe-et-Moselle, les carrières les plus actives se situaient à Viterne (Bajocien moyen), autour de Nancy (pierre de Balain) et à Norroy-les-Pont-à-Mousson. Cette dernière, exploitée dès l'époque gallo-romaine, était épuisée avant la fin du XIX^{e} siècle.

Figure 3



Chalaines (Meuse). Détail d'une chaîne d'angle en calcaire crayeux (XIX[e] siècle)
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 2004

8 Les calcaires lorrains offrent une grande variété structurelle en fonction de leur situation dans les niveaux géologiques : calcaires entroquites, oolithiques, coquilliers (bioclastiques), à lumachelles, récifaux, crayeux, sublithographiques. Leur composition et leur granulométrie se traduisent par une large gamme d'aptitudes au débitage et à la taille, ainsi que des qualités mécaniques diverses, impliquant des usages variés. C'est ainsi que les entroquites sont débitées en pierre de taille et utilisées en soubassement car elles résistent bien à la compression. Les calcaires oolithiques (pierre du Perthois, pierre de Jaumont), plus tendres, utilisables en gros œuvre malgré leur moindre résistance à l'écrasement, sont surtout propres à la sculpture car ils sont tendres. Les calcaires crayeux blancs de l'Oxfordien, sous forme de lentilles dans les bancs récifaux sont assez gélifs mais leur grain fin les a fait utiliser en encadrements de baies (Côte de Toul, région de Vaucouleurs et de Sorcy) **(fig. n° 3)**. Certains d'entre eux, comme la « pierre de Sorcy » ou de Saint-Mihiel (Meuse), ont été uniquement utilisés dans la statuaire et la confection des autels, entre le XVI[e] siècle et la fin du XVIII[e] siècle. Les calcaires à lumachelles, en revanche, sont impropres à la taille. On les employait comme parpaings ou boutisses. Les calcaires sublithographiques du Barrois sont souvent gélifs. A grain très fin, très durs et cassants, ils ont servi uniquement à la fabrication des moellons.

9 Les calcaires bleus de l'Hettangien (en Moselle), aux qualités médiocres, n'étaient utilisés également qu'en moellons. Les calcaires du Muschelkalk, extraits principalement à Grosbliederstroff, servaient à la fabrication de moellons et de pavés, tout comme les calcaires à gryphées du Lias d'Hettange (Moselle).

10 La dolomie de Brouck (Moselle), de couleur brunâtre, était débitée en pierre de taille.

Figure 4



Auzéville (Meuse). Détail d'une maison rurale de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. A droite, mur en moellon de calcaire et de gaize, en brique à gauche

Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1982

11 En Argonne meusienne, a été utilisée, concurremment au pan de bois et aux calcaires locaux impropres à la taille, une roche siliceuse du tertiaire, la « gaize », de couleur verdâtre, aisée à travailler mais aux qualités mécaniques et à la résistance médiocres **(fig. n° 4)**.

12 Dans le nord de la Meurthe-et-Moselle, on importait un calcaire dur débité en plaques de faible épaisseur, dit « pierre de Mussy » (Mussy-la-Ville, Belgique), qui était utilisé comme revêtement de sol.

13 La « pierre des Ardennes », un calcaire très dense de couleur grise à noire du Primaire (Dévonien), était exportée, au XIX^{e} siècle, dans le nord-meusien et le Pays Haut. Sa résistance en faisait un excellent matériau, utilisé principalement dans la fabrication des éviers et des seuils de porte.

14 Le tuf, appelé « cron » en Lorraine septentrionale, est une formation carbonatée qui s'est déposée dans les sources. Facile à débiter et léger, il était utilisé pour les conduits de cheminée et les voûtes, comme dans bon nombre de provinces françaises.

15 Les quartzites de Sierck-les-Bains (Moselle), de couleur rouge violacé, réputés pour leur dureté et leur résistance à l'usure, étaient débités en pavés.

Figure 5



Ménil de Senones (Vosges). Détail d'une porte du XVIII[e] siècle en pierre de taille de grès rose
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1996

16 Les grès bigarrés vosgiens, dont la couleur varie du gris au rose en passant par le beige, s'utilisaient aussi bien en moellons qu'en pierre de taille. Etant perméables à l'eau, on déconseillait pourtant leur emploi en fondations et parties basses de la construction, car ils sont sujets à la décomposition. Bien qu'abrasifs pour les outils et plus durs que la plupart des calcaires, ils sont parfaitement aptes à la sculpture **(fig. n° 5)**.

Figure 6



Vecoux (Vosges). Détail d'une maison rurale du XVIII[e] siècle. Porte à encadrement de grès, mur en moellons de granite

Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1980

17 Les granites du massif primaire vosgien, de couleur rose ou grise selon les lieux, ont été utilisés très tôt pour la construction sous forme de moellons. Ils étaient extraits sur place, au gré des besoins, à partir de rochers erratiques ou « boules d'érosion » puis, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, en carrières, grâce à l'amélioration des techniques d'extraction et de l'outillage **(fig. n° 6)**. Le granite fut utilisé de façon modeste en pierre de taille dès les années 1820-1830 (chaînes d'angle, chambranles de baies). Dans la seconde moitié du siècle, il était parfois débité en linteaux de grande taille, souvent communs à plusieurs ouvertures. Son utilisation a toujours été fortement concurrencée par le grès, à la taille plus facile et apte à la sculpture.

18 A côté des matériaux utilisés dans le gros œuvre, on doit mentionner l'utilisation, en toiture, des calcaires et des grès.

Figure 7



Fréville (Vosges). Détail d'une maison rurale du XVIIIe siècle couverte de « laves » de calcaire
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1979

19 Les lauzes calcaires étaient extraites dans la partie occidentale du département des Vosges et dans le Sud-meusien, à la limite du département de la Haute-Marne. Il s'agit de plaques de calcaire bathonien appelées « laves », naturellement délitées et à peine équarries, extraites dans des carrières appelées « lavières ». Elles étaient posées sur le voligeage et calées avec un mortier de terre (« l'herbue »). Cette technique de couverture ne fait en réalité que prolonger au nord une pratique commune en Bourgogne et en Franche-Comté **(fig. n° 7)**.

20 Dans le sud-est du département des Vosges, aux confins de la Haute-Saône, on a utilisé, comme matériau de couverture, entre le XVIIIe siècle et les années 1920, des dalles de grès à Voltzia liasique également appelées « laves ». Extraites des bancs supérieurs de nombreuses « lavières », elles avaient naturellement tendance à se déliter horizontalement en fonction des plans de stratification. Séparées au ciseau, elles étaient ensuite soigneusement équarries. La pose se faisait à la manière des ardoises sur un lit de planchettes de bois fendu, les « ételles » ou sur un voligeage de sapin scié.

Une mise en œuvre aux larges possibilités techniques

21 Les sources d'archives sont peu nombreuses dans le domaine de la construction privée en milieu rural. Les quelques marchés de construction du XVIIIe siècle, s'ils nous renseignent sur l'économie générale de la construction, sont peu diserts sur le choix des matériaux et leur mise en œuvre. Ainsi, un contrat de 1717 concernant la reconstruction d'une maison des Fosses dans les Vosges, n'est guère explicite : (les maçons) « feront et tailleront et poseront les pierres de taille nécessaires audites murailles à charge qu'ils se serviront de la v(iei)lle tailles qui pourra servir suivant le

traitté fait entre eux et quils les poseront aux places ou il leur sera indicqué ... » (AD Vosges, B 5477).

22 Grâce aux recherches de Jean-Yves Chauvet dans les archives du département de la Moselle, on est mieux renseigné sur la commande publique au XIXe siècle, dont les modalités du cahier des charges peuvent être appliquées avec une certaine probabilité au domaine privé. Par exemple à Folschwiller, en 1862, on exige de l'entrepreneur une pierre « extraite des bancs les plus beaux et d'un grain serré, tirée en bonne saison, sans fils, moyes, cailloux, bousin, sable graveleux et tendrières, non susceptible de geler, se déliter ou se dégrader à l'air » ou encore, à Bliesbruck, dans la construction de l'école en 1867, « le moellon ordinaire proviendra des carrières du ban et des environs, il sera de fort échantillon, d'égale dureté, tiré en bonne saison, ni gélif, ni sujet à se déliter ou à se dégrader à l'air, ébousiné à vif, bien gissant et de forme carrée ».

23 En conséquence, le chercheur devra privilégier l'analyse sur le terrain, tout en étant conscient que des aspects aussi sensibles du patrimoine bâti que sont les enduits anciens et plus encore leurs pigments disparaissent très vite, en conséquence de la ruine des édifices et plus encore de leur « restauration » radicale.

24 En Lorraine, l'emploi de la pierre n'a pas toujours été exclusif. Le pan de bois, une technique de construction aujourd'hui perdue dans notre région, est encore présent dans 72 communes de Moselle et 95 en Meuse.

Figure 8



Neuville-sur-Ornain (Meuse). Maison rurale du XVIe siècle en pierre de taille du Perthois et pan de bois
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 2004

25 Dans le département de la Meuse, seules quelques communes argonnaises, à la limite du département de la Marne, sont concernées par un pan de bois exclusif. Les villages situés en bordure de l'Aire ainsi qu'en Basse-Argonne sont caractérisés par un habitat mixte, en pan de bois et pierre **(fig. n° 8)**. La pierre, le plus souvent un moyen appareil

de calcaire oolithique au nom générique de « Savonnières », concerne au moins le soubassement et le plus souvent le premier niveau des élévations. Dans les communes du Plateau barrois les plus éloignées de la zone de pan de bois exclusif, celui-ci disparaît du gros œuvre et se réfugie dans le cloisonnement intérieur.

Figure 9



Kirviller (Moselle). Maison rurale du XVIII[e] siècle en moellon calcaire et pan de bois. Etat en 1982
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1982

26 Dans l'est de la Moselle, la mixité pierre-pan de bois est le plus souvent un phénomène récent. La pierre, presque uniquement utilisée en moellon, a été substituée, peut-être dès le XVIII[e] siècle, au pan de bois dont les parties basses se dégradent en priorité **(fig. n° 9)**. Dans les zones marginales du pan de bois en revanche, la pierre a eu tendance à supplanter dès l'origine les hourdis de terre en cloisonnement intérieur. L'usage de la pierre, un matériau inadapté au pan de bois en raison de son poids, a généralement entraîné de fortes déformations des murs de refend.

Figure 10



Blénod-lès-Toul (Meurthe-et-Moselle). Détail d'une maison rurale du XVI^e siècle montrant, après décrépissage, une mise en œuvre de moellons grossiers à joints de mortier épais

Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 2004

27 Il va de soi que la taille du moellon était tributaire des qualités du matériau. On recherchait les bancs les plus réguliers ayant une tendance naturelle à se déliter (Sud-ouest du département des Vosges, Pays Haut). Parfois, la carrière ne pouvait fournir que du moellon irrégulier (granite, calcaire à lumachelles...), aussi la mise en œuvre supposait un calage avec des éclats de taille ou d'épais joints de mortier **(fig. n° 10)**. Pour la pierre de taille, on posait les blocs en lit et non en délit pour éviter le flambage. Les faces des blocs, dressées au marteau taillant (ou rustique, grain d'orge...) étaient finies au chemin de fer, au moins pour les matériaux relativement tendres. Dans l'est de la Lorraine, le grès, après dressage des faces, était « ciselé », c'est-à-dire orné de fines stries parallèles obtenues en percussion indirecte à la chasse. Les chaînes d'angle étaient, avant la fin du XVIII^e siècle, souvent finies à la boucharde, avec des ciselures relevées le long des arêtes.

Figure 11



Contrisson (Meuse). Détail d'une maison ruinée du XIX^e siècle construite en appareil calcaire du Perthois

Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1982

28 Les mises en œuvre les plus spectaculaires concernaient les calcaires oolithiques à assises parfaitement réglées, constituées de blocs soigneusement équarris et posés en alternance. Alors que dans le Pays Haut, la pierre de taille n'était utilisée qu'en parement externe, dans le Barrois, elle concernait la totalité du mur. Ici, il s'agit de calcaires du Perthois (Bononien), exploités dès l'époque gallo-romaine, bien reconnaissables, dans les constructions du XVI^e à la fin du XIX^e siècle, grâce à leur texture fine et leur couleur allant du blanc à l'ocre clair. Ils ont fait l'objet d'un usage intense dans le Barrois, la Basse-Argonne, concurremment au pan de bois, ainsi que dans le nord de la Haute-Marne et ont été exportés dès le Moyen Age mais principalement au XIX^e siècle, jusque dans l'Aube et la Marne **(fig. n° 11)**. A la fin du XIX^e siècle, ce matériau, subissant une forte concurrence de la brique pleine, a le plus souvent été réduit à un usage secondaire : chambranles de baies, bandeaux et chaînes d'angle. L'usage de ce calcaire témoigne, au moins dès le XVI^e siècle, d'une parfaite maîtrise dans la taille, il est vrai facilitée par les qualités techniques du matériau, tendre et pratiquement privé de défauts.

Figure 12



Laimont (Meuse). Détail d'une maison rurale du début du XIX^e siècle en pierre de taille du Perthois. Pilastre et bandeaux moulurés animant la façade

Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 2004

29 Sa mise en œuvre ne pouvait se faire sans une épure commandée par le maître maçon au tailleur de pierre, qui œuvrait en carrière. La maison, que l'on peut pratiquement qualifier de préfabriquée, était sans doute rapidement construite car les blocs étaient de grandes dimensions tout en mesurant en général moins de 20 cm d'épaisseur. Ils étaient posés en assises parfaitement réglées sur des joints de mortier posés à bain soufflant dont l'épaisseur était inférieure à 1 cm. Sur les tranches latérales, une gorge était ménagée afin de mieux faire adhérer le mortier. La qualité du matériau a incité les maçons, du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, à animer les façades, y compris celles de modestes fermes, de cordons moulurés offrant le plus souvent un décrochement au niveau de la porte charretière. Dès les premières décennies du XIX^e siècle, le répertoire décoratif s'est s'enrichi de plinthes, bandeaux, pilastres (souvent d'ordre toscan), de chaînes d'angles saillantes et de corniches moulurées **(fig. n° 12)**.

Figure 13



Autigny-la-Tour (Vosges). Cabane en pierre sèche
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1997

30 La construction en pierre sèche est restée très minoritaire en Lorraine. Dans le Barrois subsiste un petit nombre de constructions modestes, adossées à des murs de clôture, établis en limite de parcelles de vigne. La « cabane » d'Autigny-la-Tour (Vosges), de plan circulaire et voûtée de pierres plates clavées posées à sec, est pour l'instant un exemple unique en Lorraine, comparable aux « bories » du Vaucluse **(fig. n° 13)**.

Les mortiers et les crépis

31 En règle générale, les mortiers, surtout en ce qui concerne la mise en œuvre des moellons, étaient constitués de terre grasse ou d'argile, parfois dégraissée par des fibres végétales, et liée, autant que faire se peut, à du sable parfois terreux, le plus souvent d'origine locale.

Figure14



Rigny-Saint-Martin (Meuse). Vestiges d'un enduit à la « grouine » ou grèze
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 2004

32 Dans une région à forte pluviosité comme la Lorraine, les enduits protecteurs revêtent la plupart des façades, au moins celles du corps principal, à l'exception bien sûr des constructions en pierre de taille. Les annexes, en revanche, en étaient le plus souvent privées. Au XVIII[e] siècle, on emploie encore des enduits terreux dégraissés avec de la bourre animale ou végétale quand le sable fait défaut. Ce dernier était extrait dans des carrières ou des sablières creusées dans le lit inférieur des rivières. Dans la Meuse, les sables de carrière sont souvent des grèzes gélifractées, ces fins éboulis de pente qui se sont formés au Quaternaire **(fig. n° 14)**. Ils ont le défaut d'être souvent terreux ; dans les gisements de grès, il s'agit de sables résultant de la décomposition superficielle de ces roches ; dans le massif ancien granitique, de sables grossiers issus de l'altération des arènes granitiques. Dans le Pays Haut mosellan et meurthe-et-mosellan, on substituait le plus souvent au sable du laitier de haut-fourneau concassé, appelé claine, donnant une tonalité foncée aux enduits. On rencontre également, mais de façon épisodique, de la tuile concassée dans les mortiers.

33 Les alluvions des rivières ont toujours été exploitées en priorité, donnant des sables naturellement lavés et débarrassés d'impuretés. C'est ainsi que le sable de Moselle, toujours très prisé, donne une tonalité rose aux crépis. La chaux aérienne, utilisée très tôt dans l'architecture majeure, tend, en milieu rural, à remplacer la terre dans le courant du XIX[e] siècle, selon des modalités qui doivent encore être précisées.

Figure 15



Salmagne (Meuse). Crépi à aspect ondulé, autrefois chaulé
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 2004

34 Les enduits anciens, de plus en plus rares, pouvaient être à joints beurrés, et dans ce cas, relativement minces, donnant un effet plastique en fonction des irrégularités de la maçonnerie. Le plus souvent, ils étaient talochés et toujours placés au nu des encadrements en pierre de taille, jamais en saillie. Dans le Sud-meusien, le maçon donnait à la surface un aspect ondulé qui accrochait la lumière et animait la façade **(fig. n° 15)**. Ce traitement, dont il reste peu d'exemples, a inspiré les maçons actuels qui tentent, sans succès, de le copier en grattant l'enduit frais à la truelle.

35 Quand la granulométrie du sable, surtout dans le Sud-meusien, ne permettait pas d'obtenir un bel état de surface, le crépi était simplement jeté à la truelle, préfigurant les crépis apparus dans la 2e moitié du XIXe siècle, jetés au balai puis à la « tyrolienne ».

Figure 16



Saint-Etienne-lès-Remiremont (Vosges). Ferme de la Croisette (1777). Mur-pignon avec traces de blanchissage à la chaux

Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1979

36 Dans la moitié sud de la Lorraine au moins, les enduits talochés semblent avoir été le plus souvent blanchis à la chaux, comme en témoignent les traces de badigeon qui ont été préservées en partie haute des façades, protégée par l'auvent du toit. Seule une étude poussée permettrait d'en mesurer les disparités micro-régionales. Il est d'ailleurs curieux de constater que cette pratique ne s'est maintenue que dans les Hautes-Vosges **(fig. n° 16)**.

Figure 17



Void-Vacon (Meuse). Maison d'ouvrier à encadrements de baies peints en ocre jaune (XIX[e] siècle)
Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 2004

37 Si les façades sont le plus souvent dépourvues de pigmentation, il n'en est pas de même des encadrements de baies, souvent badigeonnés de lait de chaux coloré grâce à des pigments minéraux. Cette pratique, qui concerne surtout l'est de la Moselle et le massif vosgien, semble avoir été la conséquence d'une influence venue des pays germaniques. Les couleurs choisies étaient en général adaptées à celle de la pierre, mais dans une tonalité différente. Les plus utilisées allaient du jaune au rouge foncé (surtout en pays de grès) en passant par l'ocre **(fig. n° 17)**. On rencontre aussi des bleus pastel ou vifs, obtenus grâce à l'azurite (carbonate de cuivre).

38 En Lorraine, l'exploitation des matériaux de construction utilisés dans l'architecture vernaculaire s'est faite, jusque dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, selon deux modalités de production.

Figure 18



Frémifontaine (Vosges). Gros œuvre en granite et linteau de porte de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle en grès

Phot. Inv. J. Guillaume © Inventaire général, ADAGP, 1979

39 La première, qui répondait à des besoins immédiats peu exigeants en normes de qualité concernait des matériaux locaux, dont l'extraction était le plus souvent épisodique et sans doute pratiquée par une main-d'œuvre peu qualifiée. La seconde était adaptée à des besoins spécifiques, en l'occurrence les éléments structurants (chaînes d'angle, bandeaux, corniches, encadrements de baies et aussi les éléments immobiliers par destination comme les cheminées). Or, seules quelques carrières, d'ailleurs souvent exploitées dès l'époque gallo-romaine, étaient capables de fournir les plus belles pierres. Elles ont très tôt fait l'objet d'une exploitation intensive aux mains de carriers et de tailleurs de pierre professionnels **(fig. n° 18)**. Les produits, à forte valeur ajoutée, ont fait l'objet d'un commerce régional attesté dès le Moyen Age dans le domaine de l'architecture majeure, dès le XVI^e siècle pour l'architecture vernaculaire. Il resterait à cartographier l'aire de diffusion des matériaux dans un cadre chronologique puisque, on le sait, les progrès accomplis dans les techniques d'extraction grâce à la mécanisation ainsi que l'amélioration des voies de communication ont été déterminants dans l'évolution de leur commercialisation. C'est ainsi, que dès la fin du XIX^e siècle, la pierre d'Euville (Meuse) était distribuée dans plusieurs pays frontaliers. La concentration de la production, passée d'un stade artisanal à un stade industriel, aux mains de groupes d'exploitants d'envergure nationale a, conjointement avec la diffusion des matériaux nouveaux (brique, béton...) définitivement tué les savoir-faire locaux au profit de produits standardisés.

BIBLIOGRAPHIE

Chauvet (J.-Y.) *Vivre la maison lorraine*. Paris, Jaher. 1981. 203 p., fig.

Gerard (C.) *Architecture rurale française. Corpus des genres, des types et des variantes. Lorraine.* Musée des arts et traditions populaires. Paris, Berger-Levrault. 1981. 384 p., fig.

Hilly (J.), Haguenauer (B.) *Lorraine-Champagne* (Guides géologiques régionaux), Masson, 1979, 215 pp.

RÉSUMÉS

La Lorraine, avec ses formations géologiques diverses, comprises entre le socle primaire et le Tertiaire, mais dominées par les dépôts carbonatés propres à cette auréole du Bassin parisien, a fourni un bel échantillonnage de matériaux de construction allant du moellon brut à la pierre de taille, dont la réputation a souvent dépassé les frontières de la France. A cette variété de ressources répondaient des savoir-faire adaptés à des besoins locaux mais aussi dignes de produits à haute valeur ajoutée, très tôt exportés hors de la région et ayant engendré des œuvres de grande qualité architecturale, y compris en milieu rural.

The Lorraine region has varied geological formations, comprised between the base strata of the primary era and the Tertiary. The main formations are of carbonated deposits however, characteristic of this zone at the rim of the Paris basin. These provide a rich selection of building stone from rubble quarry stone to cut stone. The reputation of the latter often went beyond the frontiers of the country. The variety of resources was matched by technical know-how which not only met local requirements but which could also offer high quality cut stone elsewhere. From an early date such stone was exported outside the region, and it was used in architectural works of considerable quality, not only in towns but also in the countryside.

INDEX

Mots-clés : architecture rurale, Barrois, calcaire, carrière, crépi, enduit, géologie, granit, granite, grès, Lorraine, matériau de construction, Meuse, moellon, mortier, Moselle, pan de bois, pierre, pierre de taille, pierre sèche, tuf, Vosges
Keywords : building stone, cut stone, rubble quarry

AUTEUR

JACQUES GUILLAUME

Ingénieur d'études. Inventaire. Région Lorraine. jacques.guillaume @univ-nancy2.fr

Les parcs des porcelainiers Haviland

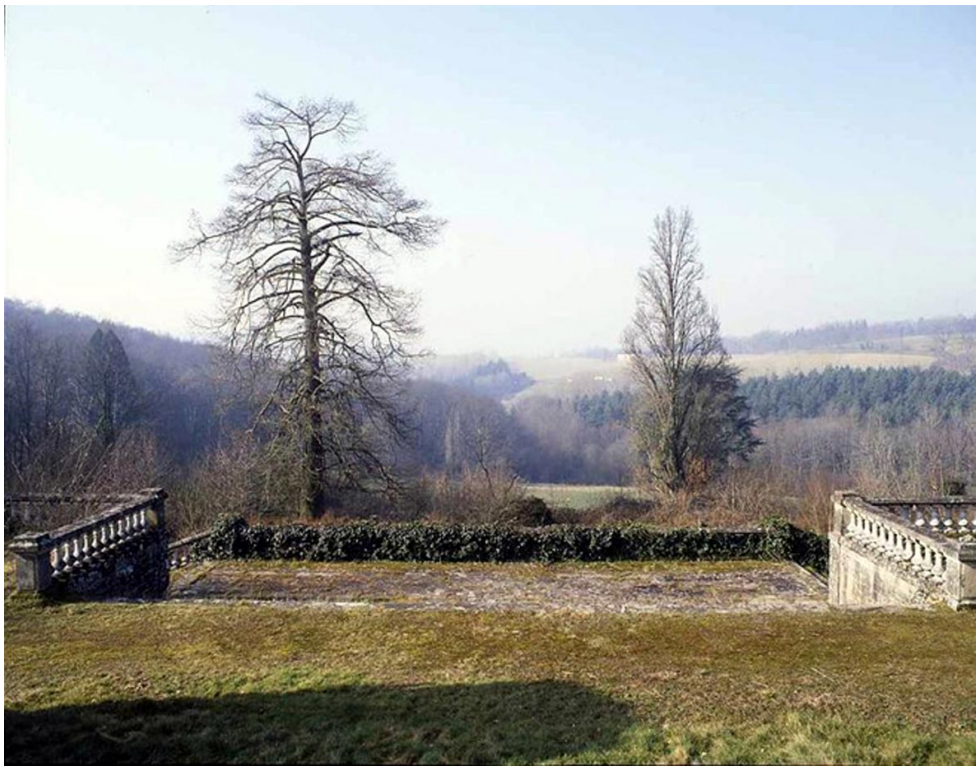
Colette Chabrely

1 Les parcs du Reynou et de Mont-Méry en Limousin, anciennes propriétés des Haviland, présentent l'un et l'autre un grand intérêt paysager et botanique. Ces deux domaines, résidences de campagne de Charles et Théodore Haviland[1], sont les témoins de leurs sensibilités respectives et du mode de vie de grands industriels de la porcelaine à la fin du XIX[e] siècle [2]. Ces parcs, à travers leurs différences, présentent des caractères d'exception. Ils sont cependant peu documentés ; il s'agit ici de faire le point sur les éléments permettant de retracer leur histoire et de poser de nouveaux jalons de recherche autour de la question de leur attribution qui reste conjecturale.

Le parc du Reynou[3]

2 « On apercevait, entre les piliers de fer, des terrasses sablées, des massifs de roses de Bengale, des balustrades de granite, des arbres, des pelouses qui rejoignaient des prairies en pente, dressées contre le proche horizon et où descendaient le soir, sur de petites roues, des charrettes de foin très basses, traînées par des vaches. » Jacques Chardonne[4], à travers ces lignes écrites à propos du parc de Joncherolles dans les Destinées sentimentales[5], évoque en réalité la terrasse du château du Reynou où se mêlent senteurs d'Orient et paysage limousin. Les terrasses sont propices aux évocations **(fig. n° 1)**.

Figure 1



Le Reynou. Vue de la terrasse sud-ouest prise à partir de la véranda. Cette photo de 1993 montre les deux arbres (*taxodium distichum, quercus robur fastigiata*) qui encadraient la vue sur le bocage agricole
Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1993

3 Situé sur la partie supérieure d'un vallon au creux duquel coule un petit ruisseau, ce parc est composé d'une succession de scènes. L'allée principale est bordée d'un côté d'une prairie plantée, de l'autre d'une rivière anglaise. Dans la perspective de la façade postérieure du château se dresse un tertre figurant une scène de montagne ornée de conifères. Devant la façade sud-ouest, une terrasse dominant la rivière anglaise et son île offre une vue sur la campagne vallonnée, cadrée par deux arbres remarquables. Enfin, une seconde terrasse de niveau, au sud du château, conduit à une série de trois pièces d'eau bordées d'un ensemble exceptionnel de rocailles où se succèdent pont rustique, faux enrochements, grotte, rochers en équilibre. Un belvédère permettant la vue sur les pièces d'eau et le château présente un étonnant garde-corps formé d'un arbre artificiel. L'ensemble est une parfaite illustration de tous les thèmes proposés par Edouard André dans son *Traité général de la composition des parcs et jardins*[6]. Ces espaces d'agrément sont complétés d'un jardin de fleurs[7], d'un jardin potager, d'un verger. Ils sont prolongés par quelques allées cavalières, situées aujourd'hui en-dehors de la propriété.

4 En l'absence de sources documentaires, c'est la chronologie des différents travaux d'agrandissement du château[8], elle-même rapprochée de ce que nous savons de la biographie de Charles Haviland[9] et, notamment, de sa réussite professionnelle, qui permet de proposer une datation du parc[10] **(fig. n° 2)**.

Figure 2



Le Reynou. Vue générale de la façade sud-ouest prise avant la réfection de la couverture
Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1991

Une création en plusieurs étapes

5 Deux photographies[11] du parc prises à partir des pièces d'eau en direction du château montrent la silhouette de la demeure pourvue des tours qui lui furent ajoutées en 1877 mais sans les pavillons construits en 1894-95 **(fig. n° 3)**. Sur ces vues, la terrasse sud dite autrefois terrasse des platanes présente des arbres en alignement, de belle taille sans être énormes, alors que les arbres plantés entre l'escalier situé en contrebas et les pièces d'eau sont des sujets jeunes dont certains sont encore pourvus de leurs tuteurs de plantation. Il semble donc que les aménagements du parc auraient été réalisés au moins en deux campagnes de travaux. La plus ancienne pourrait correspondre à l'accès au domaine et aux deux terrasses sud-ouest et sud. L'aménagement et la plantation de la terrasse des platanes pourrait aller de pair avec les premiers agrandissements du château autour de 1877-80. La seconde concernerait la création des spectaculaires pièces d'eau avec toutes les rocailles et se situerait peu avant 1893, date à laquelle des photographies les montrent nouvellement réalisées, sans doute à peine achevées.

Figure 3



Le Reynou. Vue des pièces d'eau nouvellement créées prise en direction du château. Ce document montre la terrasse sud plantée et des sujets encore très petits en contrebas de cette dernière, ce qui conduit à penser qu'il y a eu plusieurs phases d'aménagement. Le château, au second plan, se présente sans les pavillons nord et sud, ce qui situe ce document antérieurement à 1894-95 et date l'aménagement des pièces d'eau d'avant ces ajouts

Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1992

6 La construction de l'aile méridionale du château projetée en 1894 serait alors consécutive à ces derniers aménagements du parc et probablement liée à ceux-ci. Le parti architectural vénitien et néo-colonial de ce corps de bâtiment offre l'avantage d'être très ouvert, ménageant de belles vues vers le sud, partie alors nouvelle et spectaculaire du parc. Dans l'état actuel, l'obstruction des échappées visuelles du fait de la croissance incontrôlée de la végétation efface progressivement les idées directrices qui ont présidé à tous ces aménagements. Les photographies anciennes des rocailles témoignent de leur impact visuel avant que la patine et la végétation ne les intègrent au paysage, et ne les rendent en parfaite symbiose avec la « vraie nature » **(fig. n° 4) (fig. n° 5)**.

Figure 4



Le Reynou. Vue des rocailles autour des pièces d'eau, détail de l'arc de rochers et du belvédère avec son garde-corps en forme de branches d'arbres

Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1992

Figure 5



Le Reynou. Vue de la grotte artificielle et de la cascade au second plan

Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1997

7 D'autres photos prises lors des travaux d'agrandissement du château montrent que des statues disposées près de la construction ont été protégées pendant le temps du chantier **(fig. n° 6) (fig. n° 7)**. Charles Haviland, collectionneur[12], n'avait pas manqué en effet de disposer des œuvres à différents endroits du parc. Une de ces photos anciennes montre des personnages de pierre disposés sur la balustrade de la terrasse sud.Les dommages du temps, les tempêtes, le manque d'entretien, les périodes de déshérence, ainsi que les fréquents changements de propriétaires, ont insensiblement éloigné ce parc de son état d'origine, brouillant la lecture de cette œuvre et faussant la perception des effets imaginés par les concepteurs.

Figure 6



Le Reynou. Vue du chantier de construction de l'aile nord. Au premier plan une sculpture d'un personnage grandeur nature assis est protégée par une palissade

Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1992

Figure 7



Le Reynou. Vue des trois pièces d'eau nouvellement créées. On distingue au second plan les sculptures disposées sur la balustrade de la terrasse

Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1992

Quel(s) créateur(s) pour le parc du Reynou ?

8 Ce parc exceptionnel est vraisemblablement l'œuvre du pépiniériste paysagiste André Laurent[13], sur lequel on sait peu de choses hors les indications données par sa nécrologie[14] qui lui attribue quatre parcs : Plantadis[15], Crochat[16], le Reynou et Mont-Méry. De toute évidence, ces deux derniers étant les parcs les plus exceptionnels autour de Limoges, une contribution à ces réalisations pouvait éventuellement valoir attribution à l'heure des reconnaissances ultimes. Pour le Reynou un deuxième texte vient conforter cette affirmation ; il s'agit d'un compte rendu de l'« excursion printanière » effectuée dans ce parc en 1931 par l'association des « Amis des fleurs » qui exprime l'enchantement des visiteurs et précise que « ce parc a été créé il y a près d'un demi-siècle par le maître-paysagiste André Laurent »[17]. Mais aucun plan, devis ou facture ne vient confirmer ni préciser la contribution de ce praticien.

9 La fourchette chronologique des travaux du Reynou se situe dans la période où André Laurent jouit d'une certaine renommée. Charles Haviland qui a fait travailler l'entrepreneur limougeaud Rouveroux pour les agrandissements de la demeure, a fort bien pu confier à André Laurent, principal homme de l'art local, sinon la conception du parc, du moins sa réalisation et la fourniture des végétaux. Seule une analyse fine de la composition et des végétaux, comparée à celle d'autres parcs signés par ce paysagiste permettrait de cerner le rôle exact qu'il joua au Reynou et, par la même occasion, la part prise par le commanditaire.

10 Les pièces d'eau et l'ensemble des éléments rustiques reviennent à l'entrepreneur de rocailles Gabriel Lecardeur comme l'a démontré Michel Racine[18]. Le pont rustique est

parfaitement semblable par des détails significatifs au pont représenté sur une gravure publicitaire de cette entreprise. Une jambe de force située sous le tablier prenant appui sur les rochers de la berge est un détail d'assemblage qui peut confirmer cette attribution. Toute cette partie aquatique pourrait être la complète création de Gabriel Lecardeur, intervenant à la fois comme concepteur et comme fournisseur des éléments rustiques **(fig. n° 8)**.

Figure 8

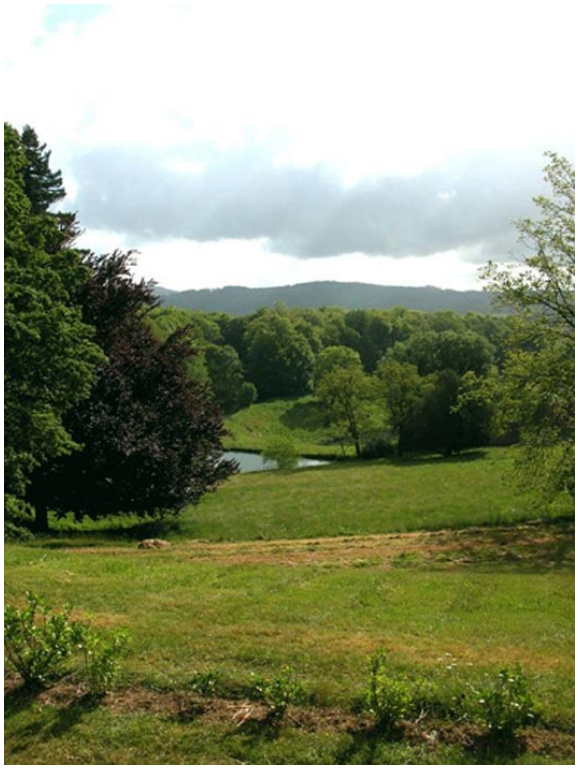


Le Reynou. Vue générale à partir des pièces d'eau, en direction du château
Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1991

Le parc de Mont-Méry[19]

11 A Mont-Méry, devenu Beaubatou sous la plume de J. Chardonne, « on mange du maïs vert, des cèpes à la crème, du lait caillé. Quand il pleut, les grands horizons se couvrent de brume et les sous-bois sont parfumés » **(fig. n° 9)**. La terre de Mont-Méry est bien celle qui convient aux cèpes, mais manger du maïs vert n'était pas l'usage dans les monts d'Ambazac sauf à adopter des coutumes venues d'ailleurs, par exemple des Etats-Unis où Théodore Haviland[20] avait passé plusieurs années et épousé Julie Danat, une jeune Américaine, avant de revenir à Limoges en 1879. En 1883, il achète la terre de Moncocu située sur une émergence granitique culminant à 585 mètres, le mont Gerbassou au cœur des monts d'Ambazac. De là, en direction de l'est et du sud, se découvre une vue exceptionnelle vers des horizons le plus souvent voilés, bleutés, violets parfois, de cette couleur encrée qui caractérise les lointains limousins. La terre de Moncocu a été choisie pour le site qu'elle offre. Elle fut joliment rebaptisée Mont-Méry.

Figure 9



Mont-Méry. La terre de Mont-Méry dans les monts d'Ambazac
Phot. Inv. J.-L. Vey © Inventaire général, ADAGP, 2005

12 Le château situé sur le flanc sud et est du Gerbassou, porte le monogramme de Théodore Haviland et la date d'achèvement de la construction, 1889[21].

13 L'arrivée au domaine se faisait par une majestueuse allée de hêtres et de chênes en harmonie avec la campagne limousine (cette allée a été presque entièrement dévastée par la tempête de 1999 alors que le reste du parc a été épargné).

Figure 10



Mont-Méry. Vue aérienne prise du sud-est
Phot. Inv. R. Henrard © Inventaire général, ADAGP, 1955

14 C'est au bout de cette longue voie d'accès, après que l'on ait franchi le portail d'honneur, que l'on découvre à mi-pente le château **(fig. n° 10)** et, un peu plus haut, le bâtiment d'écurie bien dessiné, construction agréablement mise en scène dans cet espace paysager. Entre le portail et le château monte une vaste pelouse au modelé souple, plantée d'essences rares **(fig. n° 11)**. Ces arbres ou arbustes ayant atteint un développement exceptionnel, offrent une composition qui n'a pas son équivalent dans les autres parcs paysagers créés dans la région aux mêmes dates. Le chemin conduisant au château réserve d'autres surprises faites d'ombre, sous la ramure des grands cèdres, ou de taches de lumière à travers les troncs des andromèdes centenaires. Un petit chalet en rondins rustiques, traité comme une fabrique, porte le nom merveilleux de « Fairy Lodge »[22]. La partie supérieure du Gerbassou était sillonnée d'allées cavalières, l'une d'elles, de forme oblongue servait d'hippodrome.

Figure 11



Mont-Méry. Vue éloignée prise du sud, le château et sa collection d'arbres remarquables
Phot. Inv. J.-L. Vey © Inventaire général, ADAGP, 2005

15 Ce parc est un projet global, sans effet ostentatoire. Aménagé dans un site vallonné, planté de nombreux grands conifères mêlés à des feuillus d'une palette végétale très colorée en automne, il semble avoir été conçu pour recréer l'atmosphère des grands espaces américains dont Théodore et son épouse pouvaient avoir la nostalgie. Château et parc entretiennent une relation en tous points comparable à celle qui s'établit dans les constructions nord-américaines largement ouvertes sur la nature et réalisées dans des sites remarquables pour de riches commanditaires **(fig. n° 12).**

Figure 12



Mont-Méry. Vue des lointains vers l'est à partir de la terrasse sud
Phot. Inv. J.-L. Vey © Inventaire général, ADAGP, 2005

Quel paysagiste pour le parc de Mont-Méry ?

16 Une facture[23] des « Grandes pépinières du Centre, André Laurent et Compagnie dont le siège est avenue de Louyat à Limoges » adressée à Théodore Haviland au château de Mont-Méry et datée de juin 1890 témoigne de la participation de ce praticien comme fournisseur de végétaux et exécutant. Ce document récapitule différentes livraisons entre janvier et juin ainsi qu'un report de facture de décembre 1889 pour une livraison de « pierre pour rocher ». Cette date confirme le fait que château et parc forment un unique projet. Une seconde liste d'arbres et arbustes des pépinières Chouve et Fils porte le nom de Théodore Haviland. Ce document non daté, pourrait être un devis plutôt qu'une facture.

17 De précédents travaux ont attribué ce parc à Edouard André mais, à notre connaissance, sans preuve documentaire, même si le nom de ce grand paysagiste est resté dans la mémoire des descendants de Théodore Haviland. Les nombreux travaux publiés ces dernières années autour de cet artiste ne font d'ailleurs aucun cas du parc de Mont-Méry ni de son prestigieux commanditaire[24].

18 En revanche, les recherches sur Edouard André publiées en 2001[25] mettent en évidence les liens qu'il y avait entre ce dernier et deux Américains, le botaniste Charles Sprague Sargent, directeur de l'arboretum Arnold à Jamaica Plain (un quartier de Boston), et l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted, créateur de Central Park à New-York[26]. Il y a une vraie convergence des hommes et des idées sur la recherche de nouvelles plantes, la constitution de collections et les créations paysagères. Durant son séjour

américain dans les années 1872-75, Théodore Haviland a pu être en contact avec ce milieu et séduit par les collections de plantes rassemblées par Sargent. On trouve à Mont-Méry une collection d'essences rares (par exemple, zelkova, magnolia macrophylla, kalmia blanc...) qui semblent avoir été importées spécifiquement pour ce parc comme l'ont fait apparaître des travaux précédents[27] **(fig. n° 13)**.

Figure 13



Mont-Méry. Vue du modelé de la pelouse plantée d'essences rares, prise du nord vers le sud
Phot. Inv. J.-L. Vey © Inventaire général, ADAGP, 2005

19 Les expérimentations des pépinières d'André Laurent sur les conifères vont également dans le même sens, visant à l'introduction et à la culture d'essences rares et bien adaptées aux conditions climatiques de la région. Edouard André qui a dû connaître les monts d'Ambazac[28] dans leurs caractéristiques géographiques et climatiques a pu influencer de ce point de vue, Théodore Haviland dans le choix de ce site. Mais lorsque ce dernier revient des Etats-Unis avec son épouse américaine, c'est imprégné de la culture et le mode de vie des grandes familles de la côte Est. Homme de l'excellence, il est fort probable que, de concert avec sa femme, il ait fait intervenir, comme pour l'architecture, des praticiens reconnus dans leur cercle de relations américaines.

20 Aussi ne nous semble-t-il pas déraisonnable d'envisager une attribution du parc de Mont-Méry à Frederick Law Olmsted ou à l'un de ses collaborateurs. Mais il conviendrait de vérifier la pertinence de cette hypothèse par une recherche dans les archives américaines ainsi que par une étude approfondie de la composition et des espèces plantées pour pouvoir établir des comparaisons stylistiques, éventuellement avec les parcs d'Edouard André et avec les créations américaines, ce qui n'a pas réellement été fait en dépit du grand intérêt botanique et artistique de ce parc. Les échanges et les liens étroits entre André, Sargent et Olmsted donnent des indications

qui orientent la recherche vers les Etats Unis, sans compter l'histoire vraie... des graines de maïs vert[29].

Deux parcs classés Monuments historiques

21 Le parc du Reynou, classé Monument historique en 1995 est devenu quelques années plus tard un parc animalier, ce qui n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes liés aux aménagements induits par cette activité. L'intérêt paysager qui a été mis en avant lors de l'élaboration du projet et lors de l'ouverture au public a été malheureusement largement perdu de vue.

22 La situation du parc de Mont-Méry, classé Monument historique en 1991, est par bonheur très différente. Ouvert au public, ce parc est remarquablement entretenu et s'est vu attribuer en 2004 par le ministère de la Culture, le label « jardin remarquable », juste reconnaissance d'une bonne gestion de ce patrimoine vivant. Cependant, certains éléments sont aujourd'hui encore menacés de disparition. C'est le cas par exemple de la délicieuse « Fairy Lodge » qui mériterait une attention urgente **(fig. n° 14)**. Fleuron du patrimoine des jardins en Limousin, le parc de Mont-Méry est d'un intérêt historique, paysager et botanique qui le place parmi les grands jardins au niveau national. Puisse cette communication contribuer à ouvrir la voie à de nouveaux travaux de recherche et surtout rappeler que pour ne pas mourir, cet ensemble doit être non seulement entretenu mais constamment régénéré.

Figure 14



Mont-Méry. « The Fairy Lodge », la maison de la fée, sous son manteau de rhododendrons. Cette construction fragile aurait grandement besoin d'un coup de baguette magique pour une restauration

Phot. Inv. J.-L. Vey © Inventaire général, ADAGP, 2005

NOTES DE FIN

1. Albis d', Jean. **Haviland**. Paris : Dessain et Tolra, 1988.

2. C'est en 1841 que David Haviland quitte les Etats-Unis où il faisait déjà du négoce de porcelaine pour s'installer avec sa famille en France, avec l'idée d'expédier vers New York la porcelaine fabriquée dans les petites manufactures de Limoges. Très vite il fonde ses propres ateliers et le commerce prospère. En 1865, David Haviland associe ses deux fils, Charles et Théodore, au développement de l'entreprise. Charles reste à Limoges et devient le patron de l'usine. Théodore part aux Etats-Unis avec la mission de faire valoir la porcelaine française face à la concurrence anglaise et allemande. La réussite Haviland a été précisément d'imposer cette « French porcelain » sur le marché américain. David Haviland, puis ses deux fils, ont particulièrement marqué le paysage industriel et le développement porcelainier de Limoges. Ils ont été novateurs en tous points par le choix des créateurs de modèles, l'amélioration des machines de fabrication ou des techniques commerciales. Ces hommes ont été aussi des bâtisseurs. L'hôtel particulier de David Haviland construit à l'entrée de l'usine avenue Garibaldi à Limoges est révélateur dans sa conception architecturale d'une culture différente. Cette maison contrastait avec les habitations de l'aristocratie ou de la bourgeoisie de la ville.

3. Le domaine du Reynou est situé sur la commune du Vigen (Haute-Vienne), dans le site inscrit de la vallée de la Roselle. Le château est inscrit MH partiellement, le parc est classé Monument historique depuis 1995. Documentation DRAC du Limousin, dossier d'Inventaire général de la commune du Vigen par Colette Chabrely, 1991 ; dossier de protection monument historique établi par Annick Tulasne-Moeneclaey pour le château et Colette Chabrely pour le parc ; dossier d'étude du parc par Juliette Dessert, architecte paysagiste, 1993. Actuellement, ce parc aménagé en parc animalier est ouvert au public selon les horaires de visite indiqués. Entrée payante.

4. Jacques Chardonne est le pseudonyme littéraire de Jacques Boutelleau, petit-fils de David Haviland.

5. Chardonne, Jacques. **Les Destinées sentimentales**. 3 tomes : La femme de Jean Barnery - Pauline - Porcelaine de Limoges. Paris : Grasset, 1934.

6. Andre, Edouard. **Traité général de la composition des parcs et jardins**. Jeanne Laffitte. Reimpr. de l'édition de 1879.

7. Benetiere, Marie-Hélène. **Jardins, Vocabulaire typologique et technique**. Paris : Editions du patrimoine, 2000, p. 41 (coll. Principes d'analyse scientifique).

8. Charles Haviland, né en 1839 à New York a 3 ans lorsque David Haviland s'installe à Limoges. Eduqué dans l'esprit des « quakers », il reçoit une instruction classique au lycée Gay-Lussac de Limoges et en 1864, épouse Marie Guillet, fille d'un magistrat mais aussi descendante des Baignol, une famille de porcelainiers depuis le XVIII^{e} siècle. Le domaine du Reynou est une propriété agricole de la famille Guillet. La maison, construite autour de 1840, était à cinq travées d'élévation, couverte d'un toit à croupes un peu pentu et à tuiles plates. Une façade ouvre sur une cour des communs comme en témoigne le cadastre napoléonien, l'autre, orientée au sud-ouest, domine un paysage bocager vallonné. Des caractères de construction plutôt récurrents pour une maison de maître et une vue sur une campagne agricole plaisante que Charles Haviland saura parfaitement utiliser.

Après la mort de Marie Haviland en 1873, Charles Haviland épouse en 1877 Madeleine Burty, fille du critique d'art Philippe Burty. Cette période coïncide avec les succès de l'exposition de Philadelphie en 1876 puis de Paris en 1878. Sa vie est alors plus parisienne que limousine. Les modèles de porcelaine créés dans ces années-là bénéficient de l'influence culturelle de la capitale notamment avec Félix Bracquemont. Ces influences artistiques parviennent jusqu'au Reynou.

C'est en 1876-77, selon les matrices cadastrales, que l'ancienne maison Guillet est agrandie de

deux pavillons disposés de part et d'autre du corps d'origine ce qui la transforme en petit château au répertoire ornemental classique. Une corniche moulurée et un fronton triangulaire sont ajoutés à l'ancienne maison pour harmoniser l'ensemble. Ces éléments seront supprimés lors des ajouts suivants réalisés sur un mode plus pittoresque.
Cette construction devient grandiloquente avec l'édification de l'aile nord en 1894 et de l'aile sud en 1895 d'après les dates portées sur les plans de ces deux adjonctions. La construction de l'écurie, de la sellerie ainsi que d'une remise, s'échelonnent entre 1890-1893 et 1894-96. Enfin les derniers travaux concernant la création du grand salon sur deux niveaux de l'ancienne maison sont de 1907. Les élévations pour aménager les grandes baies vitrées de la façade antérieure sont de 1908-1909. Ces derniers travaux sont commandés par Louis Albert Camu, époux de Jeanne Haviland ; Charles avait légué cette propriété à sa fille en 1907. L'ensemble est une illustration de l'éclectisme pittoresque avant d'être de ce qu'on est tenté d'appeler aujourd'hui une « construction évolutive » !
9. Valiere, Nathalie. **Un Américain à Limoges : Charles Edward Haviland (1839-1901)**. Tulle : Société Historique et Régionaliste du Bas-Limousin, 1992. t. 17 des Mémoires d'Histoire Régionale des Editions Lemouzi, 240 p.
10. Madame Edmée Haviland, petite-fille de Charles Haviland, rencontrée en 1993 à Paris, n'avait pas de précision vraiment historique à apporter. Elle avait gardé du Reynou le souvenir du bruissement des râteaux passés tous les matins sur la terrasse par le « bataillon de jardiniers ». La domesticité employée à l'entretien du château et du parc était selon d'autres sources orales de 27 personnes, ce qui, aux environs de Limoges, représente des moyens qui ne devaient pas avoir d'équivalent.
11. Les photographies anciennes du Reynou proviennent de la collection de Monsieur Charles Dupont, propriétaire en 1990. Les descendants de Monsieur Dupont n'ayant pu être joints, l'autorisation à reproduire ces documents n'a pu leur être demandée.
12. Les catalogues de vente édités en 1922-23 par l'hôtel Drouot lors de la vente de ses collections n'inventorient pas moins de 6000 estampes japonaises, de la porcelaine de Chine, des objets d'Extrême-Orient et de très nombreux tableaux.
13. André Laurent, pépiniériste et créateur de parcs est assez peu connu des historiens des jardins. Selon sa nécrologie, il est né en 1825. Apprenti à 12 ans, il était connu sous le nom de la « main d'or » dans la région angevine où il apprit l'horticulture, la multiplication, l'hybridation, le métier de pépiniériste, le tracé et la plantation des parcs et jardins. Aussi lorsque vers 1846 l'horticulteur limousin Peyte recherche auprès de la maison Leroy d'Angers un homme (...) capable de rénover son établissement à la manière angevine c'est André Laurent qui est proposé. Il arrive à Limoges en 1848 et devient directeur de la maison Peyte, puis assez vite, il installe plusieurs pépinières. Il fonde en 1860 l'Ecole d'horticulture de Limoges et en devient directeur. En 1861, le comte de Choulot, paysagiste, qui avait par ailleurs l'occasion de travailler avec la maison Leroy d'Angers, lui confia la plantation du parc de la Chabroulie aux environs de Limoges. Un plan d'exécution de Choulot porte en marge la mention « Laurent jardinier ». En 1883, en association avec Henri Gérardin, il crée la pépinière de la Jonchère dans les monts d'Ambazac, à une quinzaine de kilomètres de Mont-Méry. Les expérimentations de ces deux hommes visant à introduire dans la région de nouveaux arbres, notamment des conifères, et à observer leur développement sur le sol limousin sont un élément important qui a favorisé la réalisation de nombreux petits parcs paysagers autour de Limoges. Ces créations sont repérables à partir des années 1877-78. Des plans portant sa signature sont datés des années 1885-90. Les différents plans comparés les uns aux autres sont assez semblables, ce qui les distingue vient plutôt du site lui-même. Les allées courbes, les vues bien marquées, les éléments décoratifs artificiels tels que les enrochements procèdent pour les dessins d'André Laurent de l'utilisation appliquée des principes du paysagiste Edouard André dont il était le parfait émule. André Laurent se distingue plus spécifiquement par sa très bonne connaissance des arbres et des végétaux et par l'utilisation

qu'il en fait dans ses projets. (Chabrely, Colette. Plans et parcs du comte de Choulot en Haute-Vienne. **Polia. Revue de l'art des jardins,** 2004, n° 1, p. 79 à 93).

14. Taboury, M.-F. Nécrologie d'André Laurent. **Bulletin de la Société d'horticulture et d'arboriculture de la Haute-Vienne**, 1907, t. 45, p. 8 à 12.

15. Le parc de Plantadis situé sur la commune de Saint-Martin-Terressus (Haute-Vienne) a été entièrement dévasté par la tempête de 1999. (propriété privée, ne se visite pas).

16. Celui de Crochat est situé sur la commune de Limoges. (propriété privée, ne se visite pas).

17. L'excursion printanière des « Amis des Fleurs » au château du Reynou. **La Vie limousine**. 25 juin 1931.

18. Racine, Michel. **Jardins « au naturel ». Rocailles, grotesques et art rustique**. Actes sud, 2001. p. 96 à 99.

19. Le domaine de Mont-Méry est situé sur la commune d'Ambazac (Haute-Vienne) dans le site inscrit du Mont Gerbassou. Le château et le parc sont classés Monuments historiques depuis 1991. Dossier documentaire établi par Annick Tulasne-Moeneclaey en 1982, revu par Bénédicte Chantelard en 1988 pour l'architecture et par Marie-France Morel et Françoise Chaput, inspecteur des sites, DIREN, pour le parc. En 2004, il a reçu le label « jardin remarquable » du ministère de la Culture et de la Communication. Propriété privée, il est ouvert au public les dimanches de juin à septembre, toute l'année sur demande. Entrée payante.

20. Voir la note 2.

21. Le château de Mont-Méry, situé sur les flancs sud et est du Gerbassou, porte le monogramme de Théodore Haviland et la date d'achèvement de la construction 1889. Le parti stylistique qui est choisi par Théodore est celui des maisons à la mode, nouvellement construites au nord-est des Etats-Unis, autour de Boston, Newport ou Long Island, commanditées par une haute société, aspirant à un nouveau mode de vie. La silhouette générale du château de Mont-Méry est celle de ces maisons-là ; l'examen dans le détail des différents éléments constitutifs renvoie aux styles du vieux continent dans leur diversité. En effet, ces maisons nord-américaines sont faites d'une juxtaposition de références au vocabulaire ornemental des modèles européens. Il en est ainsi du château de Mont-Méry. La façade principale emprunte notamment à elle seule à l'art roman, à la Renaissance (porte d'entrée), à l'architecture vénitienne (galerie en triforium), mais aussi au classicisme. Une partie de la façade ouest tire son parti architectural du style colonial américain. Cette ornementation éclectique cache un parti architectural simple, d'une rationalité moderne. Pour l'ensemble de cette construction, l'emploi de la pierre de taille en granite limousin plutôt que la brique est la preuve qu'il y a une adaptation locale de l'esprit américain.

Selon les notes transmises par la propriétaire lors de la constitution du dossier de protection au titre des Monuments historiques, cette construction serait de Richard Morris Hunt. Le nom d'un certain James, peut-être chef d'atelier, apparaît pour un avant-projet. Apparemment il n'y a pas de source écrite. Ce qui est plus certain c'est que les travaux ont été suivis par l'architecte Menissier de Limoges. La contribution plus ou moins directe de Hunt semble tout à fait possible d'autant que ce dernier a construit les stands d'exposition des porcelaines Haviland aux Expositions universelles de Philadelphie en 1876 et de Paris en 1878.

Richard Morris Hunt, formé aux Beaux-Arts et élève de Lefuel et Théodore Haviland ont acquis l'un et l'autre, par des cheminements inverses, la double culture franco-américaine. Mont-Méry serait en quelque sorte la construction du retour. Retour de Théodore, retour des modèles.

Outre les références architecturales énumérées précédemment, ce qui semble le mieux qualifier l'ensemble du projet c'est la totale prise de possession du site. C'est aussi ici ce qui est le plus réussi. Toutes les pièces principales sont largement ouvertes sur le parc, le paysage et les lointains. La tourelle disposée au sud, totalement ajourée à chaque niveau, en est le meilleur exemple. (Loyer, François**. Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours**. Paris : Editions du patrimoine, 1999, p. 388, n. 269).

22. La maison de la fée.

23. Dossier documentaire du service des Monuments Historiques, DRAC du Limousin.
24. Florence André, historienne des jardins, venue visiter ce parc en 2002, n'avait pas connaissance dans les archives d'Edouard André, son arrière grand-père, de document concernant ce parc.
25. Edouard André (1840-1911) Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde. Sous la direction de Florence André et Stéphanie de Courtois. Paris : les Editions de l'Imprimeur, collection Jardins et paysages, 2001, 235 p.
26. Andersen, Phyllis. « Mon cher ami » : l'amitié entre Charles Sprague Sargent et Frederick Law Olmsted. **Edouard André (1840-1911) Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde**. Paris : les Editions de l'Imprimeur, collection Jardins et paysages, 2001, p. 83-92.
27. Voir supra note 19.
28. La famille Pouquet, propriétaire du domaine de Trasforêt, situé tout près de Mont-Méry, a invité la famille du musicien Auguste Franchomme à s'y replier pendant les événements de 1870. Franchomme était le beau-père d'Edouard André. Les liens que les familles pouvaient entretenir sont avérés.
29. Des informations orales ont été recueillies auprès de Madame Edmée Haviland, à Paris en 1993, de Madame Mary Mallet au Bois des Moutiers à Varengeville, en 1998 et de Monsieur Jean d'Albis à Limoges vers 1990. Que la mémoire de ces trois personnes qui m'ont reçue soit ici honorée.
A Mont-Méry, Madame Laure de Pourtalès m'a donné accès à toutes les informations en sa possession, qu'elle en soit tout particulièrement et vivement remerciée.

RÉSUMÉS

Les parcs du Reynou et de Mont-Méry en Limousin, anciennes propriétés des porcelainiers Haviland, présentent l'un et l'autre un grand intérêt paysager et botanique. Dans les deux cas, l'attribution de la création est incertaine. Cet article propose pour le Reynou une analyse de documents figurés anciens permettant de préciser la chronologie des travaux du château et du parc. Pour Mont-Méry il s'agit de poser de nouveaux jalons pour une étude plus approfondie des sources et de la composition des jardins afin d'envisager de nouvelles pistes pour leur attribution.

The Reynou and Mont-Méry parks near Limoges originally belonged to the city's porcelain manufacturers, the Havilands. Both parks are of considerable interest in terms of their landscaping and their botany. In both cases, there is some uncertainty as to the identity of their designers. This article offers an analysis of the graphic representations of the Reynou park, clarifying the chronology of the creation of the château and its park. For the Mont-Méry park, the aim is to offer some guidelines for further research in the source material and on the design of the park itself, perhaps allowing for the designer to be identified.

INDEX

Keywords : Landscaping, botany
Mots-clés : Haviland, porcelaine, Limousin, Frederick Law Olmsted, Mont-Méry, Le Reynou, André Laurent, Gabriel Lecardeur, sites protégés, monuments historiques, Edouard André, arboretum, rocaille

AUTEUR

COLETTE CHABRELY

Ingénieur d’études. Inventaire. Région Limousin. colette.chabrely@culture.gouv.fr

Un nouvel arpentage urbain

Un nouvel arpentage urbain

Bernard Toulier

1 Prudemment laissées à l'écart durant les premières années d'activité de l'Inventaire général, les villes ont été peu à peu intégrées dans le champ d'investigation des arpenteurs de l'Inventaire. Le recul de la limite chronologique, incluant aujourd'hui le XIX^{e} siècle et une grande partie du XX^{e} siècle, a ouvert le préalable indispensable à ces études urbaines. A la suite de l'expérience menée par le Centre de Recherches Historiques sur l'Architecture Moderne dirigé par André Chastel sur le quartier des Halles à Paris, les études sont lancées dans les années 1970 à Tours, Angers, Rouen et Montpellier. Les outils statistiques et cartographiques permettent d'aborder la typologie des divers modes d'habiter, avec une attention particulière portée sur les relations entre foncier, parcellaire et bâti (comme ici à Briançon) et la distribution intérieure des habitations. Les études sur les hôtels bisontins du XVIII^{e} siècle et sur l'architecture privée de Perpignan au XX^{e} siècle s'inscrivent dans cette perspective de recherche, renouvelant l'histoire particulière de la circulation des modèles et de la pénétration des styles.

2 Cependant, la ville n'est pas qu'une collection d'architectures particulières. A partir des années 1980, les approches thématiques sur les villes industrielles (exemples : Tourcoing, Sochaux-Montbéliard) ou les villes de villégiature (exemple : Hossegor, Le Vésinet) - dans lesquelles s'inscrivent les travaux sur Thiers ou Deauville - ont permis d'aborder l'analyse de l'espace urbain et d'établir les relations entre l'étude des aménagements urbains - comme celles présentées sur les réseaux d'adduction d'eau de Dieppe - et les études architecturales.

Figure 1



Reconstruction du Havre
Phot. Inv. D. Couchaux © Inventaire général, ADAGP, 1993

3 L'Inventaire possède aujourd'hui les vocabulaires, les méthodes et les outils d'investigation nécessaires à l'étude des villes. Les dernières publications sur Rennes, Le Havre **(fig. n° 1)** ou Lyon en témoignent. Ces travaux participent à la constitution d'Atlas du Patrimoine intégrés à des systèmes d'information géographique (S.I.G.), facilitant la tâche des chercheurs et les échanges de données avec les partenaires des collectivités territoriales.

AUTEUR

BERNARD TOULIER

Conservateur du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. bernard.toulier@culture.gouv.fr

Briançon, ville neuve

Elisabeth Sauze

1 La « plus haute ville d'Europe »[1], comme s'intitule elle-même la petite cité qui domine, de ses 1345 m d'altitude, le confluent de la Durance, de la Guisane et de la Cerveyrette, étonne d'abord le visiteur par son site d'acropole, d'autant plus remarquable que les autres villes alpines occupent plutôt des terrains moins accidentés, plateaux, terrasses alluviales ou coteaux de faible inclinaison. A Briançon, il s'agit d'un piton rocheux qui barre le verrou glaciaire à l'extrémité sud du plus haut bassin de la Durance, immédiatement sous le col du Montgenèvre.

Figure 1

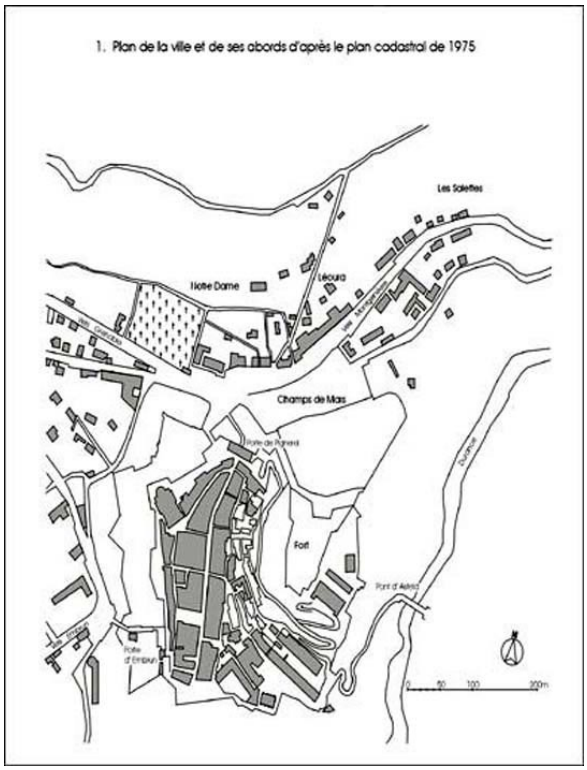


Briançon. Vue aérienne de la ville
Phot. Inv. M. Heller © Inventaire général, ADAGP, 1992

2 Cette position domine la cuvette de confluence, le meilleur terroir agricole du Briançonnais, et contrôle l'un des principaux nœuds routiers du département, où la grande route de Turin à Avignon, héritière de l'antique *via Domitia*, bifurque à l'ouest vers Grenoble (par le col du Lautaret) et vers la Savoie (par le col du Galibier), à l'est vers le Queyras (par le col de l'Isoard) **(fig. n° 1)**.

3 Le calcaire triasique du verrou de Briançon forme un gradin dans lequel l'érosion glaciaire a découpé une série de bosses. La ville occupe la moins élevée de ces bosses vers l'ouest, ses flancs est et sud tombent à pic dans la gorge étroite de la Durance. Les autres versants rejoignent au nord le col qui sépare le piton de la montagne de la Croix de Toulouse, à l'ouest le pied de cette montagne au profil adouci jusqu'aux bords de la Guisane et de la Durance. Délaissant le côté nord, étroit et inconfortable, et les côtés est et sud, impraticables, l'agglomération s'étale, au milieu du côté ouest, sur une bande de terrain grossièrement rectangulaire, limitée par deux ruptures de pente. En amont, un glacis rocheux très abrupt sert de piédestal au fort, héritier de l'ancien château delphinal, qui couronne le piton. Vers l'aval, les escarpements du front bastionné des XVIIe et XVIIIe siècles ont remplacé un talus naturel, qui surplombait jadis les jardins de la ville. Entre ces à-pics, le sol même de la ville est loin d'être plat. Du nord au sud, la déclivité, à peu près régulière, atteint 20 %. D'ouest en est, si l'on fait abstraction du remblai de 2 à 3 m d'épaisseur des bastions, elle reste faible (moins de 1 %) sur 80 à 100 m de largeur avant de remonter violemment vers le fort.

Figure 2



Plan de la ville de Briançon et de ses abords d'après le plan cadastral de 1975
Plan N. Pégand-E. Sauze © Inventaire général, ADAGP, 2005

4 Sur des pentes aussi vigoureuses, on pourrait attendre un plan en éventail, avec des rues parallèles aux courbes de niveau, reliées par des traverses en escalier, comme on en voit dans certaines agglomérations provençales. Il n'en est rien. Briançon aligne ses rues selon une trame orthogonale dont l'axe principal descend droit[2] du nord au sud, parcouru sur toute sa longueur par un canal central appelé Grande Gargouille. Seuls quelques îlots de la frange orientale, accrochés aux pentes très brutales du fort, ont adopté un tracé marqué par le relief. La bordure occidentale, formée d'un seul alignement de maisons interrompu en deux endroits par la collégiale et par la rue Porte Méane, suit également la courbe naturelle de la rupture de pente sur laquelle était jadis établi le mur d'enceinte. A l'intérieur du périmètre ainsi défini, le parcellaire obéit à un quadrillage, ordonné par trois rues presque parallèles et une dizaine de ruelles transversales ou traverses **(fig. n° 2)**.

5 Ce plan régulier rompt avec les habitudes locales en matière d'urbanisme - si l'on peut ainsi qualifier la rareté des agglomérations planifiées du Briançonnais et d'une grande partie des Alpes du sud[3]. Quelques-unes, comme Le Monêtier, trouvent un semblant d'organisation dans la route qui les traverse et qui a suscité quelques alignements de maisons mitoyennes. Partout ailleurs, villages et hameaux juxtaposent sans planification apparente bâtiments, jardins et espaces de circulation. Le cas de Briançon pose donc un problème : à quelle époque et dans quelles circonstances y a-t-on adopté et mis en œuvre ce véritable plan d'urbanisme ?

6 Des auteurs qui ont traité de l'histoire de Briançon, les plus anciens, comme Antoine Froment et Joseph Roman[4], ont, volontairement ou pas, éludé la question. Le premier situe expressément l'agglomération antique au nord de la ville, entre le cimetière et les

Salettes, avec un temple de Mercure à l'emplacement de l'actuelle place du Temple, et rapporte que « il y en a qui tiennent que certain empereur, possible Gratian, avoit du depuis fait changer ceste ville du Lieu-raz (ainsi ores appellé et labourable, où voirement en fossoyant on trouve comme une ville enterrée, des fondemens, grottesques et vieilles masures dans terre et des anciennes médailles fort belles, mais de bas Empire), icy »[5].

7 Plus récemment, dans sa thèse de géographie urbaine consacrée à Briançon, Henry Petiot imagine un déplacement de l'habitat au début du Moyen Age et la formation d'une nouvelle agglomération à cheval sur le Champ de Mars et sur la partie de la ville actuelle située au nord de la place du Temple. Il place la porte Méane (c'est-à-dire du milieu) à l'endroit où se trouve aujourd'hui celle de Pignerol et trace les contours d'une enceinte fortifiée qui laisserait à l'extérieur deux faubourgs, l'un sur le Champ de Mars, l'autre au quartier de Castres, sous le château. Le remodelage du tissu urbain, amputé de sa partie septentrionale et allongé vers le sud selon une trame orthogonale, serait la conséquence de l'incendie de 1692, qui détruisit la totalité de la ville. L'auteur établit même un rapport direct entre la reconstruction urbaine et les travaux de fortification de Vauban[6].

8 Enfin Jacqueline Routier, auteur d'une autre monographie consacrée à Briançon, reprend avec quelques nuances la thèse de H. Petiot[7]. Mais elle attribue la reconstruction à un plan régulateur qui aurait été donné par le sieur de Peyrins, ingénieur, sur la demande du connétable de Lesdiguières, gouverneur du Dauphiné, après l'incendie catastrophique de 1624.

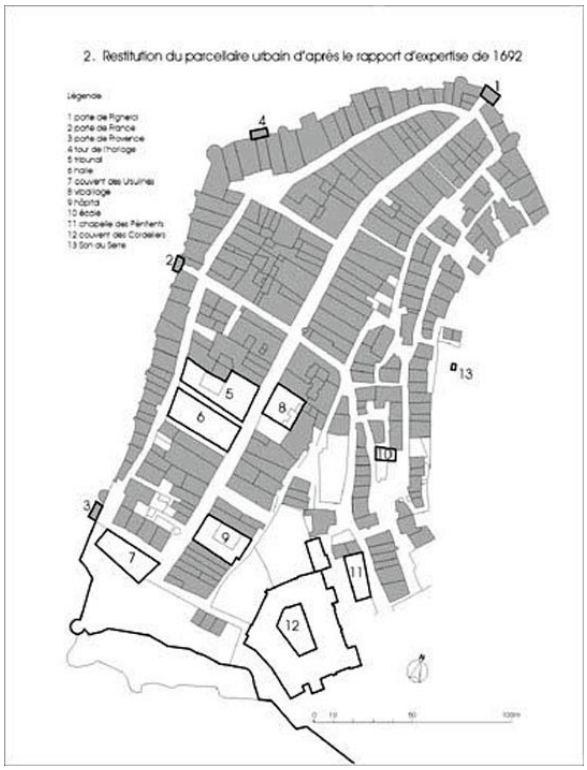
9 L'enquête menée par le service régional de l'Inventaire a été l'occasion de reprendre le problème de fond. Aucun des auteurs précités n'a utilisé les archives de la ville, si ce n'est quelques pièces isolées de leur contexte et détournées de leur signification. L'examen attentif des sources permet pourtant de réfuter sans appel leurs hypothèses et de retracer avec quelque détail l'évolution topographique de l'agglomération. L'ordre suivi par cet examen est, conformément à la démarche de recherche, régressif. L'exposé qui suit remontera donc le temps, depuis la reconstruction de 1692, dont nous avons le résultat sous les yeux, jusqu'aux origines de l'agglomération.

Les reconstructions de la ville moderne

L'incendie de 1692

10 Le 26 janvier 1692, le feu prit - par malveillance, selon certaines rumeurs - dans une maison à l'angle de la Grande rue et de l'actuelle rue du Pont d'Asfeld. Propagé par un vent violent en moins de trois heures à l'ensemble de la ville, il n'épargna rien. Nous le savons par un rapport d'expertise dressé le 18 février 1692, dix jours après le début du sinistre, c'est-à-dire dès qu'il fut possible d'approcher les ruines[8].

Figure 3



Briançon. Restitution du parcellaire urbain d'après le rapport d'expertise de 1692. 1. Porte de Pignerol. 2. Porte de France. 3. Porte de Provence. 4. Tour de l'horloge. 5. Tribunal. 6. Halle. 7. Couvent des Ursulines. 8. Bailliage. 9. Hôpital. 10. Ecole. 11. Chapelle des Pénitents. 12. Couvent des Cordeliers. 13. Son du Serre

Plan N. Pégand-E. Sauze © Inventaire général, ADAGP, 2005

11 Les experts ont parcouru chaque rue, décrit chaque maison en indiquant sa superficie au sol, le nombre de ses étages et l'état de ce qui en restait. L'extrême précision du document permet de reconstituer le parcellaire de la ville (identique à celui que figure le plan cadastral de 1840), et de cartographier les dégâts occasionnés par le feu **(fig. n° 3)**.

12 Ce que confirment les actes des notaires briançonnais relatifs à la reconstruction[9]. Ce que montre aussi la vue de Briançon peinte en arrière-plan du tableau de saint Nicolas conservé dans la collégiale, peinture non datée mais assurément antérieure à la destruction, quelques mois avant l'incendie, de l'ancienne église paroissiale située hors les murs. La ville avait alors la même étendue qu'aujourd'hui, la même organisation interne et quasiment le même volume, avec des maisons hautes de 4 à 7 étages. Quant aux modes de construction, hormis les couvertures, où la tôle a remplacé le bardeau, ils étaient ceux que l'on peut voir encore : maçonnerie de blocage enduit à chaux et sable pour le gros œuvre (murs, voûtes des soubassements et des rez-de-chaussée, escaliers à volées parallèles), charpente et plâtre pour les cloisons et les planchers, charpente seule pour les hauts toits à croupes qui continuaient à servir d'entrepôt pour le foin, la paille et le bois nécessaire à la cuisine.

13 Il n'existe en revanche aucun plan d'alignement, aucun règlement d'urbanisme destiné à guider la reconstruction et à modifier la structure de la ville à cette date. Les ingénieurs du roi qui ont, à la même époque, bouleversé les proches alentours en renforçant le front bastionné et en détruisant la vieille église paroissiale n'ont pas

touché au tissu urbain : le plan de la ville n'est pas transformé à l'occasion de la reconstruction qui suit l'incendie de 1692. Cependant les édiles ont, pour leur part, essayé de reprendre l'élargissement des voies publiques préconisé après l'incendie de 1624 et amorcé par leurs prédécesseurs. Avec un succès mitigé : les modestes reculs obtenus ont dû être subventionnés[10] et le résultat apparaît bien inégal, comme on peut en juger par un rapport d'expertise de 1729 qui enregistre une variation de 7 pieds 4 pouces à 10 pieds, loin des 12 pieds réglementaires, de la largeur de la rue du Pont d'Asfeld derrière le couvent des Récollets[11].

14 Il serait vain de chercher à mesurer l'impact de ces mesures de réalignement en comparant les superficies des parcelles en 1840 (cadastre napoléonien) et en 1692. En excluant les deux îlots de la bordure nord-ouest, considérablement modifiés par l'insertion de la collégiale[12], et trois îlots du quartier de Roche, affectés par d'importantes démolitions, la superficie bâtie globale accuse en revanche, pour un nombre de parcelles identique, une hausse de 5,5 % entre les deux dates. Cette différence n'affecte pas également tous les îlots. Quelques-uns, en bordure de la Grande rue, paraissent avoir rétréci dans des proportions très inégales (de 3 à 12 %), alors que tous les autres ont grandi de manière tout aussi inégale (de 1 à 18 %). La répartition de ces disparités suggère l'utilisation, en 1692, d'un mode de calcul selon une « surface corrigée », qui tiendrait compte du nombre d'étages au-dessus du sol, plus important et plus précoce le long des voies principales qu'ailleurs.

L'incendie de 1624

15 De l'incendie du 1er décembre 1624 qui anéantit les quatre cinquièmes de la ville, nous avons des témoignages directs : témoignages officiels des notables locaux et des commissaires députés par la Chambre des comptes du Dauphiné[13], témoignage spontané d'un habitant, Antoine Froment, alors étudiant et promis à une carrière d'avocat au parlement de Grenoble[14]. Le rapport des experts dressé quelques mois après, succinct et globalisant, nous apprend peu de choses et les récits des témoins, malgré leur prolixité, guère davantage. Tout juste savons-nous que le feu a épargné deux îlots et la moitié d'un troisième entre la Porte de Pignerol, la Grande rue et la place du Temple. On ne trouve aucune trace d'un plan régulateur imposé par les autorités après la catastrophe. L'ordonnance rendue le 13 avril 1625 par le sieur de Peyrins, ingénieur mandaté par le connétable de Lesdiguières, prescrit bien d'élargir la Grande Rue à 18 pieds (= 6 m) au moins, la place du Temple à 4 toises (= 8 m) et les autres rues à 12 pieds (= 4 m), mais n'évoque en aucune manière la création d'un quartier nouveau ou la refonte du plan de l'agglomération[15]. De plus ce texte n'a jamais été appliqué : la largeur de la Grande rue varie actuellement de 2,25 à 3,50 m, celle des autres rues de 1,50 à 3 m, celle des traverses de 1 à 2,50 m. En vain les consuls ont-ils tenté de faire respecter les alignements prescrits à des propriétaires qui n'entendaient pas perdre un pouce de terrain. Le 17 mai 1625, Jean Colaud, notaire et arpenteur, constate deux infractions. L'une d'elles concerne la maison qui fait l'angle de la ruelle du Temple (actuelle rue du Docteur Vagnat) et de la rue du Temple (actuelle rue Commandant Carlhan). L'édifice n'a subi qu'un léger dommage à la toiture. Son propriétaire, le marchand Hippolyte Blais, a fait réparer avant même la publication de l'ordonnance et n'entend pas refaire des élévations intactes. Une sentence judiciaire rendue le 3 juillet suivant lui donne tort du côté de la rue, mais raison du côté de la ruelle. En 1632, Claude Monnier, nouvel acquéreur de l'immeuble, se voit sommé

d'opérer le recul (qui n'a donc pas été fait) de la façade du côté de la rue, mais aussi du côté de la ruelle à l'occasion de la reconstruction entreprise par son voisin. Les consuls semblent, dans cette affaire, avoir fini par l'emporter moyennant une importante compensation financière[16]. Mais pour une cause gagnée, combien de perdues ! A la même date, Jean Jordan, procureur au baillage, reconstruit sa maison de la Grande rue en respectant l'alignement demandé, mais refuse de la céder pour ouvrir une nouvelle rue qui prolongerait la ruelle du Temple vers le château[17]. Cette rue ne sera jamais réalisée. Mais une autre a été percée près de l'hôpital, pour relier plus commodément la Grande rue au couvent des Cordeliers.

16 En fait, le faible nombre des litiges documentés montre que les consuls de Briançon n'ont pas dû dépenser beaucoup d'énergie pour obliger leurs concitoyens à appliquer un règlement trop draconien. Le seul article réellement exécuté de l'ordonnance de 1624 touche la suppression des étages qui enjambent la rue[18], des encorbellements et des avancées pratiquées, à l'origine, sous des avant-soliers ou porches publics[19]. Encore a-t-il fallu plusieurs décennies de patience. En 1650, le lieutenant-gouverneur de la ville dénonce, entre autres infractions à la réglementation contre les incendies que « quelques-uns ont des avancées à leurs maisons tout à fait pourries et qui menacent ruines »[20]. Jusqu'en 1692, la maison située à l'entrée de la Grande rue, contre la Porte de Pignerol, gardera trois étages construits au-dessus de la rue[21].

17 Même si, à un endroit ou un autre, les édiles de Briançon ont réussi à faire respecter le règlement de 1624, ces modestes reculs d'alignement n'ont que peu contribué à la trame parcellaire actuelle. Celle-ci est, on va le voir, beaucoup plus ancienne.

Le cadastre de 1539

18 Les archives n'ont pas gardé mémoire d'autres sinistres d'ampleur comparable[22].

Figure 4

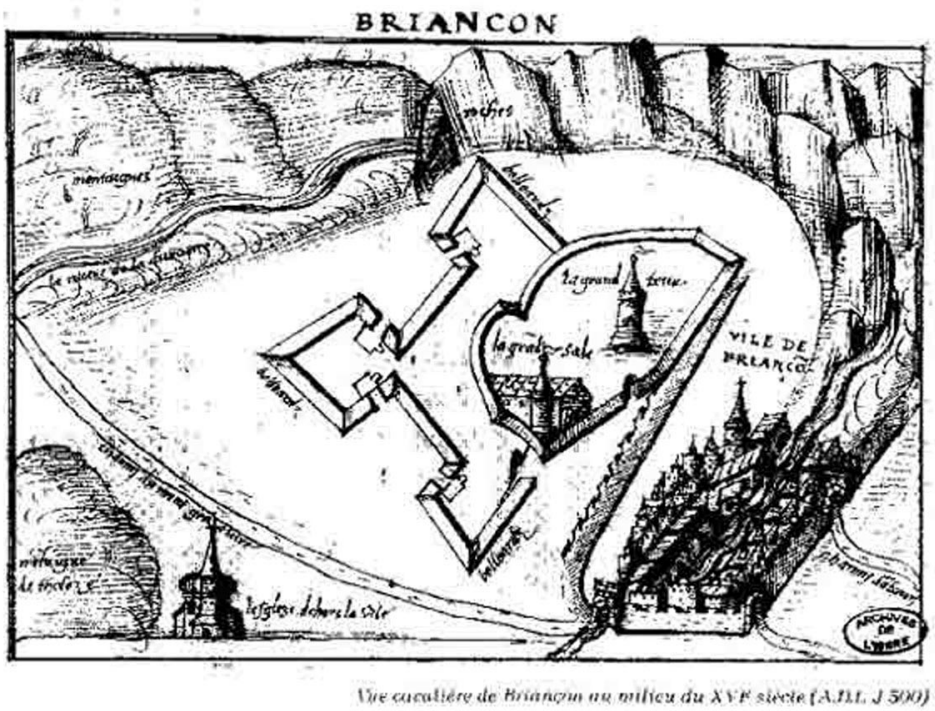


Briançon. Restitution du parcellaire urbain d'après le cadastre de 1539. 1. Porte supérieure. 2. Porte Méane. 3. Porte inférieure. 4. Tribunal. 5. Four. 6. Grande halle. 7. Petite halle. 8. Poids du Roi. 9. Son du Serre. 10. Couvent des Cordeliers. 11. Chapelle

Plan N. Pégand-E. Sauze © Inventaire général, ADAGP, 2005

19 Le plus récent cadastre conservé date de 1539[23] **(fig. n° 4)**. Le cadastre de 1539 a été confectionné et conservé avec un soin particulier. Il détaille pour toutes les parcelles bâties, la superficie estimée au 1/12e de bâton[24] près (soit 0,35 m²) et tous les confronts avec leur orientation. La restitution du parcellaire est donc possible. La principale difficulté de cette opération concerne les deux îlots du pied de la ville qui occupaient l'actuelle place Médecin-général Blanchard, composés de jardins et de petites maisons qui ont, dans le courant du XVIIe siècle, cédé la place au couvent des ursulines. Les plans contenus dans les projets de refonte des fortifications de la ville à partir de 1690[25], à une époque où, à côté des bâtiments du couvent, subsistaient quelques maisonnettes et des éléments de la voirie, ont ici fourni les contours et les principaux axes du parcellaire. La superficie bâtie intra-muros est dans l'ensemble plus importante qu'en 1692 de manière globale, mais, dans le détail, on trouve quatre îlots densément occupés.

Figure 5



Vue cavalière de Briançon au milieu du XVIe siècle, dessin à la plume
Archives départementales de l'Isère, cote J. 500

20 L'un d'eux, au quartier de Roche, comptait effectivement des jardins qui ont été par la suite construits. Pour un autre, la différence pourrait provenir de la construction d'annexes en cœur d'îlot, mais reste inexplicable pour les deux autres, sauf à supposer des empiètements sur les rues adjacentes tout à fait contraires au règlement de 1624. Pour tous les autres îlots, la moindre superficie bâtie en 1692, très inégale, correspond probablement, au moins en partie, au réalignement imposé ; mais elle atteint, dans plusieurs d'entre eux, notamment ceux de l'auditoire de justice[26] et de l'hôpital[27], des proportions (jusqu'à 27 %) qui traduisent peut-être une prise en compte des étages **(fig. n° 5)**.

21 En dehors de la ville close existent deux petits faubourgs, l'un sous la porte Méane, formé de quelques maisons éparses, l'autre groupé devant la porte supérieure, le Chastelet. Il faut renoncer à restituer ces deux quartiers, qui ont été rasés à la fin du XVI[e] siècle lors de l'établissement du front bastionné et dont il n'existe aucune représentation. Pour une raison inconnue ils ont été omis sur la vue cavalière de Briançon dessinée au milieu du XVI[e] siècle[28], qui donne en revanche une image très nette, quoique schématique, du bourg enfermé dans ses murs et traversé par la Grande Gargouille, du château qui le domine et de l'église restée à l'écart, au bord de la route du Montgenèvre.

Le cadastre de 1420-1431

22 Les 430 feuillets du registre établi entre 1420 et 1431[29] - rédigés en latin - donnent peu de précisions dans la localisation et la description des propriétés : nature des fonds

schématisée à l'extrême, aucune superficie indiquée, presque aucun nom de lieu, deux ou trois confronts seulement, sans orientation, par parcelle.

Figure 6



Briançon. Restitution du parcellaire urbain d'après le cadastre de 1420/1431. 1. Porte supérieure. 2. Porte Méane. 3. Porte inférieure. 4. Maison des poids. 5. Four. 6. Tribunal. 7. Halle. 8. Grenier à blé. 9. Hôpital. 10. Couvent des Cordeliers. 11. Son du Serre

Plan N. Pégand-E. Sauze © Inventaire général, ADAGP, 2005

23 La valeur cadastrale, proportionnelle à l'étendue de la parcelle, pallie l'absence de celle-ci **(fig. n° 6)**.

24 Tel quel, le document autorise néanmoins une restitution du parcellaire, qui présente peu de différences avec celui de 1539 si ce n'est un découpage un peu moins serré et, sur la pente du côté du château, davantage de jardins que de maisons. L'organisation des îlots et le réseau viaire n'ont pas changé entre les deux dates, mais il est certain que le bâti était, au XVe siècle, beaucoup moins haut. Les descriptions contenues dans quatre actes de 1499, trois partages et un bail en location, nous renseignent à ce sujet : une première maison, située entre la rue Mercerie et le mur d'enceinte, derrière la halle, comprenait deux étages au-dessus du rez-de-chaussée ; une deuxième, entre la Grande rue et la place des Cordeliers, un rez-de-chaussée ouvert sur la place des Cordeliers (cellier) et sur la Grande rue (boutique) et au moins un étage carré ; une troisième, proche de la première, une étable et un cellier en rez-de-chaussée, une cuisine et deux chambres au-dessus ; la quatrième, à l'angle supérieur de la Grande rue et de la halle (actuel tribunal) avait deux étages sur le rez-de-chaussée[30]. Cet échantillon court, mais suggestif, permet de supposer que la ville du XVe siècle ne dépassait pas deux à trois étages en élévation.

Le terrier de 1343-44

25 Il subsiste à Briançon des éléments d'un cadastre établi en 1343-44 dont le cadastre de 1420/1431 nous a transmis le sommaire et la date. Le fragment conservé contient les cotes de 12 propriétaires sur 171, par surcroît presque tous logés dans les hameaux de Pont-de-Cervière et du Fontenil, donc hors la ville[31]. Les archives de la ville contiennent pour 1343 et 1344, des reconnaissances de biens tenus sous la directe du dauphin et soumis au paiement d'un cens[32]. Bien que complets, ces textes ne fournissent que des données partielles, en effet, la liste des propriétaires cités prouve que la censive, à cette date, recouvrait à peine un tiers des maisons. On peut encore glaner quelques informations dans les comptes trésoraires de 1344 à 1355[33] et dans quelques résumés d'actes notariés entre 1330 et 1422[34].

26 Il n'est pas question, ici, de dessiner, même schématiquement, le parcellaire. En revanche, la confrontation des informations fournies avec celles du cadastre de 1420/1431 montre une remarquable permanence du cadre topographique. Le bourg de Briançon apparaît dans son entier, avec son mur d'enceinte (*barios* ou *Amparas*) percé de trois portes (*porta Superior, porta Meana et porta Inferior*), la Grande rue (*Carreria*) jalonnée par trois fontaines ou *tourons*, la rue Méane (*Rua Meana*). Les quatre quartiers de la ville sont là : le quartier de Roche (*de Rupe*), ainsi nommé parce qu'il s'accroche au bas du versant le plus abrupt et le plus rocailleux du piton ; le quartier alors appelé du Serre (*de Serro*), qui prendra peu de temps après le nom de Castre à cause de sa situation immédiatement sous le *castrum* et où se trouve le Son du Serre, petit beffroi destiné à sonner l'alarme ; le quartier du Temple (*de Templo*), qui doit son nom à l'ordre militaire qui y posséda une maison[35] ; le quartier des Merceries (*Mercerias*), où se dresse la halle du marché (*domus mercati* ou *domus fori*). On peut aussi localiser le four, la maison delphinale (*Curia, domus ponderis*) où sont exposés les étalons des mesures légales, la *casana* ou maison des banquiers lombards, une maison dite *la Chabraria*. La ville est pleine et, déjà, quelques maisons occupent les abords de la porte supérieure. En dépit des lacunes et des imprécisions, l'agglomération ressemble trop à celle de 1420/1431 pour qu'on puisse imaginer, en l'espace de moins d'un siècle, des modifications profondes de sa structure. Les seuls travaux d'envergure concernent, en 1345, le canal appelé la Grande Gargouille, qui, dérivé de la Guisane, avait pour principale fonction la lutte contre les incendies urbains[36] et, dans les années 1380, le couvent des cordeliers, installé au quartier de Roche.

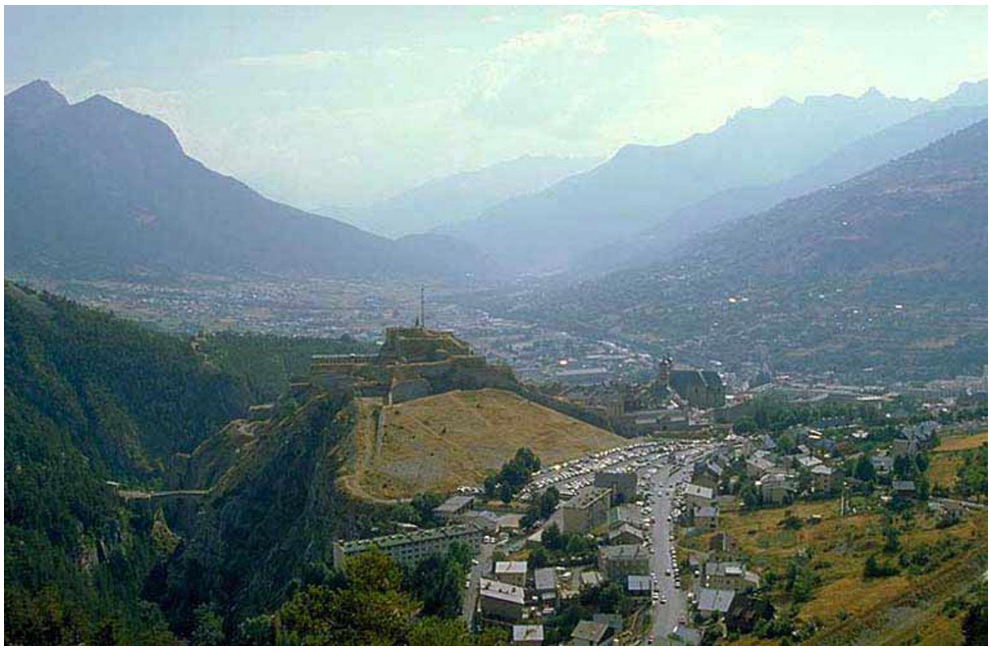
27 La conclusion s'impose : le plan régulier de Briançon ne vient pas d'un développement ou d'une refonte modernes, il existait déjà au milieu du XIVe siècle.

Aux origines de Briançon

La ville antique

28 L'idée a été avancée par quelques-uns que le plan de la ville aurait gardé des traits du carroyage antique**(fig. n° 7)**. On trouve effectivement mention de Brigantio ou Brigantium dans les ouvrages des géographes (Strabon, Ptolémée, Ammien Marcellin), dans les itinéraires (gobelets de Vicarello, Itinéraire d'Antonin, table de Peutinger, itinéraire de Bordeaux à Jérusalem), dans les inscriptions de la Turbie et de Gap[37].

Figure 7



Briançon. Le château et la ville vus du fort des Salettes, au nord-est
Phot. Inv. M. Heller © Inventaire général, ADAGP, 1988

29 De ces nombreuses attestations il ressort que la localité, chef-lieu d'une peuplade indigène (les Brigiani) soumise au I^er^ siècle, constituait une étape importante dans la traversée des Alpes par la route du Montgenèvre, alors la plus fréquentée. Le toponyme, assez répandu en Provence, dérive d'une racine *br-ek d'origine ligure[38], passée en gaulois, et suggère l'existence d'un habitat fortifié antérieur à la romanisation.

30 De celui-ci, sans doute perché sur le piton qui couronne la ville, les constructions médiévales et modernes ont depuis longtemps fait disparaître la trace. Le sol de la ville, en contrebas, n'a jamais livré le moindre vestige. Il faut donc vraisemblablement chercher le vicus, cité par Strabon et devenu dès I^er^ siècle un municipium, au nord de la ville, sur le coteau que surplombe la Croix de Toulouse, entre l'épaulement du fort des Salettes[39] et le cimetière. Cette zone agricole en pente douce, abritée du vent et traversée par la route du Montgenèvre, répond bien aux critères de sélection de l'époque en matière d'habitat. Mal connu faute de véritable fouille, l'habitat doit sa localisation à des découvertes fortuites déjà anciennes. Dans la première moitié du XVII^e^ siècle déjà les substructions et le matériel exhumés par les labours avaient attiré l'attention[40]. On peut rappeler la mise au jour en 1900 de l'hypocauste d'un établissement de bains et, plus récemment, des restes de constructions et d'une nécropole[41]. La toponymie confirme cette interprétation. Avant d'être appelé le Léoura (du provençal laourat = labouré) au début du XVI^e^ siècle, l'endroit répondait à plusieurs dénominations expressives : les Salettes (du bas-latin d'origine germanique sala = habitation), les Mures (du latin murus = mur), le Vas Nerviou (= le tombeau d'Arvieux, peut-être un mausolée ou un sarcophage)[42].

Le castrum

31 Dans la seconde moitié du IVe siècle, Ammien Marcellin qualifie Briançon de castellum. L'ancien oppidum, comme beaucoup d'autres à cette époque, a dû être réoccupé, au moins temporairement. La présence, sur la bordure occidentale du Léoura, de l'ancienne église paroissiale Notre-Dame (dans l'actuel cimetière) plaide cependant en faveur d'une occupation prolongée et simultanée du vicus. Avant la construction de la collégiale, les Briançonnais devaient, pour assister aux offices, sortir de la ville et traverser le Champ de Mars sur environ 200 m. Cette église, détruite en 1692 dans le cadre des travaux de fortification de la place, était un édifice composite d'environ 35,5 m de longueur et 22 m de largeur hors œuvre[43]. Les étapes connues de sa réalisation se situent entre 1345 (le porche) et 1611 (le clocher-tour), mais l'emplacement et, peut-être, une partie des fondations, sinon des murs, remontaient vraisemblablement beaucoup plus haut dans le temps, à l'époque où le vicus était encore habité (Ve-VIe siècle ?).

32 Il faut, à cet égard, écarter trois actes du cartulaire du chapitre d'Oulx[44] qui ont été invoqués pour dater de la fin du XIIe siècle la construction de l'église Notre-Dame. Il s'agit de l'autorisation donnée en 1196 aux chanoines, qui se plaignaient de l'éloignement de la paroisse par temps de neige, de construire près de la porte du castrum, dans une maison leur appartenant, une autre église avec un cimetière[45]. Joseph Roman et Jacqueline Routier n'ont pas hésité à voir dans ces textes l'origine de l'église jadis située devant la ville et à rechercher la paroisse originelle beaucoup plus loin en direction de Montgenèvre, au lieu-dit le Pilon[46]. Cette interprétation des textes suscite pourtant bien des difficultés : pourquoi l'édifice primitif aurait-il été bâti si loin de l'agglomération ? Comment aurait-il pu disparaître sans laisser le moindre souvenir dans la toponymie locale, pourtant bien connue à partir du milieu du XIVe siècle ? Pourquoi aurait-on bâti la nouvelle église à 200 m de la plus proche porte de la ville et non à côté de celle-ci ?

33 L'autorisation de 1196, en fait, ne prévoit nullement le transfert du sanctuaire paroissial, mais seulement l'érection d'une succursale occasionnelle dotée exclusivement du droit de sépulture. Il n'est pas question d'empiéter sur les droits des autres églises, c'est-à-dire la paroisse et les chapelles annexes qui existent déjà dans certains hameaux éloignés[47]. La plainte des chanoines ne porte pas seulement sur la distance, mais aussi sur la difficulté - la pente - du chemin qui relie l'église au castrum. Par ailleurs, l'emplacement prévu, près de la porte, touche la maison canoniale et se situe donc à l'intérieur de l'enceinte castrale. L'agglomération en cause, où les chanoines ont leur résidence à cette date[48], n'est évidemment pas la ville actuelle qui n'existe pas encore. C'est l'habitat fortifié, le castrum, qui s'est développé autour de la résidence delphinale, sur le sommet du piton, et qui oblige les clercs à effectuer un parcours deux fois plus long et infiniment plus ardu.

34 Les premières mentions de ce castrum datent du milieu du XIe siècle[49]. La fortification et la seigneurie sur cette région de très haute montagne appartiennent alors aux Guigues, ancêtres des dauphins, qui ont fait de Briançon l'un de leurs principaux points d'appui. On ignore si leur château continue le castellum du IVe siècle. Le seul texte antérieur au XIe siècle, le testament du patrice Abbon rédigé en 739, ne nous fournit pas le moindre indice en évoquant des propriétés agricoles dispersées dans le pagus Briantinus et la vallis Briancione[50]. Jusqu'à l'extinction de leur dynastie, les comtes-

dauphins ont souvent séjourné ici et leur résidence, relayée à partir du XV^e^ siècle par celle des châtelains, puis des gouverneurs militaires de la place, a progressivement accaparé la plate-forme sommitale avant d'être rasée en 1841 pour faire place aux bâtiments militaires qu'on y voit aujourd'hui. Le procès-verbal d'une visite effectuée en 1339 nous montre l'édifice composé, à l'intérieur d'une enceinte longue de 245 m, d'une grande tour isolée au centre de sa basse-cour, d'une chapelle dédiée à saint Etienne et de plusieurs corps de logis et bâtiments de service qui donnent à l'ensemble l'allure d'une petite ville. Le castrum , séparé du bourg par tout le versant abrupt du piton, a pour accès, un chemin qui monte, à l'abri d'un mur crénelé, depuis la route du Montgenèvre[51]. Il n'y a pas lieu de s'étonner de l'exiguïté de l'habitat fortifié. A cette date, déjà, la population rurale vivait dispersée dans des hameaux sur le vaste territoire qui englobait les actuelles communes de Puy-Saint-Pierre, Puy-Saint-André, Villard-Saint-Pancrace, Cervières et une partie de celle de Val-des-Prés[52]. Le castrum ne regroupait, autour du dauphin, qu'une clientèle restreinte d'hommes d'armes et d'administrateurs, le clergé paroissial et, peut-être, quelques artisans. Le commerce et le roulage étaient très réduits depuis le détournement du trafic routier par le Mont Cenis, mieux surveillé et plus commode pour des voyageurs et des marchands venus de France.

35 La chapelle Saint-Etienne serait-elle la succursale autorisée par le pape en 1196 ? Elle ne figure pas sur la vue cavalière du milieu du XVI^e^ siècle déjà citée. Elle paraît correspondre, par ses dimensions, à la chapelle qu'on voit sur le plan de Langrogne du 14 août 1691[53]. Mais la situation de celle-ci au centre de l'enceinte, devant la tour, ne convient pas. Il s'agit plus probablement de la capella castri que mentionnent un acte de 1118[54] et l'inventaire mobilier du château en 1391 sous le vocable de Sainte-Catherine[55]. Il est aussi possible que l'autorisation délivrée en 1196 n'ait jamais servi, faute, pour les chanoines, d'avoir su convaincre ou obliger les habitants de Briançon à faire les frais d'un nouveau sanctuaire, ou encore que l'édifice construit n'ait eu qu'une existence éphémère.

Le bourg

36 Jusqu'au XIII^e^ siècle, les textes - peu nombreux, il est vrai - ne parlent que du castrum, sans faire la moindre allusion à une autre agglomération. Le burgus apparaît en 1228, dans le testament d'un prêtre, héritier d'un lignage de notables qui tint pendant quelques décennies la perception des dîmes de Briançon, d'où son patronyme, Desmier ou Deimier. Parmi les biens légués, on mentionne des droits sur une maison[56], dans le bourg, près de la porte inférieure. La naissance du bourg qui correspond à la ville que nous avons étudiée plus haut, en contrebas du site du castrum, se situe donc probablement entre 1196 et 1228.

37 Cette brusque apparition et la régularité (relative) du plan conduisent à considérer la ville actuelle de Briançon comme une ville nouvelle, développée à l'occasion d'une unique opération d'urbanisme à côté d'une occupation préexistante, probablement pour stimuler le développement des activités commerciales dans un secteur géographique consacré jusqu'alors principalement à l'agriculture et à l'élevage. Ni les archives delphinales, ni celles de la ville n'ont gardé trace d'une charte de fondation et l'opération d'urbanisme pourrait être de peu antérieure à 1228. En effet, la charte de franchise octroyée le 6 octobre 1244 par Guigues VIII encourage tous ses sujets libres à

venir s'installer infra castellum et burgum Brianzonii, avec toutefois interdiction de former des associations autres que commerciales[57].

38 Cet aspect de la politique des dauphins de Viennois, qui ont, au fil des siècles, réussi à faire une principauté d'une région disparate et sans unité, n'a pas été suffisamment souligné par les historiens de la province[58]. Il y a pourtant, dans les Alpes du sud, d'autres exemples de bourgs à plan quadrillé et vocation marchande, comme Guillestre dans le Queyras voisin.

39 De multiples textes attestent le succès de l'entreprise et le développement concomitant du bourg et des institutions communales. La communauté des habitants n'a pas encore de représentant permanent lorsqu'elle reçoit, en 1287, du dauphin Humbert I^er^ un règlement de police municipale, mais en 1292, son syndic et ses procureurs négocient avec le prévôt d'Oulx et le dauphin la cession perpétuelle de la perception des dîmes. De 1316 à 1343, on suit les progrès de l'organisation communale à travers les nombreuses chartes de franchise concédées par les dauphins successifs réaffirmant les mêmes droits[59]. Les seules impositions dont les habitants n'aient jamais obtenu l'exonération ou la réduction concernent le commerce. Péages et droits de marché devaient rapporter gros, surtout à l'époque où l'installation de la papauté en Avignon regonfla le trafic au col du Montgenèvre et offrit aux Briançonnais des débouchés nouveaux pour les produits de leur élevage. Le cadastre de 1420/1431 permet de mesurer les effets d'un siècle de croissance urbaine, sans doute interrompu par la récession qui a suivi le retour de la papauté en Italie et les troubles politiques et économiques de la fin du XIV^e^ siècle. Non seulement la zone lotie, quadrillée par le réseau orthogonal des rues principales et des traverses, a été intégralement et densément bâtie, mais, faute de place, les habitants ont d'abord colonisé les pentes incommodes des quartiers de Castre et de Roche, dont les plus hautes maisons comportent jusqu'à quatre étages de soubassement, puis édifié de petits faubourgs hors les murs, surtout près de la Porte de Pignerol, aux abords du champ de foire, et, dans une moindre mesure, près de la Porte Méane.

40 Briançon n'est donc pas un bourg ordinaire, né plus ou moins spontanément à la porte d'un castrum, le long d'une route ou autour d'une église, mais une agglomération nouvelle créée de toutes pièces et dessinée par la volonté conjointe d'un groupe d'hommes. Ce que l'on appelle aujourd'hui Briançon-Vauban, en l'honneur d'un homme célèbre, mais bien peu présent dans l'histoire de la ville, est certes resserré dans le cadre d'une fortification de l'époque moderne, mais est aussi, peut-être surtout, une ville nouvelle du Moyen Age.

NOTES

1. On trouve cette affirmation déjà chez Antoine Froment, avocat au parlement du Dauphiné et auteur d'un récit de l'incendie de la ville en 1624. **Essais… sur l'incendie de sa patrie la plus haute des villes**. Préface et notes par A. Albert. Grenoble : imp. Edouard Allier, 1868.

2. Ou presque : l'extrémité nord, sur 35 m de longueur, accuse une légère déviation vers l'est pour aboutir à la Porte de Pignerol.

3. Toute la zone de haute montagne, sauf exceptions et sauf le massif du Mercantour, à l'extrémité sud, où les villages sont des groupements compacts de type méditerranéen.

4. Roman, J. **Tableau historique du département des Hautes-Alpes**. Paris-Grenoble, 1887, p. 3-9 ; **Répertoire archéologique du département des Hautes-Alpes**. Paris, 1888, col. 22-26.

5. Froment, A. **Essais ... sur l'incendie de sa patrie la plus haute des villes**. Préface et notes par A. Albert. Grenoble : imp. Edouard Allier, 1868, p. 211.

6. Petiot, H. Briançon, esquisse de géographie urbaine. **Revue de géographie alpine**. 1921, p. 341-456 ; les travaux de fortification, commencés en fait par Langrogne en 1691, ont été poursuivis par ses successeurs, parmi lesquels Vauban n'occupe qu'une place assez réduite.

7. Routier, J. **Briançon à travers l'histoire**. Gap, 1981, p. 108-109, 157-159, 163-166.

8. AC. Briançon, DD 97, cahier de 79 pages numérotées.

9. AD Hautes-Alpes, 1 E 1176 et 1177 (Noël Cheronnier), 1 E 1204 (Antoine Colaud), 1 E 1021 à 1024 (Antoine Brunicard).

10. Par exemple en 1719, allocation de 40 livres à Louis Didier, obligé de reculer de 3 pieds la façade de sa maison sur la rue du Temple reconstruite l'année précédente, AC Briançon, DD 61.

11. AC Briançon, DD 59.

12. Les deux îlots formaient en 1692 un seul alignement ; sept maisons du centre (celles qui bordaient au nord la place du Temple) furent détruites pour faire place à la collégiale construite entre 1703 et 1718.

13. AC Briançon, DD 95.

14. Froment, A. **Essais ... sur l'incendie de sa patrie la plus haute des villes**. Préface et notes par A. Albert. Grenoble : imp. Edouard Allier, 1868 ; le récit, truffé de citations latines et grecques et de longues digressions sur l'histoire et les coutumes locales, se poursuit par une chronique des épidémies et autres événements malheureux qui ont frappé le Briançonnais dans le 2e quart du XVIIe siècle.

15. AC Briançon, DD 59, pièce 4.

16. AC Briançon, DD 59 ; l'autre côté de la ruelle n'a jamais été modifié, puisqu'on y voit une élévation datée 1574.

17. AC Briançon, DD 59 ; l'autre côté de la ruelle n'a jamais été modifié, puisqu'on y voit une élévation datée 1574.

18. Les édiles n'ont pas attendu cette date pour essayer d'obtenir la suppression des passages couverts ; témoin un procès-verbal dressé le 27 juin 1614 par les consuls, qui constatent l'existence d'un « cabinet de me Jan Martin traversant le dessus de la rue du derrière des alles », dont l'ombre favorise la formation du verglas, et ordonnent sa démolition, AC Briançon, DD 59.

19. A titre d'exemple, la plainte déposée le 5 juin 1437 par les syndics contre divers particuliers riverains de la Grande rue, à cause des arcades, étals et piliers qui rétrécissent l'espace public à tel point que les animaux chargés peuvent à peine passer, AC Briançon, DD 57.

20. AC Briançon, DD 60.

21. Maison de Marie Clavière, qui intente procès en 1652 à son voisin pour l'obliger à réparer le mur sur lequel reposent ses étages, AC Briançon, DD 60.

22. Hormis un incendie qui ravagea en 1619 une partie du quartier de Roche ; le feu était pourtant depuis toujours une préoccupation majeure, motif d'un règlement de police rigoureux, de contrôles annuels des cheminées, de gardes spéciales en temps de foire, de la construction du beffroi et du canal de la Grande Gargouille en 1345.

23. AC Briançon, CC 521. Après cette date, on ne trouve plus que des « muanciers » ou registres de mutations, d'utilisation très difficile. Il y eut pourtant au moins un autre cadastre, rédigé en 1626, dont on n'a conservé que le répertoire, AC Briançon, CC 517.

24. Le bâton, mesure locale utilisée avant l'adoption de la toise delphinale, valait 4,80 m².

25. Service Historique de l'Armée de Terre, archives du Génie, Briançon, carton 1, en particulier le *Nouveau projet de fortiffication pour la ville de Briançon du 24 aoust 1700* et un plan particulier du *Front des religieuses* (jardin des Ursulines) daté de 1717.

26. Aménagé en 1688 dans l'ancienne maison Ollagnier, AC Briançon, DD 118.

27. Construit en 1635-1636 à l'emplacement de trois maisons, AC Briançon, H 497.

28. AD Isère, J 500.

29. AC Briançon, CC 520. Les onze premiers feuillets, détériorés par l'usure, ne contiennent plus que quelques lambeaux de texte. Du moins les noms des propriétaires manquants sont-ils connus par la liste donnée en fin de volume.

30. AD Hautes-Alpes, 1 E 2112, protocole du notaire Paulet Gondret (seul registre conservé antérieur à la fin du XVI[e] siècle), f° 81 v°, 142 v°, 167, 170 v°.

31. AC Briançon, CC 520.

32. AC Briançon, CC 511 et 512.

33. AC Briançon, CC 1.

34. A.D. Isère, B 3701, 4413 et 4414.

35. Un état des droits du dauphin dressé en 1265 mentionne les parts *quas capiunt dicti Templum et domus Ulcii in pedagio et leyda*, A.D. Isère, B 3700, f° 41 v°.

36. AC Briançon, DD 26.

37. Cf. Roman, J. **Dictionnaire topographique du département des Hautes-Alpes**. Paris, 1884, p. 21, et surtout Barruol, G. **Les peuples préromains du sud-est de la Gaule, étude de géographie historique**. Paris, 1969, p. 74-75.

38. Briençon, village déserté sur l'actuelle commune d'Authon (Alpes-de-Haute-Provence), Briançonnet (Alpes-Maritimes), Brégançon, autre village déserté sur l'actuelle commune de Bormes (Var). Cf. Rostaing, Charles. **Essai sur la toponymie de la Provence (depuis les origines jusqu'aux invasions barbares)**. Marseille : Ed. d'Artrey, Laffitte reprints, 1973.

39. Ce fort, construit au XVIII[e] siècle, perpétue le nom médiéval du quartier ; ce toponyme, fréquent en Provence, désignait à l'origine des habitations.

40. Froment, A. **Essais ... sur l'incendie de sa patrie la plus haute des villes**. Préface et notes par A. Albert. Grenoble : imp. Edouard Allier, 1868, p. 211.

41. D'après les données de la Carte archéologique, base Patriarche du Ministère de la Culture.

42. Toponymes cités dans les cadastres de 1539 (AC Briançon, CC 521), de 1420-1431 et de 1344 (AC Briançon, CC 520) et dans le censier de 1344 (AC Briançon, CC 512).

43. Elle comprenait un chœur, formé d'une abside pentagonale et d'une travée droite voûtées d'ogives, une longue nef charpentée, deux séries de chapelles latérales, un porche et un clocher-tour.

44. Propriétaire et gestionnaire depuis le XI[e] siècle de la quasi-totalité des églises du Briançonnais.

45. Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx...** Pinerolo, 1908, p. 211-213.

46. Routier, J. **Briançon à travers l'histoire**. Gap, 1981, p. 111.

47. Ces chapelles apparaissent pour la première fois en 1158, dans la pancarte d'Adrien IV (Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx...** Pinerolo, 1908, p. 143-145) ; elles ne figuraient pas dans la pancarte précédente, donnée en 1148 par Eugène III (Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx...** Pinerolo, 1908, p. 121-124).

48. La demeure canoniale s'y trouve encore au XIII[e] siècle ; en 1221, un acte est passé *infra Ulciensem domum in Amparam* (Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx...** Pinerolo, 1908, p. 253) ; un autre, en 1223, *infra turrim dominorum canonicorum Ulciensis domus* (Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx...** Pinerolo, 1908, p. 257).

49. Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx...** Pinerolo, 1908, p. 5, 6, 11, 12.

50. Cartulaires de l'église cathédrale de Grenoble dits Cartulaires de Saint-Hugues. Ed. J. Marion, Paris, 1869, p. 34-48.

51. Cf. Estienne, M.-P., Nicolas, N. **Châteaux médiévaux des Hautes-Alpes**. Gap, 1999, p. 141-142.
52. Puy-Saint-Pierre et Puy-Saint-André sont restés jusqu'au XIV[e] siècle rattachés à Briançon ; Cervières et Villard-Saint-Pancrace sont dits *in confinio de Briançone* en 1168 (Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx…** Pinerolo, 1908, p. 159) ; la Vachette dépendait encore de la paroisse de Briançon au début du XVII[e] siècle.
53. Musée des Plans-Reliefs, n° 422.
54. Confirmation générale donnée par l'archevêque d'Embrun. Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx…** Pinerolo, 1908, p. 100.
55. AD Isère, B 1360, f° 10.
56. « *in burgo Briançonii prope inferiorem portam* ». Collino, G. **Le carte della prevostura d'Oulx…** Pinerolo, 1908, p. 284-285.
57. C'est-à-dire à but politique, comme les consulats alors actifs dans beaucoup de grandes villes ; texte dans Vaillant, P. **Les libertés des communautés dauphinoises**. Grenoble, 1951, p. 579-580.
58. Cf. **L'Histoire du Dauphiné**, dir. B. Bligny. Toulouse, 1973 ; **Dauphiné, France, de la principauté indépendante à la province (XII[e]-XVIII[e] siècles)**, dir. V. Chomel. Grenoble, 1999.
59. Dauphiné, France, de la principauté indépendante à la province (XII[e]-XVIII[e] siècles), dir. V. Chomel. Grenoble, 1999, p. 54 à 60.

RÉSUMÉS

La trame orthogonale du plan de Briançon, d'autant plus étonnante qu'elle se déploie sur un site en forte pente, a été successivement considérée comme un héritage du *vicus* antique et comme une conséquence des reconstructions qui ont suivi les incendies de 1624 et de 1692. Divers témoignages permettent de situer l'agglomération antique dans le quartier rural du Léorat et l'étude de plusieurs pièces des archives communales confirme que le parcellaire existait tel que nous le voyons au milieu du XIV[e] siècle. La ville correspond en fait à un bourg marchand créé entre 1196 et 1228 en contrebas du *castrum* perché sur le sommet.

The orthogonal layout of the city of Briançon is astonishing when the city's location, on a steep mountain slope, is considered. This layout has been seen as an inheritance of the antique *vicus* or, alternatively, as a consequence of reconstruction work which followed the fires of 1624 and 1692. Different sources allow us to locate the antique settlement in the rural quarter of the Léorat. The examination of several documents held by the municipal archives reveal that the pattern of land division that is still legible today already existed towards the middle of the fourteenth century. The city in fact corresponds with a market town created between 1196 and 1228 beneath the *castrum* perched on the summit.

INDEX

Keywords : land division
Mots-clés : Briançon, ville neuve, Durance, Guisane, Cerveyrette, Alpes, plan d'urbanisme, porte Méane, fortification, parcellaire, incendie, alignement, cadastre, habitat, castrum, dauphin, bourg

AUTEUR

ELISABETH SAUZE

Conservatrice du patrimoine. Inventaire. Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur.
elisabeth.sauze@culture.gouv.fr

Deauville : création et développement urbain

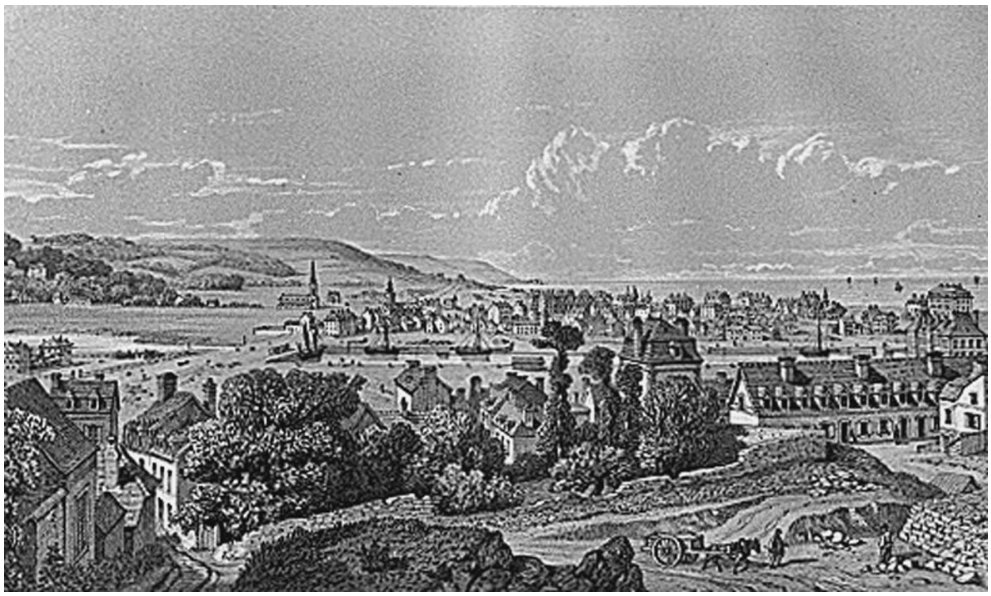
Didier Hébert

1 Le succès de Trouville, qui fonda sa réputation sur la pratique des bains de mer aux effets curatifs, entraîna tout au long du XIX[e] siècle une floraison de stations balnéaires sur les côtes de la Manche. Leur création reposait sur des opérations spéculatives, qui répondaient toutes à un même schéma : achat de terrains par une personne privée et création d'une société immobilière chargée du morcellement et de la vente des terrains à lotir, sous l'autorité de laquelle étaient exécutés les travaux de voirie et la construction des équipements balnéaires. Ce processus d'appropriation du littoral connut son apogée sur les côtes de la Manche au milieu du XIX[e] siècle, plus particulièrement sur la frange maritime du pays d'Auge, avec la création des stations de Cabourg en 1854 (sous l'impulsion de l'avocat parisien Henri Durand-Morimbau), de Villers-sur-Mer en 1856 (à l'initiative de l'architecte Félix Pigeory), d'Houlgate en 1858 (sous la direction de l'architecte Jacques Baumier) et de Deauville l'année suivante.

La réalisation d'un projet ambitieux

2 Erigée sur des terrains désertiques à l'écart d'un petit bourg rural niché sur le flanc nord-est du mont Canisy, Deauville fut considérée, dès sa fondation, comme l'opération de promotion foncière la plus importante jamais réalisée sur la côte normande **(fig. n° 1)**.

Figure 1



Deauville sous le Second Empire. Lithographie par Adolphe Maugendre, vers 1870, d'après un dessin de Théodore du Moncel. Musée municipal de Trouville [non coté]

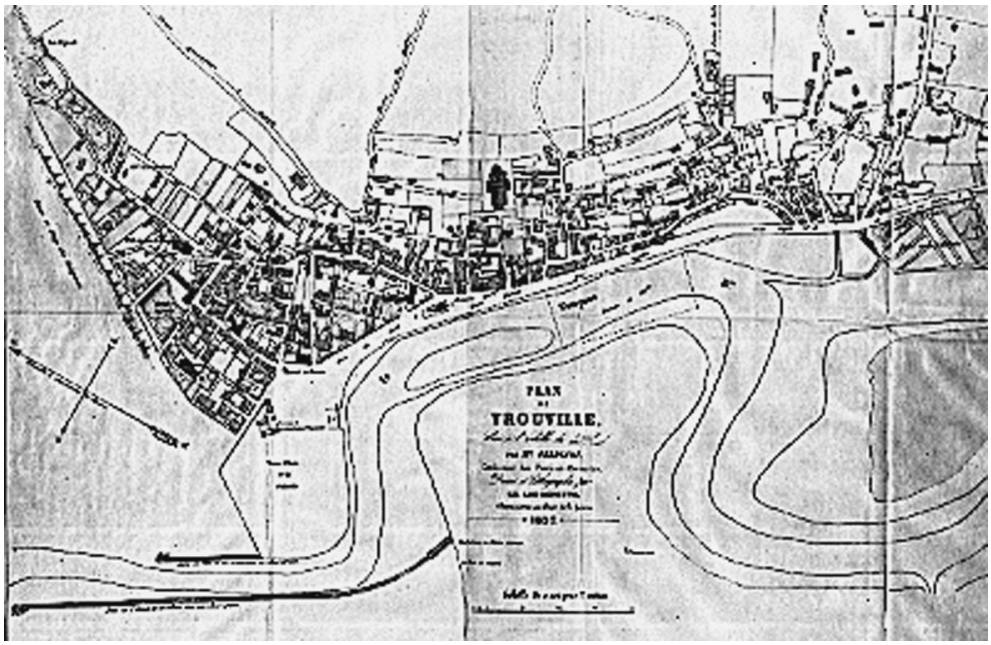
Phot. Inv. F. Decaëns © Inventaire général, ADAGP, 2003

3 Ce jugement de valeur reposait autant sur la personnalité de ses fondateurs que sur l'ampleur du projet, comme en témoignent ces propos adressés par Henri Létang « aux spéculateurs et financiers » dans le *Guide-Annuaire à Trouville-Deauville et aux environs* de 1866 : « Vous qui cherchez une bonne opération, reposant sur des bases solides, avec la certitude de ne pas perdre vos capitaux, je vais vous indiquer une affaire unique [...]. Apprenez qu'il existe entre Pont-l'Evêque, Trouville et le vieux Deauville un espace plane, ayant 16 kilomètres de longueur, 4 kilomètres de largeur, parfaitement placé entre deux collines, un peu marécageux, arrosé par une petite rivière, la Touque, que la marée fait souvent déborder et dont une partie est envahie par les sables, traversé dans toute sa longueur par le chemin de fer de l'ouest [...]. La situation est admirable ; il ne faut, pour la rendre féconde, que l'intelligence, qui peut tout, et le capital, qui est la puissance sans laquelle on ne peut rien. Cette idée a été si parfaitement comprise par M. le duc de Morny, qui a vu dans la ville de Deauville [...] ce qu'il y avait à faire à cet emplacement, qu'il a obtenu du pouvoir le commencement de ce gigantesque projet, malgré l'opposition de tous les ports voisins, qui craignent et jalousent cette jeune ville adolescente, délicate, et qu'ils voudraient voir enterrée dans ses sables. Tout est réuni là pour faire une ville maritime de premier ordre [...]. Au point de vue d'un établissement de bains, d'un casino, d'une ville de plaisir, Deauville n'a à offrir que sa magnifique plage, qui existe partout sur le littoral et dans d'aussi bonnes conditions, et elle a pour rivale Trouville, la première des villes de bains de toute la Normandie, très aimée par tous les baigneurs [...]. Mais Deauville a l'utile : la place, l'espace nécessaire à toutes les grandes choses ; son établissement n'est donc qu'une opération secondaire, ne pouvant être féconde que par son commerce. Ce qui est le réel, c'est donc son port, que l'on vient d'inaugurer, et qui n'est que l'avant-propos de cette immense entreprise créée par M. de Morny ».

4 Deauville ne fut donc pas conçue comme une simple station de bord de mer disposant de toutes les commodités d'une villégiature de luxe, mais comme une véritable ville,

dotée d'infrastructures portuaires et ferroviaires. Elle devait ainsi être à même de dépasser le caractère économique des stations concurrentes, limité à la seule saison estivale, et de rivaliser avec le port du Havre. La légende véhiculée par les guides touristiques attribue la paternité de ce programme au duc de Morny, demi-frère de Napoléon III, président du corps législatif, détenteur depuis le début des années 1840 d'intérêts dans diverses opérations industrielles, financières et immobilières. Son rôle fut évidemment déterminant dans la bonne marche de l'entreprise, mais le véritable initiateur du projet fut en réalité son médecin personnel, Joseph Olliffe, qui, pour assurer la réussite de son entreprise, s'effaça volontairement derrière l'aura du duc. Son mariage en 1841 avec l'Anglaise Laura Cubbitt, héritière d'une riche famille d'entrepreneurs de travaux publics et de constructeurs de chemin de fer, à qui l'on doit notamment les nouveaux quartiers de Bloomsbury et de Belgravia à Londres, avait assuré sa fortune. Propriétaire d'une villa depuis 1847 à Trouville, il ne fit, en créant la ville de Deauville, que reprendre à son compte et développer un projet initié par les édiles trouvillais en vue de l'extension du quartier résidentiel de la cité.

Figure 2



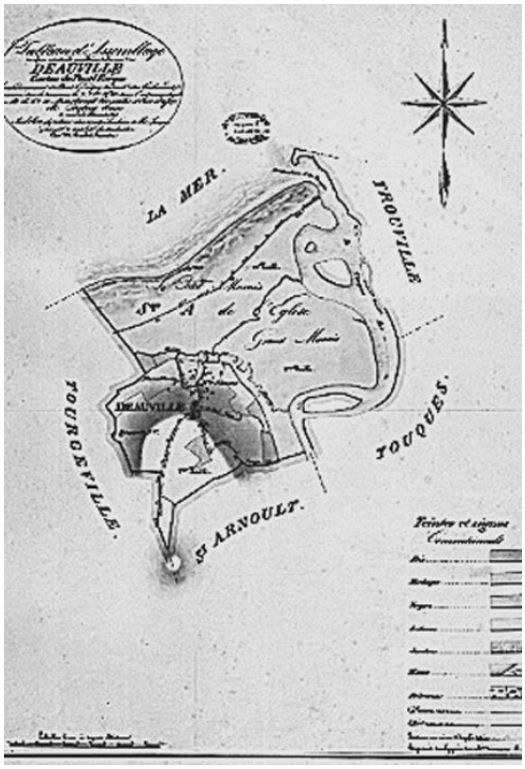
Plan de Trouville. Dressé par Jean-Louis Celinski de Zaremba, 1852. Musée municipal de Trouville [non coté]

Phot. Inv. P. Corbierre © Inventaire général, ADAGP, 1999

5 Depuis la découverte du site en 1825 par le peintre de marines Charles Mozin, Trouville s'était imposée comme un des hauts lieux de villégiature **(fig. n° 2)**. La proximité de la capitale, son caractère pittoresque et sa large plage de sable fin, plus attractive que celles de Haute-Normandie couvertes de galets, avaient été autant d'atouts pour séduire une élite parisienne en quête de dépaysement et soucieuse de cultiver une certaine hygiène de vie. Enclavé entre la Touques et la falaise des Roches Noires, à l'abri des vents marins, le bourg ancien avait rapidement été absorbé par les nouvelles constructions qui avaient bientôt conquis la presqu'île de la Cahotte, puis gagné le flanc ouest des Roches Noires. Echappant à toute règle d'urbanisme, la ville s'était structurée de manière spontanée, à partir d'initiatives privées, donnant lieu à un maillage de rues

étroites et difficilement praticables, au tracé conditionné par l'implantation des bâtiments et le relief accidenté du site. Dès le début des années 1840, l'exiguïté du territoire rendait impossible tout nouveau développement de la station. Aussi le comte d'Hautpoul, nommé maire en 1837, projeta-t-il de conquérir les terrains maritimes des communes limitrophes.

Figure 3



Cadastre napoléonien de la commune de Deauville. Plan d'assemblage dressé par Simon et Pescket, 1830. Archives départementales du Calvados, cote : 3P580

Phot. Inv. P. Corbierre © Inventaire général, ADAGP, 1998

6 En 1847, l'annexion du petit territoire d'Hennequeville permit ainsi d'étendre la plage de Trouville vers le nord-est. Son attention se porta également sur les marais de Deauville, vaste zone de landes s'étendant depuis le pied du mont Canisy jusqu'à la mer, où les habitants du coteau parquaient leur bétail et récoltaient le varech **(fig. n° 3)**. En 1855, il obtint du conseil d'arrondissement de Pont-l'Evêque un avis favorable au rattachement des deux communes, mais un litige sur la propriété des marais vint suspendre l'application de cette décision et la réalisation de ce second projet d'extension.

7 Le site de Deauville disposait d'un potentiel touristique considérable grâce aux moyens de communication développés sur la rive droite de la Touques, en direction de Pont-l'Evêque, par une route départementale aménagée en 1840 ou du Havre, par un service de vapeur ouvert en 1853. Informé du projet du maire de Trouville et convaincu de pouvoir réaliser une opération fructueuse, Joseph Olliffe décida d'acquérir lui-même les marais pour y fonder une nouvelle cité. Introduit dans les milieux financiers parisiens, il associa à son entreprise Armand Donon, héritier d'une riche famille de négociants-banquiers de Pontoise, consul général de l'empire ottoman, administrateur de la Caisse

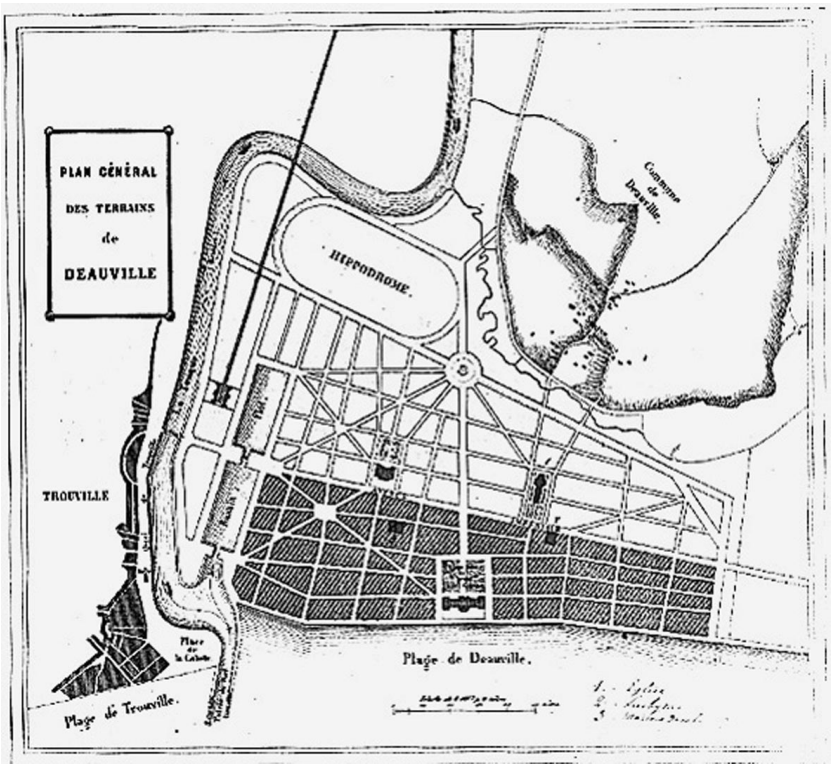
d'escompte et directeur de la banque Donon-Aubry-Gautier et Cie. La propriété des marais ayant été finalement reconnue à la commune de Deauville en 1859, Donon et Olliffe se portèrent rapidement acquéreurs de 240 hectares de terrains en bord de mer et d'une source d'eau vive sur le coteau, moyennant 800 000 francs. Approuvé par arrêté préfectoral du 6 décembre 1859, ce marché mit un terme définitif aux rêves d'extension de Trouville. Quelques mois seulement furent nécessaires pour que sorte des sables une véritable ville, lieu privilégié des séjours estivaux de l'aristocratie parisienne. Ce caractère quasi-instantané de la naissance de la cité n'échappa pas à certains contemporains, tel C. James qui constata : « Lorsque l'année dernière me rendant à Deauville, j'aperçus de mon wagon une cité splendide s'élever là où peu de temps auparavant je n'avais vu qu'une steppe aride et sauvage, je me demandais si je n'étais pas le jouet de quelques illusions. Non, j'étais, au contraire, en face de la réalité. Les maisons étaient bien positivement des maisons, ces palais des palais, toute cette campagne une campagne véritable, tout au plus pouvais-je en conclure qu'on construisait aujourd'hui les villes à la vapeur »[1].

8 Pour commercialiser et valoriser les terrains à bâtir, les deux acheteurs fondèrent la Société des terrains de Deauville, à laquelle fut associé, sans que son nom n'apparaisse jamais, le duc de Morny. Celui-ci assura la promotion de l'opération auprès du groupe financier Morny-Delahante, qu'il dirigeait, et dont les activités s'appuyaient sur la banque Donon-Aubry-Gautier et Cie. Entre 1860 et 1866, pas moins de 80 lots furent vendus à de riches familles de propriétaires fonciers, tels Grehulle ou Sipière, à des banquiers, tels Tenré, Dalloz ou Boitelle, ou encore à des agents de change, tels Dollfus ou Salamanca. La création de Deauville ne fut donc pas simplement le fait de quelques individualités, mais de tout un groupe partageant des intérêts communs et qui consolidait ainsi son réseau d'influence[2]. Les autres acquéreurs étaient directement liés au développement de la station : les entrepreneurs Castor et Mauger, chargés de réaliser les grands travaux, et l'architecte parisien Desle-François Breney, auteur du plan d'urbanisme.

Inventer le territoire de bord de mer

9 Sollicité par Joseph Olliffe, pour lequel il avait réalisé en 1847 le casino-salon de Trouville, Breney fut chargé de concevoir l'organisation spatiale de la future cité.

Figure 4



Projet du plan d'urbanisme de Deauville. Plan anonyme, vers 1859. Archives départementales du Calvados, cote : Fi 0989

Phot. Inv. P. Corbierre © Inventaire général, ADAGP, 1994

10 Il en dressa un plan, probablement vers 1859, au moment de l'acquisition des marais **(fig. n° 4)**, participant ainsi à la démarche « d'invention » du territoire de bord de mer, dont les principes avait été définis par l'architecte Paul Leroux lors de la conception du plan de Cabourg.

11 Breney dut s'adapter à un espace clos, bordé au nord par la mer, à l'est par la Touques, au sud par le coteau et à l'ouest par la commune de Tourgéville. Il délimita l'espace urbanisé par de larges boulevards, inscrivant la ville dans un trapèze. La composition d'ensemble reposait sur une structure géométrique en damier, avec des rues perpendiculaires et parallèles au rivage. Reprenant le tracé de la rue de la Mare (ouverte en 1790 afin de relier toutes les communes côtières depuis Dives-sur-Mer à l'ouest jusqu'à Honfleur à l'est), l'avenue Impériale délimitait deux grandes zones d'urbanisation que signifiaient des édifices majeurs :

12 - ouverte sur la mer, dont elle était séparée par une digue-promenade, une première zone se dégageait au nord. Formant le quartier résidentiel de la station, elle se déployait de part et d'autre d'un vaste jardin central, réservé au casino et aux grands hôtels de voyageurs. Ce dispositif était directement inspiré du plan de Cabourg.

13 - une seconde zone s'étendait depuis l'avenue Impériale jusqu'au coteau. Formant le quartier populaire de la cité, elle était structurée par deux places - l'une réservée à l'église, l'autre à la mairie -, aménagées de part et d'autre d'une artère allant du casino à l'hippodrome.

14 En bordure de la Touques, à l'est, une troisième zone dotée d'infrastructures portuaires (un avant-port et deux bassins éclusés) et d'une ligne de chemin de fer accueillait les activités industrielles et marchandes de la ville. Un pont, situé au débouché de la rue Impériale, et un bac, établi à l'embouchure de la rivière, assuraient la liaison avec Trouville.

15 Des axes fonctionnels, reliant les principaux édifices, assuraient l'articulation de ces trois secteurs. A la croisée des rues menant du bac à la mairie et de la gare au casino, était aménagée une place en étoile, l'actuelle place de Morny. Au sud-est, d'une place circulaire dont la composition en patte d'oie était héritée des parcs et jardins classiques, rayonnaient des artères distribuant l'église, le casino, la mairie et la gare. Le plan était complété par un ensemble de voies secondaires délimitant des îlots de surfaces inégales. Exclu du plan d'urbanisme, le bourg ancien était cependant relié à la ville nouvelle grâce au prolongement des chemins vicinaux dits de « Saint-Laurent » et de « Tourgéville à Deauville », qui encadraient la place de l'église.

Figure 5



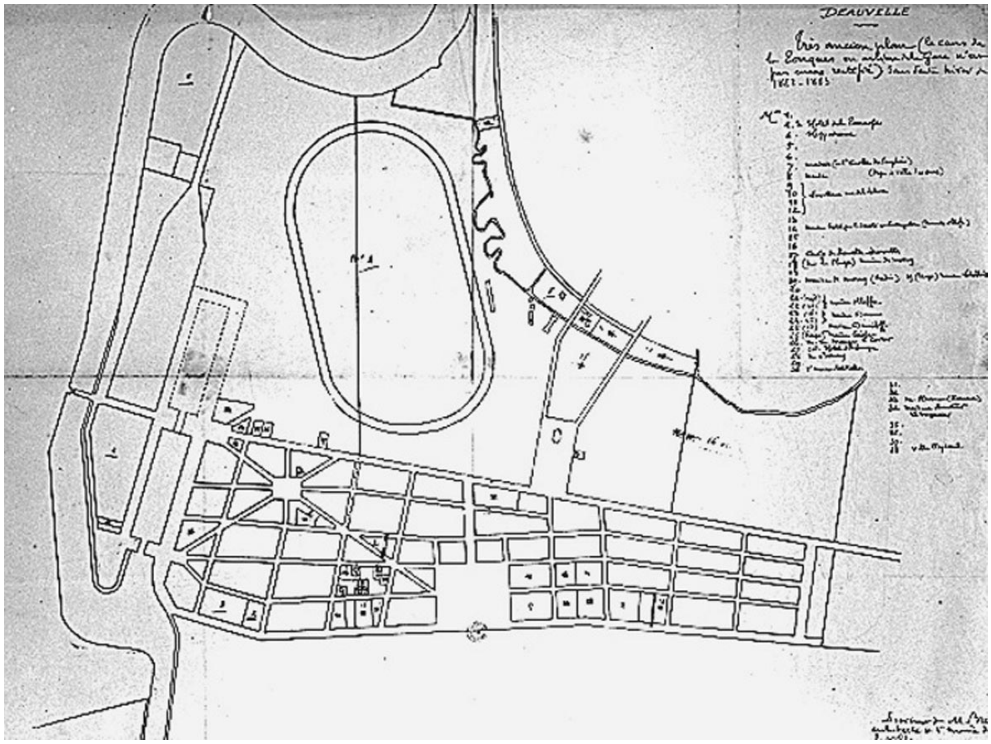
Deauville. Terrasse et plage. Lithographie anonyme, vers 1870. Musée municipal de Trouville [non coté]

Phot. Inv. F. Decaëns © Inventaire général, ADAGP, 2003

16 Breney proposa donc le plan d'une véritable ville, associant au quartier de bord de mer destiné à la villégiature, les espaces traditionnellement dévolus aux édifices publics et religieux et des équipements portuaires et ferroviaires devant permettre de développer le trafic marchand. L'architecte s'attacha également à intégrer les éléments urbains dans un cadre paysager. Cette mise en scène, compensant le manque de relief du site, prenait tout son sens depuis la plage, point de vue privilégié de la station **(fig. n° 5)**. Désireux de reproduire, à une échelle plus modeste, les principes d'organisation d'une ville moderne, Breney s'inspira des principes d'hygiène, d'esthétique et de circulation qui avaient régi les travaux parisiens d'Haussmann. Il recréa ainsi l'environnement

connu par la clientèle visée afin que, selon l'expression de Pierre de Régnier, « la haute société se retrouve pour ainsi dire chez elle »[3].

Figure 6



Plan de Deauville. Dessin par Henry Lecourt, d'après un plan dressé par Breney, vers 1860. Musée municipal de Trouville [non coté]

Phot. Inv. F. Decaëns © Inventaire général, ADAGP, 2003

17 Par cette rationalisation des espaces, le plan de Deauville s'affranchissait du plan empirique de Trouville. Sa composition en damier, courante en milieu urbain et reconnue pour sa facilité de mise en œuvre, permettait par ailleurs à la station de se démarquer de celle de Cabourg, célèbre pour son plan radioconcentrique. Le plan de Breney ne fut toutefois que partiellement réalisé. Hormis la place de l'église et le prolongement des chemins vicinaux depuis le bourg ancien jusqu'à la ville nouvelle, l'aménagement de la seconde zone fut en effet abandonné **(fig. n° 6)**. Les véritables raisons qui motivèrent cette décision, prise probablement dès 1860, au moment où les grands travaux furent engagés, ne nous sont pas connues. Le duc de Morny, grand promoteur des réunions hippiques, sut cependant tirer profit des terrains demeurés vierges, sur lesquels il fit aménager un hippodrome beaucoup plus vaste que celui initialement prévu. Œuvre de l'architecte Saint-Germain, celui-ci fut inauguré en août 1863. Les courses qui s'y disputèrent s'imposèrent dès lors comme l'événement sportif et mondain de la saison estivale.

Les infrastructures portuaires et ferroviaires

18 Le décret impérial du 25 juin 1860 autorisa le démarrage des grands chantiers : rectification du cours de la Touques, construction d'un pont sur la rivière, aménagement d'une ligne de chemin de fer et percement d'un bassin à flot. Symbole de

l'alliance des stations de Trouville et de Deauville, le pont de l'Union fut inauguré en 1861.

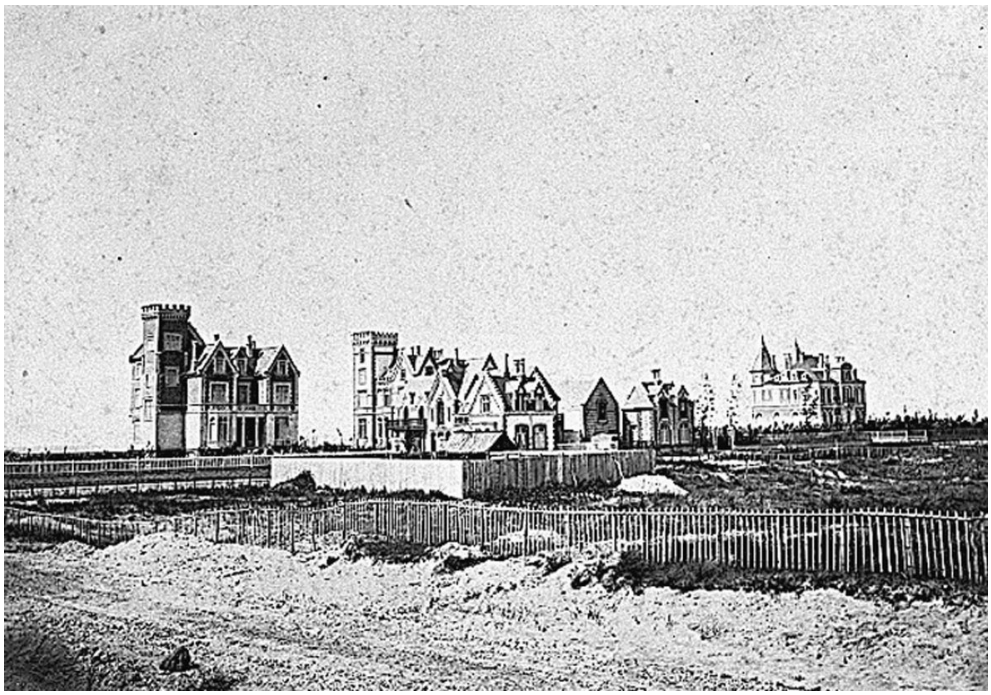
19 Principal actionnaire des chemins de fer de l'ouest, le duc de Morny obtint sans difficulté l'autorisation de réaliser le prolongement de la ligne ferroviaire Paris-Lisieux-Pont-l'Evêque jusqu'à Deauville. Véritable point d'appui du développement de la station, la gare donna lieu à un litige entre les deux stations rivales : elle avait en effet été implantée sur un ancien banc de sable encerclé par les méandres de la Touques, dont Trouville revendiqua la propriété. Sans attendre l'issue du conflit, réglé le 30 septembre 1863 au profit de Deauville, l'édifice, qui mettait Paris à cinq heures de la côte, fut inauguré le 1er juillet.

20 Dès 1860, Donon et Olliffe avaient cédé au domaine les terrains nécessaires à la construction d'un avant-port éclusé et d'un bassin à flot. Ces aménagements portuaires devaient compléter les deux jetées aménagées entre 1846 et 1849 à l'initiative de la municipalité de Trouville pour fixer le chenal et faciliter l'accès à son port d'échouage. Large de 80 mètres, long de 300 mètres et disposant d'une cale de débarquement, le bassin à flot fut inauguré le 1er août 1866 et relié, cette même année, à la ligne de chemin de fer par un embranchement ferroviaire. La « presqu'île de la Touques », espace compris entre le bassin à flot et la rivière, fut alors investie par des usines spécialisées dans le traitement de la houille et du bois importés d'Angleterre et des pays du Nord.

Les édifices identitaires de la cité

21 Les équipements de villégiature furent réalisés entre 1860 et 1864, après que les marais eurent été asséchés, les dunes arasées et la voirie tracée. Cette dernière ayant été surélevée par rapport au niveau des marais d'une hauteur de 1,50 mètre, les terrains à bâtir se trouvaient en contrebas de la chaussée, ce qui contraignit les constructeurs à prévoir un étage de soubassement pour asseoir les villas et le remblai des terrains pour aménager les jardins. Destinés à donner l'impulsion aux constructions privées, les premiers édifices à sortir des sables furent les villas des fondateurs.

Figure 7

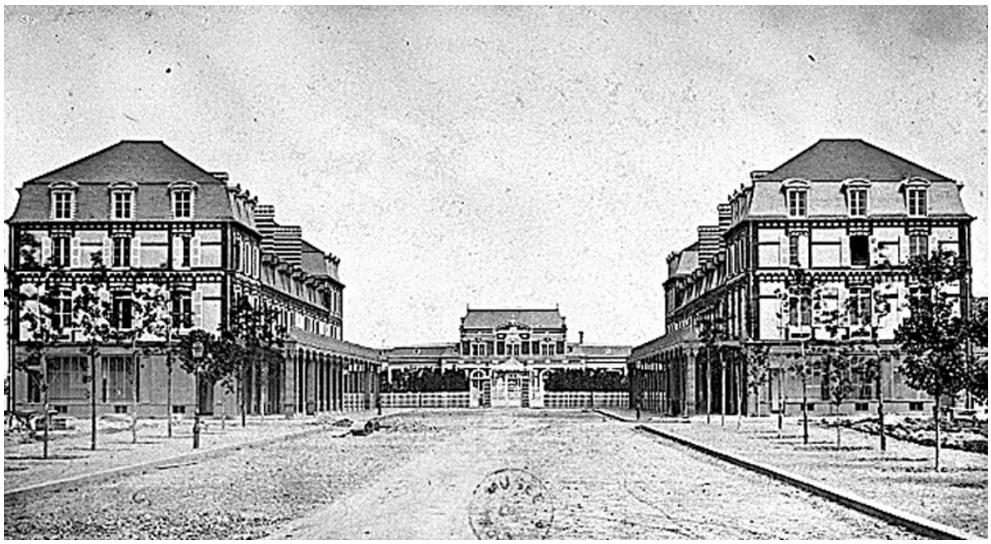


Les villas Victoria Lodge, Elisabeth et Sergewna. Cliché Eugène Villette, vers 1861. Musée municipal de Trouville [non coté]

Phot. Inv. P. Corbierre © Inventaire général, ADAGP, 1999

22 Construites sur de vastes terrains par Donon, Olliffe et Morny, les villas Elisabeth, Victoria Loge et Sergewna **(fig. n° 7)** suscitèrent aussitôt l'intérêt des investisseurs, qui se pressèrent dans le marais pour investir les terrains les mieux exposés : ceux disposant d'un accès direct au rivage et d'une vue sur la mer. Aménagés en jardins d'agrément, ceux-ci furent occupés par de vastes demeures, dont le traitement architectural, ostentatoire et pittoresque, reflétait la réussite sociale et le goût de leur commanditaire. Ainsi, la ville offre « partout l'élégance, partout l'inattendu, partout la fantaisie dans ce qu'elle a de plus exquis et de plus ingénieux. Ici, un chalet russe aux délicates arabesques ; à côté, une maison hollandaise avec tour et pignon étayés ; plus loin, deux villas construites dans le style le plus pur de l'ancienne architecture anglaise, plus loin encore et sur tout le profil de la terrasse, une série de créations fantastiques, réunissant toutes les variétés et tous les genres, réunissant même toutes les nationalités. C'est ainsi que Suisses, Espagnols, Anglais, Américains, Hollandais et même Turcs, réalisent par leurs excellents rapports le rêve si cher aux utopistes de la fraternité universelle »[4]. Dans un souci d'ordonnancement, les constructions furent soumises à une réglementation imposant le retrait des bâtiments à 10 mètres de la digue-promenade. Tracée en 1861, achevée en 1864, celle-ci prit le nom de Terrasse. Longue de 1800 mètres, large de 20 mètres, elle repose sur une épaisse maçonnerie couronnée par une bordure en granite. Grâce à l'installation d'une usine à gaz, en 1861, elle fut sous le Second Empire l'une des rares voies à disposer d'un éclairage public.

Figure 8



L'avenue de l'Hippodrome. Cliché Lepetit, vers 1870. Musée municipal de Trouville [non coté]
Phot. Inv. P. Corbierre © Inventaire général, ADAGP, 1999

23 Pièce maîtresse de la villégiature, le casino, inauguré le 15 juillet 1864, se dressait au milieu d'un vaste parc de trois hectares aménagé dans l'axe central de la Terrasse. Privilégiant la composition au détriment de la vue sur la mer, l'architecte avait prévu de l'encadrer de deux hôtels de voyageurs perpendiculaires au rivage. Seul le *Grand Hôtel du Casino* fut cependant réalisé. A l'emplacement prévu pour le second hôtel, prit place en 1875 l'immeuble du Cercle, où se réunissaient les grands propriétaires d'écuries de courses de la station. Au sud-est, les « Arcades », deux immeubles symétriques abritant habitat de la villégiature à l'étage et magasins de commerce au rez-de-chaussée étaient construits de part et d'autre du casino. Ouvert sur l'avenue de l'Hippodrome, l'établissement de jeux était ainsi mis en valeur par la visée axiale, l'un des principes fondateurs en urbanisme **(fig. n° 8)**.

24 Contrairement à Trouville, qui avait fondé sa notoriété sur les bains de mer, Deauville se voulait ville de plaisirs. Ses promoteurs veillèrent toutefois à ce qu'elle dispose des équipements nécessaires à leur pratique et la dotèrent, en 1862, d'un établissement hydrothérapique. Implanté à l'extrémité nord-est du front de mer, il dispensait des bains spécifiques à base d'eau chaude et d'eau froide, d'eau douce et d'eau de mer, et assurait la location et l'entretien des cabines de bains fixes ou mobiles, disposées sur la plage. Ne parvenant pas à détrôner Trouville dans ce domaine, il n'eut qu'une existence éphémère et fut détruit en 1877.

25 Devenu maire en 1861, Desle-François Breney favorisa certaines transactions avec la Société immobilière, dont il était l'un des principaux actionnaires. La municipalité prit ainsi en charge l'entretien de certaines rues en échange de terrains destinés à la construction d'édifices publics (deux sont cédés en 1864 pour l'église Saint-Augustin et le presbytère, trois autres en 1865 pour une école, le marché et, en prévision de l'arrivée massive d'une colonie anglaise, pour un temple), dont Breney et l'architecte parisien André Jal dressèrent les plans.

26 Dans le même temps, un quartier marchand s'organisa spontanément aux abords de l'actuelle place de Morny et le long de la rue du Casino. De modestes maisons et

quelques rares immeubles, abritant au rez-de-chaussée des boutiques répondant aux besoins de la vie quotidienne, y prirent place à partir de 1863, le long de la voirie. Ces constructions laissaient entres elles de larges espaces qui restèrent inoccupés jusqu'à la fin des années 1890.

27 Le quartier populaire, où vivaient principalement des ouvriers du bâtiment, des commerçants, du personnel hôtelier ou des gens de maison, s'était développé sur les îlots attenants à la place de Morny, à proximité des équipements portuaires. Les habitations, maisons individuelles ou lotissements de quatre ou cinq logements, reprenaient les dispositions traditionnelles de la demeure urbaine, mitoyenne et alignée sur la rue. Chaque unité disposait d'un petit jardin et d'une remise en fond de parcelle.

L'évolution du plan d'urbanisme

28 Le décès du duc de Morny en 1865 et la chute du régime cinq ans plus tard affectèrent le développement de la station. L'aristocratie abandonna la plage de Deauville qui « devint déserte ; son magnifique promenoir, ses avenues, ses grandes rues, [furent] dépeuplées, inhabitées »[5]. La crise économique de 1870 entraîna la faillite d'un certain nombre de scieries établies sur la presqu'île de la Touques. Le trafic marchand, concurrencé par le port du Havre, en sortit affaibli.

Figure 9



Jetée des bains de Deauville. Cliché Eugène Villette, vers 1875. Musée municipal de Trouville [non coté]

Phot. Inv. P. Corbierre © Inventaire général, ADAGP, 1999

29 A ces déconvenues politiques et économiques, vint s'ajouter une modification du bord de mer. La construction des jetées et les aménagements portuaires avaient en effet dévié les courants marins et favorisé les dépôts de sable sur la plage. Ce phénomène s'accéléra au cours de l'hiver 1874-75, suite à une violente tempête qui entraîna la formation d'un banc de galets à 300 mètres de la Terrasse, puis celle d'une noue. Pour atteindre le rivage, on dressa une estacade en bois, à l'extrémité de laquelle furent transférées les cabines de bains **(fig. n° 9)**. La société des bains de mer tenta de convertir la noue en lac et mit en place un système de sas pour permettre le

renouvellement des eaux au moment du flux. Ces mesures se révélant insuffisantes, la noue fut progressivement comblée, créant ainsi une zone de lais de mer de 15 hectares. En 1883, le domaine en céda une partie aux propriétaires riverains, qui disposèrent ainsi de parcelles au droit de leur villa, avec interdiction d'y élever des constructions fixes ou d'y effectuer des plantations. La libre circulation du public y étant autorisée, les acquéreurs furent contraints de procéder au prolongement des rues perpendiculaires au rivage et, parallèlement à celui-ci, de faire aménager une terrasse empierrée de 10 mètres de large. En 1913, 17 nouveaux hectares furent cédés à la ville, à charge pour elle d'en rétrocéder une partie aux propriétaires riverains. Effective seulement en 1917, cette seconde cession ne comportait pas de clause de *non aedificandi*. Les parties privatives furent alors aménagées en jardin, tandis que la partie communale reçut des équipements sportifs et balnéaires (lawn-tennis en 1912, bains pompéiens et promenade des planches en 1924, Yacht-club en 1929). Les lais de mer devinrent ainsi le lieu privilégié des animations estivales de la station.

30 Après la chute du Second Empire, l'agglomération se densifia au rythme des périodes de dynamisme qui ponctuèrent l'histoire de la cité. Le cadre urbain tel qu'il avait été fixé par les fondateurs connut peu de modifications. Les bouleversements les plus importants s'opérèrent aux abords du casino, l'un des pôles majeurs de la cité.

31 En 1889, suite à des irrégularités constatées par le ministère de l'Intérieur, l'établissement de jeux ferma ses portes, privant la station de son lieu de sociabilité. Edmond Blanc, homme d'affaires et grand propriétaire d'écuries de courses, l'acquit quatre ans plus tard, avec le *Grand Hôtel du Casino*. Projetant d'aménager à cet endroit un lotissement de six villas, il fit détruire le casino en 1895 et percer la rue des Sports dans le prolongement de l'avenue de l'Hippodrome, ouvrant ainsi une perspective sur la mer.

Figure 10



Plan de Deauville-sur-Mer. Plan anonyme, 1914. Archives communales de Deauville [non coté]
Phot. Inv. F. Decaëns © Inventaire général, ADAGP, 2000

32 Au début du XX^e^ siècle, Désiré Le Hoc, maire de Deauville, s'associa à l'homme d'affaires Eugène Cornuché pour relancer la station, en sommeil depuis 1870. Après avoir fondé la Société des casino et hôtels de Deauville, ce dernier se porta acquéreur en 1910 du

Grand Hôtel du Casino et fit construire à son emplacement un nouvel établissement de jeux. Réalisé selon les plans de l'architecte Georges Wybo, l'édifice fut inauguré le 10 juillet 1912. La même année, sur l'îlot attenant, prit place l'*Hôtel Normandy*, puis, l'année suivante, l'*Hôtel Royal*, à l'emplacement de la villa du duc de Morny détruite pour la circonstance **(fig. n° 10)**. Face à ces édifices, sur les lais de mer, furent aménagés de vastes jardins d'agrément dessinés par l'architecte parisien Jean-Claude Nicolas Forestier, qui valurent dès lors à la station le nom de « plage fleurie ». Flattée par tant de luxe, auquel s'ajoutait la diversité des activités proposées (meetings aériens, courses automobiles, régate, golf et tennis), la riche clientèle cosmopolite se pressa à Deauville, qui connut alors un nouveau souffle.

33 En 1912-13, l'architecte Théo Petit érigea à l'arrière du casino un ensemble de boutiques de luxe, fournissant aux villégiateurs fortunés « tout le séduisant superflu indispensable à l'élégance »[6], et au centre duquel fut élevé le célèbre *Café de la Potinière*, réunissant à l'heure du thé les personnalités les plus prestigieuses de la cité. Cet ensemble fut complété par le magasin du *Printemps*, dessiné par Georges Wybo et Emile Mauclerc. Ces édifices constituèrent un nouveau noyau commercial, qui s'étendit progressivement jusqu'au centre-ville initial. Les terrains demeurés vacants aux abords de l'avenue du Casino furent investis par des immeubles occupés au rez-de-chaussée par des boutiques, les villas qui s'y trouvaient étant converties en magasin.

34 Les îlots réservés au quartier populaire s'avérèrent rapidement insuffisants pour accueillir une population en constante augmentation. Vers 1890, de nouveaux terrains à bâtir furent donc aménagés au-delà de l'avenue de la République (ancienne avenue Impériale), entraînant le percement du boulevard Mauger sur une partie des terrains de l'hippodrome. Aux abords du bassin à flot et du bassin de retenue, aménagés en 1889, s'organisa au début du XXe siècle un nouveau quartier populaire, constitué d'un habitat rudimentaire aligné sur une voirie de fortune. Cette zone offrant une image peu flatteuse de la station, la municipalité, à l'initiative de son maire Eugène Colas, mit en place une politique sociale sur le modèle des grandes villes industrialisées dans lesquelles se généralisaient les programmes de logements sociaux. En partenariat avec l'Office départemental des habitations à bon marché, elle entreprit à partir de 1922 la réfection du quartier de l'Avenir, vaste lotissement en zone périphérique conçu sur le modèle des cités-jardins.

35 A la fin des années 1920, menacée par le succès des stations de la Côte d'Azur, Deauville chercha à renforcer ses infrastructures, mais se trouva confrontée à l'exiguïté de son territoire. Grâce aux revenus du casino, la municipalité finança alors deux programmes d'expansion sur les communes limitrophes. Elle acquit en 1927 des parcelles à Tourgéville et Bénerville pour y aménager l'hippodrome de Clairefontaine et acheta en 1930, sur la commune de Saint-Gatien-des-Bois, l'espace nécessaire à l'établissement d'un aérodrome. Les extensions *extra muros* ne furent toutefois pas le seul fait des pouvoirs locaux : sur la commune de Saint-Arnoult, François André, successeur d'Eugène Cornuché à la tête de la Société des casino et hôtels de Deauville, fit ainsi ériger en 1927 l'*Hôtel du Golf*, dotant ainsi la station d'un troisième palace.

Conclusion

36 Après la Seconde Guerre mondiale, la station connut des destructions massives, notamment sur le front de mer où les promoteurs remplacèrent de nombreuses villas du Second Empire par des immeubles résidentiels **(fig. n° 11)**.

Figure 11



Vue aérienne du front de mer prise du nord-ouest
Phot. Inv. F. Decaëns © Inventaire général, ADAGP, 2003

37 Bien que ces constructions aient introduit une rupture d'échelle architecturale, les contours de la ville tels qu'ils avaient été définis par les fondateurs de la cité sont toujours lisibles. C'est en vue de sauvegarder ce patrimoine, participant de l'identité de la cité, que la municipalité, en partenariat avec les services du ministère de la Culture et de la Communication, a entrepris de mettre en place une Zone de protection du Patrimoine Architectural, Urbain et Paysager.

BIBLIOGRAPHIE

Chennebenoist, Jean. La côte fleurie à la Belle Epoque. Tome 1, Deauville, Bénerville, Blonville, Villers, Houlgate, Dives, Cabourg. Paris : Libro-Sciences, 1974.

Chennebenoist, Jean, Aublet, Yves. **Deauville en Calèche**. Deauville : Kaprika éditeur, 1983.

Culot, Maurice, Jakovljevic, Nada (dir.). **Trouville**. Bruxelles : Mardaga, I.F.A., 1989.

Culot, Maurice, Mignot, Claude (dir.). Deauville-Trouville : société et architectures balnéaires, 1910-1940 : la côte normande des années trente. Paris : Norma, I.F.A., 1992.

Deliencourt, Roger, Chennebenoist, Jean. **Deauville, son histoire. Tome 1 : Des origines à 1914**. Honfleur : Marie, 1979.

Deliencouvert, Roger, Chennebenoist, Jean. **Deauville, son histoire. Tome 2 : De 1914 à 1977**. Honfleur : Marie, 1982.

Desert, Gabriel. La vie quotidienne sur les plages normandes, du Second Empire aux Années Folles. Paris : Hachette, 1983.

Garrigues, Jean. **La République des Hommes d'Affaires 1870-1900**. Paris : Editions Aubier, 1997.

Hebert, Didier. **Deauville, une cité de villégiature de la Côte Fleurie**. Cabourg : Editions Cahiers du Temps, 2004 (coll. Images du Patrimoine, n° 222).

Rouillard, Dominique. **Le site balnéaire**. Bruxelles : Mardaga, 1984.

NOTES

1. James, C. Guide pratique aux eaux minérales et aux bains de mer. Paris, [s.n.], 1867, p. 123.
2. Voir l'article de Sophie Cueille : Les stratégies des investisseurs : des bords de ville aux bords de mer. In Situ n° 4, mars 2004, Les réseaux de la villégiature.
3. Regnier, Pierre de. Deauville. (Collection Portrait de la France). Paris : Editions Paul-Emile frères, 1927, p. 63.
4. Les bains de mer de Deauville. Guide, saison de 1868. Le Havre : imp. de Lemale, 1868, p. 24.
5. Simons, G. La baie de Seine, Le Havre, les côtes du Calvados. Paris, [s.n.], 1893, p. 256.
6. Guide Touristique, édité par le syndicat d'initiative de Deauville, 1912, p. 64.

RÉSUMÉS

Née de l'engouement de l'aristocratie du début du XIX^e^ siècle pour les bains de mer venus d'Angleterre et de la découverte de son site par des artistes à partir de 1825, la station de Trouville projeta sous le Second Empire de s'étendre sur les terrains inexploités de Deauville, sur la rive opposée de la Touques. Ces derniers furent acquis en 1859 par le docteur Olliffe qui y fonda sa propre station, mettant un terme aux rêves d'extension de Trouville. Associant à son entreprise le duc de Morny, chef de file d'un puissant groupe de banquiers parisiens, il donna naissance à un projet séparatiste ayant pour but la spéculation foncière et la recherche du profit. Pour assurer le succès de leur opération, les promoteurs fondèrent la station sur un programme double : création d'un lieu de villégiature qui soit également un carrefour commercial doté d'infrastructures portuaires et ferroviaires. Ils confièrent l'élaboration spatiale de la future cité à l'architecte parisien Desle-François Breney. Adepte des principes haussmanniens, celui-ci s'efforça de concevoir une organisation territoriale distincte, par son ordonnancement, de la cité de Trouville. Partiellement exécuté, le plan du Second Empire est encore visible, malgré les

percées réalisées à la fin du XIX[e] siècle, les extensions successives et la formation d'une zone de lais de mer qui offre à Deauville un front de mer singulier.

During the nineteenth century, the success of Trouville, with its reputation founded on the novel practices of therapeutic sea bathing, gave rise to the development of seaside resorts all along France's Channel coast. Their creation was based on speculative initiatives which followed a similar general pattern: the purchase of real estate by a private speculator and the creation of a development company charged with dividing the land into parcels and commercialising the individual building plots. This company was also responsible for the layout of the resort's streets and for building its public seaside facilities. This process of appropriation of the Channel coast, notably on the maritime edge of Normandy's Pays d'Auge, was particularly dynamic during the middle of the century, with the creation of Cabourg in 1854 (under the impulsion of the Paris lawyer Henri Durand), Villers-sur-Mer in 1856 (at the initiative of the architect Félix Pigeory), Houlgate in 1858 (under the direction of the architect Jacques Baumier) and Deauville the following year.

INDEX

Keywords : sea bathing, seaside resort, Channel coast, Normandy
Mots-clés : Deauville, Trouville, bains de mer, balnéaire, Manche, bord de mer, Morny, opération immobilière, Joseph Olliffe, villa, villégiature, Normandie, Armand Donon, réseau d'influence, urbanisme, Desle, François Breney, Théo Petit, Georges Wybo, urbanisation, plan d'urbanisme, casino, hôtel de voyageurs, hippodrome, infrastructures portuaires, chemin de fer, lotissement, Eugène Cornuché, Georges Wybo, logements sociaux, ZPPAUP

AUTEUR

DIDIER HÉBERT

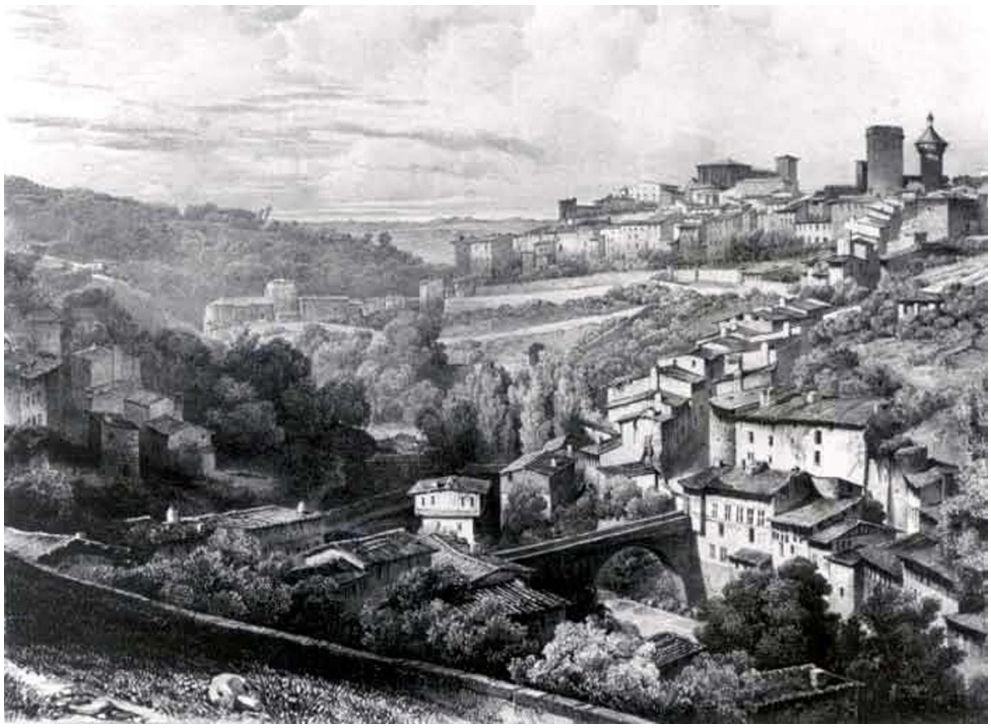
Inventaire. Région Basse-Normandie. didier.hebert@culture.gouv.fr

Un site urbain façonné par l'industrie : Thiers, ville coutelière

Anne Henry

1 Thiers offre à ses visiteurs des témoignages et des vestiges d'une histoire industrielle qui a débuté il y a près de sept siècles. Si certains secteurs tels que la papeterie et la tannerie ont aujourd'hui disparu, l'industrie coutelière, implantée depuis le XIVe siècle, est quant à elle toujours bien vivante, et a su donner naissance à nombre d'activités dérivées.

Figure 1



Vue d'ensemble de la ville haute et de la vallée de la Durolle. Villeneuve (dessinateur), Engelman (lithographe). Lithographie, 1830. Collections musée de la coutellerie de Thiers

Repro. Inv. R. Choplain, R. Maston © Inventaire général, ADAGP, 2000

2 Ici comme ailleurs, dès le développement de l'électrification, les usines ont délaissé les berges de la rivière et le centre de la ville au profit de zones industrielles vastes et accessibles. Pourtant, à Thiers, lieux de travail et habitat ont, pendant des siècles, été si intimement liés que la cité tout entière garde la mémoire architecturale du travail à domicile. Par chance pour l'historien, la topographie de la ville, bâtie autour d'un éperon rocheux **(fig. n° 1)**, a poussé vers la plaine les développements urbains récents, préservant de ce fait l'intégrité des quartiers historiques.

3 L'extraordinaire conservation des usines hydrauliques bâties au XIX^{e} siècle tient également à ces contraintes topographiques : construites dans les gorges sombres et encaissées de la Durolle, elles ont été progressivement abandonnées au cours du XX^{e} siècle et laissées telles quelles, prenant au fil des années des allures de ruines romantiques.

4 A la demande de la ville de Thiers, et plus particulièrement du musée de la coutellerie[1], un inventaire du patrimoine industriel de la commune a été réalisé entre 2000 et 2003, dans le cadre d'une convention avec le service régional de l'Inventaire de la Direction régionale des affaires culturelles d'Auvergne. Cette étude a porté sur les trois grands ensembles qui caractérisent la ville de Thiers.

5 Le premier ensemble correspond à la vallée de la Durolle, berceau des différentes activités existant ou ayant existé à Thiers. Recherches en archives et observations de terrain ont permis de retracer l'histoire de plus de trente usines, et de mettre en évidence leurs particularités architecturales, historiques et techniques.

6 Le deuxième ensemble étudié comprend les ateliers et usines présents en centre-ville et dans les villages. La difficulté majeure a été de retrouver les sites dans lesquels du

matériel de production était conservé et de les associer à des témoignages oraux, principales sources d'information. Les résultats sont particulièrement intéressants et tous les types d'activités ont pu être mis en évidence : petites usines de fabricants de couteaux ou de ciseaux, ateliers de polissage, de façonnage de manches, de monteurs... Tous les sites livrent un témoignage précieux tant sur le plan de l'organisation globale de l'industrie dans la ville, que sur celui de l'ingéniosité mise en œuvre par des générations d'ouvriers.

7 Il est également apparu indispensable de prendre en compte les industries actuelles, afin d'intégrer les évolutions récentes à l'histoire globale de l'industrie thiernoise. L'étude de ce troisième ensemble a montré que, dans le domaine de la coutellerie, les procédés de fabrication les plus modernes et les plus robotisés ne visent qu'à reproduire des gestes séculaires. Les autres industries phares de Thiers, qui sont principalement la forge industrielle et la plasturgie, témoignent quant à elles de la réussite des couteliers qui ont su mettre à profit leur savoir-faire afin de diversifier leurs productions.

Une ville entre plaine et montagne

8 La ville de Thiers se trouve à 30 km à l'est de Clermont-Ferrand, à la limite entre la plaine de la Limagne et les contreforts ouest du massif du Forez. Une petite rivière au débit torrentueux, la Durolle, coule au pied de la ville haute, traverse les quartiers de plaine avant de se jeter dans la Dore.

9 La ville s'est développée autour de deux sites autrefois distincts. La ville primitive est née vers le Ve siècle, dans la plaine, au bord de la Durolle. Un monastère y est fondé au X^{e} siècle et ce secteur restera sous domination des moines jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle. Parallèlement, une ville fortifiée est bâtie sur un éperon rocheux dominant la Durolle et la plaine. Ces deux villes ne furent rattachées administrativement qu'en 1793[2].

10 Thiers est donc constituée d'une « ville haute », caractérisée par un important quartier médiéval ceint de remparts, et d'une « ville basse », connue sous le nom de quartier du Moutier. Jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, les constructions nouvelles n'ont d'autre possibilité que de s'établir le long des voies de communication existantes, de part et d'autre de l'éperon ou entre la ville haute et le Moûtier. L'urbanisation de la plaine, longtemps marécageuse, est donc récente, et débute avec l'aménagement des premières zones industrielles, bientôt suivies de logements et commerces.

11 Ainsi, les différentes industries qui se sont succédé ou côtoyé à Thiers sont durant des siècles concentrées dans les gorges de la Durolle, profitant de la moindre portion de berge disponible. Les activités non tributaires de l'eau, à savoir la plupart des opérations liées à la coutellerie, ont quant à elles essaimé dans les différents quartiers de la ville et dans les villages.

12 Cette répartition spatiale des activités perdure jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle. A cette époque, la disparition totale des tanneries, puis des papeteries, permet aux couteliers d'installer des usines au bord de la Durolle, et par conséquent de moderniser et mécaniser certaines étapes du processus de fabrication. Dans la ville, le travail à domicile est à son apogée : dans chaque maison travaille un monteur de couteaux, un trempeur, un façonneur de manches. Thiers tout entière œuvre pour la coutellerie. L'électrification permet d'accroître encore la productivité, elle est à l'origine de

l'apparition d'une multitude d'ateliers et de petites usines dans tous les quartiers de la ville, accolés aux maisons anciennes ou construits dans les jardins.

La Durolle, moteur des industries

13 Même si les raisons précises de l'industrialisation massive de Thiers sont mal connues, il est indéniable que la présence de la rivière Durolle en est un élément majeur. La qualité des eaux entre bien entendu en ligne de compte, en particulier pour l'activité papetière[3]. Néanmoins, ce sont plutôt le débit élevé et le dénivelé important de cette petite rivière qui expliquent l'implantation d'un si grand nombre d'usines. Le site en lui-même est pourtant peu adapté à la présence de bâtiments industriels, les berges sont étroites, voire inexistantes, et les accès sont réduits à des sentiers taillés dans le rocher. Les usines sont donc de petites ou moyennes unités, souvent serrées les unes contre les autres, occupant le moindre espace disponible.

14 Cette concentration industrielle implique donc une gestion rigoureuse de l'eau, qui se traduit par des aménagements répondant à une utilisation optimale de l'énergie hydraulique. La Durolle compte quasiment autant de barrages que d'usines, souvent très proches les uns des autres. L'eau circule dans des biefs courts et étroits, construits directement dans le lit de la rivière. Les faibles hauteurs de chute expliquent qu'un modèle de roue hydraulique particulier ait été adopté dans la quasi-totalité des usines. Appelées par certains ingénieurs des Ponts et Chaussées « roues par en dessous à palettes courbes », elles sont en bois ou en métal et mesurent environ 60 cm de largeur pour un diamètre supérieur à 4 mètres. Au XIX^{e} siècle la plupart de ces roues ont été remplacées par des turbines, mais on en trouve encore quelques-unes au fil de la Durolle.

15 En effet, bien que cette vallée ait connu aux XIX^{e} et XX^{e} siècles de profondes mutations liées à la disparition de certaines industries et à la modernisation des procédés techniques, certains bâtiments et aménagements ont été conservés et témoignent aujourd'hui des réalités industrielles passées. C'est le cas notamment de la papeterie, qui, bien qu'éteinte, est encore très présente sur le site. A l'inverse, peu de vestiges des tanneries sont conservés, du fait de la disparition précoce de cette activité[4].

Les papeteries : du monopole à l'oubli

16 L'origine de cette activité remonterait au XVI^{e} siècle, et c'est au XVIII^{e} siècle qu'elle a connu son apogée[5]. Les statistiques industrielles établies au XIX^{e} siècle[6] permettent d'avoir une vision assez complète de la papeterie à cette époque. On compte alors plus de 20 établissements, qui emploient au total 800 ouvriers. Les fabrications sont essentiellement des papiers pour l'écriture, principalement à destination des bureaux des différents ministères.

17 Limitées par l'étroitesse des gorges, la plupart des papeteries sont de petite taille et sont fréquemment obligées de s'associer pour répondre aux commandes les plus importantes. Par ce biais, les papetiers thiernois ont été des fournisseurs privilégiés de l'Etat, qui exigeait que certains papiers soient fabriqués à la cuve, c'est-à-dire quasiment à la main. Cette condition, qui fait pendant un temps la fortune de ces papetiers, est finalement un frein à la modernisation de leur activité. De plus, la petitesse des usines et le rendement limité des roues hydrauliques empêchent

l'installation de machines. Rapidement, Thiers n'est plus concurrentielle, perd tous ses marchés et la dernière usine ferme ses portes dans les années 1900.

18 Certains industriels ont pourtant investi dans des usines plus vastes et plus modernes, comme en témoignaient encore récemment[7] les très beaux bâtiments de l'usine des Charbonniers. Cette papeterie, d'origine ancienne, connaît un essor considérable dans les années 1880. Jacques Pintrand, papetier thiernois, s'associe à MM. Lair et Maillet, négociants à Paris, et leur société se rend adjudicataire de la fourniture du papier timbré de France en 1881[8]. Sont alors entrepris d'importants travaux d'agrandissement et de modernisation, qui donnent naissance à l'une des plus imposantes usines de Thiers. L'architecture du bâtiment ainsi que les matériaux mis en œuvre sont caractéristiques des usines construites à cette époque grâce à des capitaux parisiens. Le recours à la brique à la fois comme matériau de construction et comme élément de décor est révélateur de cette influence extérieure. A l'usine des Charbonniers, la brique est présente dans l'encadrement des baies géminées qui rythment les très longues façades (150 mètres), et dans les bandeaux soulignant les niveaux des bâtiments.

Figure 2



Usine du Pont de Seychal, ancienne papeterie reprise au XX^{e} siècle par la Société Générale de Coutellerie et Orfèvrerie. Carte postale, 2ème moitié du XX^{e} siècle

Repro. Inv. R. Choplain, R. Maston © Inventaire général, ADAGP, 2002

19 On retrouve cette corrélation entre capitaux extérieurs et choix architecturaux à l'usine du Pont de Seychal, autre papeterie intéressante dont le bâtiment principal, construit dans le lit de la Durolle, évoque une coque de bateau **(fig. n° 2)**. Là encore, on observe des matériaux tels que la pierre de Volvic, la brique ou l'ardoise, inhabituels dans les papeteries thiernoises traditionnelles.

20 Les moyens investis dans ces deux sites ne suffisent pourtant pas à enrayer le déclin de l'activité papetière, la majorité des usines étant restées de petites unités archaïques. Le bâtiment d'une de ces petites papeteries, miraculeusement préservé de la destruction, est encore visible dans le quartier du Moutier. Il est en tout point semblable aux papeteries que nous montrent les anciennes gravures illustrant les gorges de la Durolle. Il comprend deux niveaux construits en pierre et un étage supérieur en bois.

21 Au rez-de-chaussée se trouvait la salle des piles, dans lesquelles les chiffons, préalablement fermentés, étaient malaxés à l'aide de maillets entraînés par une roue hydraulique et un arbre à cames[9]. La fabrication des feuilles était réalisée dans une pièce attenante : la pâte obtenue était stockée dans une cuve chauffée, dans laquelle l'ouvrier plongeait un cadre de toile métallique, qu'il remontait chargé de pâte et faisait s'égoutter. Les feuilles ainsi obtenues étaient ensuite essorées sous une presse, avant d'être mises à sécher. Cette opération se déroulait dans la partie supérieure de la papeterie, l'« étendoir », parfaitement conservé à la papeterie du Moutier : la pièce, aménagée directement sous la charpente, occupe la surface entière du bâtiment. Les murs sont faits de planches verticales au sein desquelles sont aménagés des volets coulissants permettant de faire varier la circulation d'air.

22 Il semble que des étendoirs à papier de ce type aient existé à l'étage supérieur de certaines maisons de la ville haute. L'étude des gravures anciennes et l'observation de bâtiments existants tendent à confirmer cette hypothèse. L'inventaire du centre ancien, qui sera entrepris prochainement, permettra de localiser et de quantifier précisément cette présence de l'industrie papetière dans les quartiers d'habitation.

Les rouets d'émouleur, la Durolle au service de la coutellerie

23 A l'inverse de l'industrie papetière, totalement tributaire de l'eau, la coutellerie ancienne n'avait besoin de l'énergie hydraulique que pour l'étirage des aciers et l'émoulage[10] des lames, les autres opérations étant effectuées manuellement, à domicile. Cette dispersion géographique des différentes phases du processus de fabrication d'un couteau, loin d'être une entrave, est caractéristique de la division poussée du travail, qui dès le XVIII^{e} siècle, fait la force des couteliers de Thiers[11].

24 Ainsi, jusqu'au XIX^{e} siècle, et bien qu'elle ait toujours été l'industrie phare de Thiers, la coutellerie n'occupe qu'une place réduite sur les berges de la Durolle. A la différence des martinets à étirer le fer dont il ne reste aucun vestige visible, les rouets d'émouleurs ont traversé les siècles et certains ont fonctionné jusque dans les années 1970. D'abord concentrés dans les secteurs de la rivière proches de la ville, les rouets ont progressivement investi la Durolle en amont de Thiers, au fur et à mesure du développement de l'industrie coutelière. Cette incursion d'un métier unique dans des zones non industrialisées a induit une spécialisation extrême des populations des hameaux proches du cours d'eau[12]. De nos jours encore, la quasi-totalité des habitants de ce secteur sont des descendants d'émouleurs.

25 Des chemins relient directement les rouets aux villages les surplombant. Par ces sentiers souvent peu commodes transitaient les lames de couteaux, les meules, et bien sûr les émouleurs, souvent accompagnés de leur épouse et de leurs jeunes garçons. Les rouets sont en effet des espaces où le travail familial était de mise : après être passées entre les mains des émouleurs, les lames devaient être polies, cette tâche incombant généralement aux femmes.

26 Un rouet comprend donc deux espaces distincts. Les émouleurs, au rez-de-chaussée, travaillaient en position allongée sur une planche, surplombant la meule sur laquelle ils donnaient leur tranchant aux lames de couteaux. A l'étage, les femmes effectuaient les mêmes gestes, non plus sur des meules, mais sur des polissoirs, disques de bois dont la tranche est garnie de lamelles de cuir. Les enfants commençaient leur apprentissage auprès de leur mère et dès que leur force physique le leur permettait, ils descendaient travailler auprès des émouleurs.

27 Ces rouets sont des espaces collectifs, dans lesquels émouleurs et polisseuses louaient ou achetaient leur place de travail. En revanche, le fonctionnement d'un rouet étant tributaire d'un moteur hydraulique et de systèmes de transmission communs, l'entretien des aménagements était l'affaire de tous.

28 Conçu selon un modèle simple et fonctionnel, le rouet est un petit bâtiment en pierres, dont l'éclairage intérieur est assuré par des baies présentes sur toute la longueur de la façade. L'énergie de la roue hydraulique est transmise aux meules par l'intermédiaire d'organes de démultiplication placés au rez-de-chaussée. Il s'agit en général de deux couples d'engrenages, comprenant chacun un grand engrenage à dents en bois[13] et un plus petit en métal. Ils actionnent un grand arbre de transmission, qui, caché sous un plancher derrière les émouleurs, entraîne leurs meules par l'intermédiaire de poulies et de courroies.

29 La profession d'émouleur s'est progressivement éteinte dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, supplantée par des machines. Quelques irréductibles se sont néanmoins battus pour continuer à travailler à l'ancienne, fiers de leur savoir-faire et de la place privilégiée qu'ils occupaient au sein des métiers de la coutellerie. L'un d'eux, Georges Lyonnet, a fait don à la ville de son rouet, auquel il avait apporté diverses améliorations afin de pouvoir y travailler seul. Cet atelier, aujourd'hui restauré, est ouvert au public et fonctionne[14].

Les coutelleries s'approprient la Durolle

30 Après avoir été pendant plusieurs siècles les seuls métiers « mécanisés » de la coutellerie, martinaires et émouleurs sont progressivement rejoints dans la vallée de la Durolle par d'autres professions, et ce dès les années 1850.

31 Plusieurs facteurs, d'ordre historique et technique, expliquent ce phénomène. La fermeture des tanneries et des papeteries est bien entendu un élément clé de cette évolution. Pour la première fois de leur histoire, les couteliers disposent à leur guise de l'énergie puissante - et gratuite - de la rivière, et peuvent mettre en œuvre les différentes avancées techniques que cette époque voit naître. Ces progrès résident en premier lieu dans l'amélioration des moteurs hydrauliques. Les roues à aubes courbes traditionnelles laissent la place à des turbines, souvent de petites dimensions, mais qui permettent néanmoins de décupler la puissance des usines. Leur apparition coïncide avec le développement de machines permettant de moderniser certaines opérations, en particulier le forgeage des lames. Ainsi, on voit s'implanter sur les berges de la Durolle de véritables usines de coutellerie, dans lesquelles sont rassemblées plusieurs phases du processus de fabrication. Malgré tout, les cas de coutelleries concentrant la totalité des étapes de production sont rares, et il semble que même les entreprises les plus importantes aient toujours fait appel à des ouvriers indépendants et à des sous-traitants.

32 A partir des années 1880, s'implantent à la fois des « manufactures » de coutellerie et des usines de fournitures : usines de manches de couteaux, forges industrielles de lames, fabriques de garnitures, etc. Sur le modèle de la location de places de travail en vigueur dans les rouets, on construit également des usines dont les différents niveaux sont loués à de petites entreprises ou à des travailleurs indépendants. Toutes ces fabriques investissent les sites des anciennes papeteries et tanneries, dont elles gardent bien souvent les fondations, parfois même les élévations.

33 Cette évolution aura également d'importantes conséquences sur les voies d'accès au site. Les usines étant majoritairement implantées rive droite, c'est-à-dire sous la ville, elles n'étaient desservies que par de petits sentiers piétonniers menant aux quartiers hauts. A partir du moment où la coutellerie devient majoritaire dans la vallée de la Durolle, il s'avère indispensable d'améliorer les conditions de circulation des matières premières et des produits. Une route carrossable est donc construite sur la rive gauche, offrant aux industriels qui souhaitent en profiter la possibilité d'implanter à leurs frais des ponts ou des passerelles. Les plus importantes manufactures se dotent d'ouvrages en pierre, alors que les usines plus modestes se contentent de frêles structures en bois ou en métal. Ainsi, depuis cette époque, quantité de passerelles enjambent le lit du cours d'eau, renforçant l'aspect labyrinthique de certaines portions des gorges.

Les manufactures de coutellerie

34 En règle générale, ces manufactures s'implantent sur les lieux des plus importantes papeteries. L'observation des bâtiments montre que ces changements d'affectation n'ont pas donné lieu à des reconstructions totales, mais plutôt à des transformations progressives.

35 Fondée au XVII^{e} siècle et spécialisée dans la fabrication de ciseaux, la coutellerie Delaire est une entreprise pionnière dans la mécanisation de la production et la concentration des opérations de fabrication. Dans les années 1880, Jean Delaire effectue des voyages en France, Allemagne et Belgique, qui l'amènent à « transformer entièrement [son] système de fabrication »[15]. L'étude des documents iconographiques[16] anciens prouve que le bâtiment a évolué au fur et à mesure que l'activité se modernisait. Les premiers documents montrent une usine présentant toutes les caractéristiques architecturales d'une papeterie, en particulier les étendoirs. En 1912, on peut voir que ces derniers ont fait place à des étages en pierre, et qu'une partie de la toiture est coiffée d'un lanterneau, élément caractéristique d'une forge industrielle. En effet, dès 1888, l'entreprise produit ses lames mécaniquement, par estampage. Ce procédé de forge aura un tel succès qu'en 1914, les activités de l'entreprise sont scindées en deux sociétés, l'une de coutellerie, l'autre de forge. A la fin des années 1920, l'usine entière sera dévolue à la forge, comme le montre le bâtiment actuel[17] : à l'intérieur, niveaux et cloisons ont été supprimés, et des machines de forge (marteaux-pilons, découpoirs, fours) occupent la totalité de l'espace. Le faîtage de la toiture est équipé de lanterneaux sur toute sa longueur et des fenêtres hautes et étroites sont percées en façade. L'étage de soubassement est intact, témoin direct de l'ancienne papeterie : sous les voûtes couvrant ces pièces on peut encore voir les arrivées d'eau destinées aux cuves de pâte.

36 Les vestiges d'une papeterie sont également visibles parmi les bâtiments de l'ancienne usine Sabatier, dont les couteaux professionnels sont réputés dans le monde entier. Là encore, on trouve sur le même site les aménagements les plus modernes que connaît la

coutellerie en cette fin de XIX[e] siècle : estampage, découpage des lames, limage, façonnage des manches, lustrage, fabrication des viroles... Rachetée en 1865, l'usine est progressivement dotée de bâtiments annexes. En 1899, l'ensemble fonctionne grâce à deux turbines et à une machine à vapeur, et chaque atelier reçoit l'énergie nécessaire grâce à un ingénieux système d'arbres de transmission et de poulies[18]. Dans les années 1950, le site est détruit par un incendie qui épargne miraculeusement l'ancienne papeterie. Les ateliers en ruine sont toujours visibles et permettent d'observer les particularités architecturales communes aux coutelleries construites à la fin du XIX[e] siècle : ces constructions sont très simples et ne bénéficient d'aucun ornement. Les murs sont en moellons de granite non enduits, les encadrements de fenêtres en brique. Les plafonds, généralement en voûtains de brique et poutrelles d'acier, sont soutenus par des potelets en fonte.

Figure 3



Usine du May
Phot. Inv. R. Choplain, R. Maston © Inventaire général, ADAGP, 1999

37 Ce principe de construction a également été mis en œuvre à l'usine du May, mais, cette fois-ci, avec une réelle préoccupation de qualité architecturale **(fig. n° 3)**. Construite au début des années 1890 à l'emplacement d'un martinet, cette entreprise appartient à Ernest Grange, coutelier parisien primé lors de plusieurs expositions universelles. Comme pour certaines papeteries évoquées précédemment, le lien entre capitaux parisiens et architecture remarquable semble évident. Outre les bandeaux en pierre de Volvic marquant les différents niveaux et l'enduit clair masquant le granite des murs, l'élément le plus frappant est une toiture en terrasse bordée d'une balustrade ajourée en brique. A l'intérieur, un escalier métallique central dessert les étages. L'usine bénéficie également d'aménagements techniques « modernes », dont un monte-charge

fonctionnant grâce à l'énergie de la turbine. Cette énergie était également distribuée aux quatre niveaux du bâtiment, par l'intermédiaire de poulies et courroies[19].

Fournisseurs et sous-traitants

38 Manches, garnitures[20], lames, toutes les parties constituantes du couteau ont ainsi donné naissance à un certain nombre d'entreprises, dont les berges de la Durolle gardent le témoignage. Leur développement date surtout du début du XX^{e} siècle, en réponse à une demande importante de la part des couteliers. Certaines de ces sociétés occupaient une situation de quasi-monopole ; elles étaient connues de tous les couteliers et ont particulièrement marqué les mémoires.

39 Parmi elles, l'entreprise Paul Rie, spécialisée dans la fourniture de corne à destination des façonneurs et des cacheurs[21] et dans la fabrication d'engrais à base de corne, occupait la très belle usine des Charbonniers (évoquée précédemment). Elle a pris le nom de CEP et a très logiquement évolué vers le plastique, matériau largement employé dans la coutellerie dès le milieu du XX^{e} siècle.

40 Plus familiale mais tout aussi réputée, la fabrique de manches de couteaux en bois Navarron s'implante dans les années 1900 dans le quartier du Moutier. L'usine, construite à l'emplacement d'un rouet, fonctionne alors grâce à une roue hydraulique et fournit exclusivement les fabricants de couteaux non fermants. A sa fermeture, dans les années 1970, les scies à ruban et machines à façonner sont revendues et le bâtiment est transformé en maison d'habitation. Néanmoins, la roue hydraulique est conservée et existe encore, elle fait face à une seconde roue équipant un ancien rouet construit sur l'autre rive du bief. Des travaux de restauration devraient être prochainement entrepris sur cet ensemble hydraulique unique. Dans la cour de l'usine subsiste une cuve en fonte, destinée à teinter à chaud les manches de bois précieux.

41 Très en amont de Thiers, au lieu-dit Le Bout du Monde, l'usine de garnitures Marty-Prot est également très bien préservée. On peut y voir d'imposantes presses à emboutir et un magasin dans lequel les viroles et les culots sont scrupuleusement rangés dans des boîtes et des sachets. L'entreprise fabriquait également des objets en bakélite (queues de casseroles, interrupteurs, etc), pour lesquels le matériel de production et les produits finis sont également quasiment intacts.

42 De toutes les usines de fournitures implantées dans la vallée de la Durolle, les Forges Mondière représentent sans conteste le site le plus marquant. Construite sur une berge particulièrement étroite, l'usine est adossée au rocher. Les murs sont à pan de bois, vestige de la scierie ayant existé avant la fondation des forges en 1901. Les sheds couvrant le bâtiment et les grandes fenêtres vitrées ouvertes sur la Durolle assurent l'éclairage des lieux. On compte en tout quatre ateliers, dans lesquels tout est resté intact depuis la fermeture : matières premières, lames forgées, machines, bleus de chauffe, objets personnels... tout est figé, tel que les derniers ouvriers l'ont laissé lorsque l'entreprise a fermé dans les années 1980. L'usine n'ayant pas connu de modernisation récente, le témoignage qu'elle nous livre est celui d'une forge industrielle des années 1950, voire du début du XX^{e} siècle, puisque certaines machines datent des années 1900. Le processus de fabrication est simple et se déroule en trois phases[22] : les barres d'acier sont tronçonnées grâce à des presses mécaniques, les crampons obtenus sont écrasés à chaud entre deux matrices équipant un marteau-pilon[23], puis la lame obtenue est ébavurée avec un poinçon, sur une presse. Malgré cette

apparente simplicité, chaque opération nécessite une grande précision, tant de la part de l'ouvrier que de l'outillage monté sur les machines. Sous des dehors rudimentaires et dans un bâtiment d'aspect insignifiant, l'entreprise Mondière s'était forgée une réputation nationale, puisque outre des coutelleries thiernoises, elle avait des clients aussi renommés que Christofle, Caput ou Colliot[24].

L'industrie coutelière dans les quartiers d'habitation

43 Papeteries, coutelleries, forges… le patrimoine de la vallée de la Durolle nous plonge dans un riche passé industriel dont les vestiges sont le produit de plusieurs siècles d'occupation. Beaucoup plus discrète, la coutellerie en centre-ville et dans les villages se devine plus qu'elle ne s'impose. Les ateliers occupent les étages de soubassement ou les parties arrière des logements, et les quelques indices visibles sur les façades ne sont bien souvent que des enseignes peintes ou des plaques publicitaires en marbre poli.

44 Pourtant, la coutellerie a de tous temps été implantée dans la ville haute, mais jusqu'à l'arrivée de l'électricité et des premières machines, les différents métiers qui en découlent se contentent de locaux à l'intérieur des maisons. En effet, le matériel requis pour les diverses opérations est relativement sommaire et prend peu de place : le polisseur utilise des frottes à main, le monteur perce les pièces au violon et les cloue au moyen d'un marteau et d'une enclumette, le façonneur de manches utilise des râpes et des limes, etc. Seul le fabricant, c'est-à-dire le donneur d'ordres, a besoin d'un peu plus d'espace car il stocke les matières premières et les produits finis, et réalise lui-même certaines phases du travail, le plus souvent la trempe et le marquage des lames.

Figure 4



Ateliers et usines construits sur l'arrière de bâtiments d'habitation du quartier médiéval
Phot. Inv. R. Choplain, R. Maston © Inventaire général, ADAGP, 2000

45 Au début du XX[e] siècle, l'arrivée de l'électricité dans la ville, puis dans les villages permet la mécanisation de certaines opérations. On assiste alors à une véritable explosion du nombre d'entreprises[25]. Les ateliers d'ouvriers à domicile et les usines de coutellerie que l'on peut voir à l'heure actuelle datent pour la plupart de cette période **(fig. n° 4)**.

Les usines

46 La société Cartailler Deluc est un exemple tout à fait intéressant d'une coutellerie ayant bénéficié de l'électrification du centre ancien. Fondée en 1896, cette entreprise familiale occupe d'abord des locaux exigus dans le quartier médiéval. En 1919, elle rachète un beau bâtiment d'habitation du XVIII[e] siècle construit au bord de la route nationale traversant Thiers. Les premières machines sont achetées à l'occasion de l'emménagement dans ces nouveaux locaux. Il s'agit de presses, destinées au découpage des parties métalliques des couteaux. Les ateliers se trouvent alors aux deux premiers étages de soubassement du bâtiment. Dans les années 1950, l'entreprise se spécialise dans la fabrication de tire-bouchons de sommelier publicitaires et fait construire de nouveaux locaux, dans la pente, accolés à l'arrière du bâtiment ancien avec lequel ils communiquent. Ces parties récentes sont à pan de béton armé et couvertes d'un toit en terrasse. Y sont rassemblées quasiment toutes les étapes du processus de fabrication : sur trois niveaux on trouve successivement un atelier de polissage, un atelier de fabrication et de mécanique, puis l'atelier de montage.

47 Ce type d'usine est tout à fait représentatif des petites entreprises qui se sont développées à Thiers au XX[e] siècle, comme le montre l'observation des quartiers du centre ancien. La quasi-totalité des jardins sont partiellement occupés par des ateliers dont l'architecture découle de cette affectation. Ceux qui sont dévolus au montage ou au découpage sont souvent des édifices à pan de béton ou à pan de brique avec de grandes ouvertures vitrées, et généralement couverts de toits en terrasse. On trouve également des petites constructions en parpaings de béton ou de mâchefer, qui, cette fois, ne sont plus accolées aux bâtiments anciens, mais se situent plutôt au fond des jardins : il s'agit le plus souvent d'ateliers de trempe, opération générant des fumées grasses et noires.

48 Toutes les coutelleries ne se sont pas implantées dans d'anciens édifices, et certaines ont été construites sur des parcelles vierges, participant à l'essor des quartiers les plus élevés. De même, le long des principales routes desservant Thiers (routes de Vichy, de Clermont-Ferrand et de Lyon) ainsi que sur les hauteurs de la ville apparaissent quantité de « maisons-usines », dont les ateliers occupent plusieurs niveaux. Beaucoup de ces habitations sont cossues, dotées de vastes appartements. Les initiales du coutelier sont fréquemment sculptées sur le linteau de la porte ou forgées dans les volutes des rambardes des balcons. Le rez-de-chaussée de ces bâtiments, qui donne sur la rue, est généralement réservé aux activités administratives de l'entreprise ainsi qu'au stockage des matières premières et des produits finis. Les ateliers sont situés sur un ou plusieurs étages de soubassement. Ils donnent donc toujours sur l'arrière, bénéficiant d'un éclairage maximum grâce à des ouvertures dotées de grands châssis métalliques. Les espaces intérieurs de ces ateliers sont très souvent construits en voûtains de brique et poutrelles métalliques. On peut également remarquer que les plus

grandes de ces maisons-usines sont bâties sur le même côté des rues, tournant le dos à la plaine, afin de gagner à la fois en espace et en lumière.

49 Ces très nombreuses usines construites ou aménagées au début du XX^e^ siècle se repèrent aisément dans les paysages de Thiers. Toutefois, rares sont celles qui ont conservé du matériel de production. En effet, dès les années 1950 on assiste à une évolution sensible des structures de production[26] : le nombre d'entreprises décline au profit de quelques coutelleries dont l'essor amènera la construction des premières zones industrielles.

Sous-traitance et travail à domicile

50 La multiplication de ces petites usines au début du XX^e^ siècle n'est absolument pas un frein à la parcellisation du travail. D'une part, certaines opérations font appel à des savoir-faire très spécifiques et sont donc sous-traitées, d'autre part la modestie de ces unités de fabrication oblige à recourir à une main-d'œuvre extérieure.

51 Qu'il s'agisse d'entreprises de fournitures pour coutellerie ou d'ateliers d'ouvriers à domicile, on retrouve les mêmes types d'implantation que pour les usines de coutellerie, à savoir soit à l'intérieur de bâtiments anciens, soit dans des constructions neuves.

52 Parmi les métiers ayant contribué à la construction d'ateliers neufs, les émouleurs ont profité de l'électrification pour quitter les berges de la Durolle et s'installer dans des « rouets secs ». Certains ont choisi de continuer à travailler selon le principe traditionnel de location de place dans un espace collectif. On retrouve encore ce type de rouets dans les villages au-dessus de la vallée de la Durolle. L'espace intérieur est exactement le même que dans les rouets construits au bord de l'eau, à la différence qu'un moteur électrique remplace la roue hydraulique. Beaucoup d'émouleurs ont par contre fait le choix de s'installer dans des rouets indépendants, dont certains existent encore dans le centre de Thiers, à la périphérie ou dans les villages. Ce sont souvent des constructions modestes en parpaings ou en bois, dans lesquels se trouvent un poste de travail pour l'émouleur et un poste pour le polissage, face aux châssis vitrés. Là encore, un moteur unique entraîne l'ensemble.

53 Ce principe du moteur unique se retouve dans tous les ateliers de Thiers, il s'accompagne d'un nombre impressionnant d'arbres de transmission, poulies et courroies chargés de distribuer l'énergie à l'ensemble des machines et des postes de travail. Il s'agit sans aucun doute d'une technique héritée des émouleurs, dont les meules étaient entraînées par une roue et un arbre uniques.

54 Ce système est particulièrement adapté au métier de polisseur. Dans cette profession, plusieurs types de polissoires sont requis, selon la finition souhaitée. Ainsi, plutôt que de devoir démonter à chaque fois l'outillage de son touret, le polisseur en possède 5 ou 6, alignés face aux fenêtres de l'atelier. Devant ces tourets passe un long arbre de transmission équipé d'autant de poulies qu'il y a de postes de travail. Ainsi, l'ouvrier monte la courroie correspondant au touret sur lequel il choisit de travailler, sans éteindre le moteur électrique.

55 Parmi les autres ateliers de travail à domicile recensés, on trouve un certain nombre d'ateliers de monteurs de couteaux. Le montage de couteaux fermants est un travail de précision, pour lequel il faut limer et ajuster les différentes pièces. Les monteurs

travaillent généralement à la main et leur outillage se résume à une perceuse à colonne, des limes, un marteau et une enclumette. Leurs ateliers sont donc souvent fort sommaires et occupent le coin d'une grange ou une petite pièce dans une maison.

56 Le montage des couteaux de cuisine à manche en bois requiert quant à lui plus de matériel puisque le monteur reçoit les plaquettes de bois brutes de sciage ; il doit donc les ajuster au moyen de fraiseuses et de bandes abrasives. Là encore, dans ces ateliers visités lors de l'inventaire, un seul moteur entraîne toutes les machines.

Figure 5



Postes de polissage en place dans l'ancienne usine de manches de couteaux en corne Barland
Phot. Inv. R. Choplain, R. Maston © Inventaire général, ADAGP, 2003

57 En ce qui concerne les fabricants de fournitures pour coutellerie, des ateliers exceptionnellement bien conservés ont pu être étudiés. L'entreprise Barland, spécialisée dans les manches de couteaux en corne, offre un témoignage unique d'une activité autrefois florissante et aujourd'hui réservée à une production de luxe. L'usine se trouve au cœur du quartier médiéval, en partie dans les étages de soubassement d'un bâtiment ancien et en partie dans un bâtiment en béton construit dans le jardin, au-dessus des anciens remparts. Une petite fraction de l'usine est dévolue au dressage des cornes : on y trouve les cuves métalliques dans lesquelles elles étaient mises à ramollir, ainsi que les « bancs », presses manuelles servant à les redresser. La plus grande partie des ateliers abritent de petites machines servant à la fabrication des manches : machines à façonner, scies, perceuses, polissoires... fonctionnant grâce à un moteur unique, comme toujours dans ce type d'usine **(fig. n° 5).** A la fin des années 1950, l'entreprise se lance dans la fabrication de manches en matière plastique et délaisse progressivement la corne, puis abandonne définitivement les manches de couteaux, pour se consacrer exclusivement à l'injection plastique. Elle est aujourd'hui implantée dans une commune voisine et fabrique par injection des attaches de sacs en plastique.

58 Cette évolution sera la même pour nombre d'entreprises dont l'activité a démarré dans le centre de Thiers. L'arrivée de nouvelles matières premières aura pour conséquence, dans un premier temps la diversification des matériaux de la coutellerie, et dans un second temps le développement d'autres secteurs industriels.

Les industries actuelles : coutelleries et activités dérivées

59 La physionomie actuelle de l'industrie thiernoise trouve ses origines dans les évolutions apparues dans les années 1950 : concentration de la production coutelière et diversification des activités en sont les deux principales caractéristiques.

60 La majeure partie des entreprises de coutellerie actuelles sont nées au début du siècle dernier dans le haut de la ville ; elles ont intégré les zones industrielles à partir des années 1960 et, progressivement, certaines phases du processus de fabrication ont été extrêmement modernisées. Néanmoins, la production d'un couteau fait encore appel à nombre d'opérations manuelles, surtout lorsqu'il s'agit de pièces de milieu ou de haut de gamme. Certains métiers, comme celui d'émouleur, ont totalement disparu, remplacés par des machines. Quelques ouvriers à domicile, en particulier des polisseurs et des monteurs, continuent à exercer une activité, mais ils sont de plus en plus rares. Les coutelleries industrielles intègrent dorénavant toute la production : elles ne sont même plus tributaires des forges de lames, car dorénavant, les parties métalliques des couteaux sont le plus souvent découpées dans des bandes d'acier inoxydable. De même, la fabrication des manches en plastique ou en bois est souvent intégrée aux usines de coutellerie.

61 Les industries dérivées se sont quant à elles développées principalement autour de la métallurgie et de la transformation de matières plastiques. Comme pour les coutelleries, les entreprises de plasturgie trouvent leurs origines dans la ville haute ou dans la vallée de la Durolle. Les premières matières plastiques telles que la galalithe, le celluloïd, autrefois très employé pour les châsses de rasoirs, ou la bakélite, ne sont absolument plus travaillées, et les productions actuelles se sont beaucoup diversifiées. L'injection et, dans une moindre mesure, le thermoformage sont aujourd'hui les principaux procédés de fabrication.

62 Les forges industrielles travaillent toujours par estampage, selon les mêmes procédés que pour le forgeage des lames, et fabriquent surtout des petites pièces de précision pour l'industrie automobile, la chirurgie (prothèses) et l'accastillage marin. Ce secteur d'activité est représenté par l'entreprise Wichard, dont l'étude est particulièrement intéressante, tant sur le plan historique que sur le plan technique. En effet, l'évolution des usines Wichard est intimement liée à la configuration de Thiers, ce qui montre que, quelle que soit l'époque, l'industrie thiernoise a toujours dû s'adapter à des contraintes de terrain. Fondée en 1919 et spécialisée dans la forge de ciseaux et de clefs, cette entreprise s'est d'abord implantée dans les gorges de la Durolle, dans d'anciens bâtiments industriels. La diversification de sa production débute dans les années 1960 avec les premières pièces d'accastillage et se poursuit en 1974 avec les prothèses médicales. Dans un premier temps, les marteaux-pilons, trop lourds pour des terrains de plaine, ne permettent pas à l'entreprise de s'implanter en zone industrielle. Par deux fois, l'usine de la Durolle est agrandie, en partie au-dessus du lit de la rivière. Pour finir,

l'entreprise investira dans du matériel spécial lui permettant de forger en terrain peu stable. La société Wichard a donc à l'heure actuelle deux sites de production : l'un, dans la vallée de la Durolle, où fonctionnent des machines datant pour certaines de 1919, l'autre, en plaine, sur lequel on trouve un modèle unique de marteau-pilon horizontal.

63 D'autres entreprises, telles que Préciforge, ont choisi d'adapter totalement leur matériel de production aux terrains de plaine et travaillent donc avec des maxi-presses d'une puissance atteignant 1600 tonnes. En effet, les presses génèrent beaucoup moins de vibrations que les marteaux-pilons.

64 Les activités métallurgiques se sont également diversifiées dans des domaines variés, tels que l'emboutissage de plats en inox ou le traitement de surface des métaux.

Bilan et perspectives

65 Quelles que soient les époques et les activités, il est indéniable que la configuration de la ville de Thiers est profondément liée aux évolutions que les industries ont connues. L'inventaire du patrimoine industriel a permis de préciser les répercussions de ces évolutions, tant sur le plan de l'histoire des techniques que sur celui du développement urbain.

66 Par nature, le patrimoine industriel est éphémère, soumis aux progrès technologiques et aux aléas économiques. Comme beaucoup d'autres villes, Thiers connaît aujourd'hui une période de transition industrielle, dont les conséquences sont souvent brutales et irrémédiables. L'opération d'inventaire avait donc également pour objectif de préserver la mémoire d'une réalité marquée par des évolutions constantes au sein du monde industriel.

67 Il apparaît maintenant nécessaire d'étendre ce travail d'inventaire à l'ensemble du bassin industriel, sans lequel Thiers n'aurait pas connu son développement actuel. Des villes et villages tels que Saint-Rémy-sur-Durolle, la Monnerie-le Montel ou Celles-sur-Durolle ont de tous temps été impliqués dans l'industrie coutelière et possèdent un patrimoine complémentaire de celui de Thiers.

68 Il reste encore à développer certaines thématiques que ce travail a permis de mettre en évidence, comme l'impact des capitaux extérieurs investis à Thiers, des marchés passés entre l'Etat et les papetiers thiernois, ou la place de Thiers dans le contexte national et européen. Les sujets de recherche possibles, qu'ils soient d'ordre économique, historique ou technique sont innombrables, leur exploration permettra de découvrir des aspects inédits d'un patrimoine industriel exceptionnel et souvent méconnu.

NOTES

1. Créé en 1982 et labellisé « Musée de France », le musée de la coutellerie possède des collections de pièces thiernoises, françaises et européennes du XVI^{e} siècle à nos jours. Il conserve en outre les archives des entreprises du bassin thiernois, ainsi que des machines de production.

2. Tournilhac, B. **Du fief des barons au pays des couteliers**. Pays de Thiers, le regard et la mémoire, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, 2e édition.

3. Traversant un massif granitique, l'eau de la Durolle est exempte de calcaire, condition indispensable à la fabrication des pâtes à papier. Une idée assez répandue à Thiers voudrait que les eaux de la Durolle donnent aux aciers trempés des qualités particulières. Les recherches actuelles ne permettent pas de vérifier cette hypothèse.

4. D'après les statistiques industrielles, les tanneries de Thiers ont commencé de décliner à la fin du XVIIIe siècle. Un rapport datant de 1811 précise que « *la réunion à la France de la Savoie et du Piémont où les tanneries étaient prohibées est l'une des principales causes de cette décadence : ces deux états consommaient une grande partie des cuirs fabriqués dans l'arrondissement. Depuis, par l'effet de cette réunion, il s'y est établi des tanneries et il ne se fait plus aucune demande.* » Archives départementales du Puy-de-Dôme - série M (statistiques industrielles).

5. Tournilhac, B. Le grand commerce à Thiers au XVIIIe siècle. **Revue d'Auvergne**, tome 95, n° 2, 1981.

6. Archives départementales du Puy-de-Dôme - série M (statistiques industrielles).

7. Usine détruite par un incendie le 24 mai 2003.

8. Archives départementales du Puy-de-Dôme - série S (Ponts et Chaussées).

9. Boithias, J.-L. **Les moulins à papier et les anciens papetiers d'Auvergne**. Créer, 1981.

10. Appelée « émouture » à Thiers, cette opération consiste à meuler les lames brutes de forge afin de leur donner le tranchant.

11. Liabeuf, B. **Histoires de couteaux**. Musée de la coutellerie, Thiers, 1995.

12. Hameaux de Château-Gaillard, Lombard, Granetias, Bellevue, Pigerolles, etc.

13. Ces dents sont indifféremment appelées alluchons ou allochons.

14. Site de « la Vallée des Rouets », géré par le musée de la coutellerie de Thiers.

15. Dans un courrier daté du 22 juin 1900 et adressé aux membres du Jury de l'Exposition Universelle, Jean Delaire retrace l'historique de son entreprise et décrit les améliorations qu'il a lui-même apportées à la fabrication. Il dresse également la liste des machines avec lesquelles il travaille, ainsi que les sources d'énergie dont il dispose. Fonds Camille Pagé - Archives du musée de la coutellerie de Thiers.

16. Tous ces documents iconographiques sont issus des archives du musée de la coutellerie de Thiers. Ce sont essentiellement des plaques de verre, des en-têtes de factures, des affiches publicitaires, des cartes postales, etc.

17. Rachetée dans les années 1980 par le groupe Anoflex, l'entreprise est toujours spécialisée dans la forge par estampage. On y fabrique essentiellement des raccords en acier ou laiton, destinés aux circuits hydrauliques de camions.

18. Un état des lieux dressé en 1899 montre que l'ensemble des arbres de transmission représente une longueur totale de 100 mètres. Le nombre de poulies est supérieur à 100 - Archives du musée de la coutellerie de Thiers.

19. Particulièrement bien conservée, cette usine, propriété de la ville de Thiers, est inscrite à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques depuis juin 2002 et doit faire l'objet d'une mise en valeur prochaine.

20. Les garnitures sont des pièces en métal, souvent décorées, destinées aux manches de couteaux de table : la virole est une bague enserrant la partie du manche jouxtant la lame, le culot forme un capuchon à l'extrémité du manche.

21. Le façonnage consiste à « sculpter » la pointe de corne manuellement ou à la machine afin d'obtenir par exemple des manches de couteaux de table. Le cachage concerne quant à lui les parties creuses des cornes qui, une fois débitées et aplanies à chaud, sont moulées afin d'obtenir les cotes des couteaux fermants.

22. Lagardelle, G. **Manuel de forgeage mécanique**. Librairie JB Baillière et fils, 1924.

23. Les marteaux-pilons utilisés en coutellerie sont dits « à planche », car la masse frappante est fixée à l'extrémité inférieure d'une planche verticale pincée entre deux rouleaux d'acier permettant de la remonter.
24. Racheté par la ville dès sa fermeture, ce site est appelé à être un jour ouvert aux visites. Il bénéficie d'une inscription à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques depuis juin 2002.
25. D'après le *Répertoire des articles de coutellerie* de 1933, il apparaît que plus de 280 fabricants de coutellerie, rasoirs et ciseaux sont implantés dans la ville haute.
26. Bœuf, A. **Une société industrielle en mutation : la coutellerie thiernoise**. PUF, 1967.

RÉSUMÉS

L'évolution urbaine de Thiers est profondément marquée par une intense activité industrielle avérée depuis près de sept siècles. Cet impact est particulièrement perceptible dans les gorges de la Durolle, occupées par près de quarante usines ou ateliers. L'industrie est également très présente dans le centre ancien, où les étendoirs de papeterie et les ateliers de couteliers à domicile sont parfaitement intégrés dans l'habitat médiéval. On constate également que les grandes avancées techniques ayant émaillé l'histoire de l'industrie aux XIX^{e} et XX^{e} siècles ont eu des conséquences indéniables sur l'évolution de la ville et des usines : l'évolution des axes de communication, la mécanisation des procédés de fabrication, l'électrification, ont permis un développement sans précédent de la coutellerie et de la cité tout entière.

The evolution of the town of Thiers is strongly marked by the intense industrial activity of the locality, specialised in cutlery production for nearly seven centuries. This impact of industry is particularly visible in the Durolle gorge, where there are nearly forty factories and workshops. The presence of industry is also perceptible in the historic centre of the town, where drying sheds for paper and cutlery workers' shops are integrated into the medieval habitat. The technical advances which marked the industry during the nineteenth and twentieth centuries also had a notable influence on the evolution of the town and its factories. The development of means of communication, the mechanisation of production processes and electrification all contributed to an unprecedented growth of cutlery production and of the town as a whole.

INDEX

Mots-clés : Thiers, Auvergne, industrie, industrie coutelière, patrimoine industriel, coutellerie, coutelier, usine hydraulique, Durolle, papier, papeterie, Lair et Maillet, Jacques Pintrand, rouet d'émouleur, émouleur, émoulage, lame, Delaire, Sabatier, usine du May, Ernest Grange, Paul Rie, pierre de Volvic, Navarron, Marty-Prot, forges Mondière, Cartailler, Deluc, Barland, Wichard, Préciforge, Saint-Rémy-sur-Durolle, la Monnerie-le Montel, Celles-sur-Durolle, métallurgie
Keywords : cutlery, industry, drying sheds, paper

AUTEUR

ANNE HENRY

Chargée d’études en patrimoine industriel. Musée de la Coutellerie, Thiers. anne-henry@wanadoo.fr

Entre tradition et modernité : les hôtels à Besançon de 1730 à 1750

Christiane Roussel

L'auteur remercie Monique Chatenet pour ses précieux conseils et pour la relecture très attentive de cet article.

1 Du Moyen Age au troisième tiers du XVII[e] siècle, Besançon fut une ville libre de l'Empire, petit Etat possédant ses propres règles à l'intérieur d'un territoire avec lequel elle n'entretenait pour ainsi dire aucun lien politique et administratif.

2 En 1681, suite à la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV, son destin changea du tout au tout puisqu'elle fut choisie comme capitale de la province, avec toutes les conséquences urbanistiques et artistiques qui en découlèrent. Périodes de repli et périodes d'ouverture se traduisirent dans l'architecture par des formes spécifiques, des manières de bâtir, issues de ce milieu resserré sur lui-même ou au contraire ouvert bon gré mal gré à l'influence étrangère.

3 Entre 1681 et 1730, la ville fut transformée en place forte sous la direction de Vauban. On construisit un hôpital, on s'occupa des églises tombées en ruine et des couvents qui ne valaient guère mieux. Ce fut aussi le temps nécessaire pour que l'instabilité engendrée par la mise en place des nouvelles institutions puisse être résorbée et que les cadres dirigeants originaires de divers horizons aient enfin l'envie de se fixer et d'investir dans la pierre. Ces derniers appartenaient à deux univers différents qui, dans une vision simplifiée, pourraient se définir ainsi : d'un côté une société locale, constituée par la noblesse comtoise d'ancienne souche et surtout par des anoblis récents venus exercer de nouvelles fonctions dans la capitale ; de l'autre le milieu « régénérateur » des familles étrangères à la province à qui étaient souvent destinés les postes les plus importants, avec à son sommet l'intendant, le gouverneur et le commandant militaire, sans compter l'archevêque et son entourage qui, de tout temps, n'avaient guère été sensibles à ces distinctions.

4 Dans la première moitié du XVIII[e] siècle, les chantiers de construction privée, ou de réfection des intérieurs, furent donc témoins de la rencontre de ces deux mondes, les

années 1730-1750 constituant le moment le plus fort avec l'apparition d'une trentaine d'hôtels neufs.

5 Pour mieux apprécier le phénomène et en comprendre les enjeux, il est nécessaire de faire un bref retour en arrière sur le XVII^e siècle.

6 Alors qu'en France et notamment à Paris s'épanouissait « Le temps généreux » de « La Grande Manière »[1] généralement appelé l'art classique, Besançon et la Franche-Comté vivaient les horreurs de la guerre de Dix Ans qui vida la région des trois-quarts de ses habitants, suivie de peu par deux guerres de conquête, si bien que la future capitale ne connut aucune construction d'hôtels entre l'orée du XVII^e siècle et le début du siècle suivant. Aussi est-on en droit de s'interroger sur la production des maîtres d'œuvre locaux, en principe chargés de bâtir les demeures des années 1730-1750, privés de la continuité artistique observée ailleurs, sans modèles locaux récents et sans possibilité de formation in situ.

7 Or, à l'observation de cette trentaine d'hôtels se distinguent nettement deux modèles : l'hôtel sur rue, largement majoritaire[2] et l'hôtel entre cour et jardin, dichotomie qui pourrait correspondre aux goûts divergents des deux groupes sociaux définis plus haut, voire à ceux de deux catégories d'architectes.

L'hôtel sur rue

Commanditaires et maîtres d'œuvre

8 Pour tenter une première approche de ce groupe d'hôtels, de loin le plus important en nombre, une première recherche s'imposait, celle de retrouver les commanditaires, tâche à vrai dire assez facile, puisque la plupart de ces demeures portent encore aujourd'hui le nom de leur premier propriétaire.

9 Ils composent en réalité un groupe social homogène partageant deux caractéristiques principales :

- pour l'écrasante majorité, ils sont membres du parlement, institution déplacée de Dole (l'ancienne capitale) à Besançon après la conquête ;
- à de rares exceptions près, ils sont originaires de la province, et le plus souvent de la ville même de Besançon.

10 Plus ou moins importante, leur fortune était en tout état de cause bien inférieure à celle de leurs homologues parisiens ; mais la demeure urbaine abritait également les membres de la famille élargie et pouvait constituer une source de revenus, puisqu'une partie en était souvent louée, la demande en logements étant très forte, en raison de l'afflux de population engendré par le nouveau statut de la ville[3].

11 On ne connaît pas les maîtres d'œuvre de tous ces hôtels, mais il existe entre ces derniers une telle parenté, une telle uniformité, qu'on ne peut y voir le seul effet des origines sociales des commanditaires. Devaient nécessairement y être associés des architectes locaux qui avaient dû faire leurs preuves - faute d'une autre clientèle - sur les grands chantiers publics et religieux du début du siècle. Ces hommes, issus de milieux modestes, avaient aussi la réputation de ne pas forcer sur les prix ce qui devait séduire une clientèle célèbre pour son sens aigu de l'économie.

12 D'ailleurs, lorsqu'on connaît l'architecte - ce qui est le cas pour plus d'un tiers des édifices - on ne trouve quasiment que deux noms : Jean-Pierre Galezot et Jean-

Charles Colombot, deux architectes qui dominèrent les marchés privés dans la première moitié du siècle et qui fixèrent la forme de l'hôtel de parlementaire bisontin à laquelle nombreux restèrent fidèles jusqu'à la Révolution.

13 Grâce à une étude récente[4], la formation et la carrière de Jean-Pierre Galezot sont assez bien connues.

14 Né en 1682 et mort en 1742, Galezot appartenait à l'une des nombreuses familles de sculpteurs sur bois des plateaux jurassiens qui réussirent à maintenir une activité artistique sur le sol comtois au XVII^e siècle, alors que toute création architecturale avait été stoppée entre 1630 et 1680. A la fin du XVII^e siècle, plusieurs de ses membres s'installèrent à Besançon, attirés par l'effervescence produite par les chantiers qui s'ouvraient alors dans la nouvelle capitale, chantiers dominés par les ingénieurs du roi et renforcés par l'activité déployée par les architectes des communautés religieuses, recrutés dans leurs ordres.

Figure 1



Besançon, 127 Grande Rue ; *hôtel d'Etrabonne* (1730) ; par l'architecte Jean-Pierre Galezot, façade sur rue

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

15 Dans sa jeunesse, Jean-Pierre Galezot fit évidemment ses premières armes dans l'atelier de son père où il rencontra Dom Vincent Duchesne, architecte de l'Ordre des bénédictins de Saint-Vanne en charge de la Lorraine, de la Franche-Comté et de la Champagne qui devint peut-être son mentor ou tout du moins son initiateur dans la pratique architecturale[5]. Par son protecteur, l'intendant Charles Deschiens de la Neuville (en Franche-Comté entre 1718 et 1734), il obtint ensuite de nombreux contrats d'architecture publique et religieuse, dont il fut évincé en 1734, lors de l'arrivée d'un nouvel intendant, Barthélemy de Vanolles. C'est ainsi qu'il se tourna, fort d'une certaine notoriété, vers le domaine de l'architecture privée où il put proposer à sa

clientèle des édifices en quelque sorte « clé en main » grâce à sa double formation de sculpteur sur bois et d'architecte **(fig. n° 1)**.

Figure 2



Besançon, 20 rue Chifflet ; *hôtel de Courbouzon* (1744) ; par l'architecte Jean-Charles Colombot, façade sur rue

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

16 Nous sommes moins renseignés sur Jean-Charles Colombot (1719-1782)[6], fils de ferblantier du quartier de Battant qui travailla probablement comme dessinateur en même temps que son père dans l'atelier Galezot[7], avant de signer ses premières œuvres vers 1740. Jusqu'en 1757, date à laquelle il fut nommé architecte des Eaux et Forêts - ce qui le conduisit à fournir aux communautés villageoises des plans d'églises, de presbytères, de maisons de pâtre et d'autres équipements publics - il se consacra presque exclusivement à la clientèle privée bisontine qui lui commanda la construction de plus de vingt demeures, sans compter d'innombrables interventions sur les façades d'anciennes maisons, tant pour les surélever, percer des arcades boutiquières ou les rénover totalement. Il participa ainsi amplement à la mise au goût du jour de la ville en diffusant un style Louis XV atténué, simple et mesuré **(fig. n° 2)**.

Figure 3



Besançon, 4 rue des Granges ; *hôtel de Montureux* (1741) ; par l'architecte Jean-Charles Colombot, façade sur rue

Phot. P. Blandin © Monuments historiques, ADAGP, 2003

17 L'architecte accordait néanmoins une grande attention aux monuments du passé. Alors que ses contemporains détestaient l'univers des formes des XV^e^ et XVI^e^ siècles, Jean-Charles Colombot le respectait en reproduisant, par exemple, dans les surélévations, le style des baies de la façade initiale. On lui doit aussi, en 1741, la construction de l'hôtel de Montureux, dans la continuité de l'hôtel du Bouteiller bâti en 1582, avec une façade à l'imitation parfaite de la précédente **(fig. n° 3)**.

Forme et composition d'ensemble de l'hôtel sur rue

18 Il ne faut pas chercher dans ce type d'hôtel où tous les intervenants sont comtois un renouvellement important des formes architecturales, même si les maîtres d'œuvre de la première génération du XVIII^e^ siècle n'étaient pas complètement coupés des œuvres novatrices de leur temps, plus à rechercher cependant dans l'art militaire (nous pensons à l'admirable intégration de la citadelle de Vauban dans son site) que dans la demeure privée, en raison du contexte évoqué plus haut.

19 De plus, il suffisait de peu pour briller dans la société bisontine qui, dans la première moitié du siècle surtout, avait encore du mal à se défaire de ses antécédents ruraux, et dont l'austérité était légendaire[8].

20 Bâti sur rue, l'hôtel de parlementaire bisontin respecte une vieille formule du XVI^e^ siècle qui n'avait connu que cette implantation, et ne possède souvent qu'un seul étage carré. Il se fond dans les deux dimensions de la rue et ne se différencie guère des maisons construites à la même époque et par les mêmes architectes, si ce n'est par l'ampleur de sa façade, une porte cochère remplaçant le traditionnel couloir latéral, un balcon en ferronnerie marquant le bel étage[9], un fronton triangulaire coiffant un avant-

corps central[10] ; utilisée partout, la pierre de taille, réputée difficile à sculpter, mais d'une mise en œuvre soignée, se chargeant d'unifier le continuum des rues.

Figure 4



Besançon, 23 rue des Granges ; *hôtel Chifflet* (1751) ; par l'architecte Jean-Charles Colombot, façade postérieure du logis sur cour

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

21 La distribution extérieure obéissait à un schéma immuable : le passage cocher débouchait sur une cour que prolongeait un jardin. Une ou deux ailes sur cour, perpendiculaires au logis sur rue, abritaient communs, remises et écuries. Moins fréquemment, comme à l'hôtel Chifflet - construit en 1734 par Jean-Charles Colombot et agrandi par le même architecte en 1751 à la faveur d'un regroupement parcellaire[11] -, un second logis parallèle au principal était ajouté entre deux cours, la seconde prolongée par un jardin, reproduisant ainsi une composition d'ensemble observée à la même époque dans le petit parcellaire où l'on s'activait à lotir pour faire face à la crise du logement **(fig. n° 4)**.

22 Tant dans leur emplacement que dans leur forme, les escaliers obéissaient à deux états d'esprit.

Figure 5



Besançon, 22 rue Chifflet ; *hôtel Damey, puis de Verseille,* escalier à cage ouverte sur cour
Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

23 L'un était emprunté à l'architecture populaire dont le *take-off* avait eu lieu dans les années 1680. Bien avant 1730, celle-ci avait adopté l'escalier à cage ouverte sur cour, moyen simple de distribuer au moins deux logis sans être obligé d'intégrer cet ouvrage encombrant à l'intérieur de la maison. Situé à la jonction du logis principal et de l'aile sur cour, l'escalier à cage ouverte remporta un vif succès dans les hôtels de la première moitié du siècle. Commode et peu onéreux, il fut cependant éliminé dans les demeures de prestige de la deuxième moitié du siècle, sans doute jugé trop vernaculaire par les architectes et trop incommode par les maîtres de maison qui s'empressèrent d'ailleurs par la suite de fermer les cages par divers procédés **(fig. n° 5)**. Construit traditionnellement en bois pour les maisons, l'escalier à cage ouverte d'hôtel est toujours traité en maçonnerie avec une rampe en ferronnerie, du moins jusqu'au premier étage : une manière de rappeler dès l'accès à la cour qu'il s'agissait de l'escalier d'honneur d'une demeure patricienne.

24 L'autre formule plus moderne et plus commode pour descendre de carrosse sans affronter les intempéries, consistait à placer l'escalier dans œuvre, à droite ou à gauche du passage cocher. Le premier de ce type - qui servit vraisemblablement de modèle aux autres - avait été installé vers 1710 à l'hôtel Belin, construit par un auteur inconnu sur une partie du jardin du palais Granvelle pour une riche famille de parlementaires alors alliée au début du XVIII[e] siècle aux banquiers Faure[12]. Cette disposition faisait peut-être lointainement écho à celle de petites maisons du XVI[e] siècle, où l'on plaçait parfois un escalier en bois sur le couloir, au lieu d'en greffer un en pierre à l'extérieur sur l'une ou l'autre des façades.

Figure 6



Besançon, 11 Grande Rue ; *hôtel Chevanney*, escalier à cage ouverte sur cour ; attribué à l'architecte J.-P. Galezot (1730)

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

25 Les escaliers eurent aussi assez de mal à se dégager de la structure rampe sur rampe en pierre à gros mur d'échiffre dont la fortune avait été immense à Besançon au XVI[e] siècle, alors que l'escalier en vis y était rare[13]. En 1730, l'escalier à cage ouverte de l'hôtel Chevanney, attribué à Jean-Pierre Galezot[14] , perpétue cette forme bien que l'épais mur d'échiffre ait été remplacé ici par des piliers **(fig. n° 6)**.

Figure 7



Besançon, 20 rue Chifflet ; *hôtel de Courbouzon* (1744) ; par l'architecte Jean-Charles Colombot, escalier d'honneur à droite du passage cocher

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

26 Cependant dans ces années-là, apparut aussi l'escalier à jour central dans-œuvre, appelé alors avec « vuide à la moderne »[15], comme on peut le constater à l'hôtel de Courbouzon, bâti en 1744, par Jean-Charles Colombot[16] **(fig. n° 7)**.

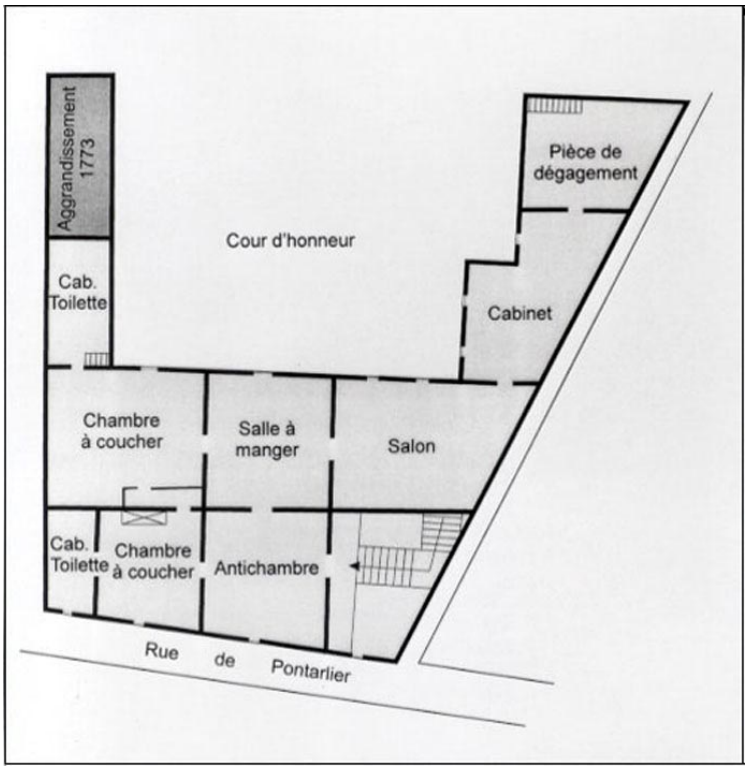
Distributions intérieures

27 A la « beauté du dehors et commodité du dedans »[17] des grandes demeures parisiennes, les hôtels de parlementaires bisontins semblent répondre par une formule inverse : la « simplicité du dehors et [la] modestie du dedans ».

28 L'étage noble était en effet souvent composé de quatre pièces, deux sur rue, deux sur cour se commandant toutes, avec antichambre, salle de compagnie et deux chambres auxquelles pouvaient être adjoints deux étroits cabinets, disposition que l'on trouve par exemple à l'hôtel Boudard bâti vers 1750[18].

29 L'antichambre, où l'on dressait des tables sur tréteaux, servait aussi de salle à manger.

Figure 8

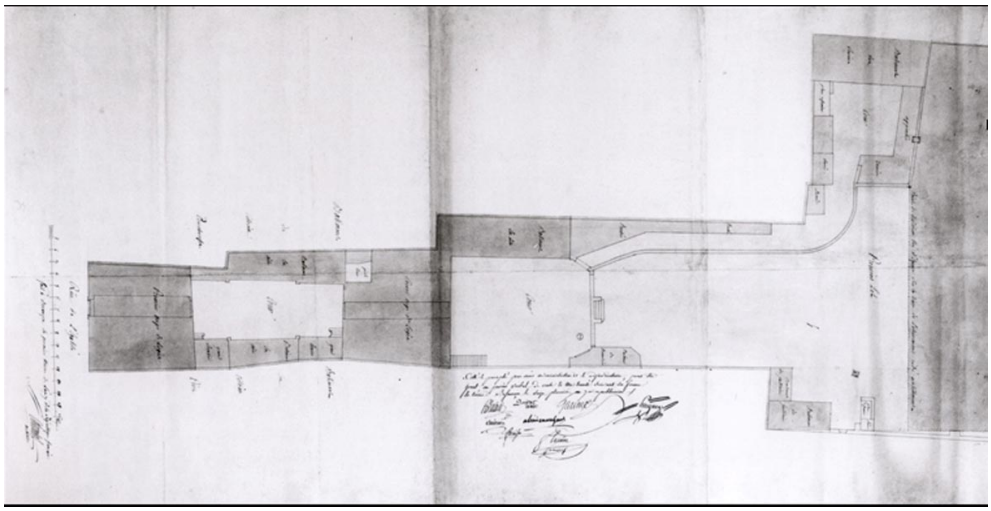


30 Besançon, 9 rue de Pontarlier ; hôtel du Châtelet (1739) ; par l'architecte J.-P. Galezot, croquis restituant la distribution des pièces du 1er étage au XVIII^e siècle

Dessin A. Céréza © Inventaire général, ADAGP, 2003

31 A l'hôtel du Châtelet bâti en 1739 par Jean-Pierre Galezot[19], le bel étage comprenait six pièces aux fonctions plus différenciées[20] : de l'antichambre sur rue, on passait à la salle à manger et au salon sur cour, ce dernier donnant accès à un cabinet de jour situé dans l'aile droite, les chambres de madame et de monsieur, avec cabinet de toilette, jouxtant des pièces de réception **(fig. n° 8)**. Afin d'acquérir plus d'intimité, notons que ces appartements sans dégagement furent souvent réaménagés au XIX^e ou au XX^e siècle en réduisant l'espace des pièces hautes et larges, par l'insertion d'un couloir ou d'un vestibule.

Figure 9



Besançon, 23 rue Chifflet ; *hôtel Chifflet*, plan-masse ; par l'architecte Claude-Antoine Colombot, du 21 décembre 1798 ; dessin à la plume aquarellé. A.D. Doubs

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

32 A l'hôtel Chifflet, le maître de maison occupait le bel étage du second corps de logis composé de cinq pièces[21]. C'est peut-être en 1751, lors des travaux d'agrandissement par Jean-Charles Colombot, qu'une galerie avait été construite au-dessus des remises, situées dans l'aile gauche de la deuxième cour. Le cas est si rare dans un hôtel de parlementaire qu'il mérite d'être signalé. Mais les Chifflet étaient de grands collectionneurs. Ils possédaient - entre autre - des tableaux flamands, des médailles, des antiques dont un dieu Apis et une grande collection de livres et de manuscrits entreposés dans une bibliothèque faisant suite à la galerie[22] **(fig. n° 9)**.

33 Les cuisines étaient généralement situées au rez-de-chaussée des ailes en retour sur la première cour. C'était le cas, par exemple, à l'hôtel Chifflet, à l'hôtel de Verseille bâti entre 1738 et 1750[23] ou à l'hôtel de Maîche construit en 1741[24]. Situation traditionnelle mais peu commode en l'absence d'office à l'étage car les mets, souvent montés par l'escalier à cage ouverte, devaient faire un trajet à l'air libre avant de rejoindre la salle à manger.

34 Bien que la plupart des hôtels aient possédé des petits cabinets « à feu » c'est-à-dire pourvus de cheminées, les appartements de commodités constitués de pièces entresolées ne paraissent pas avoir été prévus dès l'origine dans les hôtels de parlementaires de la première génération du XVIII^{e} siècle.

35 De fait, dans plusieurs demeures, les entresols signalés pour servir de bibliothèque, de garde-robe ou même de chambre pour femmes de service, semblent correspondre à des transformations de la seconde moitié du siècle. C'est le cas à l'hôtel du Châtelet dont l'aile gauche prolongée en 1773[25] comprenait alors un entresol, ou encore à l'hôtel de Verseille où plusieurs furent aménagés entre 1780 et 1783 par Claude-Antoine Colombot (fils de Jean-Charles)[26]. Dans les cabinets de toilette, on ne signale pas non plus de baignoire, ni nulle part de « lieux à l'anglaise » qui semblent apparaître plus tard dans certains de ces hôtels, comme à l'hôtel de Verseille, équipé de cet élément de confort à partir de 1780[27], époque d'un réaménagement de la demeure. « Les lieux » étaient relégués loin des grands appartements, au fond de la basse-cour (hôtel de Maîche) et souvent même à côté du creux à fumier (hôtel Chifflet)[28].

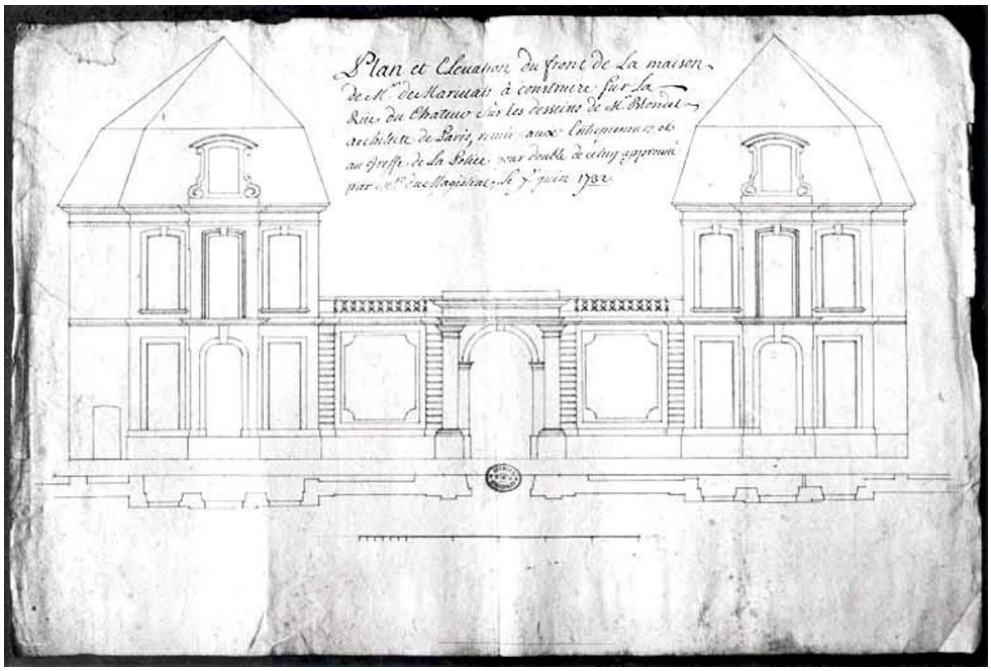
Deux cas d'hôtels entre cour et jardin

36 On a parfois dit que le tissu urbain de Besançon, très resserré, avait limité la construction d'hôtels entre cour et jardin. Cependant la largeur des parcelles occupées par les hôtels sur rue, en moyenne entre 8 à 11 m, et de plus très profonde, était amplement suffisante pour y bâtir à sa convenance. Quoiqu'il en soit, ce parti n'apparaît pas dans le paysage urbain bisontin avant le XVIII[e] siècle[29]. Nous avons d'ailleurs émis plus haut l'hypothèse que ces hôtels, élevés entre 1730 et 1750, étaient selon toute vraisemblance le fruit d'une influence extérieure. Un premier indice nous est donné par leur appellation actuelle. A Besançon, l'hôtel entre cour et jardin du XVIII[e] siècle s'appelle tout simplement « hôtel à la parisienne ».

L'hôtel Petit de Marivat

37 Parmi les quelques Parisiens ou du moins étrangers à la province qui, entre 1730 et 1750, se fixent à Besançon en y prenant femme, il faut citer François-Michel Petit de Marivat qui fut le premier titulaire de l'office de commissaire provincial des guerres de Franche-Comté en 1704, puis nommé au Comté de Bourgogne en 1724, enfin promu ordonnateur à la résidence de Besançon en 1727[30]. En 1732, il dotait Besançon du premier hôtel « à la parisienne », son mariage avec une Bisontine lui ayant permis d'acquérir un terrain acheté aux deux tantes de son épouse[31], situé place Dauphine (actuelle place Jean-Cornet), c'est-à-dire à l'extrémité de l'une des trois rues les plus courues de Besançon, où par conséquent le prix des terrains était le plus élevé[32]. F.M. de Marivat qui appartenait aux sphères de la haute finance, possédait des moyens infiniment supérieurs aux magistrats bisontins[33]. Il n'était donc pas étonnant qu'il fît appel à un architecte parisien, car personne sur place n'était capable de réaliser son projet[34]. Depuis les travaux de Gaston Coindre, au début du XX[e] siècle, l'hôtel de Marivat est en effet attribué à Jacques-François Blondel qui l'aurait reproduit dans son « Cours d'architecture »[35]. Malheureusement, nous n'en avons pas trouvé trace dans l'édition de 1771[36].

Figure 10



Besançon, 2 place Jean Cornet ; *hôtel Petit de Marivat* (1732) ; par l'architecte Jacques-François Blondel, élévation sur rue pour la requête en voirie ; dessin à la plume, B.M. Besançon

Phot. Inv. Y. Sancey © Inventaire général, ADAGP, 2003

38 Néanmoins dans les requêtes en voirie conservées aux archives de la Ville, subsistent deux dessins d'élévation sur rue, datés de juin 1732, non signés, mais dont les légendes ne laissent pas de doute sur l'auteur de l'édifice. Le premier est intitulé : « Plan et élévation du front de Mr de Marivat à construire sur la rue du Chateur sur les dessins de Mr Blondel, architecte à Paris, remis aux entrepreneurs et au greffe de la Police... », et le second - en réalité une copie en réduction du précédent - : « Elévation de la porte cochère et des pavillons en aile de la maison de Mr de Marivat vis à vis les Bénédictines, du dessin du Sr Blondel... »[37] **(fig. n° 10)**.

39 De plus, il n'est pas inintéressant de constater que Jacques-François Blondel eut d'autres liens avec la Franche-Comté et probablement avec un Bisontin, puisque dans sa « Distribution des maisons de plaisance... » (1737-1738), il publie un « Plan général des bâtiments jardins et dépendances d'un projet fait sur un terrain sis à 3 lieux de Besançon », une fastueuse maison de campagne accompagnée d'un splendide jardin, restée dans ses cartons, qui aurait bien pu être commandée par quelqu'un de l'envergure de Petit de Marivat, à la suite de la construction de son hôtel urbain.

40 Ce premier hôtel à la française, qui fit date à Besançon, est toutefois encore considéré aujourd'hui comme « un brillant morceau d'architecture, trop parisien cependant pour s'intégrer complètement à l'ensemble urbain qui l'environne »[38].

41 Le logis présente sur ses deux faces un avant-corps légèrement saillant - flanqué de pilastres côté cour - surmonté d'un fronton triangulaire.

Figure 11



Besançon, 2 place Jean Cornet ; *hôtel Petit de Marivat* (1732) ; par l'architecte Jacques-François Blondel, vue d'ensemble depuis le portail d'entrée

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

42 Deux ailes de même hauteur, contenant remises et communs, encadrent la cour d'honneur. L'escalier, situé à l'angle de l'aile droite, se signale à l'extérieur par trois arcades en anse de panier. L'ensemble est couvert de toits à longs pans brisés, ce qui n'est pas habituel à Besançon, mais la tuile plate confère une sorte d'unité avec le reste de l'îlot. De subtiles variations dans le dessin des baies - en plein cintre au centre du bel étage et à l'avant-corps sur jardin, rectangulaires ou en arc segmentaire ailleurs -, l'introduction de refends continus au rez-de-chaussée de la façade de l'escalier et sur les pilastres de l'avant-corps, articulent les différentes parties de l'édifice **(fig. n° 11)**.

43 Les pièces du rez-de-chaussée s'organisaient, dans l'axe du logis, autour d'une grande antichambre sur cour et d'un salon sur jardin. A l'origine, la grande antichambre était vraisemblablement précédée d'une petite antichambre donnant sur l'escalier, et ouvrait à gauche sur une salle à manger.

L'hôtel Le Bas de Clévans

44 Peu après, en 1739, Joseph Le Bas de Clévans, entré au parlement en 1729 où il était le seul Parisien[39], investissait dans la pierre en construisant un autre hôtel à la parisienne, cette fois dans un lotissement neuf au sud de la ville, encore très peu urbanisé. Situé sur un grand terrain à l'angle de trois rues (rue Lecourbe, rue Chifflet et rue Charles-Nodier[40]), il s'insère sur la rue Lecourbe entre deux maisons des années 1730 dont l'une était la propre demeure de Jean-Pierre Galezot construite par lui-même[41].

Figure 12

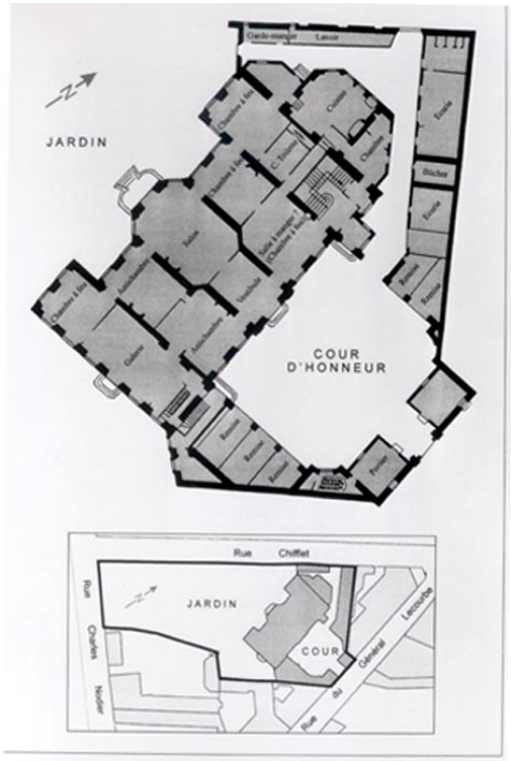


Besançon, 4 rue Lecourbe ; *hôtel de Clévans* (1739) ; attribué à l'architecte Jean Querret, vue d'ensemble depuis le portail d'entrée

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

45 Placé dans une parcelle trapézoïdale peu commode formant sur la rue une sorte d'entonnoir, le corps de logis se présente de biais, en parallèle à la voirie, avec une cour d'honneur encadrée de remises dont le dessin s'incurve de part et d'autre du portail d'entrée **(fig. n° 12)**. La vue biaise s'efface lorsqu'on pénètre dans la cour, en donnant l'impression d'un plan parfaitement orthogonal. Contrainte d'une forme dont l'architecte a aussi tiré parti pour aménager une cour des écuries, « lieux » et bûcher, avec une entrée de service sur la rue Chifflet et des cuisines accolées sur la face droite du corps de logis. Le terrain, de plan plus régulier derrière la demeure, donna lieu à l'aménagement d'un grand jardin transformé en parc à l'anglaise au XIX^e^ siècle, composé au XVIII^e^ d'un potager, de bosquets de charmille et de tilleuls et de parterres réguliers[42].

Figure 13



Besançon, 4 rue Lecourbe ; *hôtel de Clévans* (1739) ; attribué à l'architecte Jean Querret, croquis restituant la distribution du rez-de-chaussée au XVIII[e] siècle

Dessin A. Céréza © Inventaire général, ADAGP, 2003

46 Cet habile maître d'œuvre était parfaitement au courant des grands modèles parisiens. L'édifice emprunte en effet beaucoup de traits à l'hôtel Matignon construit entre 1720 et 1723, par Jean Courtonne[43] : le logis entre cour et jardin est flanqué de deux étroits corps en saillie, rappelant l'architecture des châteaux, qui abritent à droite l'escalier d'honneur et contenait à gauche une galerie, si bien qu'il s'agissait de l'un des rares hôtels, avec celui des Chifflet, à en posséder une à cette époque[44]. Au centre, le vestibule suivi du salon donnant sur le jardin, était encadré de deux antichambres à gauche, et de deux « chambres à feu » à droite. La première chambre qui donnait à la fois sur l'escalier et sur le vestibule, servait sans doute depuis l'origine de salle à manger[45] **(fig. n° 13)**.

47 Reste la question de l'attribution. Comme presque toujours à Besançon, aucun plan ni devis de construction ne se trouve dans les archives notariales. Deux dessins du portail d'entrée et un troisième concernant le mur de clôture rue Chifflet, établis pour la requête en voirie, subsistent aux archives municipales, mais ne sont pas signés[46].

48 On sait néanmoins qu'une constitution de rente avait été établie en 1742 par Joseph Le Bas de Clévans au profit de Jean Querret, « architecte des bâtiments du roi », sur un capital de 8 000 livres[47].

49 D'origine bretonne, Jean Querret arriva à Besançon en 1735 à la suite de l'intendant de Vanolles, avec qui il avait travaillé dans la généralité de Moulins. Querret avait suivi jusqu'alors un brillant parcours professionnel, si l'on en croît une lettre de l'intendant écrite en1735 à l'intention du trésorier de France, Demotes de Montgaillard, afin de s'attacher les services de l'architecte en Franche-Comté : « Je n'aurais pas laissé les

chemins du Bourbonnais en aussi bon état qu'ils étaient lors de mon départ ; il est vray qu'il n'y avait qu'une partie de la grande route, mais le reste aurait été fini, si j'avais eu M. Querret trois ans plutost, il me serait bien nécessaire ici [...] aux ouvrages étrangers à l'inspection des ponts et chaussées, il est non seulement propre aux chemins, mais [...] il est architecte et [...] a travaillé à la reconstruction de la ville de Rennes et aux bâtiments du palais épiscopal de Strasbourg... »[48].

50 Ainsi, même si les preuves sont minces, Jean Querret, qui avait notamment travaillé avec Robert de Cotte au palais Rohan à Strasbourg, pourrait bien être l'auteur de l'hôtel de Clévans ; il en possédait les capacités : la rationalisation des espaces, la simplicité du décor des façades surmontées de hauts toits comtois à croupes, et la modernité des distributions intérieures, montrent une grande aisance dans la pratique architecturale doublée d'une pratique d'ingénieur en osmose avec l'esprit d'un lieu.

Commodité et décor

La dure rencontre de deux mondes

51 La première moitié du XVIII[e] siècle qui vit, à partir des années 1730, deux courants architecturaux s'implanter sur le sol de la ville, l'un traditionnel et l'autre moderne, vit aussi l'affrontement, pour la commodité des dedans, de deux tendances opposées : l'une excessivement éprise de luxe et de confort, car c'était l'habitude ailleurs, l'autre très mesurée car on n'avait pas encore pris goût ici, ou très peu, aux raffinements des grandes capitales.

52 La rencontre de ces deux entités, celle exogène véhiculant le « règne du petit et du charmant »[49] et celle endogène fonctionnant sur un mode grave et rustique, aurait pu se faire sans histoire et sans laisser de trace, si les parties en cause n'avaient été, d'une part, les magistrats de la ville et, de l'autre, les représentants des plus hautes autorités de l'Etat, l'intendant, le gouverneur et le commandant militaire que la ville était chargée de loger selon leur rang, en payant de ses deniers. La violence des débats relatés dans le *Journal des délibérations de la ville*, autour de questions d'économie domestique, de confort et de décor, même si elle ne s'appliquait pas aux propriétaires privés libres de leur choix, dénote, par le biais de ses représentants, l'état d'esprit de toute une communauté urbaine face « aux victimes de la mode » venues d'ailleurs.

53 Puisqu'elles étaient toutes en construction, Besançon ne possédait pas de demeures dignes de loger « le dessus du panier » administratif. La ville, qui se plaignait parfois qu' « il n'y a pas à Besançon de maisons vacantes propres à y placer des personnes de distinction qui vienne par accident et qui sont suivies d'un grand équipage et de beaucoup de domestiques »[50], fut obligée de se rabattre sur d'antiques résidences remontant au XVI[e]siècle : le palais Granvelle[51], l'hôtel de Montmartin[52], l'hôtel d'Emskerque[53] puis Mignot de la Balme[54], qu'il fallut bien moderniser sous la pression de leurs nouveaux occupants.

54 Les premiers commandants militaires ne furent apparemment pas très regardants en matière de logement. L'un d'eux occupa, probablement dès la fin du XVII[e] siècle, la maison d'un conseiller au parlement qui venait de mourir, garnie de si peu de meubles qu'il avait été contraint « de faire servir de tapisseries les couvertures de ses mulets dans une chambre où il reçoit »[55], indication qui montre que les murs y étaient dépourvus de lambris et de tapisseries.

55 L'installation de l'intendant Louis de Bernage, arrivé à Besançon en décembre 1702 et logé à l'hôtel d'Emskerque, fut plus mouvementée. Les magistrats se plaignirent en avril 1703 que ce dernier « y fait faire une si effroyable quantité de réparation qu'on ne peut pas prévoir où va cette dépense. Tout nouvellement il veut faire démonter un quartier tout entier pour faire des fenêtres du haut en bas... »[56].

56 En juillet suivant, alors que tout l'hôtel était « sens dessus dessous », l'intendante se piqua de commander un poële à l'allemande à placer dans une niche, certainement l'un des premiers à Besançon, mais comme de mode à Paris dès la deuxième moitié du XVII^{e} siècle. Les édiles expliquèrent « qu'il n'y a[vait] point de murailles contre lesquelles on se puisse appuyer »[57] et qu'étant donné le prix du fourneau (estimé à près de 500 livres), ses briques étaient aussi chères « que de la fine fayence ». Puis les pièces furent lambrissées. Il fallut adapter des volets intérieurs aux fenêtres et « achever la perspective », c'est-à-dire probablement réorganiser le jardin[58].

57 En 1719, commença la longue « querelle des casseroles ». Pour équiper sa cuisine de l'hôtel de Montmartin, le duc de Levy, commandant militaire, eut en effet la prétention de commander au marchand bisontin Bouchet une invraisemblable liste de marmites, casseroles à queue, poissonnières et chaudrons en cuivre et en fonte[59], que la Ville refusa de payer, invoquant le fait que la coutume « du grand ustensile » n'avait pas cours en Franche-Comté. Mais comme chaque fois, elle dut s'incliner.

58 En 1740, le duc de Randan, nouveau commandant militaire, émit le vœu d'ajouter une aile à gauche de la cour d'honneur du même hôtel de Montmartin, car ce dernier ne comportait évidemment pas de petits appartements. L'adjonction se vit dotée d'un vestibule, d'une antichambre et d'une chambre à coucher lambrissées à hauteur d'appui, d'un cabinet avec lambris de hauteur, de deux garde-robes à l'arrière de la chambre, d'entresols et d'une « chambre des bains » comprenant « latrines à l'anglaise, la caisse et couvert en chêne garnit de ses ferrements avec tuyaux en plomb ..., une baignoire ovale en chêne garnit en plomb et cercles de fer, un tabouret de foyard, un bassin avec couvert en fer blanc posé sur deux consoles de fer, les robinets en cuivre et crochet de fer, une corde attachée à un crampon dans le plancher »[60]. A nouveau, le conseil municipal dut desserrer les cordons de sa bourse.

La querelle des glaces

59 L'aménagement de cette aile fut aussi l'objet d'une immense querelle qui monta jusqu'au roi et qui, cinquante ans plus tard, était encore présente dans toutes les mémoires[61].

Figure 14



Besançon, 18 rue Chifflet ; *hôtel de Courbouzon-Villefrancon* (1732-1735) ; auteur inconnu, cheminée et glace du grand salon

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

60 En 1741, date à laquelle s'étaient achevés les travaux, la mode de placer des glaces sur les cheminées ne semblait pas acquise dans tous les intérieurs bisontins. De plus, le produit restait cher. Lorsqu'on examine les quelques décors Louis XV encore en place actuellement dans les hôtels de parlementaires, les glaces semblent effectivement flotter dans les boiseries conçues à cet effet, comme s'il s'agissait d'un apport ultérieur **(fig. n° 14)**.

61 Quoiqu'il en soit, la municipalité avait fait un « dernier effort » pour rendre habitables les petits appartements de l'hôtel de Montmartin, mais il manquait les dessus de cheminée conformes au vœu de monsieur de Randan. L'intendant s'en mêla, le marquis de Breteuil aussi qui porta l'affaire à Versailles. Breteuil relate l'entrevue royale dans une lettre à l'intendant de Vanolles : « Le Roy, à qui j'en ai rendu compte, désire que vous fassiés entendre aux Magistrats que ces sortes d'embellissements faisant une partie essentielle de la construction du bâtiment auquel ils sont attachés à demeure, ils ne les doivent point regarder comme meubles, et qu'ainsi ils ne peuvent se dispenser d'y pourvoir »[62].

62 En mai, ces derniers répliquèrent qu'il était impensable d' « introduire une nouveauté a laquelle on n'a jamais pensé… »[63], mais ils durent obtempérer. Le maître-miroitier Pierre Maillot (sans doute parisien) vint prendre les mesures des dix glaces en deux parties destinées non seulement à l'aile neuve, mais aussi au corps de logis du XVI^{e} siècle, dont il avait fallu changer certaines cheminées. L'ensemble, c'est-à-dire non seulement les glaces mais aussi les cadres avec leurs « ornements, pilastres en console et contours, trophées sculptés dorés d'or jaune du meilleur goût et des plus à la mode »

fut envoyé de Paris. Tout était en place en décembre 1741 pour la somme importante de 2 780 livres[64].

Les lambris

63 Dans les quelques demeures reconstruites à la fin du XVII[e] et au début du XVIII[e] siècle, l'habitude était encore de faire des plafonds à la française, certains murs étant revêtus de boiseries feintes peintes sur l'enduit, que l'on redécouvre parfois sous des lambris plus récents, à l'occasion de travaux [65] **(fig. n° 15)**.

Figure 15



Besançon, 11 rue Pasteur ; *hôtel Barbier*, fragment d'un décor peint d'une pièce du rez-de-chaussée de la fin du XVII[e] ou du début du XVIII[e] siècle

Phot. C. Roussel © C. Roussel, 2003

64 Par la suite, les habitants de la Franche-Comté, et ceux de Besançon en particulier, se laissèrent séduire, dans l'intimité de leurs demeures, par un style rococo aimable et tempéré, accompagné de lumineux plafonds en plâtre blanc.

65 On ne tomba toutefois pas dans les exubérances décoratives d'un Thomas Germain ou d'un Cuvilliés, échos aux débordements du costume féminin, dont se moquait un certain Ange Goudar : leurs habits, écrit-il, « contiennent souvent des maisons, des châteaux avec leurs appartements... On y voit aussi des animaux de toutes espèces... Lorsqu'on y fait bien attention, on ne trouve guère de femmes en France, qui n'ait un singe en embuscade, caché dans quelque endroit de son jupon »[66].

66 Ici, pas de chinoiseries ni d'excès d'aucune sorte, mais la province excellait depuis longtemps dans le travail du bois, et possédait un grand nombre de bons ébénistes. Les ateliers de sculpture avaient même pu traverser le siècle précédent, sans jamais

vraiment cesser leurs activités, excepté durant la guerre de Dix ans (1636-1645), car ils avaient été portés par les commandes émanant des communautés religieuses, clientèle avertie et cultivée, en liaison permanente avec Rome et les établissements de leurs ordres répandus sur le sol français.

67 La famille Galezot, aux multiples ramifications, représente un bon exemple de ces ouvriers du bois qui arrivèrent à Besançon à la fin du XVII[e] siècle et essaimèrent aussi dans plusieurs villes comtoises[67]. Mais il y en avait d'autres sur place, les Ligier, père et fils[68], Julien Chambert[69], Jean-Etienne Philippe[70]. Certains sont moins connus, comme Xavier Greffet et Nicet Paris chargés d'exécuter les lambris de la nouvelle aile de l'hôtel de Montmartin en 1741[71].

68 Les architectes eux-mêmes, comme Oppenord ou Boffrand, prirent soin de dessiner des décors intérieurs. Jean-Charles Colombot, par exemple, est connu pour avoir meublé la dizaine d'églises qu'il construisit lorsqu'il devint architecte des Eaux et Forêts, reléguant des menuisiers-ébénistes au rôle d'exécutants.

69 Ces derniers avaient en commun d'être d'abord des créateurs de mobilier religieux, et tous avaient une certaine pratique du trait[72], ce qui permit parfois des passerelles vers le métier d'architecte, comme ce fut le cas, on l'a vu, pour J.-P. Galezot.

70 De ces lambris de la première moitié du XVIII[e] siècle, peu ont subsisté jusqu'à nos jours. Beaucoup furent transformés dans la seconde moitié du siècle pour être mis au goût du jour, ou ont disparu lors de remaniements de la distribution, certains, parfois, furent déposés et vendus comme ceux du salon de l'hôtel de Rosières[73].

71 Bâti en 1732, l'hôtel Petit de Marivat, novateur par son architecture, l'était moins en matière de décor intérieur, comme en attestent les boiseries conservées dans la grande antichambre située au rez-de-chaussée de l'avant-corps central sur cour, de la salle à manger carrelée située à sa gauche, ou du grand salon à pans coupés donnant sur le jardin et faisant suite à l'antichambre.

72 L'ensemble de ces trois pièces est composé d'une suite de panneaux et de parcloses allongés à petits cadres, sans aucun décor sculpté, où seul joue le graphisme épuré des moulures entourant des figures géométriques carrées, rondes et rectangulaires, à peine adoucies par des coins coupés concaves et quelques lignes convexes.

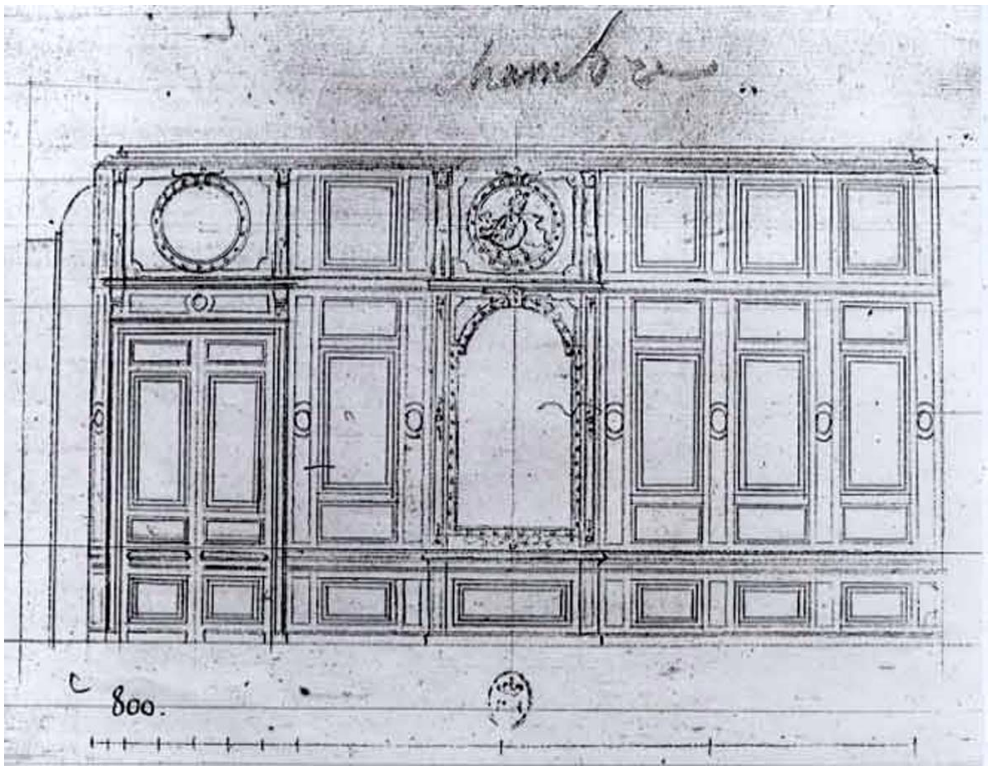
73 Le surdécoupage de ces surfaces, porté à son paroxysme dans le grand salon **(fig. n° 16)**, rappelle nettement l'aspect compartimenté des dessins de lambris fournis par Robert de Cotte au début du XVIII[e] siècle pour le château de Villersexel[74] **(fig. n° 17)**.

Figure 16



Besançon, 2 place Jean-Cornet ; *hôtel Petit de Marivat* (1732), lambris du grand salon
Phot. P. Blandin © Monuments historiques, 1991

Figure 17



Villersexel, *château* ; « lambris de chambre » ; par l'architecte Robert de Cotte ; s.d. (début XVIII[e] siècle) ; dessin à la plume, B.N.F. estampes (papiers Robert de Cotte), reproduit par R. Leroy, A.D. Doubs

Repro. P. Boisnard © Monuments historiques, 2001

74 Etait-ce une volonté affirmée et même militante du commanditaire qui goûtait peut-être peu le goût mièvre qui se développait alors ? Voulait-il rappeler par la sévérité de son intérieur la rigueur du métier des armes ? Peut-être, d'autant que sur deux dessus de porte de la grande antichambre sont peintes des scènes militaires, quatre autres panneaux illustrant les quatre éléments.

Figure 18



Besançon, 18 rue Chifflet ; *hôtel de Courbouzon-Villefrancon* (1732-1735), vue d'ensemble du grand salon

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

75 Ailleurs, au-dessus des cimaises, s'associaient coquilles asymétriques, trophées, médaillons chantournés, courbes godronnées, comme à l'hôtel de Courbouzon-Villefrancon élevé entre 1732 et 1735 pour le conseiller et futur président du parlement, Claude-Antoine Bocquet de Courbouzon. Le grand salon du premier étage, orné d'une grande copie du portrait équestre de Louis XIV, par René-Antoine Houasse (1645-1710), conserve son décor d'origine de style Louis XV, mais certains panneaux à grands cadres et les parcloses ponctués d'un cercle trahissent encore une mode précédente **(fig. n° 18)**.

76 En 1739, le chapitre cathédral prenait contact avec le Parisien Germain Boffrand[75] pour la décoration du chœur du Saint-Suaire de la cathédrale Saint-Jean qui venait d'être reconstruit par Jean-Pierre Galezot[76], à la suite de la chute de l'ancien clocher.

Figure 19



Besançon, 5 rue de la Convention ; *hôtel Dagay dit de Boitouset* (1744-1745) ; auteur inconnu, vue d'ensemble depuis la rue

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

77 Entre 1744 et 1745 était bâti, en face de l'édifice religieux, l'hôtel à la parisienne d'une « esquise élégance »[77] destiné au chanoine Dagay[78]. Il a été attribué sans preuve au même Germain Boffrand[79], sans doute pour plusieurs raisons, notamment à cause de la proximité du chantier de la cathédrale, et parce que le vocabulaire ornemental et architectural expressif employé ici est résolument différent des autres hôtels de la même veine. Cependant la façade à refends, les ailes à pans coupés concaves et les médaillons rocaille ornant les deux pilastres du portail d'entrée s'apparentent plus à l'art d'un Jacques V Gabriel **(fig. n° 19)**.

Figure 20



Besançon, 5 rue de la Convention ; *hôtel Dagay dit de Boitouset* (1744-1745), vue d'ensemble des lambris de « la chambre du Cardinal » en 1949

Phot. C. Thaon, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine © CMN

78 Le décor d'une pièce du bel étage, surnommée la « chambre du cardinal »[80], conserve presque intact un lambris de hauteur à petits cadres contemporain de la construction. Sous un plafond à voussures et au-dessus de la cimaise, les hauts panneaux chantournés, qui se succèdent sans intermédiaires, sont ornés de chutes d'objets où dominent des instruments de musique - puisque chacune en contient au moins un - et évoquent aussi la rêverie bucolique (chapeau de paille, panier de fleurs, coussin à pompons), ainsi que le statut du propriétaire (cierge allumé, chapeau de chanoine et cœur rayonnant couché sur un bouclier), le tout entrelacé de rameaux d'olivier et de chêne ; les panneaux supérieurs sommés d'un motif rocaille étant ponctués de caisses d'oranger, ou de branches entrecroisées **(fig. n° 20)**.

79 Notons que peu utilisés, à notre connaissance, dans les décors des grands panneaux des hôtels bisontins de la même période, les trophées le sont fréquemment dans les lambris accompagnant les retables dans le chœur des églises comtoises.

80 On serait tenté de dater de ces années-là, c'est-à-dire entre 1740 et 1750, le vrai assouplissement du décor dans les intérieurs bisontins, avec l'introduction de graciles fleurs des champs, de palmes alanguies, comme dans le salon de l'hôtel de Buyer **(fig. n° 21)**, qui présente un dessus de porte sculpté d'objets rappelant les travaux des champs : gerbes de blé, serpettes entrecroisées, houe, chapeau de paille, ou un dessus de cheminée orné d'une peinture, représentant des amours effectuant la moisson, alors que dans le cabinet de lecture, les lambris de hauteur aux panneaux chantournés munis de gonds et de serrures dissimulent les rayons de la bibliothèque[81] **(fig. n° 22)**.

Figure 21



Besançon, 102 Grande Rue ; *hôtel de Buyer* (2e quart du XVIIIe siècle) ; auteur inconnu, vue d'ensemble des lambris du grand salon du logis sur cour

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 22



Besançon, 102 Grande Rue ; *hôtel de Buyer* (2e quart du XVIIIe siècle), vue d'ensemble des lambris du cabinet de lecture du logis sur cour

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003

81 Il n'est pas aisé de reconstituer la couleur d'origine de ces pièces lambrissées souvent repeintes. En 1789, une description très minutieuse de l'hôtel de Grosbois, construit dans la première moitié du siècle mais réaménagé en 1761, peut toutefois nous donner quelques indications[82].

82 Plusieurs pièces (une chambre, la salle à manger et une chambre à coucher) étaient peintes en gris ou en « petit gris », certaines avec les moulures soulignées de blanc. Une autre chambre à coucher était de couleur « bleue céleste »[83], un cabinet de travail « vert clair », tous deux avec des moulures blanches ; le grand salon, y compris « l'impériale du plafond » et un cabinet de travail attenant présentaient des boiseries « beurre frais et les moulures plus foncées », enfin une antichambre était recouverte de « blanc à la détrempe ».

83 En résumé, couleur et clarté envahissaient les appartements, encore accentuées par le flot de lumière apporté par des baies plus hautes que larges, en contraste frappant avec les extérieurs, toujours en pierre de taille marbrée de bleu et blanc, mais austères et sans décor.

Epilogue

84 A cette pénétration de la frivolité et du divertissement ornemental, il faudrait ajouter celle de l'art théâtral qui arriva dans les bagages de l'état-major militaire[84]. En 1738, les magistrats municipaux déposèrent pourtant une plainte (ce ne fut pas la seule) contre le comédien Dubuisson « directeur de l'Académie royale de Musique », qui voulait

donner une pièce allant à l'encontre des principes moraux établis, intitulée *Issé, pastorale héroïque*. Ce fut l'occasion d'une autre bataille où le commandant militaire évoqua une fois de plus la figure tutélaire du roi[85].

85 Tout se dénoua finalement dans la deuxième moitié du siècle. La vie était moins âpre. On s'était enrichi. Les querelles du décor, comme celles du confort, ou du théâtre[86] s'aplanirent, tradition et modernité fusionnèrent en un tout plus harmonieux.

86 Du point de vue architectural, un édifice peut être considéré comme emblématique du changement qui s'amorçait. Il s'agit de l'hôtel « à la parisienne », construit en 1757 pour le grand maître des Eaux et Forêts, Claude-François Philogène Renouard, comte de Fleury, auparavant conseiller au parlement de Paris[87], par le très bisontin Jean-Charles Colombot[88].

87 Jean-Pierre Galezot était mort en 1742 après avoir assuré, avec d'autres bien sûr, la transition entre le difficile XVII^e^ siècle et les années 1740, période que pourraient définir les quelques livres d'architecture qu'il possédait dans sa bibliothèque au moment de sa mort : la *Manière universelle de M. Desargue pour pratiquer la perspective par petit pied, comme le géométral* d'Abraham Bosse (1648), *Le cours et le dictionnaire d'architecture* de Daviler (1691) et *La théorie et pratique du jardinage* de Dezallier d'Argenville dans l'édition de 1712[89]. Jean-Charles Colombot, qui devait s'éteindre en 1782, assura le passage des années 1750. Changement de coutume, il envoya son fils Claude-Antoine (né en 1747) à Paris pour suivre l'enseignement de Desprez[90], formation qui lui valut de devenir l'un des meilleurs et des plus prolifiques architectes bisontins du dernier tiers du XVIII^e^ siècle.

NOTES

1. « La Grande manière » et « Le Temps généreux », termes empruntés à Chastel, André. **L'art français.** T. **3 : ancien régime 1620-1775**. Paris : Flammarion, 1995, p. 98 et 196.

2. Sur une trentaine d'hôtels, environ les trois quarts se présentent sur rue.

3. La ville comptait en effet 17 000 habitants au début du XVIII^e^ siècle et plus de 32 000 en 1791.

4. Derrider, A. Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur (1686-1742). **Mém. Soc. Emul. Doubs**, 2000, p. 77-102.

5. Derrider, A. Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur (1686-1742). **Mém. Soc. Emul. Doubs**, 2000, p. 78, 81.

6. Tournier, R. Les architectes bisontins Jean-Charles Colombot (1719-1782) et Claude-Antoine Colombot (1747-1821). **Mém. Acad. Sci. Belles-Lettres et Arts de Besançon**, 1963, p. 157-175.

7. D'après Derrider, A. Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur (1686-1742). **Mém. Soc. Emul. Doubs**, 2000, p. 100.

8. Roussel, C. Besançon au XVIII^e^ siècle : paysages et architecture d'une ville teintée d'accents ruraux. **Histoire Urbaine**, n° 8, décembre 2003, p. 69-86.

9. Par exemple à l'hôtel de Courbouzon-Villefrancon, situé 18 rue Chifflet, bâti entre 1732 et 1735, d'après l'achat d'un terrain par Claude-Antoine Bocquet de Courbouzon en 1732 (A.D. Doubs : 1 H 216), et la date de 1735 portée sur deux plaques de cheminée d'origine.

10. Par exemple à l'hôtel Michotey, construit en 1743 par l'architecte Pillot, situé 14 rue Mégevand. Date et auteur dans : Estavoyer, L., Gavignet, J.-P. **Besançon, ses rues, ses maisons**. 1989, p. 164.

11. Estavoyer, L., Gavignet, J.-P. **Besançon, ses rues, ses maisons**. 1989, p. 116. L'hôtel est situé 23 rue des Granges.

12. Gresset, M. **Gens de justice à Besançon, 1674-1789**, t. I, 1978, p. 474.

13. Roussel, C. **Escaliers bisontins du XVI^e siècle**. Actes du colloque de Besançon « La Franche-Comté à la charnière du Moyen Age et de la Renaissance », (10-12 octobre 2002), 2003, p. 403-413.

14. A la mort de l'architecte en 1742, Etienne-Joseph de Mongenet propriétaire de l'hôtel, situé 11 Grande rue, était encore mentionné comme débiteur de J.-P. Galezot. Cet hôtel de la fin du XVI^e siècle avait en effet subi des transformations vers 1730 (surélévation du logis sur rue, construction d'un logis secondaire sur cour et construction de l'escalier à cage ouverte) qui paraissent donc imputables à J.-P. Galezot. (A.D. Doubs B 10 532 : apposition des scellés faite sur les effets de J.-P. Galezot, 24 février 1742).

15. Derrider, A. Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur (1686-1742). **Mém. Soc. Emul. Doubs**, 2000, p. 98.

16. Il existe une élévation de la façade de l'hôtel de Courbouzon, situé 20 rue Chifflet, de la main de Colombot, établie pour la requête en voirie datée du 4 mai 1744 (AM Besançon, Bibliothèque municipale : DD 34).

17. Formule empruntée à André Chastel. **L'art français.** T. **3 : ancien régime 1620-1775**. Paris : Flammarion, 1995.

18. On ne connaît pas l'auteur de cet hôtel situé 24 rue Chifflet, racheté en 1781 par Marie-Madeleine Pourcheresse de Fraisans (voir dossier de protection CRMH, DRAC de Franche-Comté).

19. Requête en voirie pour la façade sur rue d'avril 1742, avec dessin de l'élévation signé par J.-P. Galezot (AM Besançon : DD 9, fol. 56, 57).

20. La distribution intérieure de l'hôtel a été reconstituée grâce à une « Reconnaissance estimative » de l'édifice par l'architecte Claude-Antoine Colombot, du 17 septembre 1793 (A.D. Doubs : Q 131).

21. La distribution intérieure de l'hôtel est connue grâce à une « Reconnaissance estimative » de l'édifice par l'architecte Claude-Antoine Colombot du 26 août 1793 (A.D. Doubs : Q 131).

22. La collection était célèbre et vraisemblablement visitée par les étrangers qui passaient à Besançon. Elle le fut sans doute par madame Gauthier qui, dans son **Voyage d'une française en Suisse et en Franche-Comté après la Révolution**, publié en 1790, en donna une description succincte. Cependant, pendant la Révolution, 5 778 livres et manuscrits furent confisqués à la famille Chifflet, lesquels se trouvent actuellement à la bibliothèque municipale de la Ville (d'après RICHARD, H. **Trois siècles de patrimoine public ; bibliothèques et musées de Besançon**. Catalogue d'exposition, 1994, p. 58).

23. On ne connaît pas l'auteur de l'hôtel Damey puis de Verseille, situé 22 rue Chifflet. En revanche, il a été transformé entre 1780 et 1783 par l'architecte Claude-Antoine Colombot (AD Doubs : 4 J 22-24 et 4 J 46, archives de la famille de Verseille). Voir aussi l'analyse des travaux par BRUNET, P. **Claude-Antoine Colombot, architecte bisontin (1747-1821). Les hôtels particuliers dans l'œuvre jusqu'à la Révolution**. T. I, p. 207-227. Mém. maîtrise, 1997, Histoire de l'art, Besançon.

24. L'hôtel de Maîche puis de Thurey, situé 74 Grande rue, a peut-être été bâti par Jean-Charles Colombot puisqu'en 1780 le même architecte fut sollicité pour ajouter un balcon sur la façade sur rue (AM Besançon : DD 19, fol. 148, 149).

25. L'extension de l'aile gauche en 1773 donna lieu à un procès avec les religieuses de la Visitation, voisines de l'hôtel, et à la levée d'un plan-masse par l'architecte Claude-Joseph-Alexandre Bertrand (AD Doubs : 134 H 9). L'inventaire révolutionnaire (« Reconnaissance

estimative » de l'édifice par l'architecte Claude-Antoine Colombot, du 17 septembre 1793 (AD Doubs : Q 131) permet de situer l'entresol dans cette extension.

26. Voir la note 24.

27. En 1781, le menuisier Faivre réalisa « la caisse des lieux à l'anglaise », d'après BRUNET, P. **Claude-Antoine Colombot, architecte bisontin (1747-1821). Les hôtels particuliers dans l'œuvre jusqu'à la Révolution**. T. I, p. 214. Mém. maîtrise, 1997, Histoire de l'art, Besançon.

28. Le « cabinet des lieux », situé derrière un bûcher, figure sur le « Plan de la maison de M. de Thurey » levé en 1782 par l'architecte Renaudin (AD Doubs : G (plan) 21). Pour l'hôtel Chifflet se référer au plan publié dans cet article (fig. 10).

29. L'hôtel de Montmartin, situé 12 rue de l'Orme de Chamars, fait cependant exception. Il fut bâti entre cour et jardin, pour le cardinal Antoine de Granvelle, entre 1582 et 1587, mais il ne l'habita jamais puisqu'il mourut à Madrid en 1586. Il fut ensuite racheté par la Ville en 1618. Voir Estavoyer, L., Gavignet, J.-P. **Besançon, ses rues, ses maisons**. 1989, p. 180.

30. Voir dossier de protection CRMH, DRAC de Franche-Comté qui contient une note de S. Gibiat relatant la carrière de F.M. Petit de Marivat.

31. Coindre, G. **Mon vieux Besançon**, t. II, 1933, p. 575-576.

32. Les terrains les plus coûteux étaient situés le long des trois rues principales : Grande rue, rue des Granges, rue Saint-Vincent (actuellement rue Mégevand).

33. D'après Gresset, M. **Gens de justice à Besançon, 1674-1789**, t. I, 1978, p. 318-319.

34. Le toisé du terrain avait été réalisé le 5 mars 1729 et confié à deux praticiens locaux : J.-P. Galezot et l'entrepreneur Amoudru (AD Doubs : J 41).

35. Coindre, G. **Mon vieux Besançon**, t. II, 1933, p. 575, attribution reprise par Tournier, R. **Maisons et hôtels privés du XVIII^e siècle à Besançon**, 1970, p. 39, qui dit que cet hôtel figure dans les planches gravées du *Cours d'architecture* publié en 1771-1777.

36. Nous avons utilisé la réédition récemment parue aux Editions du Patrimoine sous la direction de Jean-Marie Pérouse de Montclos, qui offre l'avantage de posséder un index.

37. AM Besançon : DD9 (requête en voirie).

38. Citation tirée de : Estavoyer, L., Gavignet, J.-P. **Besançon, ses rues, ses maisons**. 1989, p. 69.

39. D'après Gresset, M. **Gens de justice à Besançon, 1674-1789**, t. I, 1978, p. 184.

40. La rue Charles-Nodier, appelée rue Neuve au XVIII^e siècle, fut tracée dans les années 1730, selon un projet de la fin du XVII^e siècle dû aux ingénieurs du roi.

41. D'après Derrider, A. Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur (1686-1742). **Mém. Soc. Emul. Doubs**, 2000, p. 91-92.

42. D'après la « Reconnaissance estimative » de l'hôtel par l'entrepreneur-architecte J.-F. Guyet, 3 thermidor an II (AD Doubs : Q 131).

43. D'après Tournier, R. **Maisons et hôtels privés du XVIII^e siècle à Besançon**, 1970, p. 40.

44. La galerie a été recoupée par la suite. Les Le Bas de Clévans étaient aussi des collectionneurs. La galerie-bibliothèque qui contenait, en 1804, 40 000 volumes, était ornée de douze têtes d'hommes illustres, peintes par l'artiste comtois Gaspard Grésely (1712-1756) et était aussi décorée de « plusieurs bronzes de toute beauté », d'après une note de M. de Pirey Saint-Alby datée du 18 mars 1983, insérée dans le dossier de protection CRMH, DRAC de Franche-Comté.

45. D'après la « Reconnaissance estimative » de l'hôtel par l'entrepreneur-architecte J.-F. Guyet, 3 thermidor an II (AD Doubs : Q 131).

46. AM Besançon : DD 34.

47. AD Doubs : 7E 3929.

48. AD Doubs : 1C 2304.

49. Citation empruntée à André Chastel. **L'art français. T. 3 : ancien régime 1620-1775**. Paris : Flammarion, 1995, p. 283.

50. AM Besançon : extrait des registres des délibérations de l'hôtel de ville, DD 37, fol. 13, 17 septembre 1734.

51. Le palais Granvelle, 96 Grande rue, avait été construit entre 1539 et 1542 pour le garde des sceaux de Charles Quint, Nicolas Perrenot de Granvelle. Il était affecté au gouverneur.

52. Estavoyer, L., Gavignet, J.-P. **Besançon, ses rues, ses maisons**. 1989. L'hôtel était affecté au commandant militaire.

53. L'hôtel, situé 44 Grande rue, fut construit pour la famille d'Emskerque à la fin du XVI^e^ siècle. Il fut affecté entre 1703 et 1718 à l'intendance (AM Besançon : Journal des délibérations de l'hôtel de ville, en 1703, BB 120).

54. L'hôtel, situé 14 Grande rue, accueillit l'intendance entre 1718 et 1778, avant que celle-ci ne soit transférée dans un bâtiment neuf construit sous la direction de l'architecte Victor Louis (actuel hôtel de la Préfecture, 8bis rue Charles-Nodier).

55. AM Besançon : extrait des registres des délibérations de l'hôtel de ville, DD 37, fol. 13, 1734.

56. AM Besançon : Journal des délibérations de l'hôtel de ville, BB 120, 30 avril 1703.

57. AM Besançon : Journal des délibérations de l'hôtel de ville, BB 120, 10 juillet et septembre 1703.

58. AM Besançon : Journal des délibérations de l'hôtel de ville, BB 120, 15 octobre 1703.

59. AM Besançon : extrait des registres des délibérations de l'hôtel de ville, DD 37, fol. 32, 1719.

60. AM Besançon : extrait des registres des délibérations de l'hôtel de ville, DD 37, fol. 21, 1740 ; et « Etat des effets qui appartiennent à la ville en l'hôtel de la tour Montmartin... », 21 avril 1750. Cette aile a été détruite au XIX^e^ siècle.

61. Madame Gauthier dans son **Voyage d'une française en Suisse et en Franche-Comté après la Révolution**, publié en 1790, p. 239-240, rapporte les propos d'une vieille personne qui disait qu'en 1740, « on citait comme une chose curieuse, une glace placée sur la cheminée du sallon du trésorier des troupes... ».

62. AM Besançon : extrait des registres des délibérations de l'hôtel de ville, DD 37, fol. 60, 28 avril 1741.

63. AM Besançon : extrait des registres des délibérations de l'hôtel de ville, DD 37, fol. 60, 20 mai 1741.

64. AM Besançon : extrait des registres des délibérations de l'hôtel de ville, DD 37, fol. 64 : « Mesures de la miroiterie à placer à l'hôtel de Montmartin », 26 mai et 25 décembre 1741.

65. L'un de ces décors vient par exemple d'être redécouvert, lors d'une opération immobilière, dans l'ancien hôtel Barbier (11, rue Pasteur) construit au XVI^e^ siècle, en grande partie refait à la fin du XVII^e^ ou au début du XVIII^e^ siècle.

66. Goudar, A. **L'espion chinois**. (avant-propos de R. Gouze, présentation de J.F. Lhérété), réed. 1990 (extraits), p. 86-87.

67. Certains membres de cette famille s'installèrent notamment à Poligny, Salins et Lons-le-Saunier : d'après Brune, P. **Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Franche-Comté**. 1912, p. 106-108.

68. Brune, P. **Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Franche-Comté**. 1912, p. 166.

69. Brune, P. **Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Franche-Comté**. 1912, p. 50.

70. Brune, P. **Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Franche-Comté**. 1912, p. 228.

71. On connaît cependant, grâce à la requête en voirie, la maison reconstruite par Nicet Paris pour son compte en 1739 (située 22 rue Renan) en remplacement d'une plus ancienne de la première moitié du XVI^e^ siècle (AM Besançon : DD 4).

72. Voir par exemple le fonds Galezot (série 2 J) conservé aux archives départementales du Jura qui contient des dessins permettant d'apprécier cette pratique du trait.

73. Vente effectuée au XIX^e^ siècle et signalée par Coindre, G. **Mon vieux Besançon**, t. I, 1933, p. 280-281, et qui nous a fourni dans son ouvrage deux dessins du salon avant sa disparition, dont les décors dataient de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle.

74. Portefeuille de R. de Cotte (B.N.F., estampes), dessins photographiés pour le château de Villersexel par R. Leroy et conservés aux archives départementales du Doubs : 139 J 5. Le château de Villersexel, dans l'actuel département de la Haute-Saône, fut reconstruit vers 1713-1716 pour Michel Dorothée, comte de Grammont. Robert de Cotte est probablement intervenu pour le pavillon central du château et pour le décor intérieur. L'édifice du XVIII^e^ siècle a malheureusement brûlé en 1871 (d'après le dossier de Protection CRMH, DRAC de Franche-Comté).

75. Approbation du choix de l'architecte, par le chapitre cathédral, le 24 février 1740 (AD Doubs : G 220).

76. Voir Derrider, A. Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur (1686-1742). **Mém. Soc. Emul. Doubs**, 2000, p. 84-85.

77. Formule utilisée par Tournier, R. **Maisons et hôtels privés du XVIII^e^ siècle à Besançon**, 1970, p. 39.

78. Localement, cet hôtel porte le nom d' « hôtel Boitouset ». Des travaux récents ont cependant montré qu'il aurait été non pas construit par le chanoine Boitouset, décédé en 1742, mais entre 1744 et 1745 par un membre d'une branche collatérale de la famille, Charles-François Dagay : d'après Sergent (O.). « L'hôtel Boitouset, une maison canoniale du XVIII^e^ siècle à Besançon », **Recherches en Histoire de l'art**, n° 2, 2003, p. 107-108 ; article tiré de son mémoire de maîtrise : « L'hôtel Boitouset, état de nos connaissances », soutenue à Besançon en 2002.

79. Cette attribution a été suggérée par Tournier, R. **Maisons et hôtels privés du XVIII^e^ siècle à Besançon**, 1970, p. 39. Mais les travaux d'O. Sergent n'ont pu le confirmer. La question de l'auteur de l'édifice reste donc à ce jour non élucidée.

80. L'hôtel est depuis 1910 le siège de l'archevêché, d'où cette appellation : Estavoyer, L., Gavignet, J.-P. **Besançon, ses rues, ses maisons**. 1989, p. 52.

81. L'hôtel de Buyer, situé 102 Grande rue, comporte un corps de logis sur rue de la fin du XVII^e^ou du début XVIII^e^ siècle, et un autre en parallèle sur cour, bâti dans le deuxième quart du XVIII^e^ siècle, dans lequel sont situés le salon et le cabinet de lecture.

82. L'hôtel Perreney de Grosbois a été intégré au collège des jésuites à la fin du XVIII^e^ siècle, mais était cependant loué en 1789 par le collège au premier président du parlement. Voir le « Procès verbal de reconnaissance de l'état de la maison du collège louée à M. le Premier Président » du 12 mai 1789. (AD Doubs : 4E 108/28).

83. Un « bleu céleste », avec rehaut de couleur blanche pour les sculptures et les moulures, est encore visible dans le salon ovale du prince à l'hôtel de Soubise à Paris, publié dans : Chastel, André. **L'art français.** T. **3 : ancien régime 1620-1775**. Paris : Flammarion, 1995, p. 282.

84. D'après Estavoyer, L. **Besançon au siècle des Lumières**. 1978, p. 21.

85. AM Besançon : Journal des délibérations de l'hôtel de ville, 13-30 avril 1738, BB 151.

86. La querelle du théâtre se dénoua définitivement par la construction, en 1778, d'une salle de spectacle par l'architecte Claude-Nicolas Ledoux. Entre 1728 et cette date, les comédiens étaient accueillis au palais Granvelle, sous la protection (en quelque sorte) du gouverneur. Voir Estavoyer, L. **Besançon au siècle des Lumières**. 1978, p. 21-54.

87. D'après Gresset, M. **Gens de justice à Besançon, 1674-1789**, t. I, 1978, p. 254.

88. Dans les requêtes en voirie subsiste le dessin de « l'élévation du corps d'entrée sur rue » par Jean-Charles Colombot (AM Besançon : DD 34).

89. AD Doubs B 10 532 : apposition des scellés faite sur les effets de J.-P. Galezot, 24 février 1742.

90. D'après Tournier, R. Les architectes bisontins Jean-Charles Colombot (1719-1782) et Claude-Antoine Colombot (1747-1821). **Mém. Acad. Sci. Belles-Lettres et Arts de Besançon**, 1963, p. 163-164.

RÉSUMÉS

Après le rattachement de la Franche-Comté à la France par le traité de Nimègue en 1678, et le choix de Besançon comme capitale de la province en 1681, le destin de la ville changea radicalement. De nombreux Comtois vinrent occuper les rangs du parlement déplacé de Dole, l'ancienne capitale, à Besançon ; et de hauts fonctionnaires, souvent parisiens, s'y installèrent aussi, soit à demeure, soit temporairement. La juxtaposition de ces deux sphères sans unité de goût se lit encore dans les pierres de la ville. A partir d'un corpus d'une trentaine d'hôtels bâtis entre 1730 et 1750, moment où l'élite eut enfin envie de se fixer à Besançon, on observe la diffusion de deux modèles : l'un ancré dans la tradition locale, l'hôtel sur rue, bâti pour une clientèle de parlementaires comtois et par des architectes bisontins ; l'autre solution, l'hôtel entre cour et jardin dit aussi « hôtel à la parisienne » étant le fruit d'une importation due à de grands personnages étrangers à la province, lesquels firent aussi appel à des architectes hors de la sphère locale. Durant vingt ans, nous assistons ainsi à l'acculturation des modes parisiennes dans un milieu où les derniers raffinements de l'art de vivre à la française avaient encore très peu pénétré, qu'il s'agisse d'architecture, de décor ou de confort.

After the province of Franche-Comté was joined to France by the Treaty of Nijmegen in 1678 and Besançon chosen as the province's capital in 1681, the destiny of the town was radically altered. Many Comtois came to sit in the Parlement, which was transferred to Besançon from Dole, the former capital. Various high administrative officers, often of Parisian origin, also settled in the town, either permanently or on a temporary basis. The juxtaposition of these two spheres of influence can still be read in the city's buildings. A corpus of some thirty town houses built between 1730 and 1750 was studied, covering this crucial period when new elites came to settle in Besançon. This corpus allows us to identify the development of two distinct models. One, rooted in local tradition, was the town house fronting the street, designed for a clientele of Parlementaires and built by local architects. The second solution, with the house placed between a front courtyard and a garden behind, also known as a "Hôtel à la parisienne", was an imported model introduced by important figures from outside the province, who also commissioned architects from outside the province. During this period of twenty years, we can thus witness the acculturation of Parisian fashions in a milieu where the latest refinements of the French way of life were still something of a novelty, whether in architecture, in interior design or in standards of comfort.

INDEX

Mots-clés : Besançon, Franche-Comté, hôtel particulier, hôtel sur rue, hôtel entre cour et jardin, décor, boiserie, architecte, maître d'œuvre, Galezot, Colombot, dom Duchesne, Deschines de la Neuville, Vanolles, sculpteur sur bois, hôtel de Montureux, hôtel du Bouteiller, hôtel Chiffert, hôtel Belin, palais Granvelle, hôtel Chevanney, hôtel de Courbouzon, hôtel Boudard, hôtel du Châtelet, hôtel de Verseilles, hôtel de Maiche, hôtel Petit de Marivat, Marivat, Blondel, hôtel Le Bas de Clévans, hôtel d'Emskerque, hôtel de Montmartin, hôtel de Rosières, Boffrand, hôtel de Buyer, hôtel de Grosbois
Keywords : Treaty of Nijmegen, town houses, architectural model, interior design

AUTEUR

CHRISTIANE ROUSSEL

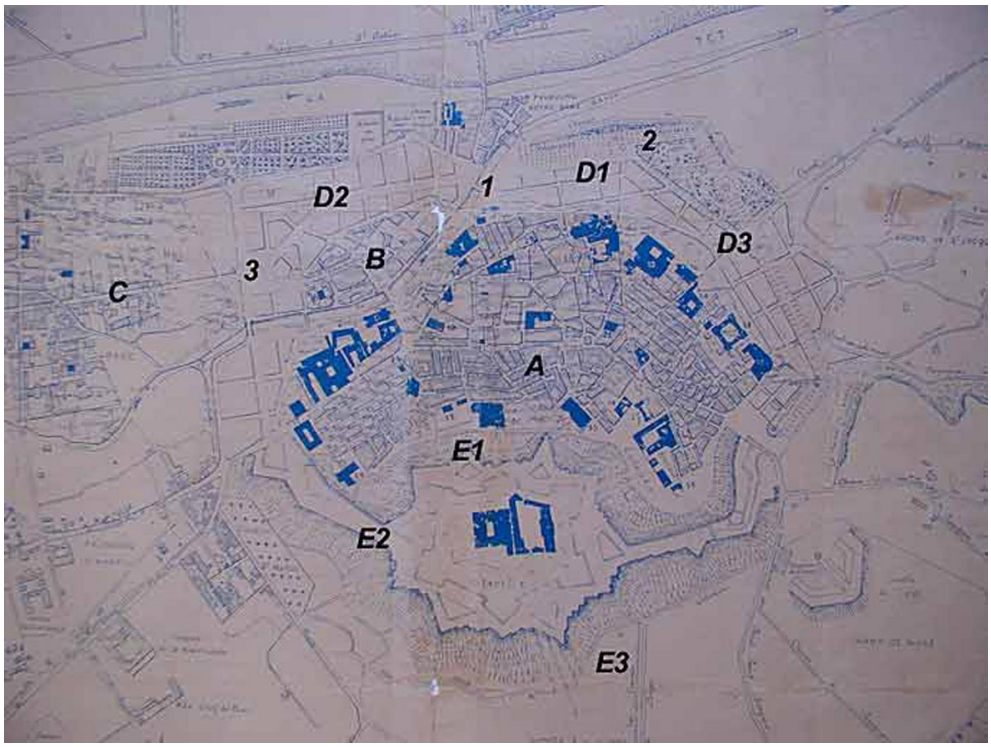
Conservatrice du patrimoine. Inventaire. Région Franche-Comté.
christiane.roussel@culture.gouv.fr

L’architecture privée à Perpignan, 1900-1950 : de l’esthétique « Beaux-Arts » au pittoresque moderne

Thierry Lochard et Lisabelle Pagniez

1 Les constructions de la première moitié du XX^e^ siècle forment à Perpignan un ensemble urbain et architectural exceptionnel, unique en Languedoc-Roussillon par son ampleur, sa qualité et sa variété.

Figure 1

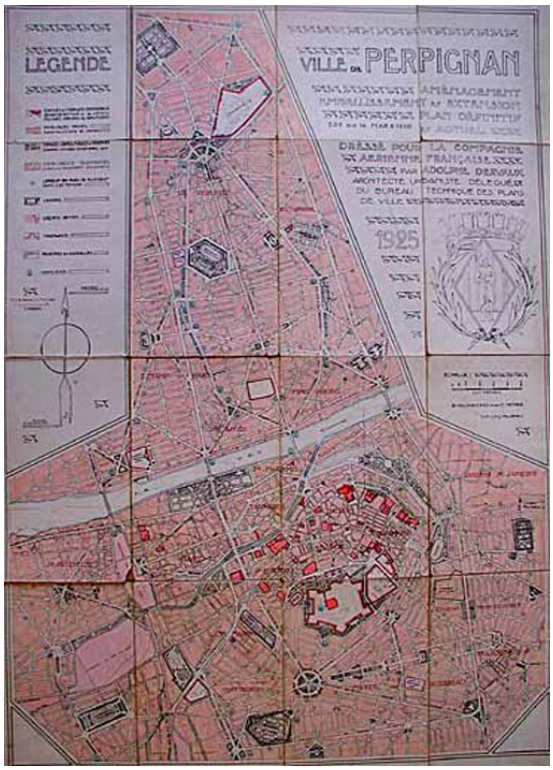


« Ville de Perpignan », plan général, papier imprimé, n.s., n.d. [vers 1903-1904] (A.C. Perpignan : 1 Fi 150), détail. Le tracé du lotissement prévu au nord de la ville correspond à quelques détails près à la réalisation définitive. Autour de la citadelle, l'enceinte bastionnée subsiste encore à cette date. A : centre ancien ; B : Ville-Neuve, séparée de la ville par la Basse ; C : quartier de la Gare ; D : lotissement des Remparts Nord (D1 : secteur du bd Wilson et de la rue Jeanne-d'Arc ; D2 : secteur du bd Clémenceau et de la rue Rempart-Villeneuve ; D3 : secteur du bd Jean-Bourrat et de la rue Racine) ; E : localisation du futur lotissement des Remparts Sud (E1, entre la ville et la citadelle : rues des Remparts-la-Réal et des Rois-de-Majorque ; E2, à l'ouest de la citadelle : bd Félix Mercader, rues du Dr-Georges-Rives et Gilbert-Brutus, av des Baléares etc. ; E3, au sud de la citadelle : bd Poincaré et Aristide-Briand, rues du Stadium, Joachim-du-Bellay, etc.) ; 1 : places de la Résistance et des Victoires actuelles, devant le Castillet (anciennement porte Notre-Dame) ; 2 : promenade des Platanes ; 3 : place de la Catalogne actuelle, au débouché de la voie principale du quartier de la gare (av du Général-de-Gaulle) sur l'ancienne route d'Espagne (cours Lazare-Escarguel)

Repro. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

2 Favorisée par le contexte économique et démographique, l'urbanisation se développe après le déclassement, en 1901, de l'enceinte bastionnée imposante qui enferme encore la place-forte[1]. En 1904, l'Etat cède à la commune les terrains des fronts ouest, nord et est. Les démolitions entreprises aussitôt sont achevées en 1906 **(fig. n° 1)**.

Figure 2



« Ville de Perpignan. Aménagement, embellissement et extension. Plan définitif », par A. Dervaux, 1925 (A.C. Perpignan : 1 Fi 235)

Repro. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

3 L'aménagement du quartier des « Remparts Nord », peu novateur, correspond à la création d'un quartier résidentiel bourgeois et commercial qui s'inscrit dans la tradition haussmannienne ; la continuité avec le XIX^e siècle doit donc être soulignée[2]. En urbanisant les terrains militaires au tout début du XX^e siècle, Perpignan suit Narbonne et Paris et précède Grenoble ou Lille[3]. A cette première opération urbaine succède celle des « Remparts Sud » avec l'arasement, entre 1929 et 1931, des restes de l'enceinte autour de la citadelle, au sud de la ville[4], qui accompagne l'urbanisation des espaces ruraux dont les grandes lignes ont été tracées par l'architecte Adolphe Dervaux dans son plan d'extension et d'embellissement dressé en 1925[5] **(fig. n° 2)**. Mais la situation géographique, les difficultés financières et administratives, la composition urbaine et le programme concourent à donner à l'opération des Remparts Sud un caractère moins prestigieux qu'à celle des Remparts Nord. A l'inverse des opérations précédentes, le quartier de la gare s'urbanise sur une période plus longue, à partir de l'arrivée du chemin de fer et l'implantation, en 1858, de la nouvelle gare à son emplacement définitif imposé par les contraintes militaires, à 700 m environ à l'ouest du centre ancien[6]. Les constructions s'élèvent en bordure des voies nouvelles près de la gare sur un territoire essentiellement rural, loin du centre ancien et de la fortification. Face à la pression foncière, les servitudes sont allégées à la fin du XIX^e siècle. En 1901, le déclassement de l'enceinte libère définitivement le quartier de la gare des contraintes militaires, favorisant sa liaison avec la ville et sa densification avec la création de nombreux lotissements[7].

Un vaste ensemble urbain d'une grande diversité

4 L'urbanisation de la première moitié du XXe siècle prend des proportions considérables. Toute la surface libérée autour de la place-forte est en effet lotie et les constructions sont également très nombreuses dans les anciens faubourgs[8].

5 Les quartiers nouveaux jouxtent le centre ancien avec lequel des liaisons fonctionnelles sont créées à l'emplacement d'anciennes portes de ville[9]. Les rues, boulevards et avenues regroupent des édifices de qualité, pour la plupart signés par les grands architectes de la période. Ils forment des ensembles cohérents auxquels le tissu haussmannien confère un caractère urbain évident. Le découpage des îlots définit en effet une trame de parcelles de 8 m à 20 m de large environ tandis que la mitoyenneté quasi systématique et l'alignement du bâti sur la voie publique assurent la continuité du paysage urbain avec un front de façades ininterrompu. Fait remarquable, la modernité touche également la vieille ville. Quelques immeubles sont construits à proximité immédiate de la prestigieuse Loge de Mer de la fin du XIVe siècle et dans les rues de la Barre, Saint-Jean, d'Aragon et d'Alsace-Lorraine. Avec les édifices publics de la même période, ils favorisent sans aucun doute la perception d'une continuité architecturale entre les quartiers anciens et nouveaux.

6 L'ampleur des constructions de la première moitié du XXe siècle va de pair avec une grande diversité typologique et stylistique **(fig. n° 3) (fig. n° 4) (fig. n° 5) (fig. n° 6)**. Les commandes portent sur des immeubles de rapport bourgeois et plus populaires, des hôtels particuliers ou des maisons de ville cossues ou modestes. La répartition topographique de ces différents programmes apparaît dans ses grandes lignes avec netteté : les immeubles et les hôtels particuliers dominent au nord près de la vieille ville et le long des boulevards, alors que les maisons de ville l'emportent autour de la citadelle et dans les secteurs plus résidentiels, au sud et à l'est.

Figure 3



Lotissement des Remparts Nord. Immeubles, boulevard Wilson. A gauche, n° 10 par [Louis ?] Trenet (1932) ; à droite, n° 8 par Henri Sicart (1920)

Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 4



Lotissement des Remparts Nord. Immeubles, rue Jeanne-d'Arc. De droite à gauche : n° 13 par Henri Sicart (1914, surélevé en 1925), n° 11 par Claudius Trenet (1906 ?) et n° 9bis par Louis Trenet (1924)

Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 5



Lotissement des Remparts Sud. Vue générale du quartier depuis la citadelle. A l'arrière plan, les Corbières

Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 6



Lotissement des Remparts Sud. Vue générale de la rue Alfred-Rives. Au n° 6 (deuxième maison à partir de la droite), hôtel Bosch-Montana par Alfred Joffre (1940)

Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

7 Des distributions spécifiques correspondent naturellement aux divers types de demeures. Les vestibules et les halls d'entrée des immeubles et des hôtels particuliers mènent aux escaliers communs ou privés ; dans les maisons de ville modestes au contraire, l'escalier s'ouvre parfois directement sur la rue ; celles plus cossues s'apparentent aux hôtels particuliers ou aux villas, selon que l'accès se fait directement dans le hall d'entrée ou par une cour antérieure donnant sur un escalier extérieur. La présence de cour ou de jardin constitue d'ailleurs un caractère d'autant plus significatif que l'espace libre est la plupart du temps agrémenté de plantations, bougainvilliers, cactus, palmiers, etc., qui participent fortement à l'ambiance méditerranéenne de la ville.

8 A cette variété typologique s'ajoute une grande diversité stylistique et architecturale. Les édifices empruntent à l'esthétique « Beaux-Arts » revivifiée par l'art nouveau et enrichie de décors floraux ou géométriques, ou s'inscrivent dans la tradition régionale catalane influencée parfois par les expériences barcelonaises ; d'autres au contraire s'inspirent du mouvement moderne. Le recours à des poncifs tels que le salon en rotonde demi-hors œuvre, l'ancrage au sol des demeures excluant les pilotis ou la division tripartite de la façade accompagne les essais d'intégration de traits modernes comme le toit terrasse, la façade libre ou les fenêtres en longueur, avec les solutions intermédiaires bien connues[10]. De même, la distinction des tendances pittoresques et régionalistes dont les origines se confondent, suppose l'examen approfondi du néo-vernaculaire catalan. La référence militaire est également présente avec les arcatures aveugles et les consoles allongées.

9 Les encorbellements, travées en surplomb et *bow-windows* très répandus rappellent sans doute les « auvents » de l'architecture médiévale de la vieille ville, encore très nombreux au milieu du XIX[e] siècle[11]. La variété des formes, des dimensions et des implantations des baies, le traitement des arcs et des linteaux et l'irrégularité des trumeaux surprennent. Jumelées ou non, les baies en plein-cintre coexistent avec les fenêtres horizontales modernes, les *oculi* ou les « baies vitrées ». Les piliers, colonnes et colonnettes à chapiteaux sculptés, cubiques ou tronconiques, sont inspirés du répertoire roman catalan mais prennent parfois des formes prismatiques modernes.

10 Les matériaux traditionnels de l'architecture roussillonnaise (briques, galets de rivière, granite, marbres de Villefranche-de-Conflent et de Baixas, schiste et fer forgé) apportent à l'architecture perpignanaise du XX[e] siècle une tonalité régionale d'autant plus sensible que l'usage du béton enduit et du verre est également très largement répandu. La mise en œuvre retient l'attention par la grande richesse des formules, même s'il apparaît à l'évidence que les architectes ne mettent guère en valeur les procédés constructifs.

11 La qualité des compositions d'ensemble et des détails et la richesse des motifs architecturaux reflètent donc une réelle liberté créatrice des architectes perpignanais qui assimilent avec une grande maîtrise les échos des divers courants stylistiques. Leurs œuvres et leur carrière témoignent des idéaux d'une époque partagée entre tradition et progrès.

Edouard Mas-Chancel et Raoul Castan : du régionalisme engagé au modernisme militant

12 L'engagement d'Edouard Mas-Chancel dans la « voie du régionalisme » ne fait aucun doute. Gustave Umbdenstock que Mas-Chancel a rencontré à Paris pendant ses études, s'en fait l'écho en 1934 : « ...nous luttons, en pleine crise financière, sociale et artistique, contre tant de mauvais bergers qui déforment le goût de la race française et de la clientèle, qu'il faut bien répondre à l'appel d'un « Maître de l'Œuvre », franchement régionaliste, et tenir à ses côtés sur la même barricade. [...] Dans la lutte que livrent actuellement les apôtres de notre art régionaliste, il [Edouard Mas-Chancel] méritait plus qu'une préface. En fait, c'est une citation de plus à l'Ordre de l'armée pacifique des hommes de métier, conscients de la mission rénovatrice que leur dicte leur conscience »[12]. Le propos n'est pas pour surprendre. Umbdenstock est en effet l'un des architectes qui « ne se recrutent pas particulièrement dans les zones les plus avancées du paysage politique français »[13] ; il partage les positions radicales de l'Association des Architectes Anciens Combattants dont, précisément, Mas-Chancel fait partie[14].

Figure 7



Hôtel Alboize, 4 quai Bourdan, par Edouard Mas-Chancel (1928)
Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

13 A Perpignan où l'architecte s'installe vers 1928[15], une quinzaine d'édifices sont actuellement recensés[16]. De la confrontation des œuvres se dégage un trait caractéristique du régionalisme mas-chancélien, l'utilisation des matériaux traditionnels (granite, marbre, galet, brique), parfois appareillés en *opus incertum* **(fig. n° 7)**. Le motif caractéristique de la vulgate régionaliste répond précisément à l'un des principes que Mas-Chancel énonce en 1935 : « construisons solide, franc et rude comme l'est notre race et exprimons notre attachement profond pour notre sol par l'utilisation des matériaux extraits de ce sol même et qui vieillissent si bien »[17] ; **(fig. n° 8)**d'où le soin apporté au traitement des soubassements qui assurent toujours, ici comme ailleurs, cet « ancrage tellurique » de la maison[18]. Mas-Chancel déploie le motif de manière très spectaculaire dans le projet qu'il signe en 1935 avec Alfred Joffre pour le Centre régional de l'Exposition de 1937 à Paris, sous la devise « *Ruscino* » **(fig. n° 8)**.

Figure 8



« Exposition internationale. Paris, 1937. Centre régional, région n° 9, partie littorale », projet présenté par Edouard Mas-Chancel et Alfred Joffre sous la devise « Ruscino », 1935, publié dans **LA CONSTRUCTION MODERNE**, 50e année, n° 38, 23 juin 1935, p. 833. Détail de la « Perspective vue de l'avenue dans le prolongement du pont »

Repro. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 9



Maisons, 10 à 16 rue Gabriel-Fauré, par Edouard Mas-Chancel (1930-31)

Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

14 La décoratrice catalane Claude Salvy rend hommage à ce « vérisme » dans un plaidoyer vigoureux : « Pas d'importation irrationnelle de matériaux étrangers. Mas-Chancel œuvre ainsi des murailles où le moellon de granit ou de marbre que ne vient cacher aucun crépi s'ourle ou se veine de briques écarlates »[19]. A l'architecture romano-catalane, l'un de ses modèles explicites, l'architecte emprunte les baies jumelées en

plein cintre, les colonnettes ou les piliers à chapiteaux sculptés dans le style du roman catalan, les arcatures aveugles, etc.[20]. L'économie impose parfois une réduction des emprunts : emploi des matériaux locaux limité au soubassement, colonnettes moulées en béton utilisées en remplage de fenêtres formées de baies jumelles, etc. **(fig. n° 9)**. Pourtant, dans ces cas modestes comme dans les grandes compositions des hôtels particuliers, les matériaux locaux, leur mise en œuvre et les motifs romans prennent une force démonstrative et propagandiste qui rappelle la vocation morale et politique du régionalisme. Gustave Umbdenstock le souligne en évoquant à propos du « beau terroir catalan [...] le sentiment d'une race solide attachée à son sol, éprise d'un traditionalisme personnel »[21].

15 Mas-Chancel met en œuvre la liberté acquise dans la remise en cause des contraintes académiques que le régionalisme partageait d'ailleurs avec l'art nouveau. Mais sa manière conserve deux caractères de la grande tradition, le système de travées et la tripartition de la façade. Certes, les trumeaux sont irréguliers et les ouvertures toutes différentes mais les baies se superposent dans la plupart des cas. A cette organisation verticale répond la division horizontale de la façade entre soubassement, corps d'étage et couronnement. Une génoise de plusieurs rangs, à la modénature complexe et variée joue ici le rôle de la corniche classique et inscrit fortement la demeure dans la tradition vernaculaire. La création régionaliste de Mas-Chancel conserve donc un caractère rigoureux et classique, point limite de sa critique de l'académisme.

16 L'architecte recherche la collaboration des artistes catalans : Claude Salvy, le peintre Louis Bausil, le sculpteur Aristide Maillol, le sculpteur et ferronnier Gustave Violet[22]. Il laisse « à chacun des artistes [...] leur entière personnalité et leur fière indépendance, les associant ainsi à la réussite de l'œuvre commune »[23]. Le soin apporté au traitement des intérieurs rappelle d'ailleurs les recherches contemporaines[24]. L'influence du mouvement des *Arts and Crafts* dans l'œuvre de Mas-Chancel est ainsi questionnée, tout comme le lien entre son régionalisme et les mouvements architecturaux de la Catalogne espagnole[25]. Mas-Chancel est-il le précurseur du régionalisme catalan français[26] ? L'architecte n'hérite-t-il pas au contraire de recherches antérieures, à l'instar d'Henri Godbarge pour le néo-basque par exemple[27] ?

17 Dans son combat, Mas-Chancel s'oppose au « nudisme » comme au « nouillisme »[28]. L'architecte perpignanais Raoul Castan répond à ses critiques et défend l'architecture moderne en soulignant la continuité dans l'économie des matériaux entre le béton armé et la pierre, le marbre ou la brique[29]. Il rappelle également les avatars du XIX^{e} siècle, « une époque déplorable de mauvais goût et de pastiche déconcertant », pour mettre en valeur l'idée de beauté « qui se révèle par sa fonction, la pureté de la ligne et la sobriété de la couleur » ; naturellement, la voiture et le transatlantique servent ici de modèles ! Enfin, Castan évoque la variété des références les plus significatives : Perret et son Théâtre des Champs-Elysées, Boileau, Mallet-Stevens, Le Corbusier... Loin de Paris en effet, les dissensions entre les tendances modernistes s'atténuent et Castan emprunte autant à Perret qu'à Le Corbusier, au classicisme rationnel qu'aux Avant-gardes.

18 Le goût de Raoul Castan pour le modernisme s'affirme dans les années 1920 avec la construction de villas jusqu'aux réalisations les plus abouties, sa maison particulière et l'atelier du peintre Louis Bausil[30]. La démarche n'est pas sans rappeler celle d'un Pol Abraham cherchant à s'affranchir du régionalisme et du pittoresque, telle qu'elle apparaît dans la comparaison de maisons particulières des années 1920-1927[31].

19 L'atelier du peintre Louis Bausil prolonge et couronne une tour médiévale qui surplombe le quartier des Remparts Nord, alors que des volumes cubiques s'agencent du côté de l'entrée, rue Rabelais, sur la cour ouverte **(fig. n° 10) (fig. n° 11)**. En 1925, au moment où des architectes mêlent encore le style Beaux-Arts aux influences de l'art nouveau, l'édifice prend les allures d'un manifeste architectural remarquable, associant l'histoire et la modernité.

Figure 10



Tour de la fortification médiévale surmontée de la maison du peintre Louis Bausil, 41 rue Rabelais, par Raoul Castan (1925)

Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 11



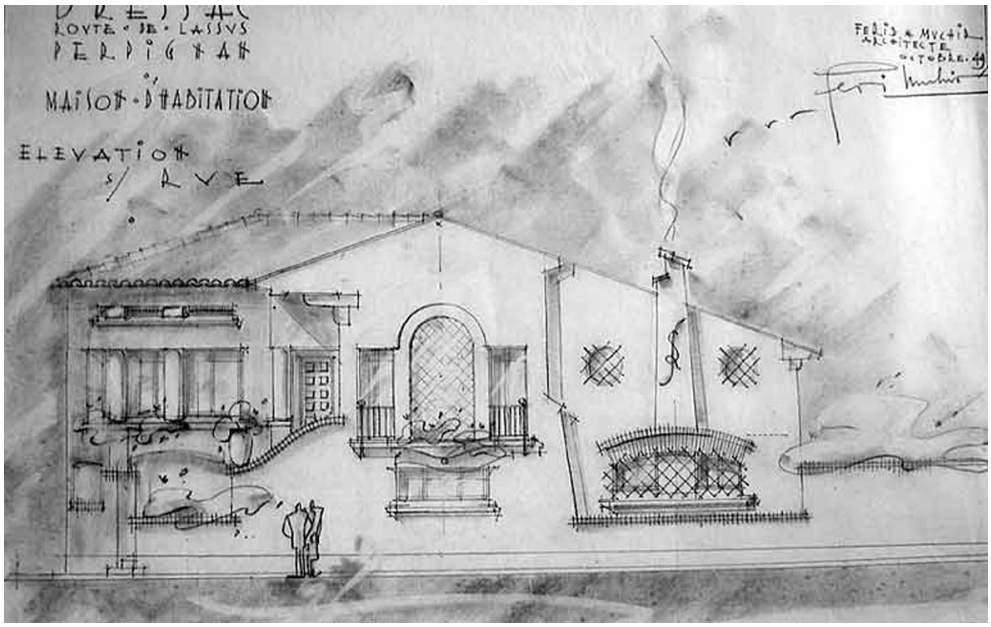
Maison du peintre Louis Bausil, 41 rue Rabelais, par Raoul Castan (1925). Vue ancienne du côté de la cour, vers 1930 (coll. part.)

Repro. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

L'architecture et le style de Férid Muchir

20 Au regard de la grande richesse de ses plans et de la diversité de son travail, Férid Muchir apparaît comme l'une des figures marquantes de l'architecture perpignanaise dès 1933[32]. Prolixe et sensible à la notion de modernité, il développe son propre langage architectural où s'exprime un modernisme classicisant empreint de régionalisme pittoresque. La maison rue du Jardin-d'Enfants[33] rappelle les architectures de Mas-Chancel (cf. *supra*).

Figure 12



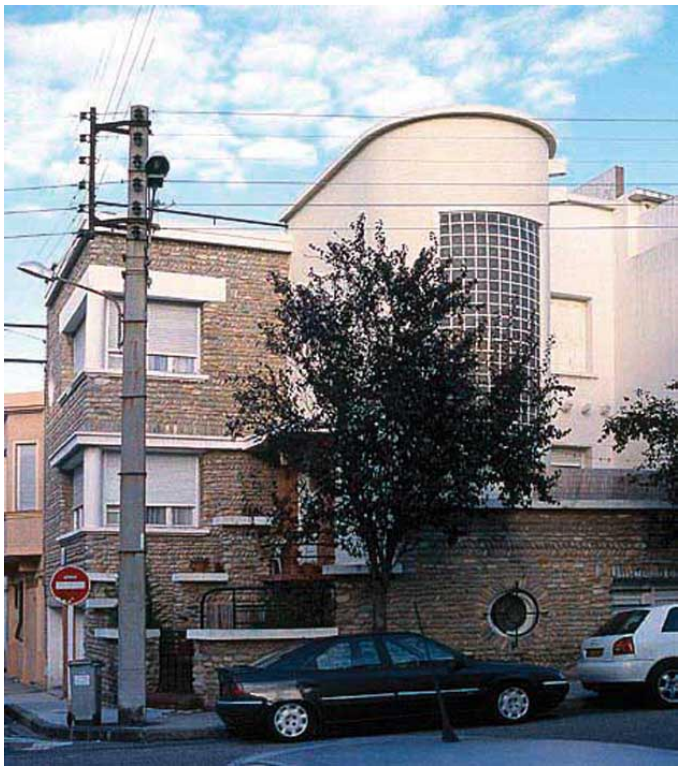
« Propriété Bressac. Route de Lassus. Perpignan. Maison d'habitation. Elévation sur rue », calque, par Férid Muchir, octobre 1949 (coll. part.)

Repro. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

21 Son attachement à une identité locale acquis durant son enfance en Roussillon se manifeste dans ses plans par des effets plastiques au traitement pittoresque : un ciel perturbé, des oiseaux tout juste esquissés, une cheminée qui fume, parfois même une charrette et son mulet sont autant d'éléments évoquant la maison comme lieu unitaire et familial de vie **(fig. n° 12)**. En revanche, ses plans et leur composition rigoureuse se plient aux besoins d'une époque éprise de liberté, de loisir et de progrès. Muchir crée des espaces libres, ouverts, en parfaite adéquation avec les nouveaux programmes. Les coins du feu, les « vivoirs », les chambres des « gosses » et des parents, les solariums, reviennent en leitmotiv et renvoient à une conception intimiste de l'espace privé où les lieux de convivialité sont privilégiés.

22 Les élévations principales s'organisent en fonction du découpage intérieur de la demeure. Pour les équilibrer, Muchir utilise deux caractères du rationalisme : le lien entre le dehors et le dedans et le jeu des différents plans d'élévation qui s'épanouissent particulièrement dans le traitement des parcelles d'angle. Rues Bondurand et Eugène-Sauvy, Muchir profite de l'angle pour aménager un retrait et développe des façades aux volumes carrés et arrondis accentuées par l'emploi de matériaux divers : béton, verre, galet, brique **(fig. n° 13)**. Un jeu de pleins et de vides se crée par l'aménagement de certains motifs : cage d'escalier, fenêtres en bandeau se prolongeant et évoquant une loggia, trumeau des garages suggérant une construction sur pilotis. Le mur de clôture ancre la demeure au sol rue Sauvy et unifie les différents corps de bâtiments. Ce jeu virtuose de volumes et de matériaux se retrouve notamment dans les maisons Bressac et Maury[34] **(fig. n° 14)**.

Figure 13



Maison Bouveret, 5 rue Eugène-Sauvy (à l'angle de la rue Bondurand), par Férid Muchir (1938)
Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 14



Maison Maury, 2 rue Condorcet, par Férid Muchir (1938). Vue ancienne (coll. part.)
Repro. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

23 Ainsi, Muchir met en scène la demeure à l'intérieur de la ville comme un défi aux élévations répétitives des façades traditionnelles perpignanaises alignées sur rue. Le lien au rationalisme s'affirme aussi par les différents plans d'élévation. Associés à l'emploi du béton enduit et du verre, les matériaux locaux ponctuent la composition dans un désir de sincérité et d'authenticité architecturale partagé avec les régionalistes catalans. La maison rue du Baby[35], bien que modeste, est un cas d'école. Le système traditionnel des travées est déstructuré par l'emploi de la brique en traitement de surface et les différents gabarits de fenêtres aux appuis parfois débordants. Muchir restructure la façade et donne l'illusion d'une travée majeure correspondant au système de distribution, au garage et au salon et d'une autre mineure réservée aux pièces intimes de la chambre à coucher et de la salle de bain. La maison Rullière[36] présente aussi les caractères des élévations « à la Muchir ». Les éléments s'entremêlent, se répondent ou se prolongent grâce aux matériaux et aux volumes qui définissent différents corps de bâtiment : appareil de galets repris en soubassement pour la tour, briques de la tour se déroulant en bandeau sous l'avancée du bow-window, arrêt du bow-window se prolongeant en un balcon à l'angle et évoquant une seconde tour, coursive du toit en terrasse reliant l'ensemble.

Figure 15



Immeubles du Square House, 10 et 11 boulevard Jean-Bourrat, par Férid Muchir (1949 et 1958). L'agence de l'architecte était située au rez-de-chaussée et à l'entresol du n° 10

Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

24 L'architecte réinvente un équilibre qui naît du va-et-vient entre dissymétrie et symétrie, modernisme et classicisme. Ainsi, exprime-t-il dans l'élévation des 9 et 11 rue Gabriel-Fauré des programmes opposés, définissant par le traitement classique du premier un petit immeuble collectif et pour le second, une maison de ville mono familiale de composition plus libre. Le projet du *Square House*[37] met en scène deux bâtiments distincts s'équilibrant l'un l'autre **(fig. n° 15)**. En 1949, Muchir construit un premier immeuble dissymétrique au corps de bâtiment principal en légère saillie concave. Dix ans plus tard, il réalise un nouvelle construction rigoureuse et centrée de composition symétrique au modernisme classicisant. Il utilise ces deux compositions pour réinventer une entité architecturale harmonieuse et équilibrée. Le bel immeuble[38] en brique et béton de la rue Bosch a été réalisé suivant le même principe : deux bâtiments accolés formant un ensemble unitaire, l'un appartenant à l'architecte Alfred Joffre et l'autre à son ami l'entrepreneur Jean Mérou **(fig. n° 16) (fig. n° 17)**.

Figure 16



Immeubles Mérou et Joffre, 8 et 10 rue André-Bosch (1936)
Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

Figure 17



Immeuble Joffre, 10 rue André-Bosch. Détail des rotondes d'angle et de la travée du garage ouvrant sur la rue des Corbières

Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

25 Les architectures de Muchir associent la rigueur dans l'ordonnance de la composition à la diversité des motifs. Il mélange librement les différents registres du pittoresque, de l'Art déco et du modernisme pour donner à ses créations une identité conditionnée par le programme et le commanditaire. Ses chalets en Cerdagne sont représentatifs du répertoire pittoresque régionaliste également présent à Perpignan et dans ses architectures balnéaires de la côte Vermeille. D'autres motifs très actuels se rattachent au mouvement Art déco avec une prédilection pour le style paquebot[39]. Son penchant pour l'Avant-garde, hérité des « cinq points » de le Corbusier et souvent mis en œuvre avec retenue dans ses commandes, s'épanouit plus franchement dans ses réalisations personnelles[40]. Ce mélange des différents courants architecturaux en vogue dans la première moitié du XX^{e} siècle s'oppose aux principes Beaux-Arts présents chez Claudius Trenet ou Eugène Montès. Muchir utilise aussi des motifs récurrents : oculus, rotonde, bow-window, variété des matériaux, jeux de volumes extérieurs, couronnements en génoise ou terrasse, petites cours antérieures, sphères, bas-reliefs en façade. Il ne prend pas de position exclusive, ne dogmatise pas les préceptes existants. Son génie réside dans sa maîtrise des proportions et de l'équilibre des masses. Au cours de sa carrière, il réalise des œuvres d'un grand modernisme comme le remarquable lotissement de 1939 à Canet ou le projet de la « Dalle Arago » à Perpignan en 1967[41]. Toutefois, nombre de ses édifices révèlent son désir d'allier la liberté du modernisme à la sensibilité du pittoresque, dualité qui s'exprime en 1966 dans deux projets d'élévation radicalement opposés pour la maison Marti à Canella en Espagne.

Sicart, Montes, C. et L. Trenet, Joffre, Mercader, Roque, Sans, Tilhac… et le syncrétisme perpignanais

26 Férid Muchir, Raoul Castan et Edouard Mas-Chancel ne sont pas les seules grandes figures de l'architecture perpignanaise dans la première moitié du XX[e] siècle. Viggo Dorph Petersen, Claudius Trenet[42], Léon Baille[43], Joseph Berthier, Julien Charpeil, Henry Sicart, Eugène Montes, Jean Mérou, Alfred Joffre, Pierre Sans, Louis Trenet, Jean Ferrer, Félix Mercader, Louis Tilhac, Joseph Roque, Henri Graëll, Cyprien Lloansi, Joseph Prudhomme... bénéficient tous des commandes privées nombreuses qui favorisent leur carrière d'architectes, d'ingénieurs ou d'entrepreneurs. Ils forment un milieu professionnel très dynamique dont les relations avec les commanditaires, la bourgeoisie et les classes moyennes catalanes méritent d'être approfondies. Des oppositions doctrinales les traversent et des polarisations émergent. Cependant, les positions théoriques ne doivent pas être surestimées car l'étude en cours laisse pressentir des échanges et des influences complexes. Les architectes perpignanais travaillent souvent en collaboration au gré d'opportunités difficiles à saisir (formation dans l'agence d'un confrère, relations familiales, etc.). De plus, certains d'entre eux évoluent fortement d'un courant architectural à un autre au cours de leur carrière.

27 Ainsi, dans l'œuvre de Pierre Sans, certains détails rappellent la « manière » de Férid Muchir : double baies en plein cintre accolées avec trumeau formant colonne, jeux de matériaux structurant l'élévation, *bow-windows* arrondis dont l'allège se prolonge pour former le garde-corps plein d'un balcon attenant, consoles factices, etc. L'architecte n'en développe pas moins un langage personnel où se mêlent traits modernes (l'étonnante maison Cabrol résolument contemporaine lui est attribuée[44]), pittoresques et hispanisants (la belle maison Paynard possède un portail d'entrée et des supports de balcon en ferronnerie très typés, et un fronton inspiré de la *masia* baroque[45]) **(fig. n° 18) (fig. n° 19)**.

Figure 18



Maison Cabrol, 45 rue des Remparts-Saint-Mathieu, attribuée à Pierre Sans (1933)
Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

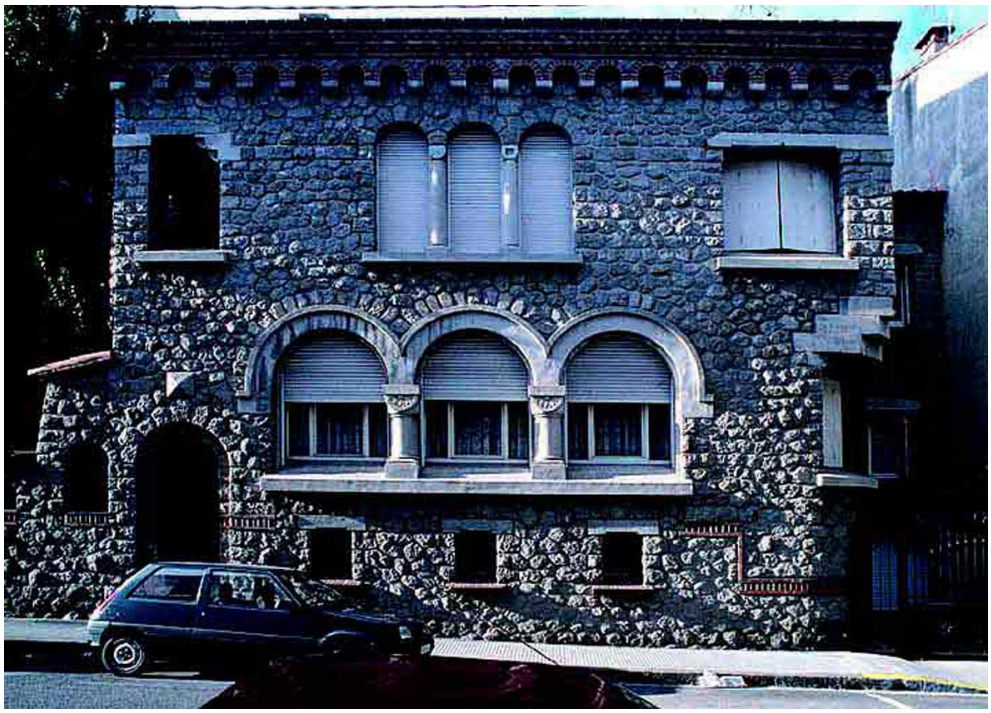
Figure 19



Maison Paynard, 23 av du Général-de-Gaulle, par Pierre Sans (1946)
Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

28 Il en va de même pour l'architecte originaire de Béziers, Joseph Roque, qui précise dans la publication de ses travaux les styles employés : « style moderne », « style régional »... [46]. Alfred Joffre retient également l'attention. L'ancien commis d'agence collabore avec l'architecte des Monuments Historiques qu'il remplace en 1921 ; à partir de 1933 et jusqu'à la fin des années 1940, il réalise avec son neveu Férid Muchir de nombreux édifices[47]. Mais dans le même temps, en 1935, il cosigne avec Edouard Mas-Chancel le projet de pavillon du Roussillon pour l'Exposition de 1937.

Figure 20



Hôtel Bosch-Montana, 6 rue Alfred-Rives, par Alfred Joffre (1940)
Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

29 Cette collaboration influence probablement son travail. Pour l'hôtel particulier Bosch-Montana **(fig. n° 20)**, Joffre reprend textuellement en 1940 la composition saisissante donnée par Mas-Chancel en 1930 pour l'hôtel Escoffier (détruit) : rez-de-chaussée surélevé et un étage carré, génoise à modénature complexe (ici en pierre, là en brique), murs en moellons de granite, jardin et entrée à gauche avec contrefort, baies du premier étage (loggia à gauche et triplet de baies romanes avec colonnettes au centre), entrée du garage en arrière-plan à droite[48].

Figure 21



Hôtel Maydat, 12 quai Nobel, par Alfred Joffre (1940)
Phot. Inv. T. Lochard © Inventaire général, ADAGP, 2003

30 La même année, Alfred Joffre élabore deux autres projets très personnels dans lesquels il associe avec brio des motifs régionalistes et modernistes[49] **(fig. n° 21)**.

31 La diversité des références et le partage des motifs architecturaux rendent donc difficiles les attributions stylistiques. Même les personnalités les plus affirmées réalisent des édifices étrangers à leur « manière » habituelle. Edouard Mas-Chancel met ainsi en évidence la structure en béton de l'immeuble qu'il se fait construire en 1935[50] et fait mouler les colonnettes et chapiteaux des maisons modestes du lotissement « Au Coin Tranquille »[51]. Férid Muchir « le moderniste » utilise souvent des motifs pittoresques et les matériaux traditionnels (cf. *supra*). Son syncrétisme fait écho à celui de ses confrères perpignanais qui pratiq0.uent une architecture sans dogmatisme. Le constat fait à Toulouse, Nancy ou Hossegor vaut donc aussi pour Perpignan ; les acquis de la tradition et ceux de la contestation fusionnent, les influences traversent les pratiques des architectes qui s'approprient sans préjugé quelques-uns des principes nouveaux, des motifs à la mode et des effets pittoresques[52]. D'où probablement le paradoxe de l'architecture perpignanaise des années 1900-1950 : malgré les juxtapositions typologiques et stylistiques, la grande diversité des œuvres s'accompagne d'une très forte impression d'unité.

32 Ce patrimoine remarquable est aujourd'hui menacé par des « rénovations » hasardeuses et des constructions hors contexte d'immeubles hors gabarit[53]. Les enquêtes à venir conforteront notre connaissance de cette architecture et permettront peut-être d'en assurer une meilleure sauvegarde. Détruit pour laisser la place à un immeuble banal, l'extraordinaire hôtel Escoffier de Mas-Chancel pourrait jouer le rôle du martyr dans un « scénario » qui se poursuit encore, et dans lequel chacun des

acteurs peut prendre sa part pour préserver ce qui participe toujours de manière exceptionnelle au « génie du lieu » de Perpignan.

NOTES

1. Sur le rôle de la place-forte de Perpignan dans la défense de la frontière franco-espagnole après le traité des Pyrénées et jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, et sur le déclassement et l'arasement des fortifications, voir **Histoire de Perpignan**. Sous la dir. de Ph. Wolff. Toulouse : Privat, 1985, p. 221 *sq.* ; Wiart, V. Perpignan à l'aube du XX^{e} siècle. Une ville à l'assaut de ses remparts. **Bull. S.A.S.L. Pyr-Orient**., t. XCVI, 1988, p. 7-118 ; Roux, Antoine de. **Perpignan : de la place forte à la ville ouverte, X^{e}-XX^{e} siècles**. Perpignan : Archives communales de Perpignan, 1996, p. 130 *sq*. et 365 *sq*. Sur le contexte économique et démographique, voir **Histoire de Perpignan**. Sous la dir. de Ph. Wolff. Toulouse : Privat, 1985, p. 210 *sq*. et Roux, Antoine de. **Perpignan : de la place forte à la ville ouverte, X^{e}-XX^{e} siècles**. Perpignan : Archives communales de Perpignan, 1996, p. 391-392. Cet article s'appuie sur le travail d'inventaire de la ville de Perpignan mené depuis quelques années à la Direction de l'Action Culturelle (Ville de Perpignan) par Lisabelle Pagniez et Angélique Tréli, sous la responsabilité de Thierry Lochard (Service régional de l'Inventaire, DRAC Languedoc-Roussillon). L'inventaire des faubourgs de la ville et de l'architecture du XX^{e} siècle a débuté en 2003. Il bénéficie des acquis d'études antérieures sur l'évolution urbaine et les architectes de la période : Roux, A. de. **Perpignan : de la place forte à la ville ouverte, X^{e}-XX^{e} siècles**. Perpignan : Archives communales de Perpignan, 1996. Stoumen, J. **L'architecture des années 1928-1950 à Perpignan**. Doc. multigr. Montpellier : DRAC-SRI, avril 2000 (l'étude s'appuie sur le dépouillement des permis de construire de 1929 à 1950). Rédigé avec la collaboration d'Angélique Tréli, le présent article dresse un état des lieux du travail en cours et des questionnements qui orientent cette opération. Nos remerciements vont à Mimi Tjoyas et à Olivier Poisson qui ont bien voulu mettre à notre disposition la documentation réunie dans le cadre d'un projet d'étude (1994), et en particulier les « Demandes d'agrément » du Commissariat à la Reconstruction Immobilière relatives à la loi du 11 septembre 1940.

2. Roux, A. de. **Perpignan : de la place forte à la ville ouverte, X^{e}-XX^{e} siècles**. Perpignan : Archives communales de Perpignan, 1996, p. 379 *sq*. Voir aussi Roux, A. de. Les quartiers modernes de Perpignan. **Monuments historiques**, mai-juin 1993, n° 187, p. 72-75. Sur l'îlot haussmannien, voir en particulier Panerai, P., Castex, J., Depaule, J.-C. **Formes urbaines : de l'îlot à la barre**. Paris : Dunod, 1980, p. 42-43.

3. La place forte de Narbonne est déclassée en 1867. L'héritage militaire des XVI^{e} et XVII^{e} siècles, exceptionnel, est sacrifié aux exigences du développement urbain avec l'ensemble des vestiges antiques utilisés en remploi. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'urbanisation s'ordonne en grande partie sur une trame régulière fixée dans le plan ambitieux de Payras (1880), manifestement inspiré du plan Cerda de Barcelone (Lochard, T. Narbonne : ville. **Le guide du Patrimoine - Languedoc-Roussillon**. Sous la dir. de J.-M. Pérouse de Montclos. Paris : Hachette - Ministère de la Culture, 1996, p. 354-355). Sur Paris, Grenoble et Lille, voir Cohen, J.-L., Lortie, A. **Des fortifs au périf, Paris, les seuils de la ville**. Paris : Picard - Pavillon de l'Arsenal, 1991 ; Parent, J.-F. **Grenoble : deux siècles d'urbanisation**. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1982, p. 93-95 ; Delorme, J.-C. Des plans d'aménagement et d'extension des villes françaises. **Les Cahiers de la recherche architecturale**, 1981, n° 8, p. 14.

4. Roux, A. de. **Perpignan : de la place forte à la ville ouverte, X^e^-XX^e^ siècles**. Perpignan : Archives communales de Perpignan, 1996, p. 401 *sq*.

5. Roux, A. de. **Perpignan : de la place forte à la ville ouverte, X^e^-XX^e^ siècles**. Perpignan : Archives communales de Perpignan, 1996, p. 399 *sq*. et fig. 34 ; Delorme, J.-C. Des plans d'aménagement et d'extension des villes françaises. **Les Cahiers de la recherche architecturale**, 1981, n° 8, p. 29. Jugé trop audacieux, le plan est abandonné en 1935. Sur Adolphe Dervaux, voir Vigato, J.-C. **L'architecture régionaliste : France 1890-1950**. Paris : Norma, 1994, p. 132 *sq*. ; Loupiac, C., Mengin, C. **L'architecture moderne en France. tome 1 : 1889-1940**. Sous la dir. de G. Monnier. Paris : Picard, 1997, p. 81 ; Loyer, F. **Histoire de l'Architecture française : de la Révolution à nos jours**. Paris : Mengès, C.N.M.H.S., 1999, p. 411, n. 587. A propos du Village français conçu par Adolphe Dervaux pour l'Exposition de 1925 à Paris, voir également Vigato, J.-C. **L'architecture régionaliste : France 1890-1950**. Paris : Norma, 1994, p. 193 ; Loupiac, C., Mengin, C. **L'architecture moderne en France. tome 1 : 1889-1940**. Sous la dir. de G. Monnier. Paris : Picard, 1997, p. 170 ; Loyer, F. **Histoire de l'Architecture française : de la Révolution à nos jours**. Paris : Mengès, C.N.M.H.S., 1999, p. 239 ; Vigato, J.-C. Entre progrès et tradition. **Le régionalisme, architecture et identité**. Sous la dir. de B. Toulier et F. Loyer. Monum, Ed. du Patrimoine, 2001, p. 77. A propos de la gare de Rouen, voir aussi **L'Architecture**, vol. XLIII, n° 1, janvier 1930 ; p. 13-18.

6. Serres-Bria, R. **Le quartier de la Gare**. Perpignan : Editions des Archives communales, 1993 et Roux, A. de. **Perpignan : de la place forte à la ville ouverte, X^e^-XX^e^ siècles**. Perpignan : Archives communales de Perpignan, 1996, p. 341 *sq*.

7. Sur l'urbanisation du quartier dont témoignent le cadastre napoléonien et les plans de ville et d'alignement, voir aussi **Etat des lieux secteur Gare : quartiers Saint-Assiscle et Gare**. Etude multigr. Ville de Perpignan : DAUA - Atelier EUA, Juillet 2001.

8. Le quartier de la gare n'est pas le seul touché par la vague de construction du début du XX^e^ siècle. Les constructions de cette période sont aussi très nombreuses dans les faubourgs du Vernet au nord, Saint-Martin à l'ouest, Saint-Jacques à l'est et Saint-Assiscle à l'ouest derrière la gare.

9. Places de la Résistance, de Catalogne, Vaillant-Couturier et Cassanyes.

10. Sur les faux-semblants de la modernité à Nancy (toits à une pente mimant la toiture terrasse, baies ordinaires associées horizontalement par le jeu des matériaux pour exprimer la fenêtre en longueur et faux pilotis avec murs en maçonnerie en arrière plan), voir Vigato, J.-C., Dieudonne, P. Y a-t-il une architectonique de la maison ? Introduction à une description expérimentale. **Cahiers de la recherche architecturale**, 1984, n° 14, p. 47-49. Sur Toulouse, voir Marfaing, J.-L. Modernisme ou régionalisme : un conflit d'architecture entre deux guerres. **Toulouse 1920-1940 : la ville et ses architectes**. Toulouse : Ombres : CAUE, 1991, p. 105.

11. Roux, A. de. **Perpignan : de la place forte à la ville ouverte, X^e^-XX^e^ siècles**. Perpignan : Archives communales de Perpignan, 1996, p. 215 et 246-248. Voir également Torreilles, Ph. **L'alignement des rues à Perpignan au XVIII^e^ siècle**. Perpignan : Impr. Barrière, 1911.

12. Umbdenstock, G. Architectes roussillonnais. Préface de la monographie des ouvrages exécutés par l'architecte Edouard Mas-Chancel, DPLG. **Lo Mestre d'Obres** [revue des architectes catalans], n° 4, août-septembre 1934, p. 4-5.

13. Pour reprendre l'euphémisme de Claude Laroche dans **Architecture et identité régionale : Hossegor, 1923-1939**. Bordeaux : APIA - Le Festin, 1993, p. 93.

14. Tjoyas, M.-M., Poisson, O. « Demandes d'agrément » du Commissariat à la Reconstruction Immobilière relatives à la loi du 11 septembre 1940. 1994. A propos de Gustave Umbdenstock et de l'AAAC, voir Vigato, J.-C. **L'architecture régionaliste : France 1890-1950**. Paris : Norma, 1994, p. 229 *sq*. et 256 *sq*., et Vigato, J.-C. Entre progrès et tradition. **Le régionalisme, architecture et identité**, dir. B. Toulier et F. Loyer. Paris : Monum, Ed. du Patrimoine, 2001,

p. 78. Egalement Loupiac, C., Mengin, C. **L'architecture moderne en France. tome 1 : 1889-1940**, dir. G. Monnier. Paris : Picard, 1997, p. 172.

15. Mas-Chancel est né à Montpellier le 26 avril 1886. Après des études secondaires à Montpellier puis à Paris (Lycée Janson de Sailly), il fait ses études dans les ateliers de Godefroy et Frenel (1904), de Chifflot (1905), puis dans l'atelier Laloux à l'ENSBA, à partir de 1907 probablement et obtient son diplôme en 1919. Il meurt en 1955 (Tjoyas, M.-M., Poisson, O. « Demandes d'agrément » du Commissariat à la Reconstruction Immobilière relatives à la loi du 11 septembre 1940. 1994 ; Stoumen, J. **L'architecture des années 1928-1950 à Perpignan**. multigr. Montpellier : DRAC-SRI, avril 2000 (l'étude s'appuie sur le dépouillement des permis de construire de 1929 à 1950)).

16. Voir également les réalisations à Soissons et dans le Soissonnais en 1920-1924 (les liens entre Mas-Chancel et Umbdenstock sont peut-être à l'origine de ces commandes liées à la reconstruction), dans le Var en 1927-1929 et le Roussillon à partir de 1928, à Prades, Vernet-les-Bains, Thuir, le Boulou, etc. (**Demande d'agrément**... [cf. Tjoyas, M.-M., Poisson, O. 1994, *op. cit.*] ; Stoumen, J., 2000, *op. cit.*). Sur le pavillon du Roussillon du Centre régional de l'Exposition de 1937 à Paris cosigné avec Alfred Joffre, voir Roque, J. Malgré vents et marées. **Lo Mestre d'Obres**, n° 36, juillet 1937, p. 3-7 et le commentaire de Georges Waldemar dans **L'Architecture**, 15 octobre 1937, vol. L, n° 10, p. 327 ; sur l'avant-projet de pavillon de 1935 sous la devise *Ruscino*, voir **La Construction Moderne**, 50e année, n° 38, 23 juin 1935, p. 833. Sur la préparation du Centre régional, voir Vigato, J.C., 1994, *op. cit.*, p. 213 *sq.*

17. Mas-Chancel, E. L'âme catalane du Roussillon. **Lo Mestre d'Obres**, n° 17, novembre 1935, p. 5.

18. Selon l'expression de Claude Laroche dans **Architecture et identité régionale : Hossegor, 1923-1939**. Bordeaux : APIA - Le Festin, 1993, p. 116.

19. Salvy, C. Essai d'un Art architectural et décoratif néo-catalan. **Bull. de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-orientales**, vol 59, 1936, p. 179-180.

20. Mas-Chancel, E. L'âme catalane du Roussillon. **Lo Mestre d'Obres**, n° 17, novembre 1935, p. 5 : « Inspirons-nous, pour fixer nos masses, nos proportions et nos lignes, des admirables exemples d'architecture romano-catalane ... ».

21. Umbdenstock, G. Architectes roussillonnais. Préface de la monographie des ouvrages exécutés par l'architecte Edouard Mas-Chancel, DPLG. **Lo Mestre d'Obres** [revue des architectes catalans], n° 4, août-septembre 1934, p. 4.

22. Roque, J. Malgré vents et marées. **Lo Mestre d'Obres**, n° 36, juillet 1937, p. 3-7.

23. Salvy, C. Essai d'un Art architectural et décoratif néo-catalan. **Bull. de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-orientales**, vol 59, 1936, p. 180.

24. Voir la description de l'hôtel particulier du 9 rue du Général-Legrand à Perpignan par Albert Maumené dans : Habitation urbaine d'expression catalane dédicacée à M. Marcel Ecoiffier. **La vie à la campagne**, vol. 32, n° 379, janvier 1935, p. 19. La monographie des travaux de Mas-Chancel contient plusieurs photographies d'intérieurs (**Edouard Mas-Chancel, Perpignan. Travaux d'architecture**. Strasbourg : Edari, s.d. [1934]).

25. A l'instar de celle réalisée pour la Bretagne, une étude sur les arts décoratifs catalans s'impose. Pour la Bretagne, voir **Ar Seiz Breur, 1923-1947 : la création bretonne entre tradition et modernité**. dir. de D. Le Couédic et J.-Y. Veillard, Rennes : Terre de Brume - Musée de Bretagne, 2000. A propos de la Catalogne espagnole, voir Loyer, F. **L'Art nouveau en Catalogne**. Köln (Cologne) : Evergreen, 1997 et Castaner, E. Catalogne : à la recherche d'une architecture nationaliste. **Le régionalisme, architecture et identité**. dir. de B. Toulier et F. Loyer. Monum, Ed. du Patrimoine, 2001, p. 208-219. A propos du modèle vernaculaire de la *masia* et des recherches entreprises dans les années 1910, voir également la revue **2C Construccion de la Ciudad**, n° 17-18, mars 1981.

26. Comme le pense Claude Salvy qui souligne « [sa] part primordiale dans le nouvel essor de l'architecture catalane » et « son action rénovatrice » (Salvy, C. Essai d'un Art architectural et

décoratif néo-catalan. **Bull. de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-orientales**, vol 59, 1936, p. 179).

27. Sur Henri Godbarge, voir Laroche, C. **Architecture et identité régionale : Hossegor, 1923-1939**. Bordeaux : APIA - Le Festin, 1993, en particulier les pages 94 et 233-234 et Henri Godbarge. Le néo-basque prospectif. **Monuments historiques**, n° 189, septembre-octobre 1993, p. 75-78.

28. « Pas de nouillisme, certes ; le Roussillon n'aime pas les complications inutiles. Mais pas de nudisme non plus ; le Roussillon est pudique » (Mas-Chancel, E. DPLG. **Lo Mestre d'Obres** [revue des architectes catalans], n° 4, août-septembre 1934, p. 5).

29. Castan, R. Des diverses tendances dans l'architecture de la maison. **Lo Mestre d'Obres**, n° 6, novembre 1936, p. 9-10. Les citations qui suivent sont extraites de cet article. A propos de Raoul Castan, voir **L'architecture moderne. Raoul Castan et son œuvre**. Strasbourg : Edari, juillet 1933, et la notice nécrologique de Joseph Roque : Raoul Castan. **Lo Mestre d'Obres**, n° 21, mars 1936, p. 1-3. Voir aussi Stoumen, J. **L'architecture des années 1928-1950 à Perpignan**. multigr. Montpellier : DRAC-SRI, avril 2000 (l'étude s'appuie sur le dépouillement des permis de construire de 1929 à 1950).

30. La maison particulière de l'architecte, non localisée, est publiée dans **L'architecture moderne. Raoul Castan et son œuvre**. Strasbourg : Edari, juillet 1933, p. 6. L'atelier de Louis Bausil est situé 41 rue Rabelais.

31. Cogniat, R. Pol Abraham et le pittoresque régionaliste. **L'Architecture**, vol. XLII, 1929, n° 4, p. 129-140.

32. Férid Muchir est né à Perpignan en 1906. Il fait ses études à Paris entre 1925 et 1931 à l'Ecole des Arts Décoratifs. En 1933, il débute sa collaboration avec son oncle Alfred Joffre (Tjoyas, M.-M., Poisson, O. « Demandes d'agrément » du Commissariat à la Reconstruction Immobilière relatives à la loi du 11 septembre 1940. 1994 ; Stoumen, J. **L'architecture des années 1928-1950 à Perpignan**. multigr. Montpellier : DRAC-SRI, avril 2000 (l'étude s'appuie sur le dépouillement des permis de construire de 1929 à 1950). L'étude de son œuvre a été en grande partie réalisée d'après le fonds de plans appartenant à la famille Muchir, à laquelle nous adressons nos plus vifs remerciements.

33. 14 rue du Jardin-d'Enfants (1939).

34. Cours Palmarole et rue Ducup-de-Saint-Paul (1949) ; rues Condorcet et Pascal-Marie-Agasse (avril 1934 ; en collaboration avec Alfred Joffre).

35. 22 rue du Baby (1952).

36. 18 rue Gilbert-Brutus (1940).

37. 10 et 11 bd Jean-Bourrat (1958 et 1949).

38. Immeuble Joffre, 10 rue André-Bosch (1936) ; immeuble Mérou, 8 rue André-Bosch (1936).

39. Ancien hôtel *Royal Roussillon*, 34 av. du Général-de-Gaulle, par Alfred Joffre et Férid Muchir (1945).

40. Canet, villa de vacances familiale (1954) ; Saint-Jean-Pla-de-Corts, maison de campagne pour son fils (non réalisée).

41. Place du 8-Mai-1945 (non réalisé).

42. A propos de Claudius Trenet, voir notamment Castaner Munoz, E. La « Maison de l'Américaine » de l'architecte Claudius Trenet : esthétique urbaine et débat stylistique dans l'architecture du début du XX^{e} siècle à Perpignan. **Livraisons d'histoire de l'architecture**, n° 7, 1er semestre 2004, p. 87-98.

43. A propos de Léon Baille, le seul architecte perpignanais ayant fait l'objet d'une monographie, voir Ruiz, S. **Léon Baille (1862-1951) architecte**. Mém. de maîtrise. Montpellier III, Université Paul-Valéry, septembre 1995.

44. 45 rue des Remparts-Saint-Mathieu (1933).

45. 23 avenue du Général-de-Gaulle (1946).

46. Roque, J. **Travaux d'architecture**. Strasbourg : Edari, s.d. [1933]. Voir en particulier le premier immeuble en co-propriété construit à Perpignan, 71 av. du Général-Leclerc (1931), la maison Roque, 14 rue des Rois-de-Majorque (1934), dans un style catalan très prononcé et son immeuble situé au cœur de la ville, 3, rue Saint-Jean (1934).

47. Tjoyas, M.-M., Poisson, O. « Demandes d'agrément » du Commissariat à la Reconstruction Immobilière relatives à la loi du 11 septembre 1940. 1994 ; Stoumen, J. **L'architecture des années 1928-1950 à Perpignan**. multigr. Montpellier : DRAC-SRI, avril 2000 (l'étude s'appuie sur le dépouillement des permis de construire de 1929 à 1950).

48. L'hôtel Bosch-Montana est situé 6 rue Alfred-Rives. L'hôtel Escoffier était situé 9 rue du Général-Legrand. Les baies de droite du premier diffèrent de celles du modèle ; les trois grandes baies en plein cintre du rez-de-chaussée, également différentes, sont inspirées de celles de l'hôtel du 4 quai Bourdan (Mas-Chancel, 1928).

49. Hôtels Maydat, 12bis quai Nobel, et Baux, 17 bd Wilson.

50. 9 rue Elie-Delcros.

51. 10 à 16 rue Gabriel-Fauré (1930-31).

52. A propos de Toulouse, voir Marfaing, J.-L. Modernisme ou régionalisme : un conflit d'architecture entre deux guerres. **Toulouse 1920-1940 : la ville et ses architectes**. Toulouse : Ombres, CAUE, 1991, p. 109-110. A propos de Nancy, voir BradeL, V., Dieudonné, P. **Existe-t-il une architectonique de la maison ? Nancy 1904-1970**. Nancy : Laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine : Ecole d'architecture de Nancy, décembre 1985 ; Bradel, V. Le gisement nancéien : à propos des deux travées. **Cahiers de la recherche architecturale**, 1984, n° 14, p. 50-57 ; Vigato, J.-C., Dieudonné, P. Y a-t-il une architectonique de la maison ? Introduction à une description expérimentale. **Cahiers de la recherche architecturale**, 1984, n° 14, p. 42-49. A propos d'Hossegor, voir Laroche Claude. **Architecture et identité régionale : Hossegor, 1923-1939**. Bordeaux : APIA - Le Festin, 1993, en particulier le chapitre sur « Le syncrétisme hossegorien », p. 208 *sq.* et Louis et Benjamin Gomez : dualité et régionalisme, Vigato, J.-C. Entre progrès et tradition. **Le régionalisme, architecture et identité**, dir. B. Toulier et F. Loyer. Paris : Monum, Ed. du Patrimoine, 2001, p. 115-117. La comparaison avec Hossegor n'est pas sans intérêt car les principaux architectes perpignanais construisent également des maisons de vacances et de week-end à la campagne, à la montagne et à la mer.

53. Rue Franklin, cours Lazare-Escarguel et Palmarole, etc.

RÉSUMÉS

L'architecture privée de la première moitié du XX^{e} siècle forme à Perpignan un ensemble exceptionnel, unique en Languedoc-Roussillon. Elle se répartit dans les anciens faubourgs (celui de la gare en particulier) et dans les nouveaux quartiers aménagés après le déclassement et l'arasement de l'enceinte bastionnée. Cette urbanisation considérable renouvelle profondément le paysage urbain. Influencés par les différents courants stylistiques, du régionalisme au modernisme, les plus grands architectes de la période (Edouard Mas-Chancel, Raoul Castan, Férid Muchir, Alfred Joffre, etc.) signent de très nombreux édifices dont la variété des compositions et la qualité des détails étonnent. Au-delà de la diversité des références, le partage des motifs, les influences réciproques et le syncrétisme des maîtres d'œuvre inventifs donnent à l'architecture

perpignanaise de la période une très forte unité qui participe de manière remarquable au « génie du lieu ».

During the first half of the twentieth century, private building developed at Perpignan into an architectural ensemble which is unique in the Languedoc-Rousillon region. This ensemble spreads out in the former suburbs, in particular around the railway station, and in new neighbourhoods which emerged after the demolition of the city's fortifications. This development brought a profound renewal to Perpignan's urban landscape. Influenced by various stylistic trends, from regionalism to the modern movement, the leading architects of the period (Edouard Mas-Chancel, Raoul Castan, Férid Muchir, Alfred Joffre, etc.) created a series of buildings of astonishing variety in their composition and of considerable quality in their detailing. Beyond the diversity of references, however, shared motifs, reciprocal influences and architectural syncretism give the Perpignan neighbourhoods of this period a unified quality which is a powerful contribution to the city's « special character ».

INDEX

Mots-clés : Perpignan, Roussillon, Pyrénées-orientales, Mas-Chancel, Castan, Muchir, Joffre, place forte, urbanisation, lotissement, bâtiment, immeuble, hôtel particulier, régionaliste, style catalan, matériau de construction, Catalogne, hôtel Escoffier, hôtel Bosch-Montana
Keywords : suburbs, urban landscape, private building

AUTEURS

THIERRY LOCHARD

Inventaire. Région Languedoc-Roussillon. thierry.lochard@culture.gouv.fr

LISABELLE PAGNIEZ

Chargée de mission à la Direction du Patrimoine et de l'Archéologie, Ville de Perpignan.
dac.inventaire@mairie-perpignan.com

L'adduction d'eau à Dieppe aux XVI^e et XVII^e siècles : de l'utile à l'apparat

Viviane Manase

1 Problème majeur de l'histoire urbaine et besoin élémentaire des populations, l'eau potable est un élément essentiel de l'urbanisme, indissociable aussi de l'image urbaine affichée par les pouvoirs publics. La rendre accessible à tous est un travail de longue haleine ponctué d'avancées technologiques, où se mêlent fonctions utilitaire, esthétique et symbolique.

2 A la fin du Moyen Age, l'adduction d'eau des villes demeure bien souvent embryonnaire malgré une forte demande, tant pour la consommation humaine et animale que pour les besoins de certaines activités artisanales. A cette époque, l'insuffisance des ressources en eau habituellement disponibles est ainsi partout constatée. L'accroissement des populations citadines, les risques d'incendie, d'épidémies et de pollution obligent les pouvoirs publics à se préoccuper de l'approvisionnement en eau des villes, et à tenter de résoudre les problèmes d'insalubrité engendrés par le rejet des eaux usées. Il faut pour cela capter d'autres sources, souvent dans la campagne environnante, acheminer l'eau jusqu'à la ville (aqueduc), mieux la stocker, la distribuer, la réguler (château d'eau), multiplier les points d'eau. La conception d'un maillage cohérent et planifié de l'ensemble de la cité émerge lentement. Mais l'édification des aqueducs gravitaires et des fontaines publiques nécessite de lourds et onéreux travaux, un entretien régulier ainsi qu'un solide savoir-faire. Dans la plupart des agglomérations, les divers branchements qui au fil des ans se greffent sur l'aqueduc primitif rendent malaisée une gestion régulière et équitable de l'eau. De plus, la surveillance et le maintien de la clarté de l'eau rendent indispensable la présence de regards et de cuves de décantation répartis le long des conduites. Les moyens à engager sont cependant à la hauteur des enjeux : le nombre de points d'eau, l'abondance et la pureté de l'eau, la richesse ornementale et iconographique des fontaines affichent aux yeux de tous la bonne capacité de gestion de la Ville, sa réussite économique et politique, sa renommée.

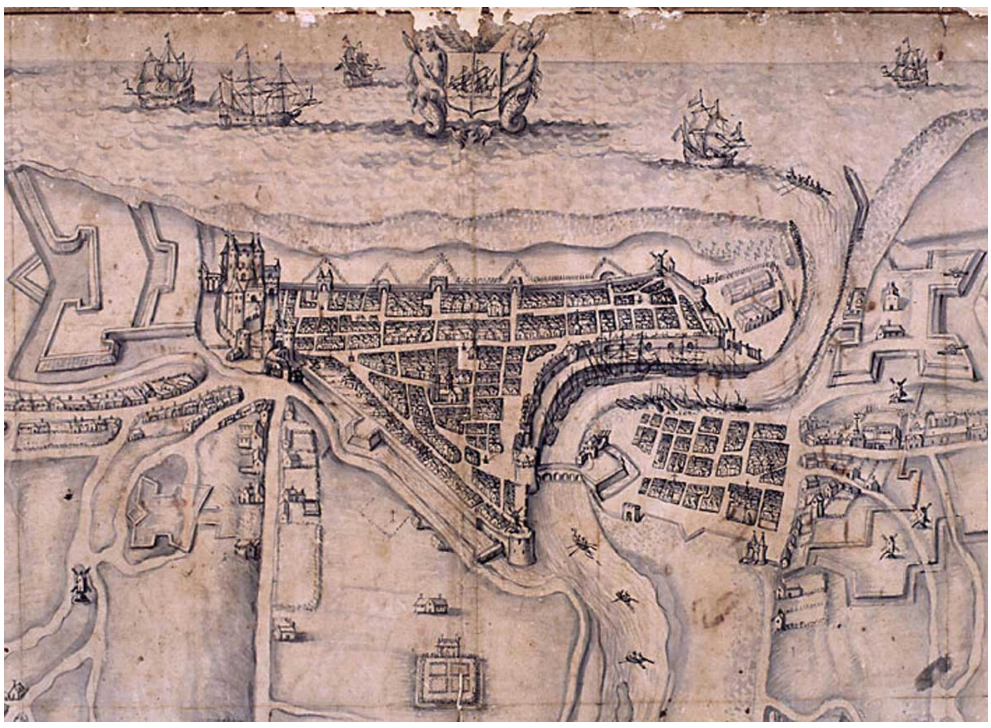
3 En Normandie, rares sont les centres urbains qui, au XVI^e siècle, bénéficient d'une adduction d'eau véritablement efficace. A Rouen pourtant, sous l'impulsion du

cardinal-archevêque Georges d'Amboise, de gros travaux hydrauliques sont entrepris en 1510[1]. La ville devient l'une des mieux pourvues du royaume dans ce domaine, et se couvre d'un réseau de superbes fontaines dont certaines reflètent très tôt l'influence italienne (Saint-Maclou, La Pucelle). Cette référence n'est pas fortuite ; les cités italiennes, bénéficiant des avancées urbanistiques de la Renaissance, sont alors largement mieux équipées en puits publics et privés, en citernes, en réseaux de distribution souterrains. La ville nouvelle du Havre n'est pas en reste[2] : en 1518, Guyon Le Roy y installe des tuyaux doubles en poterie grise chargés de conduire les eaux de la source de Vitanval (au nord-ouest) vers une première fontaine monumentale, sommée d'une statue de saint François, puis vers deux autres, érigées plus tard. Vite insuffisant, ce réseau sera étendu en 1542, à l'initiative de l'architecte italien Jérôme Bellarmato qui fait appel au fontainier Pierre Le Mestre[3]. Enfin, signalons l'aqueduc dont se dote la ville d'Harfleur en 1546, bâti par Michel et Pierre Vigor.

L'aqueduc Toustain (1535-1558)[4]

4 Deux projets d'adduction étant restés sans suite[5], la riche ville de Dieppe **(fig. n° 1)** ne dispose vers 1500 que de quelques points d'eau, souvent saumâtres. La population, en particulier les édiles au premier rang desquels figure l'armateur Jean Ango[6], réclament une eau saine et abondante. Il ne s'agit pas seulement de répondre aux nécessités quotidiennes mais aussi de lutter contre les épidémies de peste responsables d'une forte mortalité, et de satisfaire la demande inhérente aux activités économiques de la ville (brasseries, ravitaillement des vaisseaux, traitement du poisson, tanneries...).

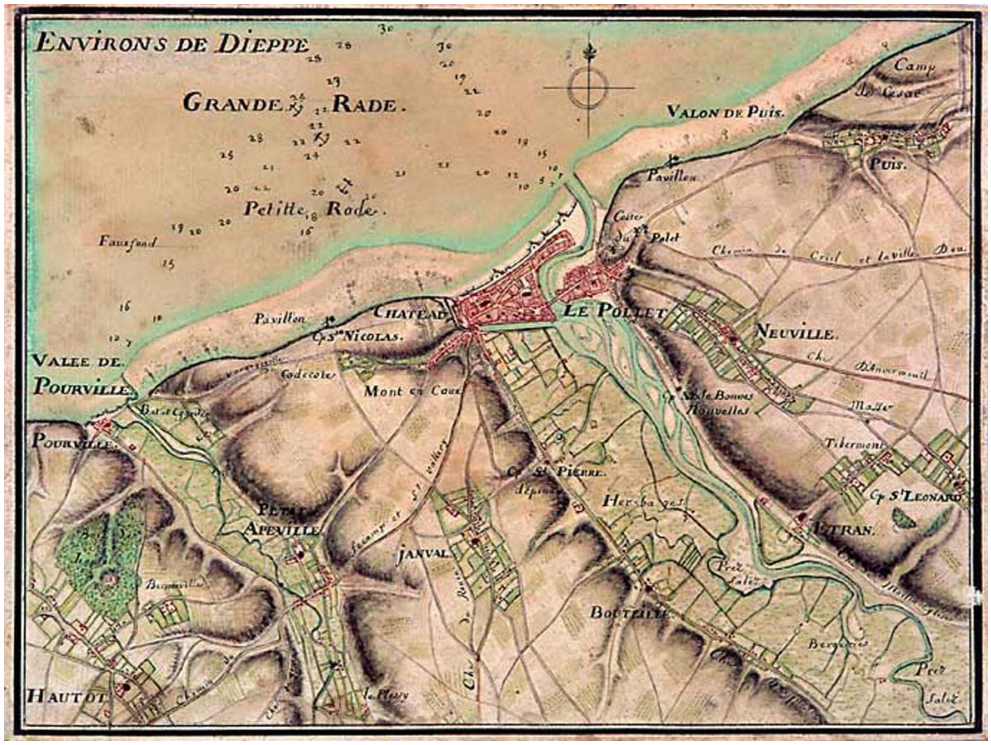
Figure 1



Vue cavalière de Dieppe, vers 1682, dit « plan d'Asseline », avec localisation des fontaines (Collection Musée de Dieppe, Dessins, plans de Dieppe)

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2004

Figure 2

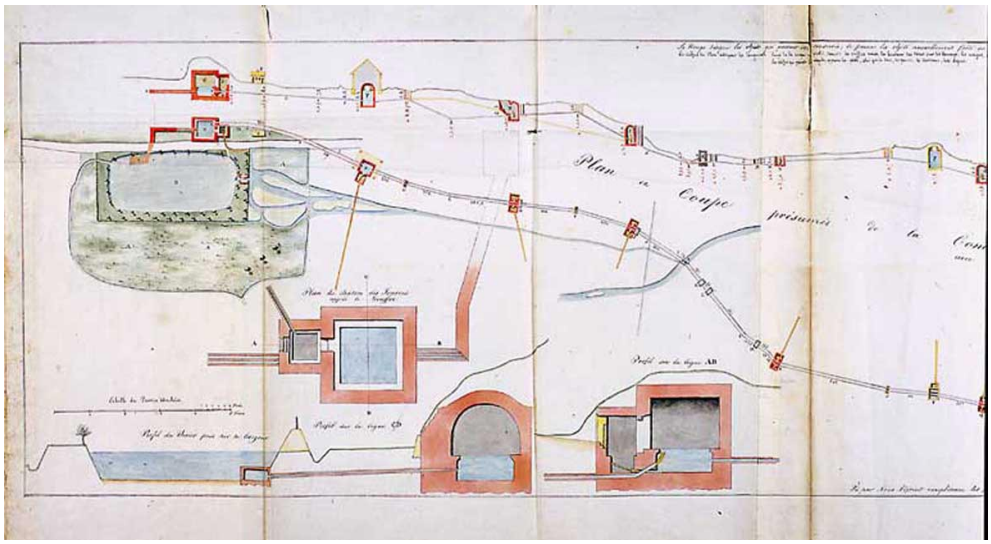


La ville de Dieppe, au débouché de la vallée de l'Arques, est alimentée en eau par un aqueduc gravitaire qui passe dans la vallée parallèle de la Scie, sous la rivière, puis traverse la « montaigne » à partir du Petit-Appeville, au sud ouest de Dieppe. Plan aquarellé, par Magin, vers 1700 (Musée de Fécamp)

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2002

5 Après en avoir obtenu l'autorisation, la communauté achète en avril 1532 la source de Saint-Aubin (à Saint-Aubin-sur-Scie)[7], à 6,7 km au sud-ouest, de l'autre côté de la vallée de la Scie **(fig. n° 2)**. Les terrains adjacents acquis, un contrat est passé le 11 novembre 1535[8] avec le fontainier Pierre Toustain pour construire l'aqueduc gravitaire chargé de ravitailler la ville en eau potable. Bourgeois de Rouen, Pierre Toustain a participé dans sa ville à la réalisation de la fontaine italianisante de l'archevêché, composée de vasques superposées[9].

Figure 3



Plan et coupe de l'aqueduc Toustain (détail), par Dupont, le 6 février 1819 (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Manuscrit 32). On distingue le réservoir (C) recueillant les eaux de la source Saint-Aubin, avec le bassin artificiel (B - vivier) où sont captées les eaux (b) et qui reçoit le trop plein d'eau par le biais d'une décharge (D), les conduites avec les premières cuves de décharge (Regard dit de la Vatelle (F) ; Décharge dite du Poirier (H)), et les premiers évents ou ventouses (G et I). Les travaux à faire sont représentés en jaune, les éléments en noirs doivent être détruits

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

Figure 4



Réservoir Saint-Aubin (ou du Gouffre) où sont recueillies les eaux de la source Saint-Aubin. Construit pour l'aqueduc Toustain, réutilisé en 1882 pour la nouvelle adduction d'eau, il est encore en fonction

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2004

6 A Dieppe, ce fontainier s'attèle à une entreprise colossale **(fig. n° 3) (fig. n° 4)** : à partir d'une citerne recueillant les eaux captées (réservoir) « couverte en tallus scellé en la coste », l'eau doit être acheminée par des conduites enterrées (en grès et terre cuite) depuis Saint-Aubin-sur-Scie, en passant sous la rivière de la Scie, puis sous la « montaigne » du Petit-Appeville, jusqu'au bassin-réservoir de la Barre à Dieppe en s'accommodant d'un dénivelé total de seulement 10,50 m **(fig. n° 5) (fig. n° 6)**.

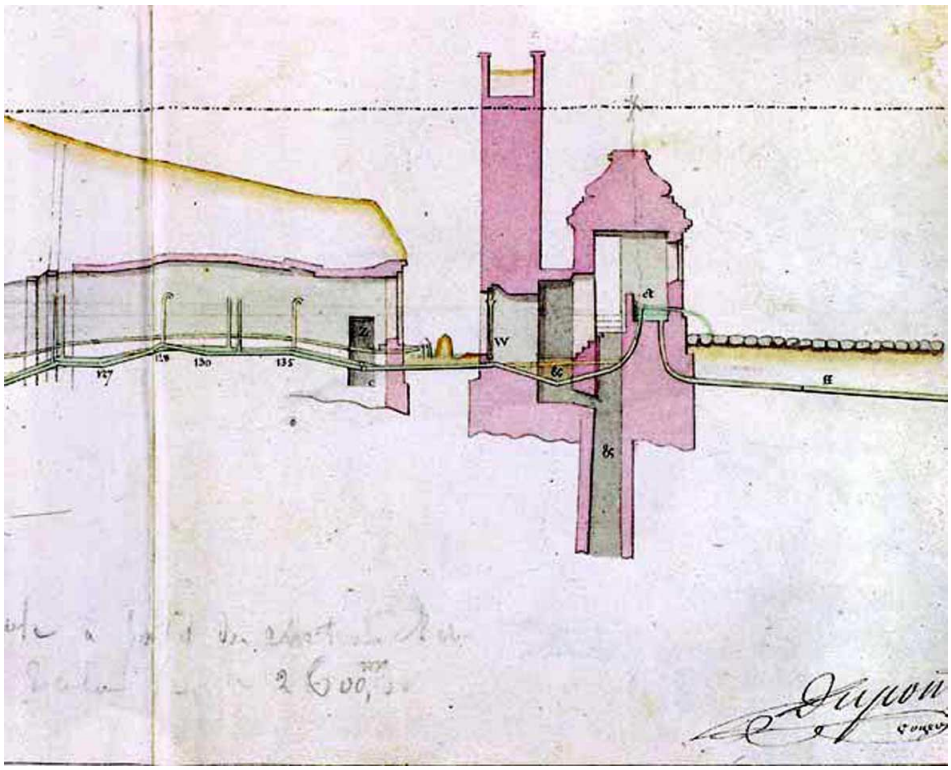
Figure 5



Fontaine de La Barre : cet ouvrage était en réalité le bassin de réception des eaux de source, le château d'eau à l'ouest de la ville, à côté des fortifications. Dessin aquarellé, par William Callow, XIX^{e} siècle (Collection Musée de Dieppe, n° Inv. 927.14.1)

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2004

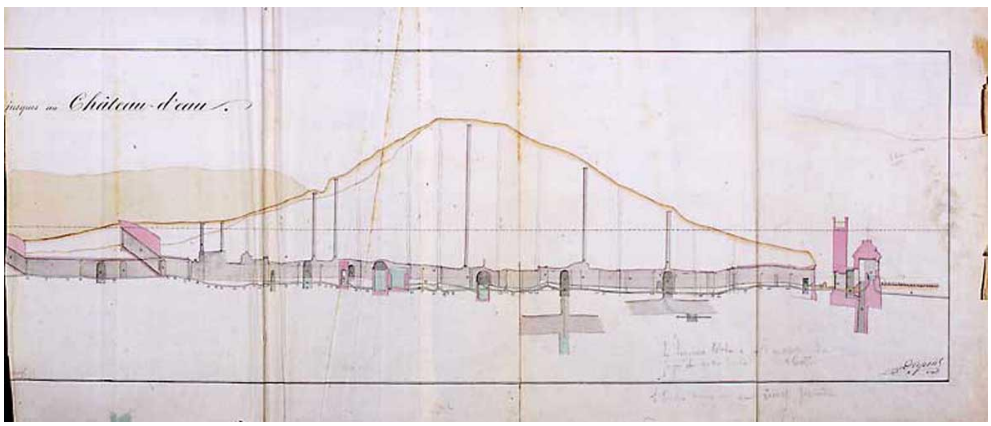
Figure 6



Coupe de la galerie Toustain, sous la colline du Petit-Appeville, par Dupont, en 1799 (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Manuscrit 32). Détail : au delà du fossé de la ville se trouvent le château d'eau et la fontaine de La Barre

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

Figure 7



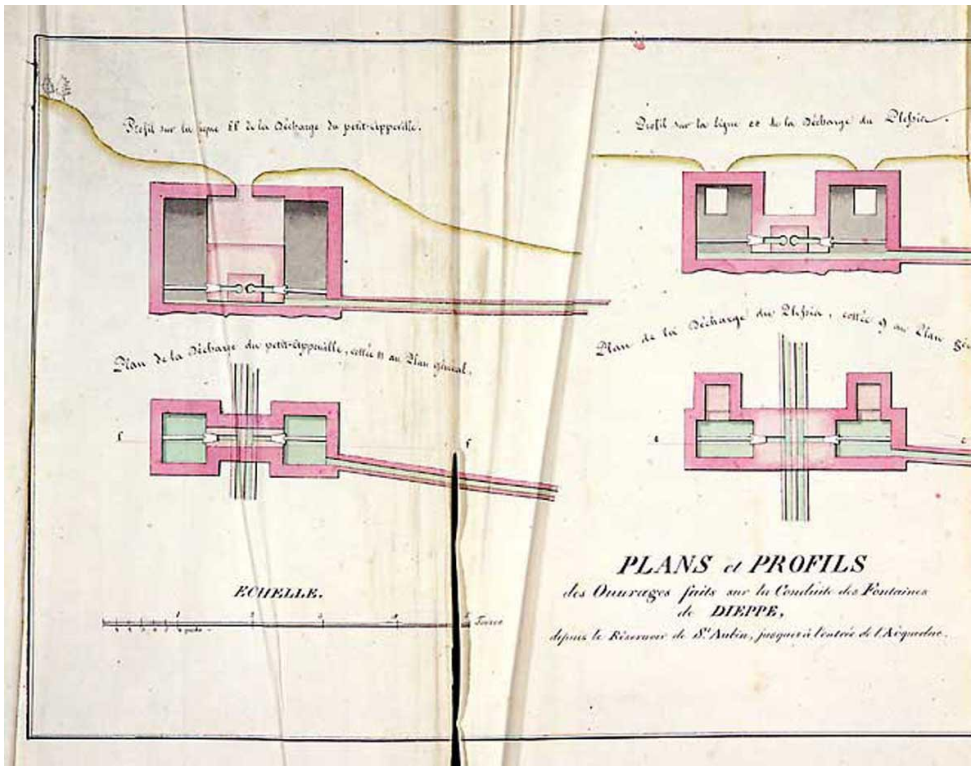
Coupe de la galerie Toustain, sous la colline du Petit-Appeville, par Dupont, en 1799 (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Manuscrit 32). On distingue sur le cours de la galerie les deux escaliers d'accès du Petit-Appeville, les conduites avec des évents branchés verticalement (tuyaux), une série de cuves (regards de surveillance, cuves de décharge, une cuve coupée ou de décantation), les puits d'extraction et d'aération et, à droite, après le fossé de la ville, le château d'eau et la fontaine de La Barre

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

7 Pour l'entretien des canalisations en terre cuite (« cahots »), on creuse une galerie à hauteur d'homme longue de 2,6 km qui traverse la haute colline du Petit-Appeville **(fig. n° 7)**.

8 Le marché prévoit également la mise en place de cuves[10] où s'évacue l'air des tuyaux (évents), et de cheminées d'aération dans le tunnel **(fig. n° 8) (fig. n° 9)**.

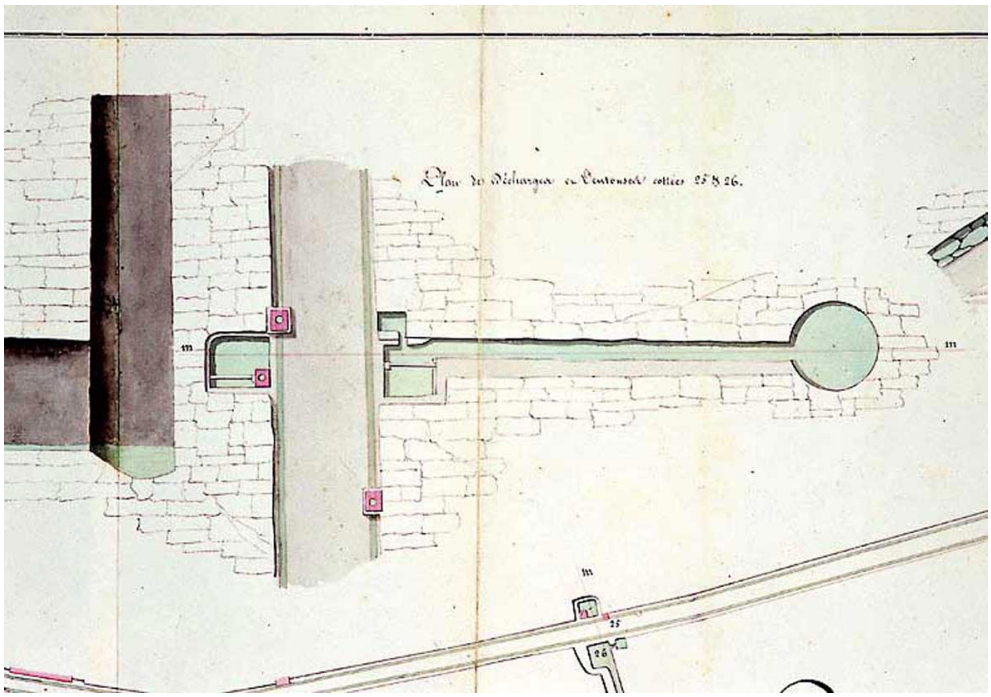
Figure 8



Plans et coupes des cuves de décharge du Petit-Appeville et du Plessis : des tampons en bois maintenus en place par des bâtons permettent, lorsqu'ils sont ouverts, d'évacuer l'eau des canalisations lors de travaux. En dehors de la galerie Toustain, les accès à ces regards ou décharges s'effectuaient par le haut, et n'étaient pas sécurisés : certains actes de malveillance ont parfois été constatés, avec pour objectif l'obturation de l'aqueduc, ou la prise clandestine (et gratuite) d'eau publique (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Manuscrit 32)

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

Figure 9

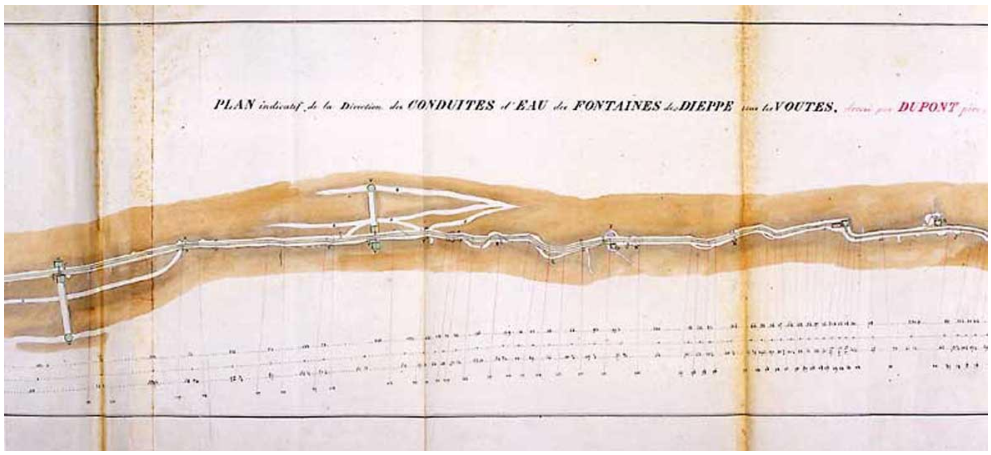


Plan d'une cuve de décharge, avec puits, et évents (en rose) placés sur les conduites (grisées), fin XVIII[e] siècle (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Manuscrit 32)

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

9 Les financements sont assurés par des taxes de 30 sols par pipe de vin vendue au détail et de 20 sols par muid de sel, levées autorisées par lettres patentes du roi François I[er] et régulièrement renouvelées par ses successeurs. Le chantier n'est achevé qu'en 1558 : ce retard considérable est imputable en grande partie aux difficultés rencontrées lors du creusement de la galerie, effectué simultanément à partir des deux extrémités. La nature des terrains (marne, lits de cailloux), la ventilation et l'évacuation des déblais par des puits verticaux de 2 m de diamètre qu'il faut forer depuis le sommet de la colline (40 à 70 m de haut, voire plus), l'effondrement de bancs de terre, l'aménagement d'espaces de repos ou de réserves de matériel, le caractère pénible et dangereux des travaux de percement sans renforcement de galeries représentent de sérieux obstacles à surmonter, susceptibles de ralentir le chantier. Les erreurs les plus flagrantes concernent les différences d'alignement et d'altimétrie entre les travaux des deux équipes qui tentent laborieusement de se rejoindre sans y parvenir d'emblée. Il en résulte que le tunnel encore en place présente sans raison apparente une série de ramifications[11] **(fig. n° 10)**, et que l'aqueduc dessine un tracé sinueux avec des angles a priori superflus et des contre-pentes. A cela s'ajoute le manque de qualification de la main-d'œuvre fournie par la ville, l'établissement d'un siphon sous la Scie **(fig. n° 11)**, qui freinera plus tard le débit, les inévitables aléas de l'achat progressif des terrains situés sur le chemin de l'aqueduc...et même la pose à contre-sens de portions de tuyaux !

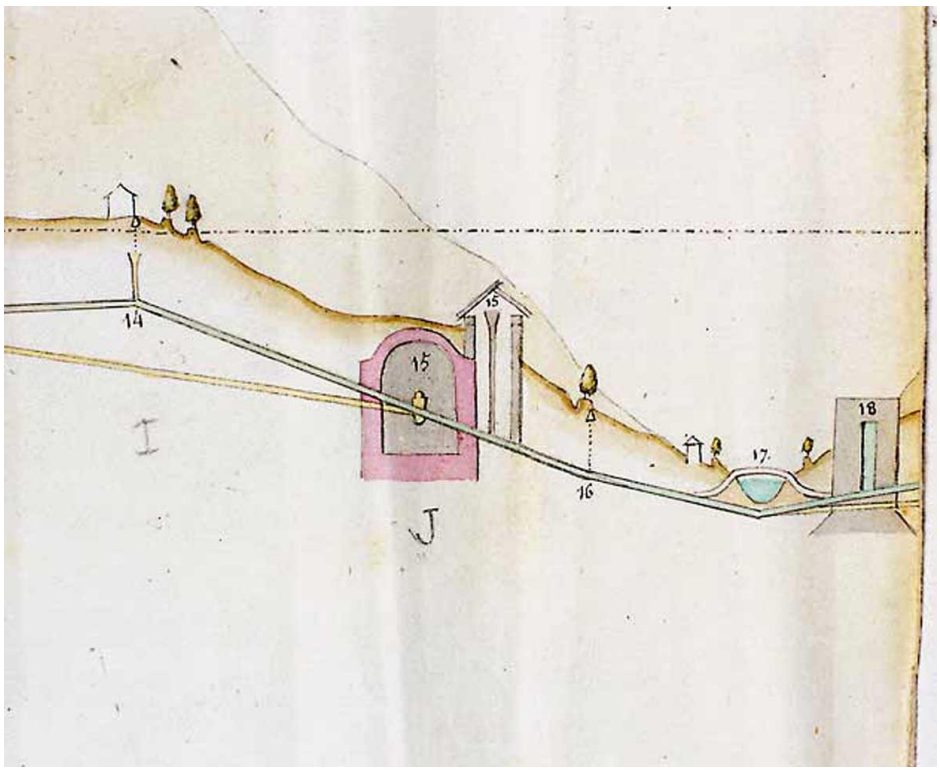
Figure 10



Plan de la galerie Toustain (détail), par Pierre Vincent Dupont, entre 1795 et 1820 (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Manuscrit 32). Conduites avec cuves de décharge, galeries « perdues » (diverticules), « riveaux » d'évacuation, évents, cuve coupée, réservoir de la Source Bleue. Le puits creusé (V) depuis la surface n'a pas rejoint la galerie principale, d'où la présence de galeries « perdues », et sa réutilisation en puits à eau, à la suite des cuves de décharge

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

Figure 11



Coupe de la galerie Toustain, sous la colline du Petit-Appeville, par Dupont, en 1799 (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Manuscrit 32). Détail du passage de l'aqueduc sous la rivière de la Scie : cuve ou regard (15 J), évent (15), puits (18). Selon ce document, il est prévu de rectifier l'assiette des conduites de l'aqueduc

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

10 Lorsqu'enfin, en mai 1553, l'eau douce arrive dans le fossé de la ville, ce n'est qu'un mince filet coulant d'une seule des deux conduites. S'engage alors un long procès : Pierre Toustain est accusé par les bourgeois de la ville de « lourdes faultes », détaillées (après visite) par trois autres fontainiers[12], conséquences de mauvais calculs de pente. Le fontainier réfute avec ténacité ce jugement, alléguant la mauvaise qualité du « chyment », le manque d'étanchéité des portions de tuyaux emboîtées, l'absence de qualification des manouvriers mis à sa disposition par les édiles[13]. Incapable d'effectuer les réparations nécessaires dans les délais impartis, et de rembourser la ville des sommes englouties dans ce projet d'utilité publique, il est emprisonné onze jours. Le fontainier Pierre Le Mestre et son fils Jean[14], appelés pour une nouvelle expertise, concluent à la justesse globale des calculs de leur confrère en dépit de quelques erreurs, et obtiennent sa libération. L'ouvrage est finalement terminé, sous leur direction, par les maître-maçons Pierre Fournier, Claude Loutrel et Jean Goddes[15]. Le devis rédigé à cette occasion donne quelques précisions techniques intéressantes sur les manques constatés : remplacements de segments de canalisation, « rhabillement de thuyaulx » (ciment), rehaussement d'une cuve, rabaissement d'une autre, rajout de cuves à usage d'évent toutes les 100 toises sous la galerie, déblaiement de terre, création d'une grande citerne dite « receptoire » au départ du tunnel du Petit-Appeville formant un château d'eau intermédiaire, creusement de « riveaux » d'évacuation des eaux dans ce tunnel, édification d'un arceau creux pour franchir le fossé de la ville... Les pièces de ce long procès révèlent l'extrême difficulté d'une telle entreprise : les avis divergents des premiers maîtres fontainiers consultés soulignent de plus une maîtrise encore incertaine des techniques requises.

Figure 12



Le Puits-Salé vers 1850. Lithographie d'Amédée Féret (Bibliothèque Municipale de Dieppe, carton 1112, n° 6)

Phot. Inv. C. Kollmann © Inventaire général, ADAGP, 1986

11 Après plus de 23 ans d'attente, l'eau tant espérée s'écoule enfin à la fontaine du Puits-Salé **(fig. n° 12) :** elle y est accueillie avec ferveur par les chants d'action de grâce du clergé et de toute la population dieppoise.

Figure 13

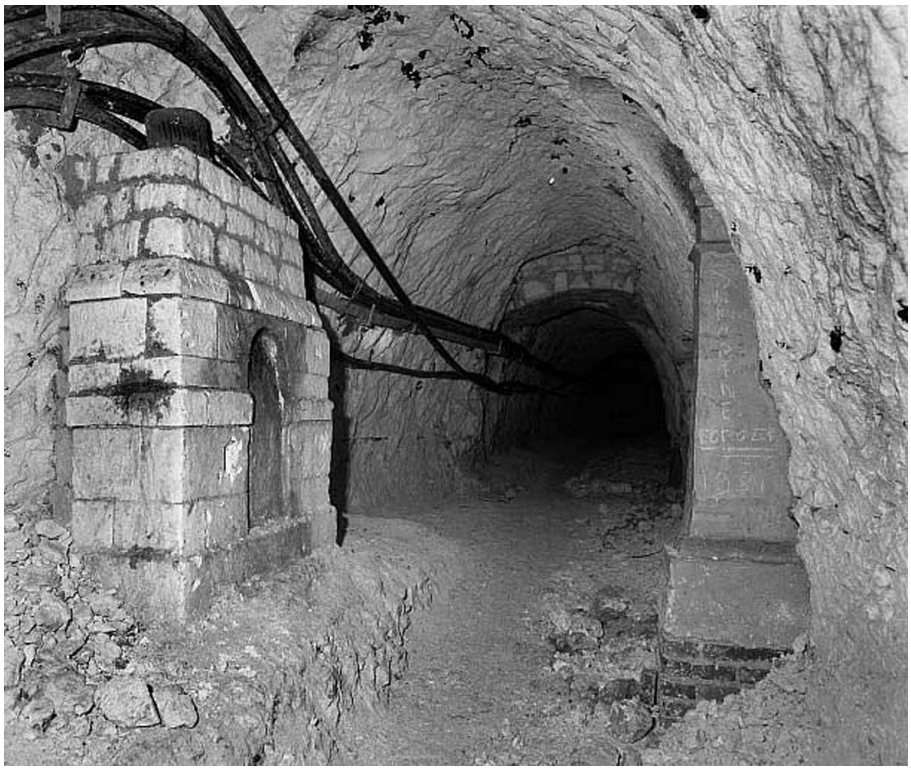


Canalisations en terre cuite de l'aqueduc, d'un diamètre de 19 cm, enrobé dans un lit de ciment dit romain, découvertes lors de travaux de construction d'une villa

Phot. B. Billiotte © B. Billiotte

12 L'aqueduc proprement dit, semblable à celui édifié au Havre, existe encore, au moins au niveau du tunnel qui l'abrite à partir du Petit-Appeville. Il consiste en deux conduites de terre cuite enterrées enrobées dans un lit de ciment romain encore parfaitement visible qui forme le sol de la galerie souterraine **(fig. n° 13)**.

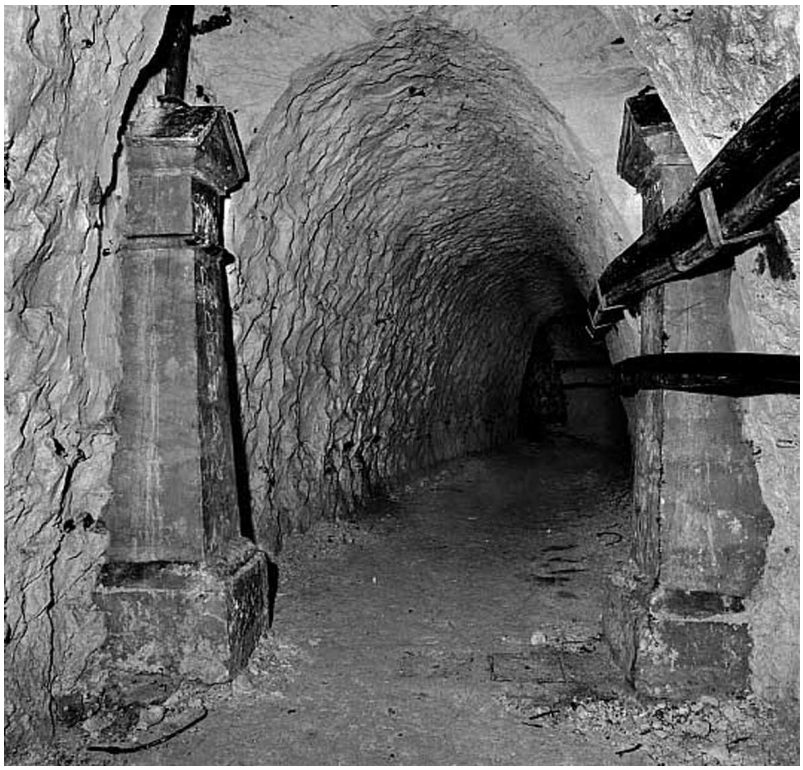
Figure 14



Sur chacune des conduites enterrées se trouve un évent chargé d'évacuer l'air emprisonnée responsable d'un ralentissement du débit ; il s'agit d'un tuyau vertical branché sur chaque canalisation, protégé par une enveloppe en pierre (XVI^{e} siècle) ou en ciment romain (vers 1793)

Phot. Inv. C. Kollmann © Inventaire général, ADAGP, 1991

Figure 15

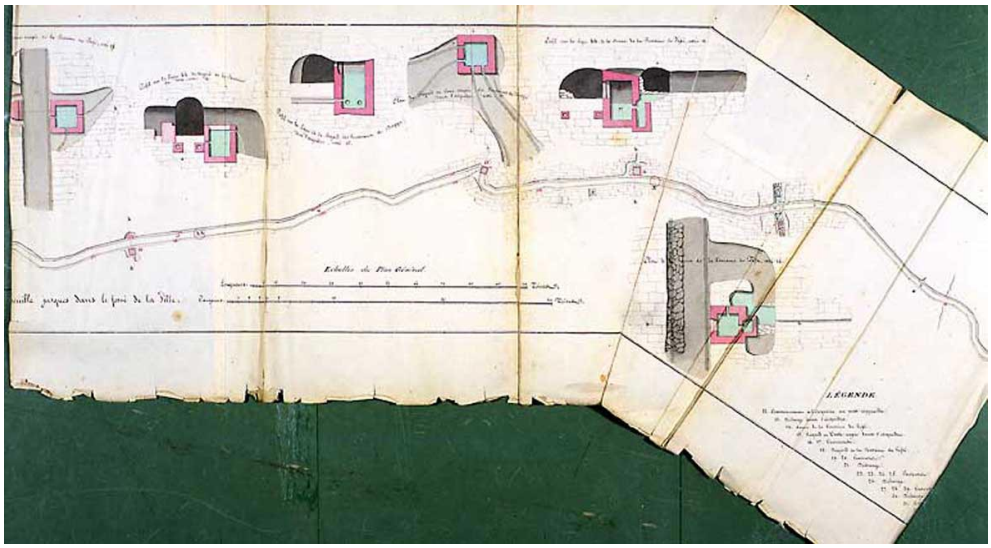


Galerie Toustain, avec deux évents (vers 1793) sur les conduites (ici séparées) de l'aqueduc, et deux bondes installées vers 1860 pour fermer le passage de l'eau lors de travaux

Phot. Inv. C. Kollmann © Inventaire général, ADAGP, 1991

13 Il comporte encore des ventouses (évents) pour l'évacuation de l'air sous la forme de tuyaux verticaux branchés sur les conduites et enrobés d'une enveloppe de calcaire ou de ciment **(fig. n° 14) (fig. n° 15)**, dix-neuf puits d'extraction et d'aération, des regards pour faciliter l'entretien, deux cuves « coupées » pour le dépôt des boues, plusieurs salles et des bassins de décharge **(fig. n° 16)**.

Figure 16



Vue partielle du plan de l'aqueduc, de la Source Bleue à la fontaine du Fossé de la ville, avec plans et coupes de trois ouvrages, fin XVIII[e] siècle (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Manuscrit 32). De gauche à droite : cuve coupée de la Fontaine du Fossé (18), regard ou cuve-coupée des Fontaines (15), Source de la Fontaine du Fossé (14) découverte dans les fossés de la ville. Sur le tracé de l'aqueduc sont représentées des ventouses ou évents (16, 17, 19, 20, 22 à 25, 27 à 29), des puits ou cheminées d'aération (AA, X et V), des décharges (13, 21, 26 et 30) et une perte d'eau (Z)

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

14 L'hétérogénéité des évents, des maçonneries englobant les tuyaux, du voûtement du tunnel du Petit-Appeville résultent des innombrables travaux d'entretien et de réparations qui, au cours des siècles, furent le lourd tribut à payer pour bénéficier de l'eau courante.

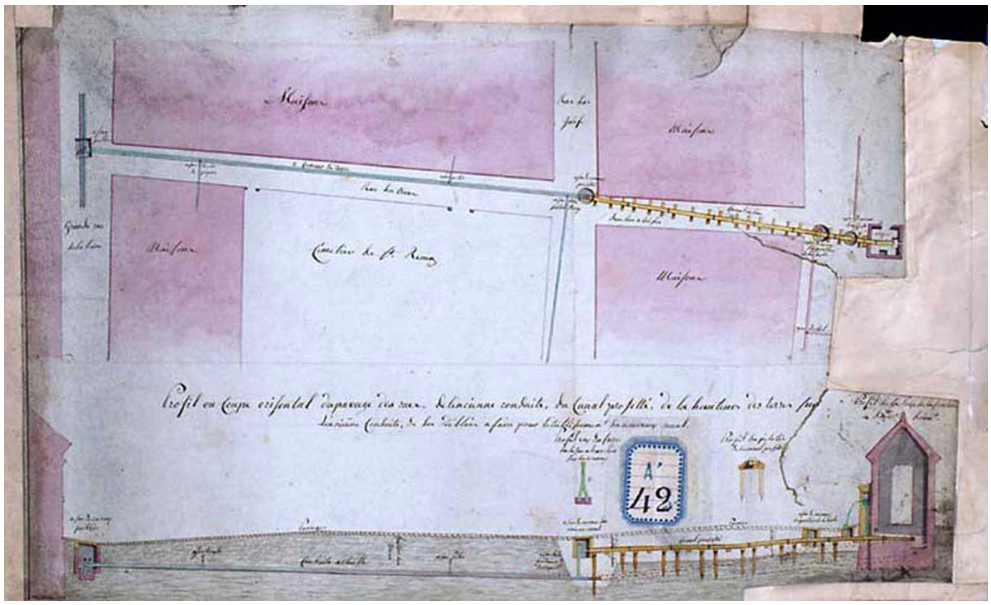
Figure 17



Fontaine (détruite) et château-d'eau de La Barre en 1838. Tableau de W. C. Stanfield (Collection Musée de Dieppe, n° Inv. 998.15.1)

15 A l'origine, l'eau arrivait à l'ouest de la ville, dans un réservoir (château d'eau) servant de fontaine (place de la Barre actuelle) **(fig. n° 17)**, puis coulait vers l'est jusqu'à la fontaine du Puits-Salé. Un branchement secondaire alimentait au nord la place « du port d'Ouest » (place Camille Saint-Saëns) **(fig. n° 18)**, puis la rue de la Halle au Blé (nord-est) ; un autre longeait la rue d'Ecosse, vers le sud-est. Outre les puits et fontaines en place en 1558, cet ouvrage pourvoyait en eau nombre de nouvelles fontaines publiques et privées, élevées dès la mise en service de l'aqueduc et disséminées dans toute la ville intra-muros.

Figure 18



Ce projet attribué au fontainier Dupont, vers 1794, représente en coupe la canalisation d'eau allant à la fontaine du Port d'Ouest (Place C. Saint Saëns). On envisage alors de remplacer l'ancienne conduite par une conduite en bois portée par des pieux, et de refaire la fontaine (Bibliothèque Municipale de Dieppe, non côté)

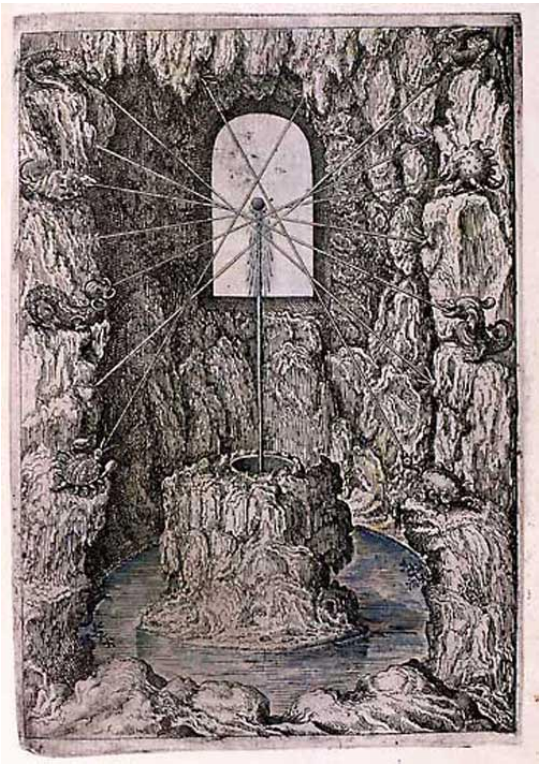
Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2004

16 Aux quatre fontaines existantes s'ajoutent pour le plus grand confort des habitants la fontaine de La Barre, en 1563 celle du Marché (place Nationale), ornée de nymphes et figurines ciselées dans la pierre, et une dizaine d'autres ouvrages réalisés entre 1563 et 1579[16]. La description de l'ornementation de ces œuvres de la Renaissance laisse assez augurer de leur qualité et de la délicatesse de leurs sculptures, dont malheureusement il ne subsiste aucune représentation.

La fontaine d'Isaac de Caus

17 Légèrement plus tardive, une autre fontaine suscita l'émerveillement, ouvrage dont seules les chroniques anciennes gardent la mémoire. En l'honneur de l'entrée solennelle de Louis XIII à Dieppe en 1617, le gouverneur et les échevins organisent de fastueux divertissements. Ils font notamment construire un rocher devant l'hôtel de ville (actuelle place Nationale) qui, selon David Asseline[17], « *estoit des plus beaux que l'on puisse s'imaginer, estant composé d'une quantité de rares pourcelaines, de très précieux vignots et d'un très grand nombre de rocailles (...). Un mémoire porte qu'il enfermoit une fonteine artificielle que le sieur Isaac de Caux, Dieppois et ingénieur, avoit si bien inventée, que l'eau qui couloit d'une cuve placée au haut de la Maison de Ville, et tomboit, par certains canaux, dans le corps de plusieurs oyseaux de terre, non seulement leur faisoit chanter un ramage tout à fait surprenant, mais même que par le moyen d'un autre tuyau, elle eslevoit admirablement une pomme* [un globe] *et une couronne en l'air jusqu'à ce que venant à manquer, l'une et l'autre qui avoient esté suspenduë descendoient alors au lieu d'où elles avoient été transportées* » .

Figure 19



Modèle de fontaine dans une grotte avec jets d'eau et balle proposé par Salomon de Caus. Extrait de *Les raisons des forces mouvantes*, par Salomon de Caus, 1615 (Bibliothèque Municipale de Dieppe, fonds Richard Simon DJJ 13 - édition de 1624)

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2005

18 Cette réalisation est représentative d'une époque où, avant les superbes jeux d'eau des jardins « à la française », le goût des princes se portait plutôt vers de précieuses fontaines à mécanismes et automates, en forme de grotte ou de rocher. Alliant à la science des fontainiers celle des ingénieurs, cette fontaine originale témoigne d'un art mécanique alors très prisé, dont le célèbre ingénieur dieppois Salomon de Caus (1576-1626)[18], parent d'Isaac[19], était l'un des plus illustres spécialistes. Son ouvrage *Les raisons des forces mouvantes* (1615) propose une série de modèles de fontaines animées par des automates et des machines hydrauliques **(fig. n° 19)**, véritables curiosités parfois musicales mêlant raffinements esthétiques et ingéniosité, égayant jardins et grottes. Leurs techniques hydrauliques et pneumatiques sophistiquées, leurs oiseaux artificiels chantants, leurs flûtistes mécaniques, leurs nymphes, dragons et satyres animés prolongent en fait les jeux d'eaux des jardins et grottes de la Renaissance. Ainsi en Italie peut-on citer notamment les travaux de Léonard de Vinci, ou l'orgue hydraulique de la villa d'Este à Tivoli, et en France les travaux de Bernard Palissy (1510-1590), les fontaines des jardins de Saint-Germain-en-Laye (1598)[20], ou encore, en Basse-Normandie, celle du château d'Outrelaize à Gouvix[21].

19 Déjà en 1532, l'accueil grandiose que la Ville avait réservé à la reine Eléonore de Habsbourg, seconde femme de François I^er^, et au dauphin François, alors âgé de 14 ans, avait suscité la création d'un rocher près de la fontaine du Puits-Salé. On y découvrait le roi David et la reine Bethsabée protégeant le « petit Salomon du Royaume de Judée », allusion à la famille royale, cinq cavernes abritaient une salamandre remuant « teste et piés », référence directe aux armoiries de François I^er^, un phénix dont les ailes et le bec

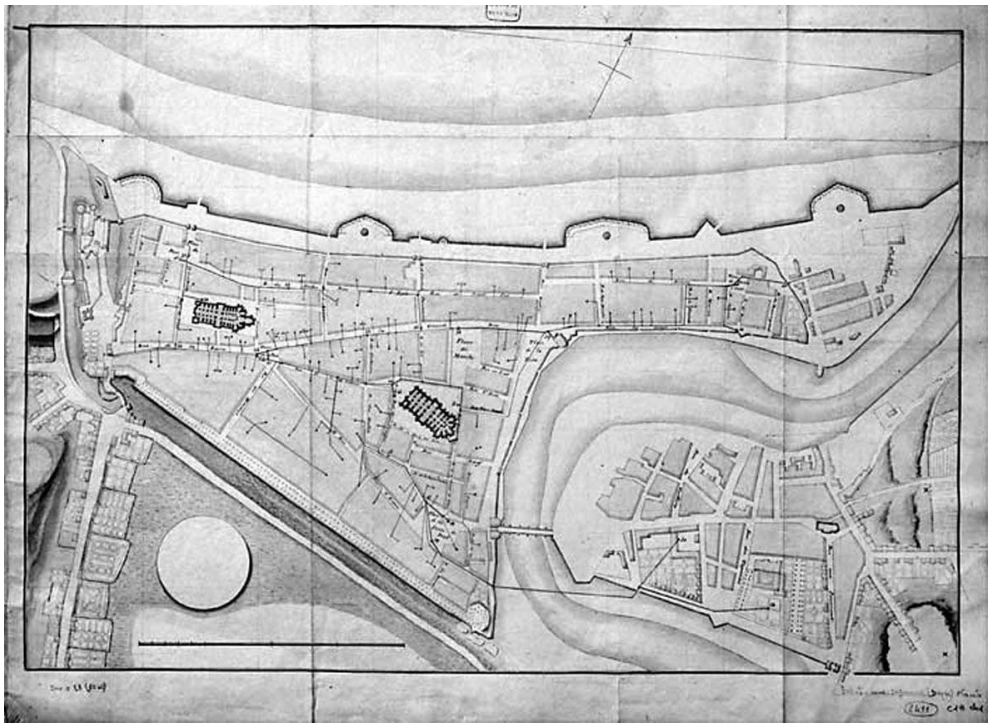
s'ouvraient, et trois jeunes Dieppoises personnifiant la Foi, la Charité et l'Espérance. Ce décor théâtral et allégorique conçu comme un hommage aux souverains ne paraît pas avoir été associé à des jeux d'eau : l'aqueduc Toustain n'existait pas encore. Mais le message implicite fut sans doute entendu ; le droit de capter et conduire les eaux de la source Saint-Aubin jusqu'à la ville fut officiellement accordé peu après...

20 A Rouen, la fontaine allégorique de Lisieux (détruite) présentait déjà, vers 1518, d'ingénieux perfectionnements mécaniques créés pour amuser la population. Elle figurait le mont Parnasse, avec Apollon jouant de la lyre, le cheval Pégase, et les neuf muses : si les eaux s'écoulaient ordinairement par deux salamandres en cuivre, un mécanisme permettait de lancer des jets d'eau sur les passants, depuis des orifices situés sous les sabots de Pégase, au niveau des instruments des muses...et des seins de l'allégorie de la Philosophie, personnage central de la composition[22].

L'adduction d'eau au XVII^{e} siècle

21 Loin des fastes et de l'apparat destinés aux princes, l'alimentation en eau de la population dieppoise continue de solliciter toute l'attention des pouvoirs municipaux. Au XVII^{e} siècle, le réseau urbain des eaux de Dieppe est régulièrement restauré, remanié, et étendu[23], les besoins et les branchements privés croissant au rythme de la démographie **(fig. n° 20)**. Pourtant quelques sites[24] demeurent relativement écartés de la distribution. En 1618 et 1619, le captage par Moyse Planquais des eaux de deux sources d'eau claire, l'une à Caude-Côte, l'autre, la Source Bleue, située dans la galerie de Pierre Toustain, procure de l'eau pure aux habitants du faubourg de la Barre ainsi qu'à la garnison et aux chevaux du château.

Figure 20



Le réseau d'eau à la fin du XVIII[e] siècle à Dieppe est d'une densité remarquable pour l'époque, même si le village du Pollet ne bénéficie que de deux branchements (Bibliothèque Municipale de Rouen)

Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 1986

Figure 21



Salle dite « de la duchesse de Berry » : cette table comporte encore les traces de cinq arrivées d'eau (en bronze), en provenance de la Source Bleue située en face. Cet espace orné d'un original décor de coraux et coquillages était sans doute destiné à la consommation de l'eau de source. Il a probablement été aménagé en 1618-1619 par le fontainier Moyse Planquais, lorsque la découverte de la Source Bleue permit l'alimentation en eau de la garnison du château

Phot. Inv. C. Kollmann © Inventaire général, ADAGP, 1991

22 L'étonnante salle dite plus tard *de la Duchesse de Berry*[25] **(fig. n° 21)** de l'aqueduc Toustain a sans doute été aménagée à cette époque : on y découvre, face à la cuve de la Source Bleue, une table semi-circulaire autrefois pourvue de jets d'eau, un banc en pierre et une paroi très originale, ornée de coraux et de coquillages, bien dans l'esprit des grottes rustiques à mécanismes et effets d'eau appréciées dans les années 1570-1630, dont les plus célèbres furent réalisées à Meudon ou à Saint-Germain-en-Laye. Si les documents d'archives ne nous révèlent rien de l'usage de cette salle, la consommation de l'eau réputée de la Source Bleue, particulièrement « légère » et pure, pourrait expliquer son existence.

23 Par la suite, et jusqu'en 1882, date de l'établissement d'un nouveau réseau, l'adduction d'eau connaît bien des vicissitudes. Les fuites, les canalisations bouchées, les infiltrations de racines d'arbres, les altérations des voûtes du tunnel et des tuyaux se multiplient et pèsent lourdement sur le budget de la ville. Dieppe bénéficie néanmoins d'une remarquable distribution, exceptionnellement dense pour l'époque[26].

Figure 22



Le puits installé en 1930 place du Puits-Salé par l'architecte Fernand Miellot remplace la fontaine la plus célèbre de Dieppe. C'est là qu'en 1558 jaillit pour la première fois l'eau de l'aqueduc Toustain
Phot. Inv. Y. Miossec © Inventaire général, ADAGP, 2004

24 L'adduction d'eau de Pierre Toustain, malgré ses imperfections, plaça la ville de Dieppe parmi les plus précoces en matière d'hygiène publique et d'urbanisme, domaine qui ne s'épanouira ailleurs qu'au XVIII[e] siècle. Durant trois siècles, l'aqueduc Toustain fut suffisamment performant pour contenter les besoins croissants de la population, alimenter de nombreuses fontaines privées et publiques, et participer au prestige de la ville. Ce réseau d'eau a profondément marqué le paysage urbain, à tel point qu'aujourd'hui encore l'ancienne fontaine du Puits-Salé - d'où jaillit en 1558 l'eau tant attendue de la source Saint-Aubin - demeure un élément emblématique de la cité **(fig. n° 22)**.

NOTES

1. Trois sources approvisionnent plus de vingt-cinq fontaines soigneusement ornées, avec des conduites souterraines mieux dimensionnées, pourvues de regards de surveillance. L'adduction d'eau de Rouen en 1525 est connue grâce à un document technique exceptionnel offert à la ville par le Conseiller Jacques Le Lieur : le **Livre des fontaines** nous révèle l'histoire de la captation des trois principales sources, et la représentation détaillée des trois aqueducs au sein de la cité, avec leurs fontaines, leurs cuves de décantation, leurs évents, leurs branchements, au sein des

édifices privés et publics qui les bordent. (BM Rouen). Une édition en fac-similé de ce manuscrit est prévue (parution 16 septembre 2005, aux éditions Point de vues).

2. Cf. Etienne, Claire. **Le Havre, un port, des villes neuves**, à paraître (28 octobre 2005), collection Cahiers du Patrimoine, Monum - Editions du Patrimoine. Voir dans la base Mérimée, notice IA00130115.

3. Deux nouvelles sources sont captées, des fontaines et des réservoirs sont construits. Jérôme Bellarmato chercha même à mettre en place un ensemble d'égouts couverts mais cet indéniable progrès en matière d'hygiène publique et d'urbanisme ne rencontra pas le succès escompté.

4. Voir Anfray, Francis. **L'aqueduc Toustain**, 2005 (document dactylographié) ; Anfray, Francis et Delaunay, Patrice. Ville de Dieppe, Expertise sous-sol, **L'aqueduc Toustain. L'eau douce à Dieppe**, 2005 (document dactylographié) ; Feron, Claude. L'adduction des eaux à Dieppe. **Bulletin des Amys du Vieux Dieppe**, Dieppe, 1958 (n° 2), fascicule LXIV Voir le site : http:// www.amysduvieuxdieppe.com ; les travaux de M. B. Billiotte (non publiés).

5. Pendant la guerre de Cent Ans, sous l'occupation anglaise, un projet d'adduction d'eau douce est déjà envisagé (1434). Il s'agissait de détourner une partie de la Varenne, et de conduire l'eau jusqu'à la ville par le biais d'un canal à ciel ouvert prenant naissance près le Pont aux Vacques à Arques-la-Bataille. Fondamental pour l'épanouissement de la cité, ce projet est repris dès 1454 par le roi Charles VII, mais abandonné car trop coûteux pour une région appauvrie par la guerre. Au XIVe siècle les ressources locales se résument à quatre puits.

6. Dupuis, François. **Jehan Ango, navigation et Renaissance à Dieppe**, (coll. Itinéraires du Patrimoine, 1992).

7. Les documents cités dans cet article sont conservés à la Bibliothèque Municipale de Dieppe. Voir le site : http://www.mairie-dieppe.fr, sous deux formes : les originaux (Recueils de documents, Répertoire Langlois, 8e classe, 4e liasse) et des copies avec des plans originaux (Recueil de plans, profils, pièces et documents relatifs aux fontaines de Dieppe, extraits des archives du château et de l'hôtel de ville, par Renard, 1830, Manuscrit 32, t. I et II). Autres sources consultées : **Construction de fontaines, bouches d'égouts, aqueducs et puits artésien, exploitation de sources**, 1746-1828. (AD Seine-Maritime : 2 OP 678/48) ; Cour des Aides, Chambre du Conseil, Arrêts sur rapports, 28 avril 1554 (AD Seine-Maritime : 3 B 202).

8. Marché entre Pierre Toustain et la ville pour la construction de l'aqueduc, le 11 novembre 1535 (Bibliothèque Municipale de Dieppe, Répertoire Langlois, 8e classe, 4e liasse).

9. La fontaine de l'archevêché de Rouen (détruite) était du même type que la fontaine vénitienne offerte en 1508 au cardinal d'Amboise pour orner son autre propriété, le château de Gaillon.

10. Terme générique qui peut désigner à la fois une fosse ménagée pour recevoir le trop plein d'eau lors de travaux au niveau des conduites (cuve de décharge), une citerne ou réservoir de recueil des eaux de source (château d'eau), un réservoir de fontaine, ou une chambre de partage des eaux lorsqu'il y a un branchement de canalisation. Une cuve sert aussi d'évent ou de ventouse (évacuation de l'air), et de regard (surveillance du niveau d'eau), et permet les dépôts limoneux (cuve coupée).

11. Bien que certaines pouvaient sans doute être utilisées comme galeries techniques (évacuation des déblais, stockage de matériel...), ou plus tard avoir un rôle de décharges en cas de fuites d'eau importantes.

12. Visites le 29 mars 1551 de Roulland Hanot ou de Hesnot, moine d'Auffay, le 22 mars 1553 de Phillypes Elloy, « maistre machon architecte et voyer pour le Roy en la ville et bailleage de Rouen », le 4 mai 1553 de maître Pierre Peschaud « fontenier de monseigneur le Révérendissime Cardinal de Vandosme » (BM Dieppe, Manuscrit 32, t. I).

13. Qui selon lui ont négligé d'étanchéifier les emboîtements de tuyaux avec de l'étoupe.

14. Pierre Le Mestre (ou Le Maistre), fontainier du roi, est également intervenu au Havre, aux châteaux d'Anet et de Fontainebleau.

15. BM de Dieppe, manuscrit 32 : devis, 1554 (copie 1830, par Renard).

16. Fontaines existantes en 1558 : du Port d'Ouest, de la Halle au Blé, de l'ancienne poissonnerie, du Puits-Salé. Nouvelles fontaines : de la Vase, de la Vicomté, du Trou Moisson et de la place du Moulin à vent, de la rue d'Ecosse (1575), de la Porte du Pont (1579) et quatre autres autour du cimetière de l'église Saint-Jacques (1568)... Cf. Bichot, Lazare. **Mémoires pour servir à l'histoire de Dieppe**, manuscrit 1766, réédition 1985, éditions Bertout.

17. Cf. Asseline, David. **Les Antiquitez et chroniques de la ville de Dieppe**. 1682, réédition 1874.

18. Ce protestant, à la fois ingénieur et architecte-paysagiste, réalise en particulier les jardins et grottes de la Cour des Princes électeurs à Heidelberg, en Allemagne, d'autres à Londres, Bruxelles, Stuttgart...etc. Il est le véritable inventeur des machines à vapeur, mais cette découverte n'a pas été comprise et exploitée à son époque.

19. Salomon serait le frère aîné d'Isaac. Isaac, architecte, ingénieur et graveur, publie à Londres, en 1644, un ouvrage sur les machines hydrauliques intitulé **Nouvelle invention de lever l'eau plus haut que sa source**, largement inspiré de celui de Salomon de Caus.

20. Réalisées par l'ingénieur florentin Thomas Francini, elles offraient le spectacle impressionnant de six cavernes peuplées d'automates, avec bruitages (musique, tonnerre), qui effrayaient Louis XIII enfant.

21. Elle jaillissait autrefois d'une grotte, dans la galerie du château : conçue en 1600 et 1604 par un artisan surdoué nommé Marin Bourgeois, dont l'atelier se trouvait au dessus de celui de Bernard Palissy au Louvre, un système hydraulique complexe produisait le chant d'un coucou et de Philomèle, ainsi que les mouvements d'un cygne buvant et d'une chouette se cachant.

22. Une autre « fontaine-spectacle » a marqué les esprits rouennais : il s'agissait d'une œuvre éphémère et allégorique créée lors de l'entrée royale de Charles VIII (1485). Elle représentait une fontaine à trois tuyaux, « fontaine de Grâce » évoquant le roi, arrosant un arbre sec « nommé peuple » dont les feuilles, on ne sait par quel artifice, s'épanouissaient sous la « rousée »... Cf. Deschamps, Philippe. Les Entrées Royales à Rouen. **Connaître Rouen**. Les Amis des Monuments rouennais, t. 3, 1976.

23. Au XVII^{e} siècle, travaux des fontainiers Moyse Planquais, Louis Loutrel, Alleaume et Mallet : ce dernier rallonge la galerie du côté du Petit-Appeville en 1650. Au XVIII^{e} siècle, les travaux se poursuivent, par les fontainiers Ravette et Bréant. L'entrepreneur Guillaume Roussel effectue vers 1753 d'importants travaux d'entretien, et, en 1757, prolonge une nouvelle fois le tunnel « Toustain », du côté du Petit-Appeville.

24. De l'autre côté du port et de l'Arques, le village de pêcheurs du Pollet qui constitue un faubourg de la cité, continue à manquer d'eau. Seuls les couvents des capucins (en 1620) et des sœurs de la Visitation de Sainte-Marie (en 1653) bénéficient du réseau d'eau de la ville grâce à une canalisation souterraine en plomb (privée) qui traverse la rivière.

25. La Duchesse de Berry qui lança en 1824 la mode des bains de mer à Dieppe a visité au moins une fois la galerie Toustain, lors d'une procession aux flambeaux en 1829.

26. 167 « fontaines particulières » ou branchements privés en 1730, 292 en 1788 en comptant les fontaines publiques. En 1785, la ville de Dieppe *se trouve être l'une de celles du royaume qui ait de l'eau douce et légère en la plus grande abondance... les eaux coulent continuellement dans les rues et y forment un ruisseau qui en procure la propreté, et qui en rafraîchit l'air dans l'été* (*extrait de* Jean-Antoine Samson, **Mémoires chronologiques pour servir à l'histoire de Dieppe et à celle de la navigation Françoise**, 1785, p. 117).

RÉSUMÉS

La ville de Dieppe a bénéficié dès le XVI[e] siècle d'une adduction d'eau particulièrement dense, précoce illustration d'hygiène publique et d'urbanisme. Difficilement mis en place par le fontainier Pierre Toustain, l'aqueduc gravitaire qui sur 6,7 km mena l'eau d'une source abondante jusqu'à la ville subsiste encore en partie. En 1579 il pourvoyait en eau pas moins de seize fontaines publiques soigneusement ornées, brillantes émanations du prestige de la cité. En 1617, une originale fontaine mécanique « en forme de rocher » est édifiée en l'honneur de la venue de Louis XIII. Inspirée par les travaux du célèbre ingénieur dieppois Salomon de Caus, elle charme alors les populations par ses jeux d'eau et ses oiseaux artificiels chantants.

From the sixteenth century, the city of Dieppe had an important and well-developed public water system which may be seen as an early illustration of a public health service and as an aspect of town planning. Not without difficulty, a gravitational aqueduct was built by the engineer Pierre Toustain, carrying spring water to the city over a distance of some 6.7 kilometres. Part of this aqueduct still survives. In 1579, the water flowed from no fewer than sixteen decorative fountains, symbols of the city's prestige. In 1617, an original mechanical fountain 'in the shape of a rock' was constructed in honour of a visit to the city by Louis XIII. Inspired by the works of the famous engineer Salomon de Caus of Dieppe, this fountain charmed the population with its dancing waters and artificial singing birds.

INDEX

Mots-clés : Réseau urbain des eaux, adduction d'eau, fontaine, château d'eau, Dieppe, Rouen, Le Havre, fontainier, rocaille, rocailleur, de Caus, eau, eau potable, insalubrité, aqueduc, Harfleur, Michel Vigor, Pierre Vigor, Saint-Aubin-sur-Scie, Pierre Toustain, Petit-Appeville, hydraulique, pneumatique, Moyse Planquais

AUTEUR

VIVIANE MANASE

Conservatrice du patrimoine. Inventaire. Région Haute-Normandie.
viviane.manase@culture.gouv.fr

La preuve par le nombre

La preuve par le nombre

Hélène Verdier

1 S'il en était besoin, la question des usages et de la finalité des résultats de l'inventaire général pourrait être abordée par le nombre : nombre d'œuvres répertoriées, de communes inventoriées, de clichés photographiques réalisés, de dossiers, de consultations des notices dans les bases de données... Les additions aujourd'hui sont éloquentes, mais elles laissent dans l'ombre le rôle de l'inventaire qui, en mettant en œuvre une démarche systématique de connaissance, participe à l' identification du patrimoine en devenir et à une re-connaissance sociale de l'existant. On a pu mesurer combien ce préalable est important et participe à la conservation de ce qu'une société doit transmettre, au même titre que les mesures politiques et réglementaires.

Figure 1



Saint-Claude (Jura). Vitrine de l'usine d'emboutissage Sésame
Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 1992

2 Les articles réunis dans ce chapitre se situent aussi dans un autre registre : celui des résultats scientifiques du travail. Quels sont les éléments nouveaux que peut apporter une enquête topographique ou thématique ? Les méthodes employées : analyses statistique, typologique, technique, stylistique, le croisement des disciplines, histoire, histoire de l'art, archéologie, urbanisme, géographie, ethnologie, permettent, au-delà des clichés, de caractériser un territoire, une catégorie d'œuvres, le travail d'un artiste ou d'un artisan à différentes échelles territoriales - de la banlieue aux contours de l'hexagone- de dessiner des micro ou des macro-frontières jusqu'alors invisibles. Elles permettent de distinguer mais aussi de comparer l'un et le multiple, l'ordinaire et l'exceptionnel, mais aussi d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche, preuve de la justesse de l'intention des fondateurs.

AUTEUR

HÉLÈNE VERDIER

Conservatrice du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. helene.verdier@culture.gouv.fr

Maison, immeuble et compagnie : le singulier pluriel du logement de banlieue : enquêtes dans les Hauts-de-Seine 1840-1940

Antoine Le Bas

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le choix d'une circonscription de création récente, le département des Hauts-de-Seine, pour cadre des réflexions suivantes résulte, d'abord, des engagements d'un service de l'Etat dans une recherche patrimoniale en partenariat avec une collectivité locale. S'arrêter à l'artifice apparent d'un tel cadre reviendrait à refuser l'occasion offerte - aussi bien ici qu'en Seine-Saint-Denis ou en Val-de-Marne - de s'interroger sur l'identité de la proche banlieue parisienne, les services rendus par un tel territoire dans le fonctionnement d'une métropole, et sur les formes architecturales qui peuvent en résulter. Prolongeant l'inventaire topographique des Hauts-de-Seine, la présente étude n'a, pour autant, jamais négligé les réalisations contemporaines bâties à Paris ou en province, dont l'étude a été menée par différents services (universités, services patrimoniaux,...) depuis plusieurs décennies.

1 Dans un article traitant de l'émergence de l'immeuble parisien, Werner Szambien partage l'embarras des chercheurs qui depuis plusieurs décennies mènent l'inventaire des villes, avouant que « le mot immeuble est aussi difficile à utiliser que le mot château »[1]. Il propose alors, à partir d'analyses technique, typologique et sociologique, de donner au terme une définition historiquement fondée, dans la foulée d'historiens de l'architecture qui, à la suite d'André Chastel[2], ont dessiné depuis un quart de siècle les contours multiples et changeants de l'immeuble urbain. Bénéficiant des observations puisées dans l'inventaire topographique des communes des Hauts-de-Seine[3], nous souhaiterions présenter ici quelques exemples repérés en banlieue

parisienne, représentatifs d'une forme architecturale éminemment urbaine, moins étudiés que les immeubles « rambutéens » ou « haussmanniens »[4]. Il s'agit, d'ailleurs, moins ici de décrire l'apparat des façades de telle ou telle époque[5] que de tenter de comprendre les formes nées de certaines demandes de logement dans certaines circonstances. Territoire en constante évolution, la banlieue actuelle apparaît, d'abord, comme une terre d'expérimentation où s'affrontent les intérêts des créateurs, des spéculateurs, des réformateurs ou des urbanistes, pour ne citer qu'eux. Objet d'autant de sollicitude que de convoitise, elle est espace de vie, habité par une population d'âge, de condition et d'origine diverses qui s'y active et y loge en un brassage et une évolution constants. Dès lors, il semblait tentant d'analyser ce qui, dans ces immeubles, de proche banlieue parisienne, relevait d'un type urbain repérable tant à Paris qu'en périphérie, et ce qui pouvait représenter une forme de particularisme local, au risque de devoir préciser sa dimension globalement périphérique ou son éventuelle spécificité départementale. Faute de prétendre embrasser un sujet aussi vaste, nous nous sommes concentrés sur quelques formes récurrentes comme celle de l'immeuble mitoyen à travers les variantes du rang, de la villa ou de la courée, encore bien visibles dans certaines communes. Cette solidarité formelle qui semble parfois entraver l'émergence de l'immeuble, peinant à s'émanciper du type prégnant de l'hôtel aristocratique ou de la maison familiale, nous conduira à étudier la complexité des liens qu'entretiennent ces types, entre emprunt et intégration, juxtaposition et superposition. L'hétérogénéité architecturale de constructions urbaines en formation et déformation permanentes se révèle ainsi à l'image d'un monde dont la mixité sociale et professionnelle apparaît en perpétuelle mutation. A partir d'exemples recensés en proche banlieue, dont certains ont déjà disparu, nous tenterons d'éclairer quelques aspects d'une forme architecturale aux avatars multiples[6].

De la maison sous appentis à l'immeuble entre mitoyens, fortune et infortune d'une forme de logement

2 Malgré leur discrétion, la maison ou l'immeuble sous appentis se rencontrent aisément dans nombre de communes de banlieue. Bien qu'il soit difficile de dater ce genre de construction, que sa modestie a écarté des sources documentaires, il semble imprudent de le faire remonter au-delà du XIX[e] siècle[7]. Ce peu d'ancienneté semble lié à la courte histoire de la banlieue parisienne elle-même. Car si l'on considère l'histoire du bâti des quartiers parisiens qui furent, en leur temps, autant de faubourgs, - faubourg Saint-Antoine[8], faubourg Saint-Denis,...- on retrouve rapidement des formes architecturales comparables. François Loyer étudiant les constructions du quartier de la Goutte d'Or[9], rappelle ainsi que, sur ces anciens coteaux couverts de vignes intégrés à la ville par la construction à la fin du XVIII[e] siècle de l'enceinte des Fermiers généraux, se sont élevés des immeubles urbains dont les communs ont été transformés en logements ouvriers sous le règne de Louis-Philippe. Or si ces immeubles offraient l'aspect de bâtiments de trois étages en front de rue, les constructions annexes, conçues pour abriter écuries et logements de palefreniers, avaient la forme de modestes bâtisses d'un étage plaquées contre les murs mitoyens, couverts en appentis. Un tel parti répondait à la nouvelle vocation du quartier qui, après avoir abrité les rouliers aux portes de la ville, accueillait

désormais les ouvriers des ateliers du quartier de la Chapelle, dans les anciens communs transformés en habitations.

Figure 1



Boulogne-Billancourt, 37, rue Paul-Bert : ensemble de logements adossés à la parcelle, sur cour commune traversante

Phot. Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1988

3 L'analyse des rares témoignages - quelques immeubles de la Goutte d'Or - d'un temps désormais révolu à Paris, s'avère d'autant plus précieuse que la banlieue parisienne connaît aujourd'hui d'importantes mutations. Le nombre de cas encore notables permet, cependant, de cerner le contexte de leur production. Constatons, d'emblée, que ces logements sous appentis, qui n'étaient à Paris que d'anciens communs d'immeubles, apparaissent dans l'actuelle banlieue parisienne sous une forme indépendante **(fig. n° 1)** ; c'est donc une forme résiduelle que nous considérerons ici, comme si cette forme primaire relevait d'un certain art d'aménager les partis les plus modestes de la construction à destination de classes populaires désargentées. Ce type de construction se rencontre surtout dans les anciennes campagnes de la proche périphérie, sur un parcellaire laniéré caractéristique des coteaux viticoles (Issy-les-Moulineaux, Meudon, Suresnes, Clichy,...). Son implantation en périphérie de parcelle manifeste la volonté de réduire au minimum l'emprise du bâti sur un sol dont le propriétaire tire l'essentiel de ses ressources. En milieu alors rural, Vanves offre l'exemple de cultures maraîchères bordées par une maison marginale qui semble encore occuper trop de place. Elevées initialement en bordure de voie, ces constructions ont pu favoriser ultérieurement une colonisation progressive de la parcelle. En secteur plus urbanisé, l'artisan se trouve fréquemment logé « à la même enseigne » : sa maison sous appentis s'aligne sur la rue, alors que l'essentiel de l'espace disponible est réservé, sur l'arrière, à l'atelier[10].

4 Toutefois, la diversité des situations ne saurait masquer le trait commun à toutes ces constructions, à savoir leur caractère particulièrement économique, ne serait-ce que parce qu'elles occupent souvent des parcelles difficilement constructibles, telles que l'on en trouve en marge de percements urbains ou autres opérations d'urbanisme. La rangée de maisons ouvrières du passage de l'Industrie d'Issy-les-Moulineaux comble ainsi un espace non utilisé par l'ouverture de la rue. A Neuilly, certains immeubles de l'avenue Charles-de-Gaulle, adossés au mitoyen, témoignent d'un réaménagement parcellaire.

5 Economes de l'espace urbain, ces constructions de faible profondeur permettent aussi à l'entrepreneur d'économiser sur l'organisation interne par l'adoption d'un parti aussi archaïque que simpliste, la distribution traversante ; avec sa forme réduite au plus simple appareil, la charpente constitue une autre source d'économie.

Des colons en rangs serrés

6 Les ressources d'un tel parti - économie maximale, adaptabilité extrême à tous les emplacements - séduisirent constructeurs et spéculateurs avides de satisfaire la forte demande de logement populaire résultant de l'explosion démographique de la proche banlieue au cours du dernier quart du XIX[e] siècle et des premières décennies du siècle suivant. Des quartiers entiers jusqu'alors cultivés furent colonisés et hâtivement couverts de lotissements spéculatifs, la location de logement populaire étant proportionnellement plus rentable que celle de standing plus élevé. Ces rangs[11] qui s'allongent au gré du parcellaire, et se replient en courées, sont, le plus souvent, démunis de tout aménagement urbain préalable (voirie, éclairage, écoulements,...), et éloignés de tout équipement (transport, commerces, écoles)[12]. Si ces lotissements offrent parfois un espace privatif (jardin potager) pouvant donner sur une voie médiane d'abord privative[13], il arrive que l'exiguïté de la parcelle réduise l'espace disponible à la seule cour commune, où, à l'inconfort de toilettes partagées - installées en fond de cour, à proximité de la pompe collective - s'ajoutent la promiscuité et l'insalubrité de logements privés d'air et d'ensoleillement. Ces cas extrêmes, loin d'être rares, alimentèrent la réflexion des philanthropes et des hygiénistes[14] qui, au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle, tentèrent de résoudre la question d'un logement populaire, économique et sain[15].

Figure 2



Neuilly, 9, rue Paul-Déroulède : immeuble de quatre étages distribués par des galeries extérieures en saillie sur la façade postérieure

Phot. Inv. J.-B. Vialles © Inventaire général, ADAGP, 1992

7 Le désir des entrepreneurs d'accroître encore le rendement immobilier les conduisit, d'une part, à réduire la surface habitable - condamnant ces cités à une inévitable surpopulation [16] -, d'autre part, à augmenter l'élévation des rangs, selon un étirement linéaire qui les rapproche de l'immeuble-barre ; le souci de conserver la forme de la maison relève alors davantage d'une course à la rentabilité - un immeuble vertical coûtant plus cher à bâtir, à capacité égale - que d'un souci d'échelle dans un quartier à dominante pavillonnaire[17]. Car l'on est vite passé d'agrestes lotissements à de véritables ensembles en L puis en U. Si les premiers rangs ne dépassaient pas un étage[18], on voit poindre, à la fin du XIX[e] siècle - d'abord, sous couvert de combles mansardés[19] - des immeubles de trois étages **(fig. n° 2)**, parfois en rang simple[20], mais aussi en ensembles dont la densité confine à l'entassement[21].

Une distribution à prix réduit

8 L'économie d'une distribution interne en enfilade permet d'épargner l'espace dévolu aux circulations, à condition de se borner à un registre de construction modeste.

Figure 3



Nanterre, 34, avenue du Maréchal-Joffre : ensemble de logements sous appentis desservis par une galerie métallique

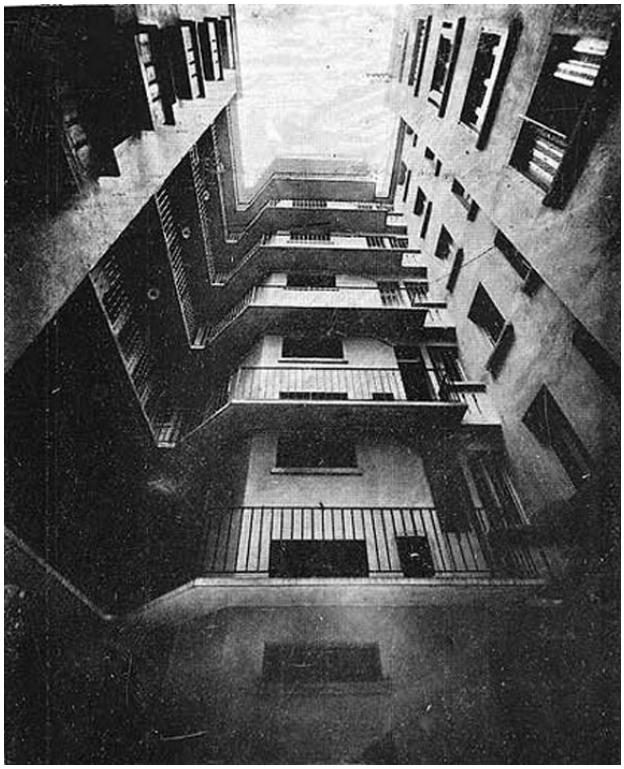
Phot. Inv. J.-B. Vialles © Inventaire général, ADAGP, 1990

9 Multiplier le nombre de logements et celui des étages interdisant une telle économie, les constructeurs ont dû installer des galeries extérieures, selon une formule bien connue de l'architecture civile d'Ancien Régime[22]. Construites le plus souvent en bois[23], parfois en fer[24] **(fig. n° 3)**, elles courent en saillie de la façade, protégées par l'auvent du toit. Si la galerie contribue à l'animation des façades plaquées contre les mitoyens, elle est toujours réservée à la façade postérieure des immeubles en front de rue[25], comme tout élément d'architecture relevant de la sphère privée. Les galeries peuvent alors être desservies par des cages d'escalier intérieures à l'immeuble souvent à claire-voie[26] et sont aisément lisibles dans l'élévation de la façade. On peut aussi trouver quelques accès directs au premier étage[27] ou des cages bâties hors-œuvre[28] selon une formule pratiquée dès le Moyen Age.

10 Cette formule très répandue du logement ouvrier en appentis, contre mitoyens, desservi par coursive, se révèle ainsi un véritable marqueur du logement populaire durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Aujourd'hui repérable à Paris sous forme résiduelle (77 rue de Charonne, par exemple), elle y fut sans doute bien plus fréquente dans les anciens quartiers industriels (XI^{e}, XII^{e} et XIII^{e} arrondissements) et connaît une fortune européenne puisqu'on en trouve à Londres, comme à Bruxelles, Vienne ou Budapest. Elle ne répondait, pourtant, à d'autre satisfaction que celle d'une spéculation effrénée ; d'autres lotisseurs - comme Alexandre Chauvelot à Malakoff - sauront lui substituer des variantes plus humaines. Reprenant la formule économique de la maison sous appentis, ce « spécialiste » du logement ouvrier[29] dispose ses maisons individuelles à un étage perpendiculairement à l'axe de la rue, déterminant ainsi autant de

propriétés indépendantes et isolées, donnant directement sur la voirie communale, et disposant chacune d'un jardin privatif. La formule n'est, certes, pas aussi rentable que le rang ou la courée contre mitoyens. Mais sa capacité à offrir des logements individuels agrémentés d'un espace domestique contribua sûrement à la réussite des lotissements de cette cité ouvrière.

Figure 4



Boulogne-Billancourt, 22, rue Nungesser-et-Coli : immeuble de H. Bodet : vue en contre-plongée des galeries donnant sur la cour intérieure et desservant à chaque étage les chambres de bonnes placées en fond de parcelle : photo publiée dans **L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI**, 1933

Repro. Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1988

11 Le logement sous appentis en fond ou bord de parcelle desservi par coursive s'avère si profondément lié dans les esprits au logement populaire que des architectes « bourgeois » tels que Michel Roux-Spitz ou H. Bodet **(fig. n° 4)** récupèrent la formule pour loger les gens de maison et desservir les pièces de service sur cour intérieure de certains de leurs immeubles « modernes »[30]. La répartition de leur immeuble sur la parcelle reprend alors une distinction familière à l'immeuble bourgeois, entre une façade sur rue réservée aux pièces d'apparat (salon, salle à manger) et une façade sur cour sur laquelle s'ouvrent chambres, cuisine, W-C et salle de bains. Dans cette logique, les logements de la domesticité sont détachés de l'appartement bourgeois, placés en fond de cour et distribués par une galerie en saillie sur la cour intérieure. Paradoxalement, Tony Garnier, chargé par André Morizet de concevoir la nouvelle mairie de Boulogne-Billancourt[31], donnera ses lettres de noblesse à la formule de la courée à coursive, par l' inversion d'un parti très présent dans la ville, et dont il proposait dès 1901-1904 l'emploi pour la distribution des « habitations en commun » de sa « Cité industrielle »[32]. Son projet novateur organise autour d'un vaste espace central des services municipaux vitrés desservis par des coursives internes **(fig. n° 5)**, en une

sorte de forum dont la transparence et la convivialité préfigurent la cité de demain. Plus récemment, cultivant cette démarche métaphorique, l'architecte Laurent Meyer organise le siège du Centre de formation de la fonction publique territoriale[33] à Pantin en élevant deux rangs d'immeubles à coursives de part et d'autre d'une voie interne couverte selon un « système architectural ouvert ».

Figure 5



Boulogne-Billancourt, 26, avenue André-Morizet, hôtel de ville : vue générale de la distribution intérieure des bureaux ouvrant sur le hall

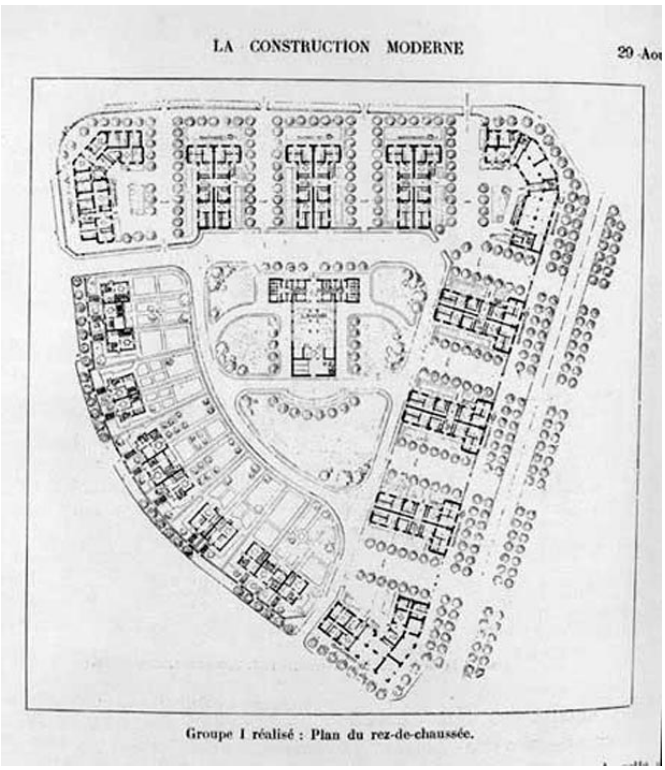
Phot. Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1992

Une révolution de cour et de courette

12 Au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle, un mouvement philanthrope et hygiéniste s'indigna des conditions d'insalubrité du logement populaire aussi propice aux ravages épidémiques (choléra en 1832, tuberculose endémique) qu'au succès des propagandes subversives. Soucieux de ne pas laisser le marché du logement ouvrier aux seuls spéculateurs, des patrons contribuent à proposer des exemples de logement échappant au schéma collectif (Jean Dolfuss à Mulhouse assisté d'Emile Müller ; Emile Menier à Noisiel avec Jules Saulnier). Dès 1867, l'Exposition Universelle de Paris présente sur le Champ-de-Mars des modèles de maisons ouvrières. Des groupes financiers puis des fondations (Rothschild, Lebaudy, Weill, Singer-Polignac,...) lancent des concours visant à réaliser des immeubles populaires à loyers économiques dans l'espoir de concurrencer les spéculateurs sur leur terrain. La mobilisation intellectuelle qui se porte alors sur la question du logement social, tente, en particulier, de résoudre le problème de l'insalubrité due à la concentration des logements populaires sur cour,

suscitant un débat auquel la presse prend sa part. Dans *La Construction moderne,* E. Rivoalen publie ainsi en 1898-1899 une série d'articles intitulée « Cours et courettes : développement des surfaces d'éclairage et d'aération aux façades sur cour des maisons de rapport »[34] et résume son propos par la formule : « On veut du jour à flots, de l'air autant que possible ! » ; il y montre, exemples parisiens à l'appui, les meilleurs réussites en matière d'aération et d'éclairage par l'agencement bien compris des escaliers et celui des cours intérieures. Ces manifestations et ces réflexions d'inspiration hygiéniste se concrétiseront par la signature du décret du 13 août 1902 réglementant la voirie parisienne[35], notamment les dimensions des cours et courettes intérieures.

Figure 6



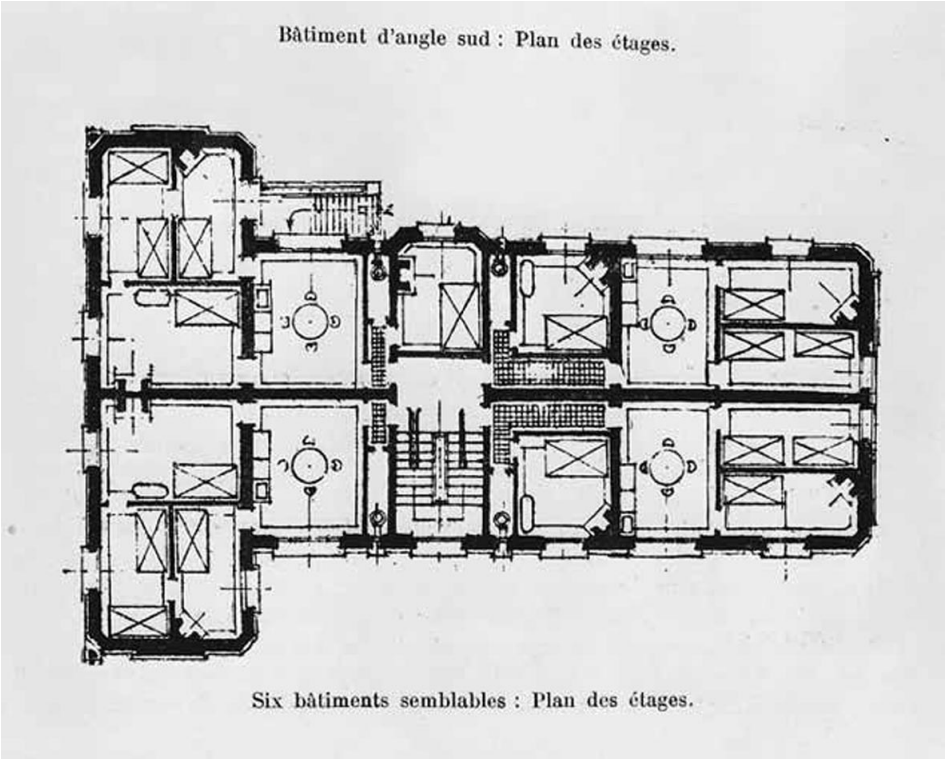
Suresnes, cité-jardin, îlot constitué par l'avenue Jean-Jaurès, l'avenue Edouard-Vaillant et l'allée des Gros-Buissons : premier îlot bâti de la cité, combinant immeubles en T et maisons jumelles. Plan publié dans **LA CONSTRUCTION MODERNE**, 29 août 1926

Repro. Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1995

13 Si l'architecte Léon Compoint propose encore vers 1930 à Boulogne[36] un ensemble de trois immeubles mitoyens, il casse l'effet de mitoyenneté en les disposant en redan mais ne parvient pas à éviter l'incommodité de certaines dessertes. Cette formule usagée, condamnée car incommode voire insalubre, tomba vite en désuétude sous l'effet du règlement de 1902 qui invitait les architectes à lui préférer un plan en T, dont les premiers immeubles de la cité-jardin de Suresnes[37] fournissent un bon exemple **(fig. n° 6)**. Ce texte fut reçu d'autant plus favorablement des spéculateurs qu'il permettait d'accroître la rentabilité des terrains, à condition que les propriétaires des immeubles mitoyens s'entendent pour réunir leurs demi-cours, de part et d'autre de l'immeuble central. Sans doute, une telle solidarité foncière se trouve-t-elle facilitée par les opérations de grande envergure ou lorsque le maître d'ouvrage est une collectivité publique. La réussite de l'ensemble suresnois montre clairement qu'une réflexion

urbaine devait désormais présider à tout chantier d' importance et que la construction de logements urbains imposait de dépasser l'initiative individuelle, cantonnée au rendement parcellaire, pour s'appréhender à l'échelle de l'îlot, voire du quartier. Dans cette mesure, la banlieue parisienne disposa de multiples occasions d'appliquer cette démarche, même si les ensembles parisiens construits sur les anciennes fortifications en systématisaient les principes, élaborés dans la capitale grâce aux réalisations de fondations privées (Lebaudy, Singer-Polignac,...). Mais les exemples abondent[38], qui démontrent qu'une telle démarche ne fut pas incompatible avec une entreprise immobilière à visée spéculative. Les avantages de ce type d'immeuble furent multiples sur les plans formel et sanitaire **(fig. n° 7)**. Interdisant la multiplication des cours fermées sur elles-mêmes, il évitait la construction de logements sous appentis, sans profondeur et sans distribution commode ; les pièces s'ouvrant de part et d'autre peuvent désormais recevoir un éclairage alterné ainsi qu'une ventilation dynamique. Bien plus, c'est l'organisation des logements qui s'en trouve bousculée : jusqu'alors, la cour intérieure, étroite et mal ventilée, constituait - nous l'avons vu - l'ouverture naturelle des pièces de service par opposition aux pièces nobles. La nouvelle position de la cour permet de revaloriser les pièces donnant de ce côté, et de redistribuer l'organisation des logements au sein du bâtiment au bénéfice d'un confort accru pour les pièces à vivre ouvrant sur ce nouvel espace en retrait. Le succès du plan en T et de ses multiples avatars (en X, en Y, et autres croix de Lorraine) renvoyait d'un seul coup à la préhistoire du logement ouvrier la vieille formule de la maison sous appentis. Le passage du logement individuel au collectif, et l'émergence d'une architecture hygiénique avaient demandé un demi-siècle ; durant cette période féconde, bien des partis intermédiaires participèrent à cette lente maturation.

Figure 7



Suresnes, cité-jardin : immeuble-type en T de l'avenue Jean-Jaurès : plan des étages publié dans **LA CONSTRUCTION MODERNE**, 29 août 1926
Repro. Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1995

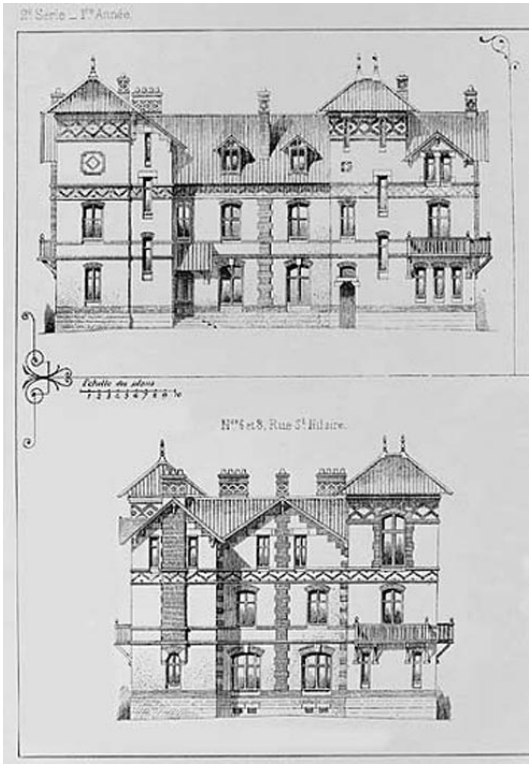
Entre maison et immeuble, la quête multiforme de partis intermédiaires

14 La cité Jouffroy-Renault à Clichy, érigée en modèle et comme tel présentée à l'Exposition universelle de 1867, alignait encore soixante-seize maisonnettes sous appentis, le long d'une voie centrale : fruit d'une certaine philanthropie charitable soutenue par le régime impérial, l'initiative de madame Thénard encourage la propriété individuelle, gage de bonheur familial et de paix sociale. Le modèle ouvrier du pavillon de banlieue dont la propriété symbolise la réussite sociale et personnelle, va ainsi inspirer à nombre de philanthropes et de réformateurs sociaux une multitude de partis destinés à faciliter l'accession à cette part de rêve[39]. En 1879, l'arrivée aux affaires des républicains réformistes amplifie la réflexion sur le logement populaire, individuel et collectif, dont la crise est désormais tenue pour symptomatique d'une certaine aliénation politique. La préparation de l'Exposition universelle de 1889 favorise l'éclosion de projets qui se concrétiseront par une section consacrée à l' « économie sociale » organisée par Emile Cheysson, ainsi que par un « Congrès international des habitations ouvrières », animé par des spécialistes du sujet comme Georges Picot, Jules Siegfried ou Emile Muller. A cette occasion, l'alternative entre logement individuel et collectif est posée même si un foisonnement de propositions intermédiaires voit alors le jour, dans l'espoir de satisfaire une demande croissante en faveur de la maison particulière.

Le logement populaire entre indépendance et interdépendance

15 C'est dans ce contexte que l'architecte Hilaire Renault publie en 1886[40] cinq projets de maisons collectives qu'il réalisera à Issy-les-Moulineaux[41] pour le compte de la compagnie immobilière de J. Naud, le Comptoir central de crédit[42]. Tablant sur l'attachement des Français à la maison et à tout l'imaginaire qu'elle véhicule, Renault reprend la formule de la maison urbaine double, déjà proposé par Serlio (VIè livre), que l'on trouve dans le centre de Paris (lotissement de la place Dauphine) dès l'Ancien Régime, et propose des modèles de maisons triples. Si la densification urbaine a progressivement éloigné et gommé la maison jumelle du centre de la capitale, des raisons économiques incitent architectes et entrepreneurs à proposer dès la fin du XIX^{e} siècle des maisons doubles ou multiples dans les nombreux lotissements des arrondissements périphériques[43] et de la proche banlieue. Destinées, comme les maisons en série, à loger une population modeste à coût réduit, ces maisons composites s'en distinguent par une démarche un peu différente. Si deux ou plusieurs acquéreurs unissent leurs parcelles mitoyennes, c'est d'abord dans la perspective de réaliser une maison plus satisfaisante par l'ampleur de la parcelle agglomérée, et par l'importance du bâtiment, et plus conforme à l'idée qu'ils se font de la propriété individuelle que la maisonnette ouvrière. A partir de 1867, et jusqu'à la Première Guerre mondiale, on assiste ainsi à l'essor de cette dynamique combinatoire qui rencontre un succès grandissant dans cette catégorie architecturale. Si les maisons jumelles - et les maisons quadripartites, leurs clones - relèvent encore de la logique du modèle mulhousien diffusé à partir de 1867, le plan tripartite offre une combinaison plus originale, correspondant davantage à l'effet recherché : le modèle quadripartite, directement issu des modèles ouvriers, souffrait de sa connotation sociale, véritable péché originel ; l'assemblage tripartite brouille toute référence par une irrégularité pittoresque qui l'apparente à la maison bourgeoise.

Figure 8



Colombes, 1-30 rue Saint-Hilaire : maison quadruple du lotissement destiné au personnel de la Compagnie des chemins de fer de l'Ouest : élévation publiée dans **LA CONSTRUCTION MODERNE**, 2 et 9 novembre 1895

Repro J.-B. Vialles © Inventaire général, ADAGP, 1991

16 En 1895, l'architecte Juste Lisch élève à Colombes un lotissement destiné au personnel de la Compagnie des chemins de fer de l'Ouest[44], selon un programme différencié par catégories professionnelles **(fig. n° 8)**. Tandis que les logements les plus modestes se partagent des maisons jumelles à plan en tête-bêche, des logements plus soignés, destinés à l'encadrement, sont distribués quatre par quatre dans des maisons dont la composition régulière et le pittoresque masquent le caractère économique et social. Une confortable emprise foncière, une élévation complexe et une référence architecturale au « cottage » rapprochent plus sûrement cet ensemble de la villa bourgeoise que du lotissement ouvrier. En puisant ses repères dans le registre du pavillonnaire cossu, l'architecte s'éloigne délibérément des sources culturelles du logement ouvrier au profit de modèles architecturaux enviés. Pour satisfaire les attentes d'une compagnie ferroviaire soucieuse du confort de son personnel, il se réfère clairement à la maison bourgeoise, conformément aux perspectives de promotion sociale proposée par l'entreprise ; ce faisant, il trace la voie de la maison collective vers le logement populaire.

17 La maison quadruple, entre logement individuel et collectif, devait en effet privilégier ce dernier caractère, par croissance verticale. Ce passage vers l'immeuble collectif s'opèrera par superposition de plans quadripartites, programme qui a, encore aujourd'hui, les faveurs des cités de banlieue. Le plot, petit immeuble collectif à quatre faces, composé à chaque niveau de quatre logements, est, en effet, un classique du logement populaire de banlieue.

18 Mais la maison collective suscita bien d'autres formes. En 1963, par exemple, ce sont les pouvoirs publics - le District de Paris - qui, soucieux de répondre à la crise du logement, prennent l'initiative d'organiser un concours afin de favoriser l'émergence d'un nouveau type d'habitat à mi-chemin du collectif et de l'individuel, destiné aux zones intermédiaires entre villes et campagnes. Le lauréat, Jacques Bardet, propose « un nouveau type d'habitat de transition, dans les zones suburbaines, en combinant les avantages techniques de la préfabrication, les économies propres au logement collectif et l'indépendance attachée aux maisons individuelles »[45]. Selon un principe d'individualisation du logement collectif, il réalise à Val d'Yerres cent cinquante logements individuels étagés en gradins avec espaces privatifs extérieurs et accès particuliers. Les architectes Andrault et Parat répondront aussi au vaste marché immobilier engendré par la croissance de la banlieue parisienne par la construction de plusieurs milliers de « maisons-gradins-jardins » - les fameuses « pyramides » de Villepinte - , formule qu'ils reprennent à Fontenay. Cet ensemble de logements particuliers agrégés destiné aux classes moyennes connut un réel succès qui valut à la formule d'être reprise sous des formes diverses dans les villes nouvelles apparues peu après[46].

Distinction sociale et cohabitation

19 Parallèlement aux aspirations des classes populaires et moyennes à un habitat individuel focalisé sur la maison, d'autres formes intermédiaires ont été repérées en banlieue à l'initiative ou en direction d'autres milieux. Des propriétaires fonciers, soucieux de rentabiliser leur capital par une opération immobilière tout en se ménageant l'espace et le confort d'une maison individuelle, choisissent fréquemment d'associer maison et immeuble. Leur refus de cohabiter avec acheteurs ou locataires sous un même toit, témoigne de leur part d'un ultime sursaut de distinction sociale. Seul, en effet, un attachement viscéral à la maison - que les revues d'architecture qualifient encore au début du XX^{e} siècle de « petit hôtel particulier » - peut rendre compte de ces nombreux agrégats rencontrés en banlieue. Les divers agencements - immeuble et maison frontalement alignés sur la rue comme à Montrouge, Issy, Colombes **(fig. n° 9)** ; immeuble sur rue masquant la maison en fond de parcelle (Neuilly) précédée d'un jardin privatif - participent d'une même volonté de rentabilisation immobilière et contribuent à la densification foncière.

Figure 9



Issy-les-Moulineaux, 42, avenue Victor-Cresson : immeuble de rapport et maison particulière associés
Phot. Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1992

20 Les parcelles n'offrant pas toutes l'espace nécessaire, les architectes ont parfois dû concevoir des programmes plus compacts, permettant encore de financer l'opération ou de lui conserver une certaine rentabilité. S'inspirant de la hiérarchisation verticale de l'hôtel aristocratique d'Ancien Régime, qui superpose pièces d'apparat, chambres nobles et soupentes pour domestiques, l'architecte Gustave Rives conçoit à Neuilly[47] une « maison-hôtel »[48] associant un hôtel particulier en rez-de-chaussée à des étages locatifs, le tout surmonté d'un niveau de chambres de bonnes. Si le propriétaire se réserve ici le premier niveau, avec la jouissance du jardin, la répartition spatiale connaît ailleurs d'autres formes : l'hôtel intégré peut alors occuper deux ou trois niveaux. La division interne du bâtiment est également sujette à variations en fonction des destinataires. Certains ensembles d'immeubles peuvent eux aussi manifester une véritable ségrégation spatiale : l'ensemble de trois immeubles élevés à Boulogne par Léon Compoint[49] pour la Société immobilière de la Porte de Boulogne propose ainsi des appartements de deux, trois ou cinq pièces selon l'immeuble retenu. L'immeuble des deux pièces se trouve repoussé en fond de cour privée, tandis que les autres logements, proches de l'avenue, disposent d'une circulation distinguant entrée bourgeoise et accès de service. La cohabitation sociale s'accompagne ainsi souvent d'un réseau de desserte distinctif : le propriétaire de l'hôtel se ménagera un accès particulier depuis la rue, les propriétaires des beaux appartements exigeront une distribution interne spécifique. Un immeuble élevé à Neuilly[50] en 1912 rassemble autant d'hôtels particuliers superposés que d'étages. L'importance de la domesticité concentrée ainsi que la surface accordée aux remises, ateliers et services divers conduit l'architecte à dédoubler l'immeuble autour de deux cours : la première est réservée aux résidents tandis que la

seconde, - domaine des domestiques et des véhicules -, est traitée en véritable basse-cour dont la communication avec la première est fermée d'une sorte de barbacane.

Le grand bouleversement hiérarchique

21 La ségrégation verticale connaît, à la fin du XIX^e^ siècle, une évolution décisive à Paris comme en banlieue, sous l'effet conjugué de plusieurs facteurs. L'attrait des étages inférieurs , autrefois justifié par la pénibilité des escaliers, par la jouissance de jardins et le spectacle de la rue semble alors s'émousser ; la rue, qui commence à s'animer bruyamment, tend à perdre de son charme alors que le spectacle de la ville vu des étages supérieurs émeut une sensibilité nouvelle. Le nombre d'ateliers d'artistes installés au niveau des anciennes chambres de bonnes , dès les années 1880[51], ne se justifie pas uniquement par le seul besoin de lumière, il témoigne aussi de cette nouvelle sensibilité urbaine. Il est vrai qu'au début du XX^e^ siècle trois innovations décisives accélèrent cette inversion des valeurs liées à la hiérarchie verticale des immeubles : la généralisation de l'installation de l'ascenseur ; la raréfaction progressive du personnel de maison logé sous le même toit ; le remplacement des combles charpentés par des toits terrasses de béton armé qui ouvre désormais la possibilité d'utiliser ce niveau de façon plus intéressante. On ne s'étonnera guère de constater que ces progrès novateurs ont d'abord été mis à profit en banlieue pour réaliser un rêve interdit jusqu'alors aux propriétaires lotisseurs : installer leur maison au faîte de leur immeuble, tel un nid d'aigle dont la position dominante est à prendre au propre comme au figuré[52] **(fig. n° 10).** L'ancien parti de la maison-hôtel y puise un souffle nouveau : à Boulogne-Billancourt **(fig. n° 10)**, les architectes P. Decaux et E. Crevel rajeunissent la formule en installant l'hôtel particulier d'un aristocrate sur la terrasse de son immeuble, logeant sa domesticité dans les étages inférieurs et ses voitures dans les remises du rez-de-chaussée. Par la suite, certains immeubles se trouveront couronnés de résidences indépendantes dotées d'équipements particuliers, tel celui de la place de la République à Vanves que ses architectes Paul et Marcel Marme dotent de bains et de salle de sport privatifs. Inversement, certains petits immeubles, qui s'apparentent à de petits hôtels particuliers[53], incluent des logements indépendants mais intégrés. Ces locaux destinés au personnel, d'accès différencié, sont désormais relégués au niveau du soubassement - celui des garages et de la buanderie - par une égale inversion hiérarchique. A l'échelle de l'immeuble, cette inversion peut recevoir une traduction architecturale observable à Paris comme en banlieue : à Neuilly[54] **(fig. n° 11)**, l'architecte Adrienne Goska[55] loge une vingtaine de chambres de bonnes en un soubassement à refend servant d'assise monumentale à un immeuble résidentiel. A travers la hiérarchie architecturale qui s'attache à ses composantes, la composition de l'immeuble témoigne de la mixité sociale par une stratification révélatrice. **(**

Figure 10



Boulogne-Billancourt, 4, rue Gutemberg : immeuble couronné par l'hôtel particulier du propriétaire
Phot. Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1992

Figure 11



Neuilly, 3, rue Casimir-Pinel : immeuble de rapport dont le soubassement rassemble les chambres de bonnes : photo publiée dans **L'ARCHITECTE**, 1932

Repro. Inv. J.-B. Vialles © Inventaire général, ADAGP, 1992

Habiter en banlieue, c'est cohabiter

22 Cette diversité sociale et professionnelle contribua longtemps au spectacle de la rue dont des chroniqueurs attentifs tels Sébastien Mercier ou Eugène Sue se sont faits les interprètes. Ce brassage social fut longtemps l'apanage de Paris qui, jusque vers 1850, attire des populations de toutes professions et de toutes conditions, lesquelles, en dépit d'anciennes ségrégations géographiques, logent sinon sous le même toit, du moins à proximité. La cohabitation d'immeubles urbains, d'ateliers d'artisans et d'échoppes se prolongeant sur l'arrière en entrepôts et remises, constitue la trame ordinaire du paysage parisien jusque vers 1850. Du fait du renchérissement foncier de la capitale, la seconde moitié du XIX^{e} siècle et les décennies suivantes voient le départ au-delà des fortifications de ces activités modérément rentables, tandis que les communes de proche banlieue se gonflent d'autant d'ateliers et d'entrepôts divers qui couvrent progressivement les anciennes zones rurales.

La valse des ateliers

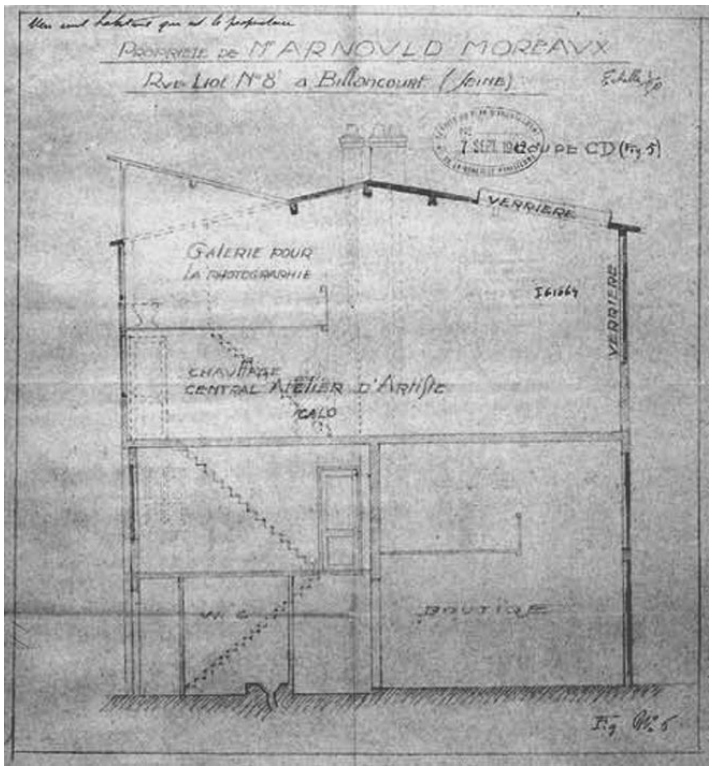
23 L'actuelle raréfaction des ateliers d'artistes s'inscrit, semble-t-il, dans la ligne d'une telle évolution, réservant un droit de cité aux seuls logements haut de gamme, aux sièges sociaux et autres fonctions commerciales rentables. Pourtant, ces ateliers, qui marient logement et lieu de production, furent autrefois nombreux, aux marges de la

capitale, dans les arrondissements périphériques où ils côtoyaient échoppes d'artisans et petits entrepreneurs. L'atelier d'artiste[56], qui fait dès les années 1840 l'objet de programmes spécifiques, connut également un exode précoce. Nombreux sont les artistes qui s'installent en banlieue, en quête de calme et de solitude propices à une féconde réflexion. Certains, parmi les mieux établis, cumulent un atelier parisien qui tient du salon, où l'artiste se donne en représentation, et un atelier de banlieue où il travaille à l'abri des regards. En 1858, *Les Nouvelles annales de la construction*[57] présentent un atelier d'artiste élevé à Montrouge par l'architecte Ernest Bertrand qui présente tous les caractères du type : isolement en fond de parcelle, association du logement et de l'espace de travail, situation supérieure de l'atelier, pièce largement éclairée par une baie septentrionale. Dès les années 1880, les exemples se multiplient en banlieue, à Boulogne[58] ou Meudon[59] ; il semble, alors, que les communes de la banlieue sud-ouest aient principalement bénéficié de cette expansion comme si, déjà, s'imposait une discrimination entre banlieue « chic » et banlieue laborieuse. Ces nouveaux ateliers s'installent dans des locaux spécifiques, sauf réappropriation d'anciens espaces professionnels[60].

24 Dès la fin du XIX^e^ siècle, les ateliers d'artistes figurent ainsi dans de nombreux programmes immobiliers de banlieue sans que l'on puisse vraiment connaître leur bénéficiaires ; toutefois ils ne semblent jamais faire l'objet de véritables cités[61] comme on en voit dans la capitale. La situation dominante de ces espaces, l'organisation en duplex qui leur est liée ainsi qu'un certain purisme formel en feront un programme prisé des architectes modernes qui n'hésiteront pas à s'y loger, comme Le Corbusier à Boulogne. Ce programme se trouve, d'ailleurs, aussi fréquemment dans la construction immobilière du secteur privé que dans le logement d'initiative publique[62].

25 La formule conserve, cependant, durant la première moitié du XX^e^ siècle un caractère professionnel qui lui vaut une implantation reléguée en façade postérieure, à Asnières[63] comme à Neuilly. Avant d'inspirer des programmes particuliers et connaître des installations respectables (Studio Harcourt), les studios photographiques et ateliers de cinéma qui rassemblent et font travailler sous le même toit artistes et artisans de tous bords, partagent l'inconfort analogue d'un statut mal défini, mêlant technique et création. Dans un article intitulé « Paris qui travaille »[64], Paul Laffitte décrit l'activité professionnelle abritée par un immeuble « quelque part dans le faubourg Saint-Denis ou le faubourg Saint-Martin » : la coupe transversale qu'il propose du bâtiment installe comme un « rapin » le photographe portraitiste au dernier étage, sous les combles, où l'atelier reçoit un jour zénithal d'un lanterneau. Un peu plus tard, le statut du photographe a acquis une dimension plus technique : M. Arnold-Moreaux, propriétaire à Billancourt **(fig. n° 12)**, fait d'abord bâtir vers 1920 face au marché une aile de remises pour marchands forains, qu'il surélève dix ans plus tard d'un étage de studios pour artistes photographes, disposant ainsi d'un logement et d'un espace de travail. A une autre échelle, on peut considérer que la commune de Boulogne-Billancourt réunit sur son sol des ateliers d'artistes reconnus dans le quartier des Princes, des artisans et des industries à Billancourt (Salmson, Voisin, Farman, Esnault-Pelleterie, Renault,...) et des activités intermédiaires (photographie, cinéma) dans l'entre-deux. Comme Boulogne-Billancourt, nombre de communes de banlieue pratiquent une mixité professionnelle comparable, au sein de constructions tout aussi composites.

Figure 12



Boulogne-Billancourt, 8, rue Liot : immeuble de logements-ateliers d'artistes-photographes, coupe transversale. Doc. Archives municipales de Boulogne-Billancourt, Casier sanitaire

Repro Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1993

26 L'association fonctionnelle de la maison-atelier, qui connaît une fortune certaine en banlieue (Montreuil), notamment dans les Hauts-de-Seine, au cours du XXe siècle[65], emprunte une multitude de formes, en fonction de la taille de l'atelier et de la dimension de l'immeuble. L'ampleur de ce dernier, et la répétition de ces dispositions, présentes à Paris dès le XVIIIe siècle (faubourg Saint-Antoine : cour des Trois frères, cour de la Maison brûlée, par exemple), a largement contribué à forger l'image de certains paysages urbains[66], à Paris comme en banlieue, où de grands immeubles s'ouvrent sur la rue par de hauts porches donnant sur de profondes cours qui n'ont d'industrielles que le nom : la rentabilisation extrême de la parcelle y concentre, en profondeur, une ou des activités artisanales, sans toutefois que l'immeuble sur rue n'abrite le personnel de ces entreprises. Aucun ensemble de banlieue, n'atteint, néanmoins, le degré d'intégration des immeubles « industriels » parisiens où les diverses fonctions - production de la force motrice, création artisanale, logement du personnel - se partagent l'immeuble de fond en comble[67]. Semblable intégration ne pouvait résulter que d'une pression foncière extrême, sans autre faculté d'extension que le départ vers la banlieue. Cumulant activité commerciale et de service, les blanchisseries (Boulogne, Rueil), seules, offrent un cas exceptionnel d'intégration, associant sur une même parcelle commerce, blanchissage et logement patronal ; mais le logement du seul chef d'entreprise relève ici plus d'une logique industrielle que d'une véritable mixité.

27 Intégrés aux immeubles pour le confort des résidents, les services sont partie intégrante de nombreuses constructions du secteur privé, à la commercialisation

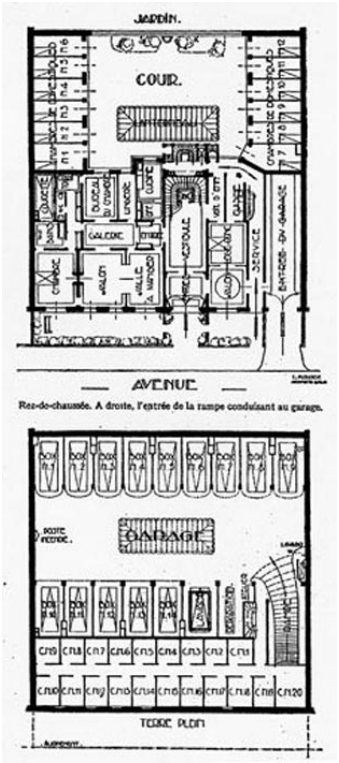
desquelles ils contribuent souvent. La nature des services rendus et l'ampleur respective des programmes sont sujettes à d'infinies variations. Comme pour les immeubles du secteur privé, les investisseurs publics dotent leurs constructions de commerces de rue pour la commodité des résidents et l'animation de la voirie. Contrastant avec certains partis parisiens, on relèvera, à cette occasion, la quasi absence d'immeuble de commerce dans les Hauts-de-Seine, due, sans doute, à une moindre concentration foncière. Mais l'objectif d'épanouissement social qui préside à la réalisation des ensembles de H.B.M. inspire aussi aux architectes urbanistes l'insertion parmi les commerces d'équipements spécifiques tels que magasin coopératif, foyer pour célibataire, ou des services sociaux (dispensaire,...) que l'Office départemental juge indispensables à la qualité de la vie urbaine. Certaines cités-jardins s'avèrent particulièrement bien équipées comme celle de Suresnes qui recréa sur le plateau de Fouilleuse un second centre urbain, emplois exceptés. La voirie n'a rien à envier à celle de la vieille cité des bords de Seine ; et le stationnement des véhicules est absorbé tant par l'espace intérieur à la cité que par la réalisation d'un garage souterrain.

Le couple garage/logement : un attelage cahotant

28 A côté de commerces divers, le programme de l'immeuble urbain avait compté, jusqu'à l'aube du XXe siècle, écuries et remises privatives**(fig. n° 13)**. Le programme de l'immeuble s'adapte alors au remplacement de la traction hippomobile par la voiture[68]. Suivant les conseils du chroniqueur de l'*Illustration*[69] **(fig. n° 13)**, les chambres de bonnes s'installent en fond de cour, en lieu et place des anciennes écuries, tandis que les parkings, accessibles par une simple rampe, se partagent le sous-sol avec les cellules des caves. Mais l'essor du trafic automobile pèse davantage sur le programme de l'immeuble quand, au stationnement des voitures des résidents, s'ajoute celui d'autres véhicules, ou l'implantation d'une station-service au bas de l'immeuble[70], voire d'un concessionnaire de voitures. C'est que l'extension du stationnement à des automobilistes extérieurs constitue alors une ressource supplémentaire, sinon nouvelle. Car, la place disponible aidant, l'opportunité d'offrir aux Parisiens des commodités à l'étroit dans la capitale, assurait depuis déjà un certain temps l'une des plus sûres ressources des habitants de proche banlieue. Comme les entrepreneurs et les artistes, plusieurs loueurs de chevaux et de voitures hippomobiles se sont repliés sur les communes limitrophes. L'annuaire professionnel de Neuilly recense ainsi en 1914 vingt-six établissements liés au transport hippomobile - écuries, garages à voitures, sellerie - qui perpétuent l'héritage de loisirs disparus (Haras de Saint-James ; Tattersal français) et répondent à une forte demande parisienne. L'implantation plus dense des boxes et des écuries au sud de la commune, à proximité du Bois de Boulogne, incite à penser que la clientèle vient autant pratiquer une équitation de loisir que louer un moyen de locomotion. L'écurie boulonnaise de M. Popp[71], avec ses trente-huit boxes, (non comprises les quatre places de l'infirmerie), ses greniers à fourrages, ses logements pour piqueur et palefrenier, confirme la mixité de la clientèle, (locale et parisienne), et la diversité de la demande, (utilitaire et de loisir). La substitution progressive de l'automobile au transport hippomobile ne modifie guère la situation, les établissements faisant preuve d'une capacité de reconversion étonnante : écuries et remises cèdent vite la place aux garages[72]. Mais cette substitution s'accompagne d'un transfert stylistique : le vocabulaire régionaliste « normand » (pan de bois, brique et

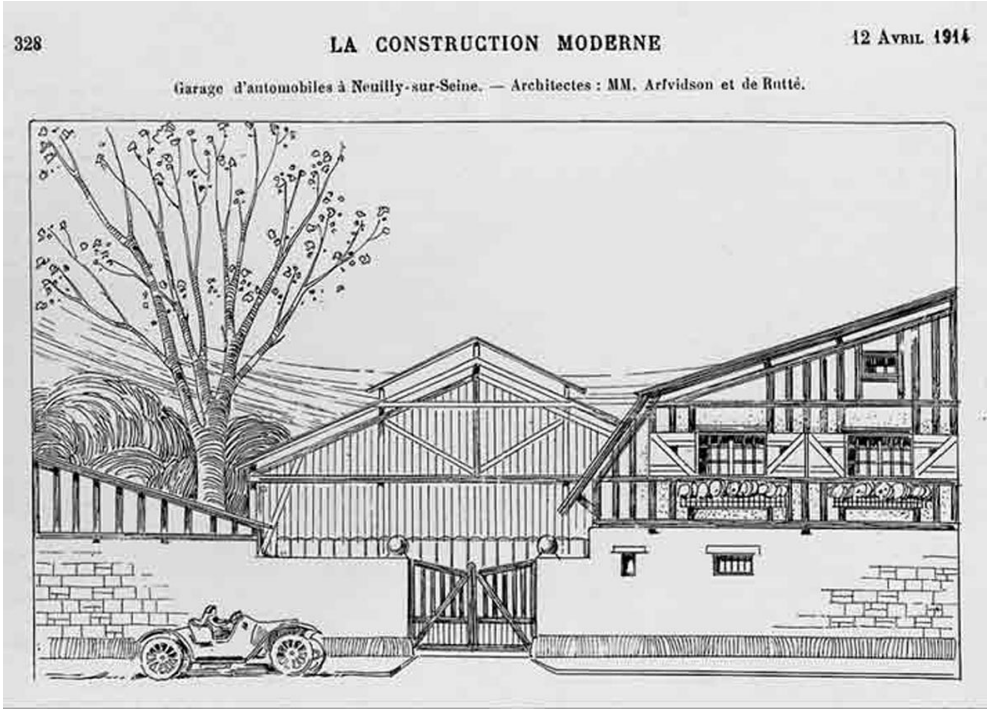
pierre,...), traditionnellement requis pour toute architecture hippique, trouve un nouvel emploi dans la construction pour automobile **(fig. n° 14)**.

Figure 13



Plans d'un immeuble de Neuilly, non localisé, montrant aux praticiens la façon dont un architecte peut aménager des garages particuliers dans le sous-sol d'un immeuble urbain : illustration d'une chronique anonyme intitulée « Le garage dans la maison » et publiée dans l'**ILLUSTRATION**, 30 mars 1929. Collection particulière

Figure 14



Neuilly, rue Parmentier : présentation d'un garage pour automobiles dans **LA CONSTRUCTION MODERNE** du 12 avril 1914

Repro Inv. J.-B. Vialles © Inventaire général, ADAGP, 1992

29 C'est le registre décoratif qu'utilisent, par exemple, à Neuilly (rue Parmentier) les architectes Arfidson et de Rutté pour le garage de vingt stalles qu'ils élèvent en 1914. La station-service de la rue Gounod à Saint-Cloud, affecte la silhouette d'une fermette « normande » à toits saillants et rives débordantes, fermettes et pan de bois[73]. A Boulogne, la multiplication des rangs de garages en fond de parcelle ne s'explique pas seulement par le sous-équipement des immeubles anciens. Du stationnement à l'entretien, l'offre glisse rapidement, selon une intégration immobilière et commerciale croissante : les Etablissements Kurtz proposent à Boulogne[74] en 1928 leurs services en cour intérieure. A Neuilly, les garages se multiplient durant l'entre-deux-guerres et s'agrandissent aux dépens des logements **(fig. n° 15)**.

Figure 15



Neuilly, 124-128, avenue Achille-Peretty : immeuble de logements intégrant un garage automobile sur plusieurs étages

Phot. Inv. J.-B. Vialles © Inventaire général, ADAGP, 1992

30 Celui de l'avenue Achille-Peretti occupe deux niveaux répartis entre aire de stationnement et local d'entretien et de réparation. Mais l'automobile est bien plus qu'un moyen de locomotion, c'est d'abord, alors, un art de vivre et un loisir sportif pour une clientèle aisée. Dès lors, les programmes associent commerce, automobile et loisirs « modernes » à une architecture tout aussi progressiste : l'architecte Thomasson rassemble dans son immeuble de Neuilly[75] magasins et garage en rez-de-chaussée, ateliers de réparation et aire de stationnement au premier étage, logements aux niveaux intermédiaires, le tout coiffé d'une terrasse accueillant cinq courts de tennis. La hiérarchie verticale se trouve ici respectée : commerces et services au contact de la rue, loisirs de luxe en couronnement, logement en position intermédiaire. A Montrouge[76], c'est toute une cité - « La Châtillonneraie »[77] - que l'architecte Henry Denis organise selon le principe de la cour-rue : de part et d'autre, les rangs d'immeubles contre mitoyens bénéficient d'une différenciation des réseaux, piétons en rez-de-chaussée, accès automobiles en sous-sol, selon une distinction spatiale et verticale qu'autorise le caractère privé de l'opération immobilière. Certes, tous les immeubles n'offrent pas tant d'attrait ; mais, désormais, c'est la terrasse qui concentre intérêt et convoitise, confirmant la fortune des immeubles à gradins imaginés dès 1909 par Henri Sauvage. Si le succès des terrasses multiples en couronnement s'explique tant par le spectacle urbain en perpétuel renouvellement que par une certaine attitude hédoniste, les immeubles dressés face au Bois de Boulogne par Louis Faure-Dujarric s'imposent comme autant de belvédères au-dessus des frondaisons, en une sorte de prolongement des tribunes de Roland-Garros.

L’avènement de l’urbanisme et le dépassement des types

31 Achevant l’inversion de la hiérarchie verticale, le toit terrasse devient ainsi emblématique d’une architecture au service d’un mode de vie moderne partagé entre loisir, santé et modernité : face au parc de Vanves **(fig. n° 16)**, les architectes H. Cagnart de Mailly, R. Armand, R. Carme et P. Henry[78] couronnent leur ensemble de logements d’un niveau - en retrait - de studios en duplex, jouissant d’un océan de verdure avec le paysage parisien pour toile de fond. Inversement, si l’usage de pilotis permet à certaines villas[79] de libérer le sol de parcelles modestes, ce parti prend ici une autre dimension, l’immeuble se dressant sur une sorte de portique qui assure au piéton une vue sur le parc. Ainsi, par delà sa fonction urbaine et hygiéniste isolante, la colonnade participe d’une nouvelle hiérarchie qui tend à extraire le bâtiment de l’ancienne mixité urbaine, au risque de la disloquer.

Figure 16



Vanves, rue Jean-Baptiste-Potin : immeuble de logements H.L.M. et d’ateliers d’artistes en couronnement

Phot. Inv. J.-B. Vialles © Inventaire général, ADAGP, 2004

Figure 17



Boulogne-Billancourt, le Point-du-Jour : ensemble de logements conçu par Fernand Pouillon
Phot. Inv. P. Ayrault © Inventaire général, ADAGP, 1997

32 S'il est un architecte conscient du risque, tout en souhaitant donner à ses immeubles une stature monumentale, c'est Fernand Pouillon, qui réalise dans les Hauts-de-Seine deux grands ensembles (la résidence Buffalo à Montrouge, 1955-1958 ; le Point-du-Jour à Boulogne-Billancourt, 1957-1963) et conçoit à Meudon-la Forêt une véritable ville nouvelle avant la lettre (1957-1962). Cet adepte de l'architecture classique qui intervient en région parisienne dans le cadre de la décolonisation et de la crise du logement après avoir montré sur les bords de la Méditerranée son goût des porches et des portiques, y déploie toutes les ressources d'une vision urbaine mariant classicisme et modernité. Ainsi les tours qu'il érige à Boulogne **(fig. n° 17)** sur une aire de plusieurs hectares ponctuent un espace quadrillé d'immeubles longitudinaux, que rythment, d'un côté, un portique ouvrant sur des commerces (cours des Longs-prés), de l'autre, le retrait des soubassements de la façade, dégageant les poteaux structurels. Ce jeu d'espaces internes, ventilant les masses bâties, répond à la fluidité des circulations, de galeries en plateaux ; des façades aux modénatures contrastées - alliant soubassements massifs de pierre de taille et superstructures de fines menuiseries métalliques - allègent les perspectives par l'usage de toits terrasses et de balcons filants. L'harmonie que dégage l'ensemble du Point-du-Jour semble ainsi résulter de la coordination maîtrisée de plusieurs éléments : un cadre de vie rassemblant logements et services en prise avec une trame urbaine très présente ; une distribution intérieure qui sépare clairement l'espace piéton de la desserte automobile ; une organisation spatiale hiérarchisée entre voie publique, espace interne collectif et domaine privé ; une composition savante de tours, barres et plateaux, composant un ensemble d'espaces ouverts, fermés ou intermédiaires ; un langage architectural entre classicisme et modernité, fait de

brutalisme et de subtilité dans la vision de l'ensemble comme dans le traitement du détail (dessin des menuiseries, liaison des matériaux assemblés, jeux de lumière,...).

33 Des cours loties aux grands ensembles, l'immeuble s'impose décidément comme la figure élémentaire et symbolique du paysage urbain. Pourtant, paradoxalement, c'en est la forme la plus fréquente et la moins bien connue dans sa diversité, malgré les récentes études qui se sont surtout intéressées à la construction du XIX[e] siècle. A l'heure où l'inventaire des villes ou celui des banlieues urbanisées s'impose comme une urgence, manquent encore l'outil lexical et la méthode permettant d'affiner et d'interpréter les 32 093 notices « maison », les 2001 notices « demeure », les 1435 notices « immeuble » et les 1549 notices « hôtel » de la base nationale Mérimée. L'inflation numérique du premier terme invite, d'ailleurs, à s'interroger sur la porosité des types, face à une diversité formelle et fonctionnelle de l'immeuble, désigné jusqu'en 1867 comme « maison de rapport »[80]. Cette difficile élaboration de types morphologiques, chronologiques ou fonctionnels, se traduit, d'abord, par un flou lexical qui désigne, jusqu'au Second Empire, sous le seul mot de « maison » habitat familial et logement collectif : flottement révélateur d'une société d'Ancien Régime où la notion de famille et les sentiments individuel et collectif s'appréhendent autrement. Mais, pour approfondir la définition, il faudra bien s'en tenir à la terminologie actuelle fournie par le « Vocabulaire de l'architecture »[81], selon lequel l'immeuble est une demeure « divisée à la construction en appartements pour plusieurs particuliers », malgré la difficulté de son application à l'architecture d'Ancien Régime. Cette méconnaissance de la complexité du type explique, sans doute, le faible nombre d'immeubles protégés au titre des Monuments historiques, si l'on excepte les hôtels d'Ancien Régime et les œuvres majeures d'architectes ou d'ateliers célèbres, comme si une telle démarche suffisait à rendre compte à la postérité d'un genre architectural statistiquement majoritaire. Cette forme de négligence patrimoniale conduit ainsi à ignorer le siège social d'une entreprise et à lui préférer les seules installations techniques au mépris de la mixité fonctionnelle de l'immeuble associé (aux Faïenceries Loebnitz, par exemple). Devenue si rare à Paris, cette mixité méconnue est encore bien visible en banlieue parisienne, bien que la proche banlieue - véritable exutoire d'activités à l'étroit dans Paris - se distingue sur ce point d'une grande banlieue peu concernée jusqu'à ces dernières décennies par les problèmes de la capitale. Si, donc, l'immeuble de banlieue présente une particularité, c'est bien celle d'avoir répondu aux besoins d'une métropole grâce à l'atout majeur d'un espace disponible et d'une panoplie de formules sur mesure, selon les ressources d'une banlieue aux multiples visages. Le temps semble venu de préciser les avatars d'une forme architecturale récurrente, véritable creuset de la vie urbaine, apparue bien avant que les tours et les barres n'envahissent cités, grands ensembles et autres villes nouvelles.

NOTES

1. Szambien, Werner. Le manège Duphot et la naissance de l'immeuble. **Cahiers de la recherche architecturale**, n° 22, 1988. p. 6-11.

2. Chastel, André, Boudon, Françoise, Couzy, Hélène, Hamon, Françoise. **Système de l'architecture urbaine. Le quartier des halles à Paris**. Paris : C.N.R.S., 1977. 2 vol. Boudon, Françoise. La « maison à loyer » de la ville haussmannienne : travaux récents sur l'immeuble de rapport, 1850-1914. **Revue de l'art**, n° 79, 1988, p. 63-72. Eleb, Monique, Debarre, Anne. **Architectures de la vie privée, XVII^e^-XIX^e^ siècles**. Hazan, A.A.M., 1989. Eleb, Monique, Debarre, Anne. **L'invention de l'habitation moderne, Paris, 1880-1914**. Hazan, A.A.M., 1995. Loyer, François. **Paris XIX^e^ siècle. L'immeuble et la rue.** Hazan, 1987. 3 vol.
Moley, Christian. **L'immeuble en formation : genèse de l'habitat collectif et avatars intermédiaires**. Mardaga, 1991. Moley, Christian. Regard sur l'immeuble privé : architecture d'un habitat, 1880-1970. **Le Moniteur**, 1999.

3. Dossiers établis de 1984 à 1998 par Nicolas Faucherre, Guillemette Andreux, Catherine Boulmer, Laurence de Finance, Jean-Charles Forgeret, Hélène Jantzen, Xavier de Massary et Antoine Le Bas sous la direction scientifique de Dominique Hervier, consultables au Centre de documentation du patrimoine, DRAC Ile-de-France, 27 avenue Ledru-Rollin, Paris XI^e^.

4. Fruits d'un repérage de terrain, les observations qui nourrissent cet article n'ont pas fait l'objet de compléments systématiques de recherches documentaires, et ne permettent que rarement une bonne compréhension des distributions intérieures.

5. Pour une approche plus stylistique de l'architecture des immeubles des Hauts-de-Seine, se reporter à : Jubelin-Boulmer, Catherine. **Hommes et métiers du bâtiment, 1860-1940 : l'exemple des Hauts-de-Seine**, dir. F. Hamon et D. Hervier. Paris : Ed. du Patrimoine, Monum, 2001 (coll. Cahiers du Patrimoine, n° 59). L'abondante illustration de l'ouvrage permettra, également, de pallier les inévitables limites de l'illustration du présent article.

6. La réflexion préalable à la rédaction de cet article a été menée par un groupe de chercheurs du service régional de l'Inventaire général d'Ile-de-France, rassemblant Brigitte Blanc, Hélène Boccard, Roselyne Bussière, Sophie Cueille, Judith Forstel, Delphine Gillardin ainsi que l'auteur signataire de l'article.

7. L'absence d'information chronologique fine, presque toujours réduite à la confrontation d'un cadastre napoléonien avec un plan du début du XX^e^ siècle, nous contraint en la matière à une certaine prudence, même si d'autres facteurs - percement d'une rue, phase de croissance démographique- permettent parfois d'affiner la datation.

8. Hervier, Dominique, Ferault, Marie-Agnès, Boudon, Françoise. **Le Faubourg Saint-Antoine : un double visage**. Paris : APPIF, 1998. (coll. Cahiers du patrimoine, n° 51).

9. Loyer, François. Naissance et beautés d'une physionomie populaire. **La Goutte d'Or**, dir. Marc Breitman et Maurice Culot. Hazan, AAM,1988. P. 40-51.

10. Boulogne-Billancourt, 68 route de la Reine.

11. Le rang ou la rangée relève d'une juxtaposition de maisons analogues dont la présence au centre des villes est anciennement attestée, comme à Tours (2-18 rue de la Madeleine) dès 1520-1530 (Voir : Guillaume, Jean et Toulier, Bernard. Tissu urbain et types de demeures : le cas de Tours. **La Maison de ville à la Renaissance**. Paris : Picard, 1983. P. 9-23). La cour urbaine constitue, en général, la forme achevée de densification de l'espace résiduel de la parcelle, et relève d'un processus d'intensification foncière qui n'a rien à voir avec le parti de maison cour rurale qui développe autour d'un espace abritant une seule cellule familiale des bâtiments de logement, de remise, d'écurie,... La courée désigne ces cours totalement bordées de logements modestes et défectueux, dont l'implantation rejetée sur l'arrière de parcelles fermées sur la rue par un immeuble, constitue une trame urbaine dense et insalubre.

12. Fourcaut, Annie. **La Banlieue en morceaux : la crise des lotissements défectueux en France dans l'entre-deux-guerres**. Créaphis, 2000.

13. Clichy, Cité Jouffroy-Renault ; Boulogne-Billancourt, Villa des Platanes.

14. Muller, Emile. **Habitations ouvrières et agricoles**. Paris, 1855 ; Cacheux, Emile. **Le philanthrope pratique**. **1^ère^ partie : Habitations ouvrières**. Laval, 1882.

15. Guerrand, Roger-Henri. **Le logement social en France**. Ministère de la Culture et de la Communication, Ecole des Beaux-Arts, 1979 ; Taricat, J., Villars, M. **Le logement à bon marché, Paris, 1850-1930**. Paris, 1982 ; Flamand, Jean-Paul. **Loger le peuple : essai sur l'histoire du logement social**. Paris : La Découverte, 1989 ; Dumont, Marie-Jeanne. **Le logement social à Paris, 1850-1930. Les Habitations à bon marché**. Mardaga, 1991.

16. Boulogne-Billancourt : 37 rue Paul-Bert. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119859 ; 87 rue Marcel-Dassault. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119963.

17. Moley, Christian. **L'immeuble en formation : genèse de l'habitat collectif et avatars intermédiaires**. Mardaga, 1991, p. 141.

18. Nanterre, 34 avenue du Maréchal-Joffre. Voir dans la base Mérimée : notice IA00070547 ; Boulogne-Billancourt : lotissement concerté, 40 rue Emile-Landrin. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119853 ; ; Villa Victor-Hugo, 90-92 avenue Victor-Hugo.

19. Boulogne-Billancourt, 24 rue Emile-Landrin. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119854.

20. Neuilly-sur-Seine, 71 avenue Charles-de-Gaulle. Colombes, 14 rue Julien-Galté.

21. Issy-les-Moulineaux, 17 avenue du Bas-Meudon ; Suresnes, 7-9 rue Emile-Duclaux. Voir dans la base Mérimée : notice IA92000184.

22. Moley, Christian. **L'immeuble en formation : genèse de l'habitat collectif et avatars intermédiaires**. Mardaga, 1991, p. 97. L'auteur attribue deux sources à la maison à coursive, celle, plus ancienne, de la maison urbaine à galerie et celle des programmes cellulaires.

23. Suresnes, 31 rue Edouard-Nieuport ; Boulogne-Billancourt, 181 rue Gallieni. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119857.

24. Nanterre, 34 avenue du Maréchal-Joffre. Voir dans la base Mérimée : notice IA00070547. Boulogne-Billancourt : lotissement concerté, 37 rue Paul-Bert. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119859.

25. Neuilly-sur-Seine, 9 rue Paul-Déroulède. Voir dans la base Mérimée : notice IA00079804. Meudon, 21 route de Vaugirard.

26. Meudon, 21 route de Vaugirard ; Boulogne-Billancourt, 181 rue Gallieni. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119857.

27. Nanterre, 34 avenue du Maréchal-Joffre. Voir dans la base Mérimée : notice IA00070547.

28. Boulogne-Billancourt, 87 rue Marcel-Dassault. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119963.

29. Alexandre Chauvelot avait déjà réalisé le lotissement du village des Thermopyles à Paris (XIV^{e}). Bruant, Catherine, Tougeron, Jean-Christophe. Alexandre Chauvelot lotisseur des limites. **Paris des faubourgs, formation, transformations,** dir. Jacques Lucan. Paris : Picard, 1996. P. 58-67.

30. Neuilly-sur-Seine, 45-47 boulevard d'Inkermann. Voir dans la base Mérimée : notice IA00079789. Boulogne-Billancourt, 22 rue Nungesser-et-Coli. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119966. Neuilly : **L'Architecture d'aujourd'hui**, 1932, n° 1 ; Boulogne : **L'Architecture d'aujourd'hui**, 1933, p. 27.

31. Bibliographie sélective, compte tenu de sa grande fortune critique : **L'Architecte**, 1934, p. 121-129, pl. 61-64 ; **L'Architecture**, 1935, p. 159-170 ; **L'Architecture d'aujourd'hui**, octobre-novembre 1934, p. 4-17 ; **La Construction moderne**, novembre 1934, p. 105-108 ; **Boulogne-Billancourt, ville des temps modernes**, dir. Maurice Culot et Bruno Foucart. Mardaga, 1992 ; Le Bas, Antoine. **Boulogne-Billancourt, ville d'art et d'essai**, dir. D. Hervier. Paris : APPIF, 1997 (coll. Images du patrimoine, n° 166).

32. Garnier, Tony. **Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes**. Paris : Vincent, 1917. Cité par Moley, Christian. **L'immeuble en formation : genèse de l'habitat collectif et avatars intermédiaires**. Mardaga, 1991, p. 100.

33. Techniques et architecture, n° 438, juin 1998, p. 22-25 (maîtrise d'ouvrage déléguée SAMIP).

34. La Construction moderne, 26 novembre 1898, p. 98-100 ; 24 décembre 1898, p. 147-148 ; 1er avril 1899, p. 319-320 ; 22 avril 1899, p. 354-356. Parallèlement, l'architecte H. Pucey publie dans

le bulletin de la Société des ingénieurs et architectes de France un article intitulé « Air et lumière dans l'habitation collective ».

35. Faute d'étude statistique recensant les plans des constructions postérieures à 1902, il est impossible de mesurer précisément l'impact d'un tel règlement d'urbanisme, au demeurant limité à Paris. (Voir sur ce point : Hervier, Dominique, Ferault, Marie-Agnès, Boudon, Françoise. **Le Faubourg Saint-Antoine : un double visage**. Paris : APPIF, 1998, p. 93-113 (coll. Cahiers du patrimoine, n° 51).

36. Boulogne-Billancourt, 3-3bis avenue Jean-Baptiste-Clément. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119956.

37. La Construction moderne, 29 août 1926.

38. Boulogne-Billancourt, 52 rue de la Tourelle, Urbain Cassan architecte. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119972.

39. Groux, Guy, Levy, Catherine. **La Possession ouvrière : du taudis à la propriété, XIX-XX^e^ siècles**. Paris : Ed. de l'Atelier, 1993.

40. La Semaine du constructeur, 12 juin 1886, p. 590-591 ; **La Construction moderne**, 1890.

41. 20 allée des Citeaux. Voir dans la base Mérimée : notice IA00108527. 14 rue d'Estienne d'Orves. Voir dans la base Mérimée : notice IA00108526. 11-11bis rue du Docteur Vuillième. Voir dans la base Mérimée : notice IA00108536.

42. Becchia, Alain. **Les lotissements du Comptoir central de crédit dans la commune d'Issy-les-Moulineaux, fin XIX^e^-début XX^e^ siècle. Paris et Ile-de-France**, Mémoires, tome 29, 1978, p. 267-295.

43. Les Villas à Paris, dir. Isabelle Montserrat-Farguell et Virginie Grandval. Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 1998.

44. La Construction moderne, 2 novembre 1895, p. 54-55, pl. 11-14 ; 9 novembre 1895, p. 65, pl. 10.

45. L'Architecture française, juin 1975, n° 391, p. 42-59.

46. Evry, 1975, M. Andrault, P. Parat, P. Sirvin, M. Macary et A. Zublena architectes. **Guide de l'architecture dans les villes nouvelles de la région parisienne**. Hachette, 1979. P. 40.

47. Neuilly-sur-Seine, 80 rue Charles-Laffitte. Voir dans la base Mérimée : notice IA00079781.

48. La Construction moderne, 24 novembre 1888.

49. 3-3bis avenue Jean-Baptiste-Clément. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119956. Delaire, Jacques, Sage, Jacques. **Immeubles en briques pour petits appartements**. Ed. Bonadona, circa 1930. Pl. 48-52.

50. Neuilly-sur-Seine, 68 boulevard Maurice-Barrès. Voir dans la base Mérimée : notice IA00079797. **L'Architecte**, 1912, pl. XXIV.

51. Le Magasin pittoresque, 1883, cité par Moley, Christian. Regard sur l'immeuble privé : architecture d'un habitat, 1880-1970. **Le Moniteur**, 1999. p. 36.

52. Suresnes, rue des Raguidelles ; Vanves, rue Raymond-Marcheron.

53. Meudon, rue Pasteur.

54. Neuilly-sur-Seine, 3 rue Casimir-Perier.

55. L'Architecte, 1932, p. 78-79.

56. Toulier, Bernard. **Les ateliers d'artistes parisiens (1840-1940)**. Paris : Direction du Patrimoine, mars 1991. Toulier, Bernard. De l'identification à la protection. **Les Villas à Paris,** dir. Isabelle Montserrat-Farguell et Virginie Grandval. Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 1998, p. 212-220.

57. Nouvelles annales de la construction, janvier 1858, pl. 8.

58. Boulogne-Billancourt, 10 rue de l'Ancienne-Mairie, 1884, hôtel-atelier signé J. Delisle.

59. Meudon, 3 rue Babie, 1887 : atelier de l'architecte E. Valette pour son frère peintre. **La Semaine des constructeurs**, 23 juillet 1887.

60. La reconversion d'anciennes écuries de la poste aux chevaux, au-delà de l'enceinte des Fermiers généraux, en une cité d'artistes (77 avenue Denfert-Rochereau) renvoie à la transformation, évoquée précédemment, d'anciennes écuries du quartier de la Goutte d'Or en logements ouvriers.

61. La seule exception repérée à ce jour demeure l'ensemble d'ateliers réunis par les architectes Eugène Gonnot et Georges Albenque, 40-46 place Jules-Ferry à Montrouge (1924-1930) qui tient, d'ailleurs, plus du lotissement que de la cité.

62. Vanves, Cité Payret-Dortail, 13, rue de Châtillon. Voir dans la base Mérimée : notice IA00060634.

63. Asnières-sur-Seine, 2 rue Félix-Faure. Voir dans la base Mérimée : notice IA00129764. Neuilly-sur-Seine, 63 rue Charles-Laffitte. Voir dans la base Mérimée : notice IA00079795.

64. Le Magasin pittoresque, 1883, p. 383-386.

65. Suresnes, 11 rue Pasteur ; Clichy, 77 rue de Paris. Voir dans la base Mérimée : notice IA00125137.

66. Clichy, 15 rue Victor-Méric ; Boulogne-Billancourt, 17 rue Pasteur. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119863 ; à Paris des rues comme la rue de Charonne ou le faubourg Saint-Antoine en présentent de nombreux exemples (voir : Hervier, Dominique, Ferault, Marie-Agnès, Boudon, Françoise. **Le Faubourg Saint-Antoine : un double visage**. Paris : APPIF, 1998, p. 133-143 (coll. Cahiers du patrimoine, n° 51) ; on pourrait aussi bien en trouver d'autres illustrations dans d'autres secteurs de la banlieue (Pantin, Montreuil).

67. Hamon, Françoise. Cours et force motrice. **Le Faubourg Saint-Antoine, architecture et métiers d'art**. Action artistique de la Ville de Paris, 1998. P. 164 et sq. ; **L'Illustration**, 12 juillet 1873.

68. La livraison du 16 juillet 1898 de **La Construction moderne** (p. 497-499) vante l'intérêt des dispositions conçues par l'architecte Bruno-Pélissier pour garer des automobiles au sous-sol d'un immeuble parisien.

69. Le garage dans la maison. **L'Illustration**, 30 mars 1929, p. LXXIX.

70. Boulogne-Billancourt, 88 avenue Jean-Baptiste-Clément. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119931.

71. Boulogne-Billancourt, 16 rue de l'Ancienne-Mairie.

72. Seul, le vocabulaire résiste, qui persiste à proposer les mots « stalles » ou « boxes » et connaît toujours l'expression « écuries » de courses automobiles.

73. Lauwick, Hervé. **La France travaille, L'auto, l'avion**. Paris : Horizons de France, 1932. P. 349.

74. Boulogne-Billancourt, 158 rue de Silly.

75. Neuilly-sur-Seine, 16 rue d'Orléans. Voir dans la base Mérimée : notice IA00079801.

76. Montrouge, 5-7 avenue de la Marne. Voir dans la base Mérimée : notice IA00076071.

77. L'Architecture d'aujourd'hui, n° 7, septembre 1934.

78. L'Architecture française, n° 163-164, 1956, p. 8-10.

79. Malakoff, Henry et Joseph Gutnayer architectes ; Boulogne-Billancourt, 6 rue Denfert-Rochereau, Pierre Jeanneret et Le Corbusier architectes. Voir dans la base Mérimée : notice IA00119924.

80. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française par Paul Robert. 1981. P. 963.

81. Perouse de Montclos, Jean-Marie. **Architecture : méthode et vocabulaire**. Paris : Imprimerie nationale, 1972. P. 159, col. 228 (coll. Principes d'analyse scientifique).

RÉSUMÉS

Familier du paysage de proche banlieue parisienne (Hauts-de-Seine), le logement sous appentis a séduit les spéculateurs malgré une promiscuité que rejettent des ouvriers rêvant d'un toit familial. Des philanthropes leur bâtiront des maisons complexes tandis qu'une mixité fonctionnelle (travail, commerce, service) de plus en plus rare à Paris, affecte le logement de proche banlieue. En organisant la complexité de l'espace urbain et de ses flux, l'urbanisme opère une distinction fonctionnelle dissolvant cette mixité, par le dépassement des types architecturaux.

The tenement building, a familiar type in the suburbs of the Hauts-de-Seine department, close to Paris, was frequently put up by speculative builders, even if the promiscuity they supposed was generally rejected by workers who would have preferred their own, individual homes. Some philanthropical builders offered complex housing types, and buildings associating accommodation and other functions (work, commerce, services) affected housing in the suburbs, although such types were rare in the capital itself. Organising the complexity of urban space and its circulations, town planning operated a functional division that dissolved this mixity by going beyond existing building types.

INDEX

Mots-clés : garage, mixité fonctionnelle, Hauts-de-Seine, haussmann, banlieue, parcellaire, Paris, Issy-les-Moulineaux, Meudon, Suresnes, Clichy, Neuilly, barre, Alexandre Chauvelot, Malakoff, Michel Roux-Spitz, H. Bodet, Tony Garnier, Boulogne-Billancourt, Laurent Meyer, Pantin, Léon Compoint, cité Jouffroy-Renault, Emile Cheysson, Georges Picot, Jules Siegfried, Emile Muller, Hilaire Renault, Juste Lisch, Colombes, Jacques Bardet, Val d'Yerres, Andrault, Parat, Villepinte, Fontenay, Gustave Rives, Léon Compoint, Paul Marme, Marcel Marme, Adrienne Goska, Paul Laffitte, Arfidson, de Rutté, Thomasson, Henry Denis, Henri Sauvage, Louis Faure-Dujarric, immeuble en gradin, H. Cagnart de Mailly, R. Armand, R. Carme, P. Henry, Fernand Pouillon, Immeuble, appentis, maison, logement, maison collective, maison composite, atelier
Keywords : tenement building, housing type, building type, suburb, urban space

AUTEUR

ANTOINE LE BAS

Conservateur du patrimoine. Inventaire. Région Ile-de-France. antoine.lebas@culture.gouv.fr

Le grand inventaire

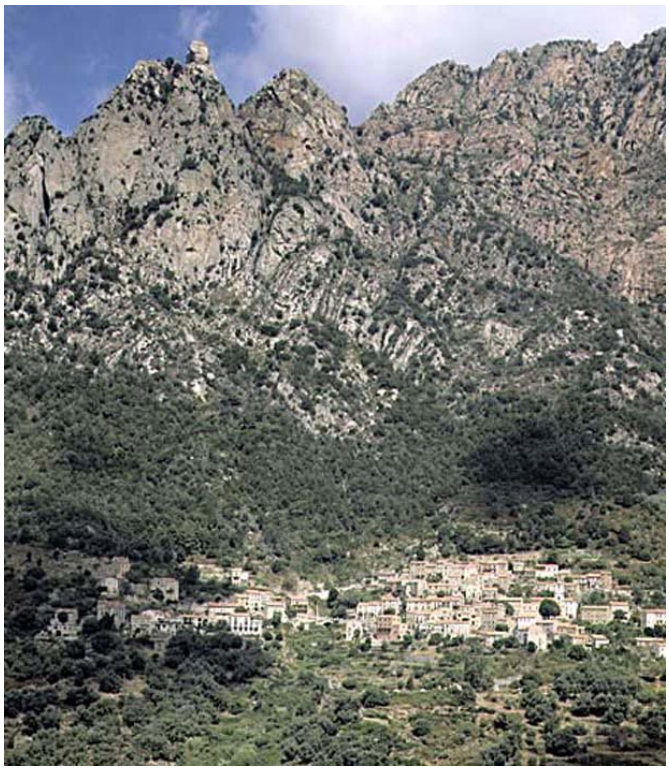
Michel Melot

NOTE DE L'ÉDITEUR

Michel Melot a été sous-directeur de l'Inventaire général de 1995 à 2003.

1 Depuis quarante ans qu'il existe, l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France n'a pas seulement progressé, couvrant près de dix mille communes, documentant plus de vingt mille dans cinq millions de pages, trois millions de photographies, et cent mille dessins. Il est devenu ce que ses fondateurs désiraient qu'il fût. Il n'est pas une liste d'objets plus ou moins singuliers qu'on aurait oubliés, mais l'observation méthodique de l'émergence dans le monde de l'art de catégories d'objets naguère insignifiants et qui connaissent ce que Malraux appelait la « métamorphose ». André Chastel, son initiateur, plaçait le projet d'inventaire général dans cette perspective lorsqu'il écrivait : *« D'abord la notion même d'œuvre d'art cesse d'être inconditionnellement suffisante et claire. Il serait insensé de méconnaître les merveilleuses propriétés de toutes les « créations » multipliées par les hommes au-delà des besoins utilitaires et de ne pas leur accorder un statut privilégié [...] Mais il s'agit de savoir comment et à quel prix elles acquièrent précisément ce pouvoir. L'histoire des variations de ces valeurs à l'intérieur du « musée imaginaire » de chaque civilisation, de chaque époque, tend irrésistiblement à se conjuguer avec l'histoire de l'art.*[1] »

Figure 1



Ota (Corse-du-Sud). Vue de situation du village
Phot. Inv. J.-L. Sarrola © Inventaire général, ADAGP, 1990

2 Nous ne reviendrons pas sur les antécédents de l'Inventaire, souvent étudiés[2]. Ses objectifs n'ont pas changé. Ainsi l'inventaire devra : *« ...guider les organisations du tourisme ; assurer les tâches de l'enseignement ; orienter la recherche archéologique et historique ; donner enfin aux commissions responsables des monuments historiques et de l'urbanisme des éléments d'action suffisants.[3] »*. L'originalité de l'Inventaire français tient à son caractère national : son objet, c'est la France. Il diffère des exemples étrangers en ce qu'il ne se contente pas d'être une collection de monographies. Pour A. Chastel : *« Il ne peut s'agir d'épingler les notices d'édifices isolés. Tout ce qui a été dit précédemment sur les principes actuels de l'histoire de l'art amène à faire une place nouvelle aux ensembles. Il faut considérer les quartiers, les zones, le cadre urbain et, dans le meilleur des cas, le site.[4] »* **(fig. n° 1)**. Cet inventaire n'en est donc pas un palmarès : on passe à une recherche globale qui s'allonge chaque jour et dont chaque ajout modifie la configuration de l'ensemble. Avec l'Inventaire français on passe de la compilation savante d'œuvres connues ou à reconnaître, à la découverte, voire à la création, de ce que l'on appellera désormais « le patrimoine ».

3 Ce mot de patrimoine qui semble aujourd'hui environner le champ de l'art et reculer ses limites jusqu'à l'infini, mérite qu'on s'y arrête[5]. Avant de désigner ce que l'on possède, le mot patrimoine qualifiait les biens inaliénables de la personne : ce que l'on *est* plutôt que ce que l'on *a*. Le premier patrimoine, c'est notre patronyme, notre corps ou notre image. Le reste est subsidiaire et peut être partagé. La notion de patrimoine n'a concerné les biens matériels qu'autant qu'il était nécessaire de constituer en personnes des entités collectives : familles, communautés, associations ou sociétés anonymes. La personne physique existe par elle-même, son patrimoine lui est pour

ainsi dire incorporé. La personne morale, elle, n'existe en tant que collectivité que par ce qu'elle possède. Pas plus que la fortune, la mémoire n'est intégrée dans le groupe : il faut sans cesse la lui rendre. C'est un des rôles des inventaires[6].

4 L'Inventaire pourtant est bien autre chose qu'un simple « musée imaginaire » de la France, c'est le moyen de montrer que l'art, au sens le plus large, est à l'œuvre partout dans l'activité humaine. L'adhésion de Malraux à l'idée d'un Inventaire général est exprimée dans un texte qui, en raison de sa détermination et de sa clarté, n'est pas un texte de circonstance et qu'il improvisa, avant de le réécrire, lors de l'installation de la Commission nationale de l'Inventaire, le 14 avril 1964[7]. Ce texte résume avec force la cohérence entre l'Inventaire et l'idée que Malraux se faisait de l'art, et doit être mis en parallèle avec le propos d'A. Chastel. *« Bien que l'on rêve depuis longtemps d'une entreprise comme celle-ci, nous savons, au moment où s'ouvre cet Inventaire - destiné par la nature de nos arts à être le plus divers de tous - qu'il sera très différent de ce qu'il eût été au siècle dernier, et même lorsque furent entrepris quelques-uns des inventaires étrangers. Il apporte beaucoup plus qu'un cadastre artistique, un complément de ce qui existe dans ce domaine ; le tout n'est pas seulement ici la somme de ses parties. En même temps qu'il complète nos connaissances, il suggère une mise en question sans précédent des valeurs sur lesquelles ces connaissances se fondent. »*

Figure 2



Petite-Rosselle (Moselle). Chevalement de mine
Phot. Inv. G. André © Inventaire général, ADAGP, 1997

5 Si le patrimoine est une notion en perpétuel devenir, est-il encore raisonnable de penser que l'Inventaire sera un jour fini ? Son premier organisateur, Roger Delarozières ne le pensait déjà pas. Les inventaires réalisés voilà trente ans demandent à être révisés et complétés, tout simplement parce que notre sensibilité au patrimoine s'est avivée et

que l'Inventaire en est l'instrument de mesure. Qui, en 1960, prévoyait que le patrimoine industriel, dont les usines fumaient encore, soit considéré comme un bien symbolique et esthétique ? Qui parlait d'un patrimoine scolaire, sportif ou hospitalier **(fig. n° 2)** ? L'objet de l'inventaire étant évolutif, comment pourrait-il être une opération figée dans le temps ? Le principe même en serait vicieux : les édifices, les objets d'art ne sont pas immuables. La mémoire aussi a son histoire.

6 Pour répondre aux injonctions de Malraux : « ... nous ne tentons plus un inventaire des formes conduit par la valeur connue : beauté, expression, etc. qui orientait la recherche ou la résurrection, mais à quelques égards le contraire, » le champ de l'Inventaire doit être sans frontières dans ses choix. Mais quels que soient ses efforts pour éviter de transporter des jugements de valeur a priori, ceux-ci affleurent toujours. Tous les autres éléments de l'enquête portent avec eux leurs idéologies : l'ancienneté, la rareté et la notoriété, la prise en compte systématique des unica et l'identification, si complexe, des « auteurs » de l'œuvre. Ils ne sont ni objectifs, comme peut l'être la localisation, ni conventionnels, comme l'est la dénomination. En adoptant un classement topographique, l'Inventaire ouvre ses portes à l'idée de patrimoine, dans le sens le plus large. Son classement n'est pas uniquement qualitatif, même si tout inventaire est l'objet d'un « filtrage ». Puisqu'il doit prendre en compte toute œuvre, quelle qu'elle soit, le filtrage ne porte plus sur la qualité relative de chaque œuvre : c'est la catégorie même d'objet artistique ou « patrimonial » qui est en cause.

7 Voulu par Malraux comme un service de recherche, l'Inventaire français est délié de toute finalité partisane. C'est la condition de son efficacité et de sa mission démocratique. La réponse n'est pas donnée avant la question. Le choix n'est pas fait avant l'inventaire. Les goûts et les idéologies patrimoniales sont volatils, et nul ne peut préjuger des choix propres à chaque époque, à chaque communauté. Beaucoup attendent de l'Inventaire un choix entre le bon patrimoine et le mauvais, l'utile et l'inutile. En bref, une sorte de permis de démolir ou un classement de guide touristique. Un tel classement est toujours possible à partir des informations données par l'Inventaire mais il n'a que la valeur que lui donne son auteur et il appartient à chacun de faire le sien. L'Inventaire signale les objets qui méritent d'être protégés, mais il doit aussi permettre de conserver la mémoire de ceux que l'on va détruire. Son irresponsabilité est la condition de sa sincérité. Ce qui ne veut pas dire qu'il est innocent. Le fait de retenir ou non un objet valorise cet objet ou le disqualifie. L'Inventaire est une sorte de « médecine douce » du patrimoine.

8 La doctrine de la protection ne cesse, depuis 1913, d'élargir son champ d'application : les sites, les « abords » des monuments classés, les secteurs sauvegardés et le récent classement d'ensembles immenses, comme les deux cent cinquante kilomètres du Val de Loire par l'UNESCO. On se contentait de protéger des édifices isolés, on ne se contentera pas longtemps de juxtaposer des périmètres. *« Cette construction,* écrit Chastel, *n'a cessé de perdre sa validité*[8] *»*. Ce dispositif qui tend à banaliser le patrimoine, à en faire la règle et non l'exception, trouve son achèvement dans la loi Solidarité et renouvellement urbain (SRU) du 27 mars 2001 et dans toutes les politiques dites de « développement durable ». La protection n'est plus une enclave du passé dans le présent mais un mode de vie présent qui intègre le passé. L'Inventaire général ne fonde pas un patrimoine éternel et immuable, dont la qualité prendrait sa source dans des valeurs universelles et qu'il faut mettre à l'abri du temps, mais sur l'idée que chaque

époque, chaque communauté, territoriale ou non, constitue son patrimoine sur ses propres valeurs, qui trouve place dans son époque et évolue avec elle.

Figure 3



Grand'Combe-Châteleu (Doubs). Chambre de la ferme de Cornabey
Phot. Inv. Y. Sancey © Inventaire général, ADAGP, 1977

9 Il s'agit de bien autre chose que d'un exercice savant ou populaire. Ce que propose l'Inventaire n'est pas le catalogue destiné à abonder les musées de société. C'est le dépassement de l'idée de musée dans un monde qui ne veut plus soustraire les objets à leur environnement mais les intégrer dans notre vie. Pour reprendre la logique du « musée imaginaire », l'Inventaire a surtout « ajouté » aux objets des musées, les maisons d'où elles venaient, les églises par milliers et des villes entières, considérées elles-mêmes comme des œuvres **(fig. n° 3)**. Il ouvre un registre qui ne se referme pas, dans lequel chaque objet peut s'inscrire au milieu de tous les autres, y trouver sa raison et sa famille, et prendre la valeur que chacun voudra lui reconnaître. La phrase d'André Chastel citée plus haut montre que c'était bien là pour lui l'enjeu d'un inventaire général : *« Le développement de cette enquête exhaustive sur toutes les manifestations de l'art humain aligne assez nettement l'histoire de l'art sur l'histoire des choses...Ce déplacement de l'intérêt compromet-il l'attention à la qualité, aux valeurs spécifiques que l'histoire de l'art tendait à retenir pour fondamentales ? Cela ne serait possible que si la discipline ne s'adaptait pas à la situation nouvelle, et ne réorganisait pas, à l'occasion de cet extraordinaire élargissement de son domaine, ses concepts et ses instruments. »*[9] Et Chastel conclut d'une formule que Malraux aurait pu signer : *« Il s'agit pour elle* [la discipline] *de passer de l'ère du musée à celle de l'inventaire général. Entreprise difficile mais nécessaire. »*

10 La pensée de Chastel rejoint ici celle d'André Malraux lorsqu'il suggère que l'art a largement pris, depuis la Renaissance, le relais de la religion. C'est l'art, nouvelle église, qui par ses chapelles cimente les groupes virtuels et tisse un fil entre les générations.

Ne peut-on considérer que la notion de « patrimoine », plus large encore, incluant des objets fonctionnels qui, surtout au moment où ils sont démis de leurs fonctions, apparaissent chargés de valeurs symboliques et esthétiques, est en train de se substituer à l'art ou du moins de « l'englober » ? Le discours documentaire sobre et méthodique que produit l'Inventaire sur des objets encore hypothétiques, qu'on peut, pour la première fois, considérer ensemble, est adapté à ce nouvel objet qu'on appelle vaguement « patrimoine ». Par le seul regard porté sur cet ensemble encore indistinct, il crée la valeur ajoutée sur les objets puis les soumet à ce que les critiques d'art du XVIII[e] siècle nommaient le « jury secret », celui du public anonyme, celui du marché et des démocraties. La Beauté n'est plus dogmatique : personne n'a le pouvoir d'en imposer les règles. Nous sommes passés, dans le cours du XIX[e] siècle « par-delà le Beau et le Laid ». Il suffit pour conclure, de citer la dernière phrase du dernier ouvrage sur l'art d'André Malraux qu'il a intitulé *L'Intemporel : « Pourquoi l'art ne subirait-il pas une mutation aussi vaste que celle de la Beauté ? Nés ensemble, le Musée imaginaire, la valeur énigmatique de l'art, l'intemporel mourront sans doute ensemble. Et l'homme s'apercevra que l'intemporel non plus n'est pas éternel.*[10] ». L'intemporalité, dans laquelle s'inscrit l'objet d'art, prend place dans l'histoire : nous vivons cette époque où le monde urbanisé et industrialisé se cherche un imaginaire, dresse ses monuments, choisit son patrimoine. Voilà longtemps, déjà, que ce monde n'est plus nouveau. Il est temps d'en faire l'inventaire.

NOTES

1. Chastel, A. Editorial de la **Revue de l'art**, n° 9, 1970.

2. On consultera notamment : Balsamo, I. André Chastel et l'aventure de l'Inventaire. **Sciences et conscience du patrimoine**, actes des Entretiens du patrimoine (1994), sous la direction de Pierre Nora, Fayard/Editions du patrimoine, 1997, p. 257-267 et Magnien, A. Comment s'est développé l'Inventaire général... **Revue administrative**, n° 303, mai-juin 1998, p. 426-434 et n° 304, juillet-août 1998, p. 543-550. Voir aussi : Melot, M. André Malraux du Musée imaginaire à l'Inventaire général. **André Malraux d'un siècle l'autre. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle réunis par Jean-Claude Larrat et Jacques Lecarme**. Paris : Gallimard, Les cahiers de la NRF, 2002, p. 253-264. Sur les antécédents, voir Massary, X. de. L'Inventaire avant l'Inventaire. **Principes, méthode et conduite de l'Inventaire général**. Dir. Michel Melot et Hélène Verdier, Editions du patrimoine, 2001.

3. Repris dans : Chastel, A. **Architecture et patrimoine, choix de chroniques du journal Le Monde**. Imprimerie nationale, 1994, p. 137.

4. Chastel, A. Editorial de la **Revue de l'art**, n° 9, 1970.

5. Sur l'évolution de la notion de patrimoine culturel : Guillaume, Marc. **La politique du patrimoine**. Galilée, 1980 ; Babelon, J.-P. et Chastel, A. La notion de patrimoine. **Revue de l'art**, n° 49, 1980, p. 5-32 ; Chastel, A. La notion de patrimoine. **Les lieux de mémoire**, t.II, Gallimard, 1986, p. 405-450 ; Leniaud, Jean-Michel. **L'utopie française, essai sur le patrimoine**. Mengès, 1992 ; L'histoire du patrimoine, un essai de périodisation. **Patrimoine et société,** dir. de Jean-Yves Andrieux, Presses universitaires de Rennes, 1998 ; Beghain, Patrice. **Le patrimoine : culture et lien social**. Presses de Sciences Po, 1998 ; Recht, Roland. **Penser le patrimoine. Mise**

en scène et mise en ordre de l'art. Hazan, 1998. **L'Abus monumental** ?, actes des « Entretiens du patrimoine » (1998) sous la présidence de Régis Debray, Fayard/Editions du patrimoine, 1999 ; La confusion des monuments, **Cahiers de médiologie**, coordonné par Michel Melot, n° 7, 1999.
6. Voir les actes des différents « Entretiens du patrimoine ».
7. Ce texte fut publié d'abord dans la première plaquette d'information publiée à l'Imprimerie nationale sur l'Inventaire général après sa création le 4 mars 1964. On la retrouve en préface au premier volume d'Inventaire publié, le canton de Carhaix-Plouguer en 1970 puis sur les principales des 900 publications issues de l'Inventaire général.
8. Chastel, A. Editorial de la **Revue de l'art**, n° 9, 1970.
9. Chastel, A. Editorial de la **Revue de l'art**, n° 9, 1970.
10. Malraux, A. **L'Intemporel**. Paris : Gallimard, 1976, p. 415.

INDEX

Mots-clés : inventaire, André Chastel, Malraux, patrimoine, tourisme, urbanisme, Monuments Historiques, monument, France, œuvre d'art, recensement, Roger Delarozière, thématique, art, histoire de l'art, site, abord, protection, UNESCO, architecture, objet, industriel

AUTEUR

MICHEL MELOT

Conservateur général des bibliothèques honoraire. melotm@ wanadoo.fr

Voûtes d'ogives de l'époque romane en Alsace

Jean-Philippe Meyer

1 Avec le domaine anglo-normand et la Lombardie, la région du Rhin supérieur compta, durant la première moitié du XII^e^ siècle, parmi les zones géographiques pionnières dans l'emploi des voûtes d'ogives[1]. Vers 1110 ou 1120, les bras du transept de la cathédrale de Spire furent couverts chacun d'une voûte à nervures de quinze mètres de portée[2]. (fig. n° 1)Les parties orientales de la cathédrale de Worms possèdent un couvrement très analogue ; grâce à l'analyse des bois d'échafaudage, on peut le dater des années 1130-1140[3]. Rudolf Kautzsch, puis Robert Will ont particulièrement fait progresser les connaissances sur les principales églises romanes d'Alsace[4]. Pour sa part, le Service régional de l'Inventaire a réuni, depuis sa création en 1964, une ample documentation sur les édifices religieux de la région[5], incluant notamment l'étude de leur chronologie, une couverture photographique et des relevés ; l'emploi de voûtes d'ogives a été mis en évidence dans de petites constructions jamais signalées jusqu'à présent (fig. n° 1). La base des recherches sur l'architecture romane de l'Alsace s'en trouve élargie de façon appréciable.

Figure 1



Carte des églises romanes citées, comportant une ou plusieurs voûtes d'ogives. Tirets : anciennes limites des diocèses de Strasbourg et de Bâle. ■ : églises basilicales ; ● : édifice disparu ; ▲ : églises ou chapelles à vaisseau unique (1. Wissembourg, Saint-Jean ; 2. Ingwiller ; 3. Saverne, Notre-Dame ; 4. Haut-Barr, chapelle castrale ; 5. Haegen; 6. Thal; 7. Schweinheim; 8. Schaffhouse-sur-Zorn; 9. Gougenheim; 10. Geudertheim; 11. Salenthal; 12. Allenwiller; 13. Furdenheim; 14. Osthoffen; 15. Balbronn; 16. Soultz-les-Bains; 17. Boersch; 18. Meistratzheim; 19. Urschenheim; 20. Niedermorschwihr; 21. Obermorschwihr ; 22. Hirtzfelden ; 23. Oelenberg, chapelle remontée ; 24. Schlierbach)

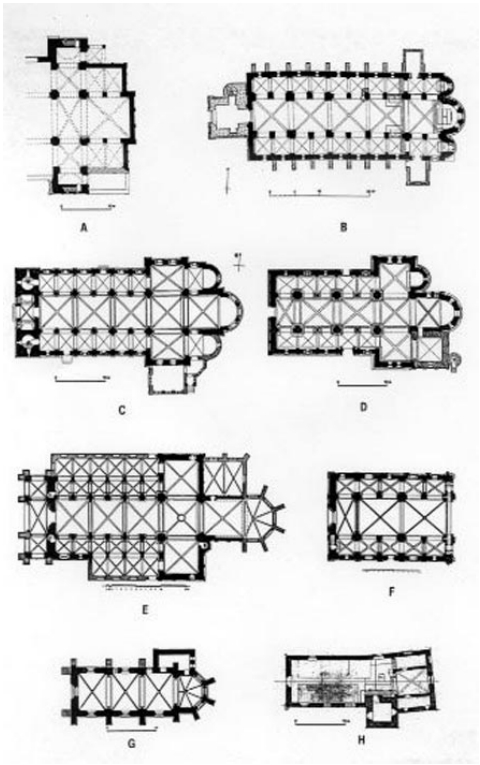
Carte Inv. J.-P. Meyer - A. Rachedi © Inventaire général, ADAGP, 2004

2 Au-delà des problèmes de datation, ces croisées d'ogives demandent à être questionnées quant à leur origine. Mais les conséquences sur le traitement des espaces intérieurs ne présentent pas moins d'intérêt, car l'emploi de voûtes est source d'effets spécifiques, qui se modifièrent jusqu'à la fin de l'époque romane.

Lombardie ou Palatinat ?

3 Les voûtes d'ogives furent apparemment introduites en Alsace par plusieurs voies.

Figure 2



Plans d'édifices à voûtes d'ogives, à la même échelle. A. Murbach, église abbatiale, vers 1140-1150 (relevé J.-Ph. Meyer) ; B. Saint-Jean-Saverne, église prieurale, vers 1140-1160 (relevé Inventaire général, modifié) ; C. Sélestat, église prieurale, vers 1155-1170 (d'après Kautzsch, 1944, modifié) ; D. Rosheim, église paroissiale, vers 1150-1180 (d'après Will, 1965, modifié) ; E. Guebwiller, église paroissiale, vers 1180-1230 (d'après Kautzsch, 1944, modifié) ; F. Altorf, nef de l'église abbatiale, vers 1190-1220 (d'après Kautzsch, 1944) ; G. Obersteigen, église collégiale, vers 1213-1220 (document S.D.A.P. du Bas-Rhin, 1977, modifié) ; H. Balbronn, église paroissiale, fin du XII^{e} siècle ou début du XIII^{e} (plan avant restauration, par l'architecte G. Weigend, janvier 1900, conservé aux archives paroissiales de Balbronn)

© Inventaire général, ADAGP, 2004

4 L'un des premiers édifices conservés qui présente un tel couvrement est l'église abbatiale de Murbach (voir fig. n° 2) (A). Les nervures ont la forme de bandeaux. Dans le chœur et la croisée du transept fut mise en œuvre une solution archaïque, avec une ogive continue contre laquelle butent les deux branches restantes. En revanche, dans les bras du transept, les nervures ont une clef commune, respectivement carrée et cruciforme. Les colonnettes soutenant les voûtes furent montées avec le restant des piliers, si bien que l'hypothèse d'une adjonction ultérieure[6] ne peut être retenue. Les analogies avec les voûtes d'ogives de Lombardie ont souvent été soulignées[7]. La retombée sur des colonnettes à chapiteaux disposés en biais et le contrebutement par des salles hautes à voûtes d'arêtes pourraient être inspirés de Saint-Ambroise de Milan. Certaines analogies évoquent les voûtes du transept de la cathédrale de Spire : signes lapidaires, arcs composés de claveaux en grès alternativement rouge et gris clair. Si les tailleurs de pierre furent sans doute formés à Spire, le concepteur a, par ailleurs, dû connaître certaines réalisations d'Italie septentrionale. Les textes ne suffisent pas pour dater cet édifice majeur ; on l'attribue en général au deuxième quart du XIIe siècle, par comparaison avec les églises présentant un décor analogue[8].

5 La connaissance des cathédrales du Palatinat est manifeste à l'église de Saint-Jean-Saverne, bâtie vers 1140-1160 (voir fig. n° 2) (B).

Figure 3



Saint-Jean-Saverne. Eglise prieurale (vers 1140-1160). Face nord du chœur des religieuses : départ des voûtes

Phot. J.-P. Meyer © J.-P. Meyer

6 Les voûtes établies sur le chœur et le vaisseau central montrent des nervures larges de près de cinquante centimètres. Ces dernières se composent d'un bandeau dans lequel s'engage un boudin (fig. n° 3). La grande largeur des bandeaux évoque les nervures de Worms[9]. Pourtant, le profil incluant un boudin et l'emploi de consoles ne se conçoivent pas sans des contacts avec les œuvres situées au-delà des Vosges, même si elles restent difficiles à localiser[10]. Les bâtisseurs examinèrent sans doute plusieurs édifices couverts de croisées d'ogives et tirèrent parti de divers modèles.

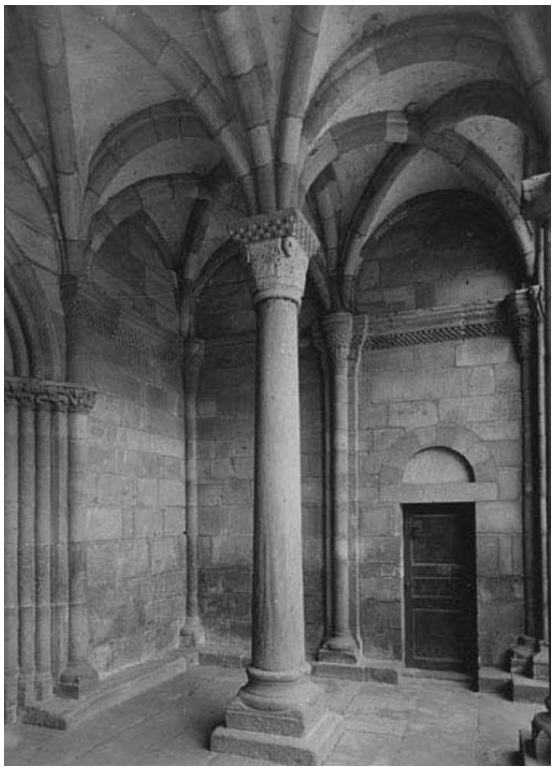
7 Si l'influence de l'Italie du Nord resta marginale, les exemples prestigieux de Spire et surtout de Worms exercèrent dans la région du Rhin supérieur une influence durable[11]. Parallèlement s'établirent des relations artistiques entre l'Empire, dont faisait partie l'Alsace, et l'Ile-de-France.

La connaissance de sources lorraines ou françaises

Le porche de Lautenbach

8 Des liens avec des prototypes situés au-delà des Vosges semblent décelables à l'église collégiale de Lautenbach.

Figure 4



Lautenbach. Eglise collégiale. Porche (vers 1140-1150)
Phot. C. Czarnowsky s.d. © Inventaire général, ADAGP

9 Le massif de façade renferme un porche très orné, à trois vaisseaux de deux travées (fig. n° 4). Les croisées d'ogives, profilées en boudin sous un bandeau peu débordant, y ont une très faible portée (2 m et 2,60 m). Les doubleaux sont également pourvus d'un boudin, alors qu'un tore borde les formerets. Le profil de ces ogives apparaît dans le déambulatoire de l'abbatiale de Saint-Denis (1140-1144) et à l'église prieurale de Marolles-en-Brie, vers 1120-1130. Une voûte d'ogives précoce, à nervures toriques et formerets en boudin, avec des sommiers communs, comparable à celles de la collégiale alsacienne, est conservée dans le porche de Notre-Dame de Saint-Dié (milieu du XII^{e} siècle) ; elle semble aussi en rapport avec des exemples français. La façade de Lautenbach fut probablement réalisée vers 1140, car les deux niveaux d'arcatures décoratives qui ornent l'extérieur sont analogues à ceux qu'on observe aux parties basses de l'abbatiale de Murbach, construite vers cette date.

Croisées d'ogives de type lorrain

10 Dans la nef de l'église prieurale de Sélestat (voir fig. n° 2) (C) et (fig. n° 5) alternent les piles fortes à noyau carré et les piles faibles composées de quatre demi-colonnes.

Figure 5



Sélestat. Eglise prieurale. Nef (vers 1160-1170)
Phot. Inv. C. Menninger © Inventaire général, ADAGP, 1994

11 Les ogives sont profilées en bandeau avec boudin engagé. Leur départ, entre les doubleaux et les formerets, est assuré par un tronc de cône ou « cornet », surmonté d'un petit chapiteau. Ce chantier se situait au débouché de la route de Lorraine. Des voûtes de ce type existaient à Notre-Dame de Saint-Dié, dont la nef servit de modèle pour la forme des supports et la structure générale des trois vaisseaux. Un couvrement analogue fut employé sur la croisée du transept à l'abbatiale d'Andlau, bâtie après l'incendie des environs de 1160 ; les formes décoratives montrent, là encore, l'influence directe de l'art lorrain. Le massif de façade de Marmoutier (vers 1150-1170) conserve lui aussi, sur le porche, une voûte d'ogives à cornets. On peut la comparer à celle subsistant à la croisée du transept de l'église cistercienne de Droiteval, au sud-ouest d'Epinal[12].

Figure 6



Rosheim. Eglise paroissiale Saint-Pierre-et-Saint-Paul. Croisée du transept et nef, vers l'ouest (parties achevées vers 1180)

Phot. Inv. G. Ebner © Inventaire général, ADAGP, 1987

12 L'église paroissiale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Rosheim (voir fig. n° 2) (D) et (fig. n° 6), réalisée vers 1150-1180[13], est particulièrement somptueuse. Elle apparaît comme la synthèse de différents courants, locaux et d'origine plus lointaine. Le chœur montre une voûte avec une nervure continue contre laquelle butent les deux autres branches, comme à Murbach ; dans les bras du transept, le couvrement est marqué par l'influence de cette abbatiale (colonnettes en porte-à-faux, ogives de profil carré), alors que la croisée et la nef ont de fortes nervures toriques, débutant en cornet, à la manière lorraine. Dans les églises de Saint-Jean-Saverne, Sainte-Foy de Sélestat et Rosheim, le vaisseau central à voûtes d'ogives est associé à des bas-côtés voûtés d'arêtes ; l'élévation comprend deux niveaux (grandes arcades, fenêtres hautes), séparés par un cordon qui prolonge les impostes des supports.

Le troisième art roman et les contacts avec l'art gothique

13 A partir du dernier quart du siècle, les contacts avec les chantiers du Nord de la France se multiplièrent. On les a mis en évidence à la cathédrale de Bâle[14], siège épiscopal dont dépendait la Haute-Alsace. Les croisées d'ogives y furent étendues aux bas-côtés. Cette solution se diffusa dans la région, tout comme l'emploi de supports composés, à colonnes engagées et colonnettes. A cet égard, l'église paroissiale Saint-Léger de Guebwiller (voir fig. n° 2) (E) (vers 1180-1230) prend modèle sur Bâle.

Figure 7



Pfaffenheim. Chœur de l'église paroissiale (vers 1220-1230)
Phot. Inv. C. Menninger © Inventaire général, ADAGP, 1996

14 Des réminiscences bâloises se retrouvent aussi dans les paroissiales de Sigolsheim (vers 1180-1190 ?), Eguisheim et Turckheim (vers 1220-1230). Le chœur de l'église de Pfaffenheim fut construit vers le même moment par des ouvriers venus du chantier de Guebwiller ; à l'intérieur, les supports fasciculés lui confèrent une grande légèreté ; mais des fenêtres fort étroites évident les parois, à la manière romane (fig. n° 7).

Figure 8



Strasbourg. Cathédrale. Bras septentrional du transept : voûte sud-est (vers 1200-1210)
Phot. Inv. J.-C. Stamm © Inventaire général, ADAGP, 1976

15 En Basse-Alsace, la reconstruction de la cathédrale de Strasbourg suivit l'incendie de 1176 ; on éleva l'abside ainsi que le vaste vaisseau transversal, en plusieurs campagnes de travaux ; la tour-lanterne fut dotée d'une coupole nervurée, conformément aux modèles du Palatinat ; le bras nord du transept, divisé en quatre travées, appartient à une phase de travaux plus récente (vers 1210) ; il reçut des voûtes très bombées, avec ogives bordées de moulures (fig. n° 8). Les relations avec l'architecture religieuse des régions de Laon, Soissons, Noyon semblent assurées[15]. L'église abbatiale de Honcourt, une rotonde bâtie vers 1186 et malheureusement démolie au XVIII[e] siècle, possédait, semble-t-il, un bas-côté tournant avec voûtes d'ogives à cinq branches qui évoquent celles de la cathédrale de Noyon (tribunes du déambulatoire).

Figure 9



Wangenbourg-Engenthal. Eglise collégiale d'Obersteigen. Nef et chœur (vers 1213-1220)
Phot. Inv. J.-C. Stamm © Inventaire général, ADAGP, 1976

16 Dans le diocèse, l'influence de la cathédrale de Worms s'avéra déterminante, notamment à l'abbatiale d'Altorf (alternance de piles fortes et faibles) (voir fig. n° 2) (F). Dans les deux églises de Neuwiller-lès-Saverne et à Saint-Etienne de Strasbourg, son souvenir se mêla à d'autres courants. A Neuwiller, possession des évêques de Metz, furent encore employées des ogives à « cornet » ; dans les parties les plus récentes du transept apparaissent des supports fasciculés. La petite église collégiale d'Obersteigen (voir fig. n° 2) (G) et (fig. n° 9)[16], datée de 1213-1220, est remarquable par l'élégance de sa structure, à colonnettes soutenant de fines ogives moulurées (amande entre deux tores, ou entre deux cavets) ; les chapiteaux à crochets, ornés de frises de pointes de diamants, les colonnettes baguées et le type des contreforts indiqueraient l'influence de la cathédrale de Noyon ou de celle de Soissons (bras sud du transept).

Petites églises et chapelles à voûte d'ogives

17 Les petites paroissiales constituent un type d'édifice à part[17]. La nef, souvent reconstruite au cours des temps, était de plan rectangulaire et couverte d'un plafond. A sa face orientale s'adossait un chœur d'une seule travée, que surmontait souvent un clocher. Celui-ci pouvait aussi se dresser à côté du sanctuaire, ou encore à l'ouest de la nef, au-dessus du porche. Dans de nombreux villages, la tour fut maintenue lors des rénovations. Dans certains cas, son rez-de-chaussée conserve une voûte d'ogives romane. Les sources d'inspiration sont en général identifiables dans la région même.

Premiers exemples d'ogives sur les petits édifices

18 L'église de Murbach était manifestement connue des bâtisseurs du clocher de Hirtzfelden. Dans l'ancien chœur, les nervures minces, en forme de bandeau, retombent sur des colonnettes d'angle ; on retrouve ici l'emploi d'une ogive continue ; les chapiteaux, de type cubique, sont ornés de demi-cercles emboîtés, motif qui apparaît vers 1150[18] ; il pourrait s'agir d'une réalisation à peine postérieure à cette date. La paroissiale de Rosheim fit également école ; les ogives de profil rectangulaire furent adoptées à Meistratzheim, dans le chœur de l'église Saint-André[19]. Elles prennent appui sur des piles d'angle quadrangulaires, dans lesquelles s'engage une colonnette. Les chapiteaux, notamment celui à deux masques, font penser au décor de Rosheim.

19 L'église de Saint-Jean-Saverne exerça elle aussi une certaine influence. Le château-fort épiscopal du Haut-Barr, au-dessus de Saverne, est tout proche. Il comprend une luxueuse chapelle[20]. Son vaisseau était couvert de voûtes d'ogives, en deux travées. Du couvrement ne subsistent que deux colonnettes d'angle avec chapiteau cubique en biais. Les formerets peu saillants et n'atteignant pas les supports paraissent être un souvenir de l'église de Saint-Jean ; à l'extérieur, le décor de lésènes moulurées et de frises d'arceaux prenant appui sur des consoles rappelle celui du transept de Rosheim ; la réalisation se situerait ainsi vers 1170. Dans la tour-chœur de Haegen[21], les ogives en forme de boudin engagé dans un bandeau plus large ont une clef carrée ; ce profil, le type de clef, ainsi que les supports, avec imposte arrondie et chanfreinée, sont là encore une réminiscence de Saint-Jean-Saverne. Le clocher et la voûte doivent dater du troisième quart du XII^{e} siècle.

20 L'église de Boersch conserve la base de sa tour-chœur romane[22]. Les minces ogives toriques sont comparables à des exemples lorrains (porche de Notre-Dame de Saint-Dié). Les chapiteaux des colonnettes d'angle, de type cubique et décor de palmettes, ne semblent guère postérieurs aux années 1170-1180.

Multiplication des croisées d'ogives vers 1200

21 A la fin de l'époque romane coexistent dans les petits édifices des solutions archaïsantes et plus novatrices, sans que leur origine soit toujours décelable.

Figure 10



Osthoffen. Eglise paroissiale. Tour-porche : couronnement d'une colonnette, soutenant une ogive en forme de bandeau

Phot. Inv. Rezazadeh © Inventaire général, ADAGP, 1995

22 Les ogives en forme de bandeau se maintinrent à Osthoffen, dans le clocher-porche[23], où elles retombent sur des colonnettes. Celles-ci sont ornées à leur partie supérieure d'un masque saillant, sous un abaque arrondi (fig. n° 10). Ce détail et le dessin des masques barbus pourraient dériver de sculptures visibles dans l'église paroissiale de Dorlisheim ; la réalisation est sans doute un peu postérieure (après 1190). Le même profil d'ogive[24] réapparaît dans l'ancienne tour-chœur de l'église de Schaffhouse-sur-Zorn[25] ; dans celle de Geudertheim[26], l'imposte arrondie des colonnettes d'angle et les formerets naissant en porte-à-faux font penser à la prieurale de Saint-Jean-Saverne ; sous l'intrados, la clef cruciforme est sculptée en bas-relief de quatre masques humains disposés de manière rayonnante, une solution certainement inspirée de précédents français[27]. En Haute-Alsace, dans l'ancienne tour-chœur d'Urschenheim[28], les ogives ont également un profil carré. Elles prennent appui sur des colonnettes accompagnées de deux ressauts, « articulation » présente dans les édifices de la fin de l'époque romane. Les chapiteaux cubiques, décorés de rainures, sont analogues à ceux d'Eguisheim (supports au revers du massif de façade)[29] ; la mouluration des impostes a un aspect tardif (vers 1220 ?). A Schlierbach[30], les nervures, en bandeau bordé de deux tores, évoquent celles employées vers 1200 à l'église de Guebwiller. Le porche de l'église d'Obermorschwihr[31] montre des ogives en bandeau chanfreiné, forme introduite tardivement (second quart du XIII^{e} siècle ?)[32] ; elles prennent encore appui sur des consoles à chapiteau cubique.

Figure 11



Ingwiller. Eglise paroissiale. Chœur, vers l'est
Phot. Inv. B. Parent © Inventaire général, ADAGP, 2000

23 Les ogives moulurées en bandeau dans lequel s'engage un tore connurent une large diffusion[33]. Elles apparaissent à Ingwiller (tour-chœur) (fig. n° 11) et Gougenheim (porche, avec vestiges d'une voûte écroulée)[34] ; dans l'église paroissiale de Saverne (porche), la clef est ornée d'un disque plat ; pour cette raison, on pourrait attribuer la voûte à la fin du XII[e] siècle, bien que les supports soient de simples ressauts[35]. Une voûte de ce type fut employée dans la paroissiale de Balbronn (vers 1200 ?), qui conserve sa nef romane couverte d'un plafond (voir fig. n° 2) (H)[36]. Le même profil apparaît encore dans l'église de Furdenheim[37], où les chapiteaux en coussinet indiquent les environs de 1200.

Figure 12



Soultz-les-Bains. Eglise paroissiale. Angle nord-est de l'ancien chœur : départ d'ogive
Phot. Inv. B. Parent, E. Fritsch © Inventaire général, ADAGP, 1995

24 A Soultz-les-Bains, les ogives, du même type, prennent appui sur des colonnettes[38]. Au-dessus du sommier carré, une sorte de congé assure le raccord avec le bandeau de la nervure, tandis qu'un masque d'homme se situe au départ du boudin (fig. n° 12). Cette solution inhabituelle est un peu comparable aux ogives à « cornet » utilisées en Lorraine, à Sélestat et à Andlau[39]. Les chapiteaux rappellent l'art lorrain de la fin de l'époque romane[40]. La clef de voûte est sculptée d'un Agnus Dei[41].

Figure 13



Marmoutier. Cimetière de l'ancienne église paroissiale. Chapelle Saint-Denis. Chœur (vers 1213-1220)
Phot. Inv. J.-C. Stamm © Inventaire général, ADAGP, 1976

25 Des formes plus proches du gothique apparaissent dans la chapelle Saint-Denis de Marmoutier (fig. n° 13)[42] ; le chœur rectangulaire y est couvert d'une voûte d'ogives sexpartite, la plus ancienne de la région ; les chapiteaux à crochets peuvent se comparer à ceux d'Obersteigen (vers 1213-1220). La tour-chœur de Salenthal[43] montre de minces ogives toriques, qui s'amincissent en cornet entre les formerets, comme dans l'abbatiale de Neuwiller (début du XIII[e] siècle). Le clocher fortifié d'Allenwiller[44] possède des nervures minces, en amande ; les chapiteaux semblables à ceux de Neuwiller, Marmoutier, Obersteigen, indiqueraient une réalisation vers 1220. A Wissembourg, l'église paroissiale Saint-Jean[45] subit plusieurs agrandissements ; l'ancien chœur, au sud du clocher, se présente comme une travée trapue, couverte d'une voûte d'ogives (profil en amande engagée dans un bandeau peu débordant).

26 D'autres exemples encore, moins bien conservés, témoignent d'une large diffusion de cette technique en Alsace[46].

Caractères généraux des petits édifices à voûte d'ogives

27 Tous ces édifices secondaires ne sont datés par aucun texte. Le décor y est peu abondant. Les datations proposées ne peuvent être qu'imprécises. Cependant, il est clair qu'aucune de ces voûtes n'est antérieure à celles de Murbach et de Lautenbach, donc aux années 1140-1150. Dans les églises à nef unique, la croisée d'ogives fut employée dans le chœur ou le porche, au lieu d'une voûte d'arêtes[47] ou d'un berceau[48]. Grâce à ces exemples mineurs, on discerne le rayonnement de chantiers comme ceux de Murbach, Rosheim ou Saint-Jean-Saverne. Toutefois les modèles ne furent jamais

reproduits tels quels. On peut croire que, comme dans le cas des édifices plus importants, les bâtisseurs de petites églises examinaient plusieurs œuvres voisines. Des contacts ponctuels avec des réalisations plus lointaines ne sont pas à exclure[49]. Les supports s'avèrent d'une grande variété (colonnette, pilastre avec fine colonnette engagée, colonnette entre deux ressauts, console) et reflètent la diversité des solutions présentes ailleurs en Alsace. Lorsque subsiste le vaisseau primitif, couvert d'un plafond, on voit qu'il est légèrement plus large que haut[50]. Ces proportions trapues se retrouvent à l'arc triomphal et dans le chœur, où les supports d'angle sont très peu élevés. De telles travées basses semblent typiques de cette catégorie de constructions.

Conception des espaces intérieurs et mutation du style

28 Au XI^e^ siècle et durant la première moitié du XII^e^, dans les églises basilicales, les espaces intérieurs couverts de plafonds se présentent comme d'amples parallélépipèdes aux parois lisses. Le vaisseau central était alors séparé des collatéraux soit par des piles carrées (Eschau), soit par des colonnes (Hattstatt), ou encore par une alternance de piliers carrés et de colonnes (Surbourg, Lautenbach). L'introduction de la voûte d'ogives amena à modifier, peu à peu, la conception des intérieurs.

29 Durant une première période (vers 1140-1180), les piles cruciformes à quatre pilastres (Saint-Jean-Saverne) perpétuèrent une forme venant de l'architecture plafonnée (piles de la croisée du transept) ; elles furent seulement dotées de colonnettes ou de consoles pour recevoir les ogives. Dès lors fut introduit le plan associant une travée double du vaisseau principal à deux travées dans les bas-côtés, avec alternance de supports forts et faibles, solution qui allait devenir la règle.

30 A partir de 1170-1180 environ se produisit une accentuation des effets. Dans la nef haute de l'église de Rosheim, les ogives en boudin sont très volumineuses, tout comme les doubleaux à deux rouleaux. Le contraste est évident, entre la simplicité monumentale des piliers à quatre pilastres et le couvrement modelé de façon généreuse. Celui-ci s'en trouvait efficacement mis en valeur. La robustesse des ogives dans les petites églises illustre également cette tendance. Après 1180, les supports furent complétés par des demi-colonnes, des dosserets, des colonnettes (Bâle, Guebwiller, Altorf, cathédrale de Strasbourg, abbatiale de Neuwiller). Par exception, les piles reçurent des proportions extrêmement puissantes, dans la cathédrale de Strasbourg (croisée du transept) ou dans la nef d'Altorf, faisant ressortir la solidité de la structure. Les fenêtres restèrent presque toujours petites, générant de fortes ombres. La scansion de l'espace produite par la membrure et cet éclairage discontinu est à l'opposé de la manière dont, au même moment, les constructeurs gothiques unifiaient l'intérieur des vaisseaux. Jusqu'en fin de période, les bâtisseurs alsaciens se refusèrent à évider les murs au moyen de galeries de circulation ; ils renoncèrent aussi à plaquer contre eux des arcades décoratives. On peut croire que leur but était de préserver la monumentalité des parois, embellies, au moins dans les monuments principaux, par un parement en pierre de taille.

31 Au dehors, les églises de la fin de l'époque romane se caractérisent par de vastes surfaces planes, ornées de lésènes et de frises d'arceaux d'un faible relief. Les contreforts ne furent employés qu'assez rarement (Bâle, Pfaffenheim, transept de la

cathédrale de Strasbourg). En matière de volumes d'ensemble, le goût pour les formes géométriques articulées avec vigueur reste évident à Guebwiller, Altorf, Saint-Etienne de Strasbourg.

32 Dans les ultimes réalisations, vers 1210-1220, les motifs empruntés au premier art gothique devinrent plus nombreux : supports composés à l'aspect gracile et parfois de type fasciculé, nervures bordées de moulures, sveltes contreforts à plusieurs retraits[51]. Mais la plénitude des parois resta prédominante. On ne peut donc parler d'un passage progressif au style gothique. Par recours à de multiples sources, localisées entre autres dans le Nord de la France, l'architecture s'enrichit d'effets nouveaux, tout en conservant un caractère spécifiquement roman. Il suffit de confronter des vues de la cathédrale de Laon et d'églises alsaciennes du premier quart du XIII^{e} siècle pour s'en convaincre.

Conclusion

33 Les voûtes d'ogives furent mises en œuvre en Alsace à partir des années 1140-1150, grâce à des contacts réitérés avec les chantiers de Spire et de Worms, l'Italie du Nord (pour Murbach), la Lorraine et, sur le tard, avec la Picardie et l'Ile-de-France. Entre Vosges et Rhin, les bâtisseurs reproduisirent certaines formules d'un édifice à l'autre ; il ne s'agit jamais de copie stricte, mais d'une adaptation à chaque nouveau programme. Certes, les exemples recensés ne révèlent pas une précocité exceptionnelle. Néanmoins, durant la seconde moitié du XII^{e} et au début du XIII^{e} siècle, l'Alsace fut la seule région de l'Empire à utiliser la croisée d'ogives si fréquemment. Les petites églises où subsiste une voûte à nervures confirment l'intérêt que suscitait cette technique coûteuse, mais riche en effets. L'emploi de voûtes conduisit à une modification du style : articulation accrue, enrichissement des supports, rythme intérieur accentué. Les traits fondamentaux de l'architecture romane en Alsace en furent peu affectés et persistèrent jusque vers 1220 : volumes que délimitent des murs pleins, forte épaisseur des parois, éclairage assuré par des fenêtres relativement exiguës. Malgré maints emprunts de détails, les tendances stylistiques s'avèrent donc radicalement différentes de celles que développaient à la même époque le Soissonnais, le Laonnois ou la Champagne. Durant le second quart du XIII^{e} siècle, l'introduction de l'art gothique constitua une rupture avec le passé, bien apparente dans le bras sud du transept de la cathédrale de Strasbourg.

NOTES

1. Aubert, Marcel. Les plus anciennes croisées d'ogives. Leur rôle dans la construction. **Bulletin monumental**. 1934, t. 93. P. 5-37; Grodecki, Louis. Prache, Anne. Recht, Roland. **L'architecture gothique**. Paris, 1979. P. 39; Bony, Jean. **French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries**. Berkeley-Los Angeles-London, 1983. P. 7 et carte p. 14; Kubach, Hans Erich. Verbeek, Albert. **Romanische Baukunst an Rhein und Maas**. t. IV, Berlin, 1989. P. 230-235, 239 et suiv. ;

Nussbaum, Norbert. Lepsky, Sabine. **Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion**. Darmstadt, 1999. P. 23-43. Pour d'autrs références bibliographiques sur les communes et les édifices alsaciens, on peut interroger le catalogue de la Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg : http://www-bnus.u-strasbg.fr

2. Kubach, Hans Erich. **Der Dom zu Speyer**. 4e éd., revue par Binding, Günther. Darmstadt, 1998. P. 74-75, 98-100 (datation : vers 1120-1130) ; Winterfeld, Dethard von. Die Rippengewölbe des Domes zu Speyer. **Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München**. 1988, t. 17. P. 101-112.

3. Hotz, Walter. **Der Dom zu Worms**. 2e éd. revue par Binding Günther. Darmstadt, 1998. P. 28, 45-50; Winterfeld, Dethard von. **Der Dom zu Worms**. 3e éd. Königstein im Taunus, 1994. P. 11.

4. Voir notamment : Kautzsch, Rudolf. **Der romanische Kirchenbau im Elsass**. Freiburg i. B., 1944; Will, Robert. **Alsace romane**. 3e éd., revue et mise à jour. La-Pierre-qui-Vire, 1982 ; plus récemment : MeyeR, Jean-Philippe. **Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIII^e siècle**. Strasbourg, 2003 (avec bibliographie relative aux édifices mentionnés ici).

5. Les deux départements, Bas-Rhin et Haut-Rhin, ont été couverts en 2004 en ce qui concerne les recherches sur le terrain, à l'exception des villes de Strasbourg et de Colmar. Nous renvoyons aux dossiers par communes (« classeurs verts »), consultables au Centre de documentation de la D.R.A.C. Alsace et au Service régional de l'Inventaire, soit un total de 260 mètres-linéaires de classeurs ; pour chaque édifice, ils comprennent une étude avec bibliographie, une couverture photographique et, le cas échéant, des reproductions de photos et relevés anciens. D'autre part, l'interrogation de la base de données **Mérimée**, par le biais d'Internet, fournit les principales données sur les églises et chapelles citées (sauf pour les derniers cantons étudiés, encore en attente de versement).

6. Müller, Joachim. **Die Klosterkirche Murbach im Elsass**. Thèse. Histoire de l'Art. Cologne, 1992. P. 185-186; Nussbaum, Norbert. Lepsky, Sabine. **Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion**. Darmstadt, 1999. P. 27.

7. Aubert, Marcel. Les plus anciennes croisées d'ogives. Leur rôle dans la construction. **Bulletin monumental**. 1934, t. 93.. P. 18 ; Vergnolle, Elisabeth. **L'art roman en France**. Paris, 1994. P. 297.

8. Kautzsch, Rudolf. **Der romanische Kirchenbau im Elsass**. Freiburg i. B., 1944. P. 181 ; Lehni, Roger. Parent, Brigitte *et alii*. **Haut-Rhin. Canton Guebwiller**. Paris, 1972. P. 118-120 ; Will, Robert. **Alsace romane**. 3e éd., revue et mise à jour. La-Pierre-qui-Vire, 1982. P. 138 ; Müller, Joachim. **Die Klosterkirche Murbach im Elsass**. Thèse. Histoire de l'Art. Cologne, 1992. P. 306 ; Meyer, Jean-Philippe. **Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIII^e siècle**. Strasbourg, 2003 (avec bibliographie relative aux édifices mentionnés ici). P. 117-121. Certains éléments décoratifs du chevet de Murbach ont été reproduits à l'abside et au chœur de l'église de Rosheim, achevée vers 1180. Si les parties orientales de Rosheim ont été réalisées vers 1150-1160, le chœur et le transept de l'abbatiale de Murbach pourraient être situés vers 1140-1150.

9. Les sculpteurs de Saint-Jean-Saverne connaissaient la cathédrale de Worms et s'inspirèrent de son décor (Meyer, Jean-Philippe. Worms et les sculpteurs romans de l'Alsace. **Burg und Kirche zur Stauferzeit. Akten der 1. Landauer Staufertagung**. Regensburg, 2001. P. 22-23).

10. Consoles utilisées en Lorraine, à Champ-le-Duc (vers 1150 ?), mais aussi en Ile-de-France (église de Béthisy-Saint-Pierre, dans l'Oise). Voir aussi les exemples cités par Aubert, 1934. P. 156 dans le département de l'Oise.

11. Winterfeld, Dethard von. Zur kirchlichen Baukunst der Stauferzeit am Oberrhein. **Burg und Kirche zur Stauferzeit**, 2001, actes du colloque cité à la note 9. P. 13.

12. Collin, Hubert. **Les églises romanes de Lorraine**. T. I, Nancy, 1981. Fig. 12 p. 41.

13. On peut dater cet édifice par comparaison avec la proche église abbatiale de Niedermunster, consacrée en 1180. Un sculpteur, qui réalisa le décor du transept, travailla au Mont Sainte-Odile

peu après 1176 (WILL, Robert. Les origines de l'abbesse Relinde de Hohenbourg. **Archives de l'Eglise d'Alsace**. 1974, t. XXI. P. 12).

14. Reinhardt, Hans. **Die spätromanische Bauperiode des Basler Münsters vom Ende des 12. Jahrhunderts**. Thèse. Histoire de l'Art. Basel, 1926. P. 39-42 et *passim*.

15. Reinhardt, Hans. **La cathédrale de Strasbourg**. Grenoble, 1972. P. 54 ; Recht, Roland, dans Beyer, Victor *et alii*. **La cathédrale de Strasbourg**. Strasbourg, 1973. P. 49-50 ; Meyer, Jean-Philippe. **Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIIIe siècle**. Strasbourg, 2003 (avec bibliographie relative aux édifices mentionnés ici). P. 392-394.

16. Recht, Roland. Observations sur l'architecture du XIII^e^ siècle en Alsace. **Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire**. 1969, t. 13. P. 107-110 ; Haegel, Olivier. Mengus, Sylvie. **Canton de Wasselonne**. Strasbourg, 2002 (Service régional de l'Inventaire, coll. **Patrimoine d'Alsace**, n° 8). P. 20-21, 83-84 ; Meyer, Jean-Philippe. **Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIII^e^ siècle**. Strasbourg, 2003 (avec bibliographie relative aux édifices mentionnés ici). P. 433 ; base de données **Mérimée**, notice IA67007023). La fondation du monastère en 1213 est connue par de courtes annales du début du XIII^e^ siècle (Meyer, Jean-Philippe. La fondation d'Obersteigen en 1213 d'après le fragment annalistique d'Oxford. **Pays d'Alsace**. 2004, n° 207, p. 61-64).

17. Grodecki, Louis. **Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne**. Paris, 1958. P. 154-156 ; Bachmann, Erich. Chorturm. **Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte**, t. III, Stuttgart, 1954, col. 567-575 ; du même, Kunstlandschaften im romanischen Kleinkirchenbau. **Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft**. 1941, t. 8. P. 159 et suiv. ; Müller, Wolfgang. **Die Ortenau als Chorturmlandschaft**. Bühl, 1965 ; Heitz, Henri. KALCK, Christelle. **Itinéraires d'art roman dans la région de Saverne**. Saverne, 2001 (4 fascicules).

18. Collégiale de Marbach, porche, vers 1140 ; église abbatiale de Murbach, clochers, vers 1150. Sur l'église de Hirtzfelden, voir la base de données **Mérimée,** notice IA00074263)

19. Balsamo, Isabelle. **Canton d'Obernai**. Mulhouse, 1981 (Inv. gén., coll. **Images du patrimoine**, n° 2). P. 17-18 ; base de données **Mérimée,** notice IA00023868).

20. Parent, Brigitte. Lehni, Roger. Scheurer, Marie-Philippe. **Bas-Rhin. Canton Saverne**. Paris, 1978. P. 363-364 (coll. **Inventaires topographiques**).

21. Heitz, Henri. Kalck, Christelle. **Itinéraires d'art roman dans la région de Saverne**. Saverne, 2001 (4 fascicules). P. 34-36 ; base de données **Mérimée,** notice IA67007540).

22. Poinsot, Gilbert. **Canton de Rosheim**. Illkirch, 1989 (Inv. gén., coll. **Images du patrimoine**, n° 65), p. 17 ; base de données **Mérimée**, notice IA00075462).

23. Voir la base de données **Mérimée**, notice IA67005652).

24. Profil en forme de bandeau sans doute inspiré d'exemples locaux (bras du transept de l'église de Rosheim ?), si ce n'est de la cathédrale de Worms (chœur et croisillons), connue sur les chantiers alsaciens de l'époque romane.

25. Heitz, Henri. Kalck, Christelle. **Itinéraires d'art roman dans la région de Saverne**. Saverne, 2001 (4 fascicules). P. 10 ; base **Mérimée,** notice IA67009205).

26. Voir la base de données **Mérimée**, notice IA00119282).

27. Exemples d'un tel décor : Saint-Leu d'Esserent (Aubert, Marcel. Les plus anciennes croisées d'ogives. Leur rôle dans la construction. **Bulletin monumental**. 1934, t. 93. P. 164, fig.) ; cathédrale de Noyon, tribunes du chœur (Seymour, Charles. **La cathédrale Notre-Dame de Noyon**. Paris, 1975, fig. 147-151).

28. Voir la base de données **Mérimée**, notice IA68005041).

29. Meyer, Jean-Philippe. **Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIII^e^ siècle**. Strasbourg, 2003 (avec bibliographie relative aux édifices mentionnés ici). P. 336, fig. 204.

30. Base de données **Mérimée**, notice IA00122441).

31. Scheurer, Marie-Philippe. **Canton de Wintzenheim**. Strasbourg, 2000 (coll. **Patrimoine d'Alsace**, n° 3). P. 14 ; base **Mérimée**, notice IA68003610).

32. Les exemples d'ogives en forme de bandeau chanfreiné paraissent tardifs : chapelle latérale nord de l'église de Wattwiller, vers 1220-1230 ; clochers des églises de Châtenois, Saint-André d'Andlau, de Vendenheim, chœur de l'église de Traenheim.

33. Modèles possibles : église de Saint-Jean-Saverne, chœur de l'église de Rosheim, croisée du transept de l'abbatiale d'Andlau, bas-côtés de l'église d'Altorf.

34. Heitz, Henri. Kalck, Christelle. **Itinéraires d'art roman dans la région de Saverne. III.** Saverne, 2001 (4 fascicules). P. 21 ; base **Mérimée**, notice IA67005582).

35. Parent, Brigitte. Lehni, Roger. Scheurer, Marie-Philippe. **Bas-Rhin. Canton Saverne**. Paris, 1978. P. 305-307 (coll. **Inventaires topographiques**). Autre voûte avec clef de ce type à Saint-Adelphe de Neuwiller-lès-Saverne (bras nord du transept, vers 1200 ?).

36. Haegel, Olivier. Mengus, Sylvie. **Canton de Wasselonne**. Strasbourg, 2002 (Service régional de l'Inventaire, coll. **Patrimoine d'Alsace**, n° 8). P. 79 ; base **Mérimée,** notice IA67006522).

37. Voir la base de données **Mérimée**, notice IA67005538).

38. Base de données **Mérimée**, notice IA67006055).

39. Voir aussi l'église de Bagneux, près de Toul (Animaux du Tétramorphe placés au départ des tores (Slotta, Rainer. **Romanische Architektur im lothringischen Département Meurthe-et-Moselle**. Bonn, 1976. P. 213-214 et pl. 12).

40. Pour le chapiteau nord-ouest : Collin, Hubert. **Les églises romanes de Lorraine**, t. II, Nancy, 1983. P. 49 (Belleau) et p. 96 (Champougny).

41. En Alsace, les exemples de clefs de voûtes ornées d'une sculpture sont rares avant 1200 : église de Rosheim (nef) et Sainte-Foy de Sélestat (porche), cathédrale de Bâle, église de Guebwiller.

42. Heitz, Henri. Kalck, Christelle. **Itinéraires d'art roman dans la région de Saverne**. Saverne, 2001 (4 fascicules). P. 32 ; Meyer, Jean-Philippe. **Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIII^e^ siècle**. Strasbourg, 2003 (avec bibliographie relative aux édifices mentionnés ici). P. 439 ; base de données **Mérimée**, notice IA67007725).

43. Voir la base de données **Mérimée**, notice IA67007636).

44. Metz, Bernhard. Le clocher fortifié d'Allenwiller. **Etudes médiévales** (Saverne), 1983, p. 93-108 ; Heitz, Henri. Kalck, Christelle. **Itinéraires d'art roman dans la région de Saverne**. Saverne, 2001 (4 fascicules). P. 3-5 ; base de données **Mérimée**, notice IA67007503).

45. Parent, Brigitte. **Ville de Wissembourg et Altenstadt**. Strasbourg, 2001 (Service régional de l'Inventaire, coll. **Patrimoine d'Alsace**, n° 6). P. 13 et 79 ; base de données **Mérimée,** notice IA67008033).

46. Tour-chœur de Thal-Marmoutier (3e quart du XII^e^ siècle), avec vestige d'une voûte d'ogive détruite (base **Mérimée,** notice IA67007655)) ; tour-chœur de Schwenheim (départs d'ogives en forme de boudin, retombant à l'ouest sur deux colonnettes à chapiteau cubique ; 2e moitié du XII^e^ siècle : (notice IA67007641)) ; Oelenberg, chapelle (vers 1200), déplacée (notice sur le couvent : notice IA00050970). Croisées d'ogives que l'on peut restituer d'après la forme des supports : chœur des chapelles de Meywihr (commune d'Ammerschwihr), de Kientzheim et de Saint-Jacques de Niedermunster.

47. Exemples de voûtes d'arêtes dans les églises à vaisseau unique : chœur de Bourgheim et d'Osenbach ; chœur sous les clochers de Mittelbergheim, Kuttolsheim, Reitwiller ; salle sous la tour latérale (Barr, Dangolsheim), clocher-porche de Valff. En Alsace, les voûtes d'arêtes furent employées sur les bas-côtés des églises basilicales, mais aussi sur le vaisseau central (église paroissiale de Gueberschwihr, vers 1140-1160 ; abbatiale de Niedermunster, vers 1150-1180).

48. Les voûtes en berceau restent assez rares dans la région : chœur des églises de Pfulgriesheim, Gimbrett (commune de Berstett), Hohfrankenheim, Hohatzenheim, chapelle Saint-Nicolas de

Niedermunster (dans la nef existait un berceau brisé, exceptionnel en Alsace) ; bras du transept à Murbach, porches des paroissiales d'Altenstadt et de Hattstatt.
49. Paroissiale de Soultz-les-Bains (relations avec les chantiers lorrains ?).
50. Nefs conservées, pour le XIe siècle : églises de Geiswiller, d'Oberlinden (commune d'Obernai ; édifice en ruine) ; pour le XIIe siècle : Saverne, Balbronn, Holtzbad (commune de Westhouse), Rimlenkapelle (près d'Ergersheim), Baldenheim, Muntzenheim. Dans certains cas, la face orientale de la nef romane subsiste de part et d'autre de la tour-chœur (Willgottheim, Schaffhouse-sur-Zorn). Des traces de l'ancien toit s'observent souvent depuis les combles de la nef reconstruite, à la face ouest des tours-chœurs.
51. Contreforts d'Obersteigen, vers 1213-1220, à comparer avec ceux du chœur de la cathédrale de Soissons, achevé en 1212 (Sandron, Dany. **La cathédrale de Soissons**. Paris, 1998. P. 102 et fig. 85 p. 93).

RÉSUMÉS

La voûte d'ogives fut introduite dans les églises romanes de l'Alsace à partir de 1140-1150 environ (abbatiale de Murbach, collégiale de Lautenbach). Ce mode de voûtement s'imposa jusque dans de nombreux petits édifices à vaisseau unique. Dans les églises basilicales, les vaisseaux couverts de plafonds firent place, durant la seconde moitié du XIIe siècle, à des espaces rythmés d'abord de façon modérée, puis avec plus de vigueur. Vers 1200, les intérieurs furent dotés d'une puissante membrure ; faiblement éclairés, ils relèvent de recherches formelles qui se situent à l'opposé de celles poursuivies, au même moment, par les architectes d'Ile-de-France.

Ribbed vaults appeared in the Romanesque churches of Alsace from about 1140-1150, notably at the abbey church of Murbach and the collegiate church of Lautenbach. This form of vaulting was subsequently found in many small buildings with single naves. In basilical churches, the naves covered with ceilings gave way, during the second half of the twelfth century, to spaces at first marked with discrete rythms, then with more vigour. Towards 1200, the interiors were characterised by strongly stated ribs. These dimly lit spaces suggest formal designs that were very different from the ones being developed at the same time by the architects of the Ile-de-France region.

INDEX

Mots-clés : Alsace, Rhin, Spire, Worms, R. Kautzsch, Robert Will, église, voûte, voûtement, ogive, roman, architecture religieuse, basilical, Wissembourg, Ingwiller, Saverne, Haut-Barr, Haegen, Thal, Schweinheim, Schaffhouse-sur-Zorn, Gougenheim, Geudertheim, Salenthal, Allenwiller, Furdenheim, Osthoffen, Balbronn, Soultz-les-Bains, Boersch, Meistratzheim, Urschenheim, Niedermorschwihr, Obermorschwihr, Hirtzfelden, Oelenberg, Schlierbach, Murbach, Sélestat, Rosheim, Guebwiller, Altorf, Obersteigen, Balbronn, Pfaffenheim, Strasbourg, Wangenbourg-Engenthal, Marmoutier, Murbach, Saint-Jean-Saverne, Lautenbach, doubleau, formeret, claveau, Andlau, Saint-Dié, Droiteval, Rosheim, Murbach, Guebwiller, Bâle, Sigolsheim, Éguisheim, Turckheim, Basse-Alsace, Honcourt, Neuwiller-lès-Saverne, Obersteigen, Hirtzfelden, Meistratzheim, Haegen, Dorlisheim, Schaffhouse-sur-Zorn, Geudertheim, Salenthal, Surbourg
Keywords : ribbed vault, Vaulting, Romanesque, Church, ribs

AUTEUR

JEAN-PHILIPPE MEYER

Chercheur. Inventaire. Région Alsace. jean-philippe.meyer@culture.gouv.fr

Les choses...

Pierre Curie et Laurence de Finance

1 Le rapport contenant/contenu, aujourd'hui encore déterminant dans la structure des notices électroniques de l'Inventaire, dénote une habitude mentale qui subordonne logiquement le mobilier au bâti, le lui annexe d'une certaine façon, notamment dans l'organisation des données. Organiquement, l'observation accrédite cette conception et l'Inventaire général, du moins dans ses programmes topographiques complets, a toujours tenu à assujettir l'un à l'autre, proposant de cette façon une vision globale du patrimoine.

2 Mobile par essence, l'objet est voué à des déplacements susceptibles d'entraîner des pertes, des vols, des adultérations liées aux changements de fonction ; ainsi les chercheurs de l'Inventaire constatent-ils quotidiennement que sur le terrain, en réalité, la liaison de l'objet et de l'architecture ne va pas toujours de soi : c'est un calice ancien trouvé dans une église moderne, c'est un tableau du XIX^{e} siècle déposé dans une chapelle romane, des vitraux médiévaux aux baies d'une église des années trente, un retable déplacé, un tombeau partiellement remployé comme autel... Ces avatars semblent barbares aux amateurs puristes, mais en tenant compte du temps qu'il a fallu pour constituer ces collections disparates, des changements du goût et des fluctuations pécuniaires qui ont conduit à tel ou tel décor, tel ou tel don, on comprend que l'on ne peut guère aborder le mobilier d'une église - ou même celui d'une mairie ou d'un hôpital - sans un sens de la relativité nuancé d'historicité. Car en effet cette hétérogénéité même a une explication, un sens, qui ne peuvent se dégager du long chaos indistinct des séquences historiques, sur un territoire donné, que par la perception du chercheur ; à lui de la souligner dans sa sélection et son travail scientifique.

3 Depuis quarante ans, les chercheurs de l'Inventaire recensent des objets, de la fameuse petite cuillère, élément basique d'après la tradition du service, jusqu'aux plus prestigieux tableaux ou sculptures. Ils ont apporté à la communauté scientifique des ethnologues et des historiens de l'art une quantité considérable d'éléments (environ 170 000 dossiers Inventaire dans la base Palissy en 2005) dont quelques chefs-d'œuvre ignorés. Ils ont très largement réécrit des pans entiers de la connaissance dans des

domaines extrêmement variés (liturgie, orfèvrerie, arts dits « populaires »...) et pourtant, ces avancées sont à peine reconnues ; pourquoi ?

4 La faute en revient certainement à un primat que les Français accordent à l'architecture : il est peu de sculpture publique qui ait déclenché récemment une aussi forte polémique que celle suscitée, par exemple, par la pyramide du Louvre (qui se souvient de *Clara Clara* de Richard Serra [1984] ?) Les enjeux financiers impliqués par la construction ou la restauration du bâti apparaissent encore aujourd'hui comme les plus importants, or il n'est pas inopportun - même si c'est un peu vulgaire - de rappeler ici qu'un beau Rubens, aujourd'hui, vaut 79 millions d'euros sur le marché international, c'est-à-dire l'équivalent de bien des années de travaux sur une cathédrale.

5 Une autre difficulté dans l'analyse des objets est celle de la spécialisation des chercheurs, car il est présomptueux de croire possible une compétence globale dans ce qui est beaucoup plus qu'un simple domaine, quand sont concernés une infinité de types d'œuvres, de matériaux et de techniques, alors que l'architecture constitue en soi un objet beaucoup plus cohérent. D'autre part, cette multiplicité kaléidoscopique correspond à des sensibilités assez variées : on peut relier conceptuellement les arts de la peinture, du vitrail, de la tapisserie et de la sculpture, qui sont traditionnellement ceux de l'image, alors que le meuble, l'orfèvrerie, le textile, le verre ou la céramique font appel à des compétences d'un autre ordre, à des approches d'un autre niveau (connaissance des usages, des techniques, etc.). Certes, avec ses *Vocabulaires*, l'Inventaire s'est depuis longtemps donné des outils tant pour recenser les typologies (le mobilier, les objets domestiques ou ceux du culte catholique...) que pour étudier les techniques (la tapisserie, la sculpture, le métal, la céramique...). En outre, dans le champ de l'image religieuse, un outil multimédia est en cours d'expérimentation, qui répondra au besoin de précision de la lecture iconographique comme à l'analyse formelle des sources gravées, notamment pour l'identification des modèles et de leurs copies. Mais il reste beaucoup à faire, même si demain, avec des ouvrages sur les véhicules hippomobiles, sur la peinture, ou après-demain sur l'ornement, sur les instruments de musique et pourquoi pas la gravure ou la photographie, l'Inventaire général continue de travailler sur les principes de l'analyse de sujets toujours nouveaux. L'élargissement du champ d'étude donne aux ustensiles de la vie quotidienne, aux instruments de mesure **(fig. n° 1)** ou aux outils de l'industrie les plus modestes un statut d'objets inventoriés qui les qualifie dans une nomenclature définie : peut-être les prochaines générations les regarderont-elles comme des témoins de notre civilisation, comme l'archéologue perçoit aujourd'hui les silex taillés ou les tessères romaines. Et bien que cette contribution à l'histoire de l'art, par les *Vocabulaires*, soit perçue par certains comme une intrusion, elle finit par constituer un apport méthodologique dont lui savent gré la très grande majorité des chercheurs et des étudiants. De plus, ces publications, traditionnelles mais très théorisées, peuvent aussi servir de socle aux forums internationaux, à l'heure des métalangages et des recherches multilingues par les réseaux de communication.

Figure 1



Détail de l'astrolabe stéréographique septentrional signé et daté en arabe coufique : fait par Abû Bakr Ibn Yûsuf en la ville de Marrakech que Dieu la rende prospère l'année 605 [1208 - 1209 de l'ère chrétienne]. Cet astrolabe conservé au sein de l'observatoire de Strasbourg (Université Louis Pasteur) a été étudié dans le cadre du protocole d'inventaire du patrimoine astronomique signé entre les ministères de la culture et de la recherche

Phot. Inv. C. Menninger © Inventaire général, ADAGP, 2003

6 Par ailleurs, le problème de la sélection est depuis toujours au centre des débats, car un inventaire scientifique est un filtre plus qu'un listage, adapté au cadre topographique déterminé par le type d'étude. L'objet, grand chef-d'œuvre de l'art ou modeste témoignage ethnologique, s'il a bien toute sa place dans le contexte local, n'acquiert son plein sens que dans un champ d'étude et un domaine de définition plus vastes. Examinons telle copie de l'*Assomption* de Murillo dans l'église d'un petit village : en dehors du sujet, support de la dévotion, nulle considération artistique n'y justifie sa présence. Regardons-la, au contraire, d'un peu plus haut, dans le contexte français de l'hispanophilie au XIX^{e} siècle, de la galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, des envois de l'Etat consignés dans la série F^{21} des Archives Nationales, forme de système avant la lettre de subvention aux artistes et expression d'une volonté éducative, et elle apparaît alors comme l'élément d'une chaîne dont la valeur historique n'est évaluable que dans le cadre d'une production en grande série, à l'échelon national. Et comme pour toute chaîne, la valeur de chaque maillon est unique et son intégrité précieuse... La notion de « qualité » a-t-elle elle-même plus de sens, comme critère de sélection, puisque tout est relatif et subjectif et que le banal ici est exceptionnel là ? Finalement, il faut bien s'y résoudre, c'est le chercheur qui tranche, par sa culture, sa sensibilité et la somme de toutes ses expériences qui objectivent la sélection et son corollaire, l'élimination.

7 Parallèlement, il est nécessaire de comprendre la différence de base entre un inventaire de gestion, qui énumère simplement les choses, qui les dénombre sans les étudier, et un inventaire de recherche, qui analyse très précisément ses items et dont la finalité n'est pas seulement l'appréhension du patrimoine à l'échelon local, mais sa compréhension à

des échelles variables et des niveaux plus vastes. Le premier peut être un outil et un produit utile à la promotion du tourisme ou à l'assurance des œuvres - certaines communes y pensent -, le second construit véritablement un système intellectuel ouvert et en mutation permanente ou, pour citer André Malraux, une « recherche, devenue son objet propre, [qui] fait de l'art une valeur à découvrir, l'objet d'une question fondamentale. » Or le but de l'Inventaire, faut-il le rappeler, est de constituer une documentation complète et accessible, c'est-à-dire digne d'un service public. Pour répondre à cette attente, divers sites documentaires offrant des synthèses nationales sont déjà consultables sur le site Internet du ministère de la culture, où ils sont constamment enrichis. Des catalogues illustrés d'œuvres datées, constitués par catégorie technique, présentent l'évolution formelle, stylistique et technique de plusieurs types d'objets récurrents dans les études d'inventaire. Le premier d'entre eux concerne les autels, récemment complété par celui des calices, objets d'orfèvrerie indispensables à la célébration du culte catholique dont plus de 8000, conservés dans les sacristies, ont été étudiés[1]. Ils seront augmentés à l'automne 2005 du catalogue des fonts baptismaux et, plus tard, de ceux des vitraux civils puis des textiles datés. Constitués à partir de l'abondante documentation réunie en région, ces catalogues ont l'ambition d'offrir une synthèse nationale tout en mettant en lumière des particularités régionales. Grâce aux œuvres référencées et bien documentées, des répertoires d'artistes, également consultables en ligne, sont mis en place : celui des orfèvres parisiens postérieurs à 1875 regroupe 3000 noms d'artistes auprès desquels devraient bientôt figurer leurs poinçons[2] et celui des peintres verriers dont le corpus a été bien enrichi depuis sa première parution, il y a 20 ans, dans la *Revue de l'Art*[3]. Ces sites d'information et de connaissance sont des outils de la recherche actuelle, ils en deviendront les véritables moteurs, demain, quand les illustrations et les liens avec les œuvres référencées dans les bases nationales (Mérimée, Palissy) seront opérationnels.

8 L'avantage d'offrir librement une documentation nationale considérable n'est plus à démontrer. Dans une optique très ambitieuse, l'Inventaire a tenté autrefois d'analyser le meuble ou l'objet dans sa technique comme dans sa structure, escomptant qu'une nouvelle approche, moins fondée sur l'analyse esthétique que sur des données factuelles positives, renouvellerait la connaissance de tel ou tel domaine. Quarante années plus tard, on sait aujourd'hui que ce décorticage minutieux n'a pas donné, globalement, les résultats souhaités, et qu'il a sans doute ralenti les opérations d'étude et d'archivage des informations. Cependant, il a permis d'aborder et de voir toutes sortes de phénomènes peu pris en compte auparavant : en inventant une approche critique de l'objet, avec ses matériaux et leur mise en œuvre, avec une étude précise des accidents, des altérations et des réfections, l'Inventaire a été à l'origine d'une approche véritablement archéologique du domaine. En admettant enfin que l'objet mobilier, comme un édifice, subissait des métamorphoses *dans* le temps, il en a proposé une lecture plus riche qui mettait en évidence les remaniements, les restaurations subies ou les changements structurels ou formels, et qui pointait là le mouvement même de la vie des choses, qui est aussi celui des hommes qui les fabriquent et les utilisent.

NOTES

1. Voir le site : http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/presenta/calices/calice-index.htm.
2. Voir le site : http://www.culture.gouv.fr/documentation/marque/orfeo-frame.htm.
3. Callias Bey, M., Chausse, V., de Finance, L., Gatouillat, F. Enquête sur les peintres verriers ayant travaillé en France au XIXe siècle. **Revue de l'Art**, 1986, n° 72, p. 67-90. L'enquête étant étendue aux artistes du XXe siècle, le corpus initial (725 noms publiés) a aujourd'hui doublé.

RÉSUMÉS

Dans la culture tant des Monuments historiques que de l'Université française, le monumental a longtemps prévalu sur l'objet, peinture, sculpture ou objet d'art qui, lui, dans l'inconscient collectif, relevait tout naturellement du musée. Dans la pensée et dans les goûts d'André Chastel, les catégories n'étaient pas aussi manichéennes et à l'Inventaire, malgré une certaine prééminence de l'architecture, l'objet - au sens large - tint, dès le début de l'aventure, une place non négligeable. Le premier des Vocabulaires parus, en 1969, fut consacré à la tapisserie, suivi, en une vingtaine d'années, par la sculpture, les objets et le mobilier civil domestique, le vitrail...

In the culture of France's historic monuments, as in French universities, the monumental has long been considered as more important than sculptures or works of art, generally seen as more to do with museums. In the writings and tastes of André Chastel, however, the categories were not so clear-cut and, at the French Inventory, although architecture has enjoyed a certain pre-eminence, the object, in the broadest sense of the term, has been taken into consideration form the outset. Over 17,000 items now feature in the national database Palissy, on moveable objects. The first scientific vocabulary, published by the Inventory services in 1969, was devoted to tapestry and, over the last twenty years, other vocabularies have dealt with sculpture, domestic civil furniture and stained glass.

INDEX

Mots-clés : autel, catalogue, céramique, documentation, font baptismal, hippomobile, iconographie, instrument de musique, inventaire, Malraux, métal, mobilier, objet sculpture, orfèvre, orfèvrerie, ornement, peintre verrier, photographie peinture, recherche, restauration, tapisserie, textile, verre, vitrail, vocabulaire
Keywords : France, furniture, inventory, tapestry, work of art

AUTEURS

PIERRE CURIE

Conservateur du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. pierre.curie@culture.gouv.fr

LAURENCE DE FINANCE

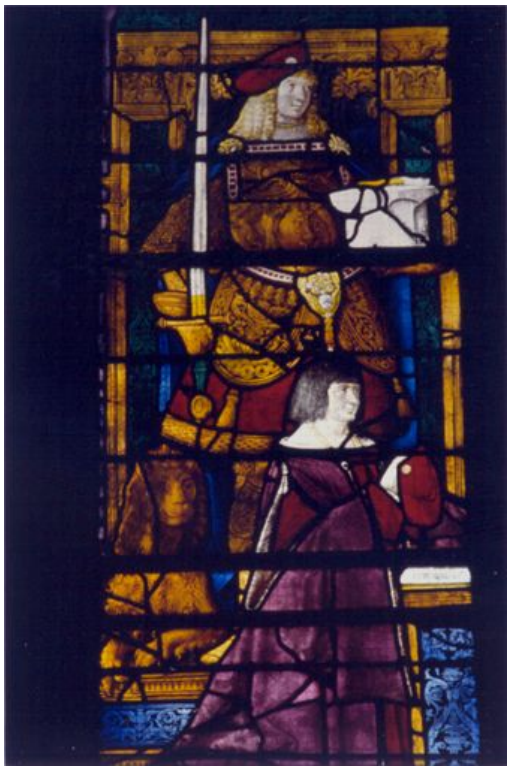
Conservatrice du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. laurence.de-finance@culture.gouv.fr

Des vitraux par milliers… Bilan d'un inventaire : le recensement des vitraux anciens de la France

Françoise Gatouillat, Michel Hérold et Véronique David

1 Qui connaissait, avant leur publication dans le *Recensement des vitraux anciens de la France*, le Calvaire du XVe siècle de Saint-Chef dans l'Isère, l'élégante verrière allégorique du XVIe siècle de La Saulsotte dans l'Aube ou les panneaux de la Sainte-Chapelle de Paris égarés au musée de Chalon-sur-Saône ?[1] La peinture sur verre est certes en soi un objet d'étude, déjà constitué comme tel au temps des précurseurs, Félibien et Le Vieil, mais il aura fallu patienter pour en cerner l'ampleur et l'exceptionnelle fécondité : en l'absence d'un repérage systématique, comment montrer que les « villes saintes du vitrail », Chartres, Bourges, Troyes, Rouen et quelques autres ne détiennent pas de monopole ? Comment alimenter de façon satisfaisante la recherche historique sur ce domaine si vaste, et comment assurer la sauvegarde de ce patrimoine particulièrement fragile ? La nécessité d'engager le Recensement des vitraux s'est imposée d'elle-même à un moment particulier de l'histoire de l'art. L'éditorial du dixième numéro de la *Revue de l'Art* en rappelle les principales étapes[2] : au début du XXe siècle, « l'histoire du vitrail en France était entre les mains de deux peintres verriers Louis Ottin et Olivier Merson, d'un architecte, Lucien Magne, et de l'admirable historien de l'iconographie religieuse, Emile Mâle, qui ne fut pas spécialiste en la matière[3]. Il en résultait une sorte de doctrine unitaire, qui avait le défaut d'isoler le vitrail des autres arts et de lui prêter un développement presque autonome, ou bien de le considérer comme une technique artistique d'appoint, soumise à l'architecture, ou n'ayant pour intérêt essentiel que le déploiement des thèmes d'iconographie sacrée ».

Figure 1



Conches-en-Ouche (Eure), église Sainte-Foy, bas-côté nord de la nef : verrière d'Arnoult de Nimègue, le donateur présenté par saint Adrien ; 1508-1510

Phot. M. Hérold © M. Hérold, 1995

2 Une telle situation encourageait le phénomène -il est vrai général- d'une compartimentation des « disciplines ». L'œuvre de Jean Lafond, jalonnée de nombreuses publications - de 1909 à 1973 -, a orienté la connaissance sur une toute autre voie, riche d'avenir. On doit à ce grand savant non seulement la « résurrection » d'artistes, Arnoult de Nimègue (fig. n° 1), Romain Buron ou Jean Chastellain, mais surtout les bases des méthodes de la recherche moderne.

3 La campagne de dépose générale des vitraux à la veille du second conflit mondial créa des circonstances « favorables »[4] particulières, dont les spécialistes surent profiter pour donner à la recherche une impulsion décisive. Tirant les leçons de la guerre de 1914-1918, le service des Monuments historiques fit déposer préventivement en 1939 la majeure partie des vitraux classés, de même que d'autres pays européens, en particulier l'Allemagne. La surface des verrières mises à l'abri en France est estimée à plus de 50 000 m^2, évaluation sans doute inférieure à la réalité. Les grandes cathédrales, au même titre que des centaines d'édifices moins considérables, furent ainsi provisoirement dépouillées de leur décor vitré. C'est alors que des équipes de restaurateurs et d'historiens de l'art purent observer de façon rapprochée et donc idéale des milliers de panneaux. La constitution d'une documentation photographique cohérente et durable, faite de clichés au dixième pris systématiquement en atelier avant et après restauration afin d'établir des photomontages, fut alors développée et s'est poursuivie jusqu'aux années 1970. Sur ces nouvelles bases, la connaissance du patrimoine verrier français trouvait les moyens d'un véritable essor. Ces circonstances permirent de révéler le vitrail à l'ensemble de la communauté scientifique : « Il y avait

là tout un chapitre de la peinture médiévale qui demandait à être intégré plus étroitement à l'histoire de l'art »[5]. Avant leur repose, les œuvres les plus significatives du XIIe au XVIe siècle furent également présentées au grand public, à Rotterdam en 1952 et à Paris en 1953, où l'exposition *Vitraux de France* connut un vif succès[6]. Sous des auspices si favorables parurent des ouvrages essentiels, comme *Le vitrail français*, publié en 1958, travail collectif qui réunit les meilleurs spécialistes du moment[7]. Le phénomène n'est pas spécifique à la France, puisque l'Allemagne vit paraître en 1951 les *Meisterwerke der Glasmalerei* d'Hans Wentzel, et l'Italie les *Vetrate italiane* de Giuseppe Marchini, en 1955.

Figure 2



Laon (Aisne), cathédrale Notre-Dame, rose est : un vieillard de l'Apocalypse ; vers 1210
Phot. M. Hérold © M. Hérold

4 Diverses problématiques se dessinèrent alors : les liens étroits entre l'architecture et ses clôtures translucides, colorées et figurées, s'imposaient comme une évidence majeure, les historiens de l'art, notamment André Chastel, rangeant le vitrail parmi les plus belles expressions de la peinture monumentale des pays septentrionaux. Avec les travaux de Louis Grodecki, l'effort porta sur l'étude des styles, des « mains », et donc des ateliers, ce qui n'avait intéressé ni le chanoine Delaporte dans sa grande monographie de la cathédrale de Chartres, ni Emile Mâle, qui avouait « ne pas voir en quoi les vitraux de Bourges, ceux de Laon, ou les plus anciens vitraux de Sens, de Tours et du Mans diffèrent de ceux de Chartres » **(fig. n° 2)**[8]. Il apparut aux auteurs du *Vitrail français* que leur domaine, jusque-là considéré comme un art mineur, devait être étudié non plus globalement mais en détail, répondant d'ailleurs en cela à l'évolution générale des sciences humaines. La règle devait désormais être l'approche directe, l'étude

s'appuyant sur une critique d'authenticité exigeante, sur une « archéologie de l'œuvre » dont Jean Lafond avait été le pionnier[9].

Figure 3



Brie-Comte-Robert (Seine-et-Marne), église Saint-Etienne, verrière de saint Jean-Baptiste, détail : grisaille rousse, verre bleu gravé ; vers 1535

Phot. G.-M. Leproux © G.-M. Leproux, 2003

5 De cette analyse intime devait découler un intérêt grandissant pour les questions techniques (fig. n° 3) et pour l'étude des altérations physiques ou chimiques. Une part importante de la recherche s'est centrée, dès les années 1950, sur la question des restaurations, celle des remèdes à trouver face à des phénomènes qui se sont intensifiés en raison de la pollution moderne, afin de mettre au point des prescriptions pour restaurer « autant qu'il est nécessaire et le moins possible ».

6 Un tel élan aboutit à la véritable fondation d'une discipline. Il conduisit les historiens du vitrail à réunir leurs forces pour créer une structure internationale ayant pour objectif l'étude exhaustive des vitraux anciens, le *Corpus vitrearum medii aevi*, dont la naissance fut formalisée en 1952 lors du congrès du Comité international d'Histoire de l'Art. Dès 1954, les première *Directives* furent rédigées dans le but d'assurer autant que possible l'homogénéité des publications à venir, appelées à constituer une collection. Quinze volumes étaient initialement envisagés pour l'Allemagne de l'Ouest, huit pour l'Autriche, six pour l'Espagne, etc. La France, pays le plus riche au monde en vitraux anciens, en prévoyait vingt-cinq. Mais vingt ans après la naissance du *Corpus*, le bilan général apparut mitigé : chaque pays avait structuré son comité selon ses moyens et adapté les normes ; onze volumes étaient parus mais deux seulement en France[10]. A ce rythme, comment imaginer atteindre à échéance raisonnable les buts fixés ? Les responsables français, conscients du défi à relever, présentèrent en 1971 au congrès de Florence le projet d'un inventaire national sommaire.

Figure 4



Bruyères-Le-Châtel (Essonne), église Saint-Didier, rose de la baie est de la chapelle seigneuriale : un ange thuriféraire ; vers 1420
Phot. M. Blanc-Garin © M. Blanc-Garin, 2004

7 La nouvelle entreprise prit le nom de *Recensement des vitraux anciens de la France*[11], confiée à la future « Cellule vitrail » de l'Inventaire général, première équipe de recherche thématique du service et élément fort, dès sa création en 1986, du Laboratoire de recherche sur le patrimoine français (UMR 22, unité mixte Ministère de la Culture /CNRS)[12]. L'objectif visé est clair : établir région par région l'inventaire rapide mais complet des vitraux antérieurs à la Révolution, en somme forger un outil de travail qui repose à la fois sur un état de la bibliographie et sur une observation des œuvres *in situ* ou, quand l'occasion s'en présente, en atelier. Tout en préparant les travaux monographiques du *Corpus*, l'entreprise a pour double mission de conserver la mémoire d'un patrimoine fragile et de créer un instrument de recherche pour des publics que l'on imagine variés : historiens et historiens de l'art, iconographes, peintres verriers et maîtres d'ouvrage chargés des restaurations, partenaires patrimoniaux des diverses régions ou simples amateurs. Sa grande originalité est de prendre en compte systématiquement et sans aucune hiérarchisation les verrières religieuses, celles des édifices civils, des musées, et, si possible des collections privées. Les notices obtenues forment une collection documentaire exceptionnelle, dévoilant peu à peu une immense *terra incognita* (fig. n° 4).

Figure 5



Dol-de-Bretagne (Ille-et-Vilaine), cathédrale Saint-Samson, maîtresse-vitre (1290-1300) : l'arrestation de sainte Marguerite, scène refaite à la fin du XIVe siècle

Phot. Inv. B. Bègne © Inventaire général, ADAGP, 1999

8 Pour des raisons matérielles et techniques évidentes, les vitraux semblent souvent inaccessibles à l'œil et demandent un effort pour être compris. Le travail de recensement doit contribuer à surmonter ces barrières en forgeant un outil apte à guider le regard. La démarche est identique à l'analyse stratigraphique en archéologie et commence par quelques questions simples : la verrière est-elle demeurée à son emplacement primitif ? Si c'est bien le cas, sa conception concorde-t-elle avec celle de son cadre architectural, qui peut lui-même fournir des repères intéressants et vice versa ? Est-elle homogène ou composite ? L'agencement des panneaux, celui des scènes, semble-t-il logique, ou la composition originale a-t-elle été altérée lors d'un remontage ? Une date portée a-t-elle été correctement lue par ceux qui l'ont relevée précédemment ? Se rapporte-t-elle à l'œuvre elle-même ou seulement à l'une de ses parties constituantes, ou encore à l'une de ses restaurations ? Les bénéfices de cette approche circonspecte peuvent facilement être mis en évidence. Parmi bien d'autres mises au point, on mentionnera la date de 1517 de la grande verrière de l'église d'Ergué-Gabéric (Finistère), habituellement lue 1571 et ainsi portée sur l'arrêté de classement, ou l'attribution d'un grand remaniement de la maîtresse-vitre du XIIIe siècle de la cathédrale de Dol à un praticien des années 1380-1400 **(fig. n° 5)**. Les pièges sont souvent bien plus redoutables. Le vitrail étant une sorte de puzzle adaptable et mobile, les résultats des « arrangements » réalisés en diverses circonstances apparaissent quelquefois particulièrement déroutants. En Bretagne encore, où l'opération de recensement s'achève aujourd'hui, les vitraux de Saint-Armel de Ploërmel offrent une disposition qui n'est pas sans surprendre. Posés depuis 1480 jusqu'au milieu du XVIe siècle, ils subirent des restaurations considérables dès les

années 1570 et surtout autour de 1600. Cette stratification, déjà complexe mais somme toute « classique », fut totalement bouleversée à la suite des bombardements de 1944. Le parti de restauration choisi après-guerre fut de regrouper les éléments sauvés du désastre et de les compléter sur le mode contemporain. Au terme des travaux effectués entre 1955 et 1973 par l'atelier Jacques Bony, plusieurs des fenêtres du bas-côté nord rassemblent des vestiges de leur décor primitif et ceux de verrières supprimées : dans la nef, une Pentecôte s'emboîte ainsi dans une Dormition de la Vierge, sans rapport avec la figure du donateur en place, mêlant des parties de différentes époques du XVIe siècle avec d'autres du XVIIe et du XIXe siècle, le tout complété par les inventions du peintre verrier du XXe siècle. Seules les descriptions et photographies antérieures à la guerre confrontées pas à pas aux vitraux en place aujourd'hui peuvent permettre de les déchiffrer.

Figure 6



Troyes (Aube), église Sainte-Madeleine, vie de saint Marie-Madeleine, détail ; 1506
Phot. Inv. J. Philippot © Inventaire général, ADAGP, 2005

9 La documentation réunie à l'occasion du Recensement sera vraisemblablement amenée à jouer le même rôle. Dans l'immédiat et pour le futur, elle livre une masse d'informations immense sur l'étendue et le contenu du corpus verrier de la France. Les dossiers établis sont consultables dans les Services régionaux d'Inventaire et, pour la partie informatisée, dans la base Palissy du Ministère de la Culture[13] . C'est là un outil de repérage essentiel, associé aux remarquables fonds de clichés établis par les photographes du service. Depuis 1980, cette couverture photographique de grande qualité se veut exhaustive. De très nombreuses œuvres jusqu'alors absentes des fonds publics, la totalité des verrières de chacune des régions étudiées, sont désormais signalées et leurs images sont disponibles. On peut voir dans ce résultat une sorte d'acte de (re)naissance d'un grand nombre de vitraux auparavant ignorés car inaccessibles **(fig. n° 6)**.

Des chiffres et des lieux

10 Louis Grodecki avait conçu les travaux du Recensement comme un moyen d'évaluer l'ampleur du patrimoine verrier. Trente ans après l'annonce de cette nécessité primordiale, il est possible d'affirmer que l'objectif est en mesure d'être atteint, voire dépassé. La collection du Recensement comptera bientôt huit volumes[14] ; elle est attendue à l'étranger, où les spécialistes suivent la progressive « révélation » des vitraux français au rythme des parutions[15], et elle y a été imitée[16]. L'estimation du nombre des vitraux à recenser dans les sept régions pour l'instant inexplorées, bien moins riches que celles du nord de la France, laisse espérer l'achèvement de l'entreprise avant dix ans[17]. Aucun autre inventaire thématique n'aura été mené en si peu de temps. Ce qui a été étudié dans la moitié septentrionale du pays et en Rhône-Alpes correspond à au moins 80 % de la totalité des vitraux anciens, ce qui n'est pas sans appeler quelques réflexions.

Figure 7



Beauvais (Oise), église Saint-Etienne : détail de l'Arbre de Jessé, par Engrand Le Prince ; 1522-1524
Phot. M. Hérold © M. Hérold

11 Si l'incomparable richesse nationale se trouve confirmée, ces résultats montrent sa répartition très inégale dans le temps comme dans l'espace. La Champagne et la Haute-Normandie sont assurément les régions les mieux dotées. Tout aléatoire que puisse être un dénombrement mettant sur un pied d'égalité une petite verrière rurale et le célèbre *Arbre de Jessé* d'Engrand Le Prince à Beauvais (fig. n° 7), les résultats de ce travail sont susceptibles de se traduire en chiffres permettant de répondre à quelques questions. Quelle place tiennent, par exemple, les vitraux normands dans le corpus verrier français ? La Haute-Normandie possède environ 1400 verrières antérieures à la

Révolution, contenues dans 230 édifices, soit à peine moins que la Champagne qui en possède environ 1600. 860 de ces verrières sont du XVIe siècle, dont 750 antérieures à 1550. Le groupe normand est toutefois plus largement échelonné dans le temps que celui de la Champagne, où sur les 1160 verrières de l'Aube, département le mieux pourvu, 1042 datent du XVIe siècle[18]. A des degrés divers, l'écrasante majorité des verrières de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, pressentie par Louis Grodecki, se trouve désormais pleinement confirmée et surtout précisée avec toutes ses nuances. En Bretagne, les 486 sites repérés ne contiennent que 550 œuvres, presque toutes du XVe et du XVIe siècle. On constate ici, à quelques exceptions près, l'existence de petits ensembles, qui se déclinent souvent en une seule verrière, en général la maîtresse-vitre, consacrée à l'« affichage » d'une hiérarchie nobiliaire ici exceptionnellement complexe. Dans d'autres régions encore à étudier, comme en Poitou-Charentes, certains départements sont presque entièrement dépourvus de vitraux anciens : pourquoi de tels vides ?

Du bénéfice de tout voir

12 « Tout voir » en peu de temps dans un espace donné est un privilège qui procure de nombreux avantages. C'est là une arme décisive pour retrouver les liens perdus entre les œuvres démembrées, pour vérifier des attributions ou en proposer de nouvelles, pour construire des chronologies relatives. A l'exploration systématique d'un patrimoine appartient aussi le plaisir de la découverte, car les œuvres inédites ne manquent pas.

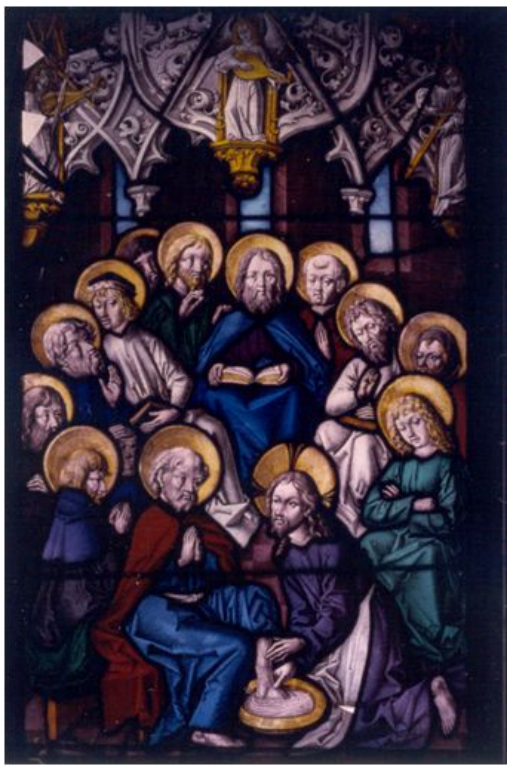
Figure 8



Chastellux-sur-Cure (Yonne), oratoire du château de Chastellux : l'Annonciation ; vers 1415
Phot. Inv. P. Garrigue © Inventaire général, ADAGP, 1982

13 Dans l'Yonne, par exemple, les panneaux ornementaux de la fin du XIIe siècle de la nef de l'église de Cudot, proches des vitreries en usage dans les édifices cisterciens, n'avaient jamais été remarqués[19] ; comme eux, la verrière de l'oratoire du château médiéval de Chastellux-sur-Cure, aménagé en 1415 pour le maréchal de France Claude de Beauvoir a pu être étudiée et photographiée pour la première fois à la faveur du Recensement[20] **(fig. n° 8)**. La mémoire accumulée au fil de l'avancement des travaux est évidemment favorable au jeu de l'identification d'œuvres conservées hors contexte.

Figure 9



Strasbourg (Bas-Rhin), Musée de l'Oeuvre Notre-Dame : le Lavement des pieds, provenant de l'église Sainte-Madeleine ; vers 1475-1480

PHOT. M. HÉROLD © M. HÉROLD, 1994

14 Des panneaux alsaciens du XVe siècle ont ainsi pu être retrouvés hors région, l'un provenant de l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg **(fig. n° 9)**, un autre de Saint-Georges de Sélestat[21]. Ceux du début du XVIe siècle examinés dans la chapelle du château de Lux (Côte-d'Or) paraissaient bien avoir une forte « saveur parisienne » ; ils ont en effet été soustraits aux fenêtres de la nef de l'église Saint-Merry au milieu du XVIIIe siècle, ce qu'il a été possible de prouver ensuite[22]. L'une des dernières découvertes permises par le Recensement est bretonne. La collection réunie au château de Rochefort-en-Terre (Morbihan) par le peintre américain Alfred Klots contient un ange musicien provenant de l'une des bordures des verrières réalisées pour la chapelle d'axe de la cathédrale de Rouen vers 1310. Malgré la distance qui le sépare de son lieu d'origine, la proposition avancée repose sur la connaissance des compositions équivalentes restées en place, tirées de la même table de verrier ou du même patron. Les collections privées comme les musées et, parfois, les dépôts des ateliers de restauration constituent le terrain privilégié de telles découvertes.

Figure 10



Evreux (Eure), cathédrale Notre-Dame, chapelle d'axe : saint Luc peintre de la Vierge à l'Enfant ; 1467-1469

PHOT. M. HÉROLD © M. HÉROLD, 2001

15 Le privilège de « tout voir » conduit naturellement à réviser de nombreuses datations. Les œuvres ayant retrouvé leur place dans un contexte plus général bénéficient d'une chronologie relative affinée. Ainsi le décor vitré de la chapelle d'axe et du bras sud du transept de la cathédrale d'Evreux, réalisé sur ordre du roi Louis XI avant 1470, peut désormais être attribué à deux ateliers locaux intervenant en collaboration avec un troisième venu de Rouen **(fig. n° 10)**. Cette référence acquise, des verrières de Seine-Maritime apparentées, jusqu'ici considérées sommairement comme de la fin du XVe voire du XVIe siècle, à Saint-Jean d'Elbeuf et à Vatteville-la-Rue, ont pu être datées de la même décennie.

16 A l'échelle d'une ville d'une particulière importance, comme Rouen à la fin du Moyen Age et au temps de la Renaissance, étudier la totalité des vitraux conservés permet de réviser sur le mode d'une plus grande complexité ce qui pouvait être considéré comme acquis. Même sans avoir exploité de façon approfondie les immenses ressources offertes par les archives, la notion traditionnelle d'école régionale résiste peu à l'observation des œuvres, tout comme la place attribuée aux « grands artistes ». Il en est ainsi du peintre et peintre verrier d'origine néerlandaise Arnoult de Nimègue, actif dans la ville entre 1503 et 1513. En « ressuscitant » cette personnalité, Jean Lafond affirme qu'elle a orienté « (...) toute la production rouennaise pendant un quart de siècle »[23]. Arnoult est assurément l'auteur de très grands chefs-d'œuvre, l'*Arbre de Jessé* de l'église Saint-Godard à Rouen ou le vitrail de Guillaume Toustain de Frontebosc à Conches-en-Ouche (Eure) **(voir fig. n° 1)**. Par la qualité exceptionnelle de ses œuvres, saisissante au regard de toute la production contemporaine, la valeur hors pair de cet artiste flamand peut être reconnue aisément. Cependant, le fait même d'isoler une individualité dont les œuvres sont signées ou bien documentées ne suffit pas à

caractériser un centre artistique aussi fécond. A Rouen, dans les premières années du XVIe siècle, Arnoult domine-t-il réellement la production locale en remportant les marchés lancés par les donateurs les plus considérables ou influents, dans les édifices majeurs de la ville ou de la région ? Ce n'est pas le cas. Il a travaillé à Saint-Ouen de Rouen et pour l'abbatiale de Fécamp au service d'Antoine Bohier, mais est absent des plus grands chantiers du moment, en particulier de ceux du cardinal d'Amboise. Au palais archiépiscopal et à la cathédrale de Rouen règne Jean Barbe, représentant d'une importante dynastie de peintres verriers locaux ; celui-ci travaille aussi pour Gaillon, où les commandes les plus notables reviennent à Antoine Chennesson d'Orléans, dont le choix relève vraisemblablement du réseau des artistes protégés par la famille d'Amboise. Ajuste titre reconnu comme l'un des plus grands maîtres de la première Renaissance, Arnoult de Nimègue ne semble pas avoir bénéficié d'une situation privilégiée dans le milieu rouennais au début du XVIe siècle. En l'absence de réglementation corporative, aucun obstacle juridique ne s'oppose à l'installation dans la ville d'artistes étrangers et à l'importation d'œuvres. Arnoult peut être considéré sans trop de risque d'erreur comme le plus parfait représentant du courant nordique dans la capitale de la Normandie, mais n'est assurément pas le seul venu des anciens Pays-Bas.

Figure 11



Caudebec-en-Caux (Seine-Maritime), église Notre-Dame, bas-côté sud de la nef : verrière de la Femme adultère, de la Samaritaine au puits et de la Transfiguration ; 1532
Phot. Inv. T. Leroy © Inventaire général, ADAGP, 1993

17 L'auteur du curieux vitrail de Job de l'église Saint-Patrice s'affiche comme bruxellois[24] ; le peintre verrier -rouennais ?- du remarquable *Jugement dernier* de l'église Saint-Vincent, exposé au musée des Beaux-Arts de Rouen en 1995[25], pourrait avoir eu en main des dessins de Colyn de Coter, dont il se montre si proche. L'auteur du carton du

célèbre vitrail de la *Femme adultère* et de la *Samaritaine* à Caudebec-en-Caux (1532) (fig. n° 11) ne se situe-t-il pas encore dans la tradition anversoise, particulièrement en vogue entre 1520 et 1530 ? Ces artistes nordiques, dont on ne perçoit pas encore parfaitement bien le nombre ni l'importance, sont évidemment en concurrence avec des ateliers locaux, une dizaine semble-t-il à l'époque, et bien entendu avec d'autres foyers de production. Il faut également compter avec le rayonnement de Paris, si puissant au XVIe siècle et si naturel dans la grande ville qui lui est reliée par la Seine. Le phénomène a été relevé à propos des œuvres attribuées au Maître de la Vie de saint Jean-Baptiste[26], puis récemment enrichi par les études consacrées au peintre parisien Gauthier de Campes, dont plusieurs cartons ont été interprétés à Rouen pour l'église paroissiale Saint-Etienne-la-Grande-Eglise et pour Saint-Ouen de Pont-Audemer[27]. Le travail de « défrichage » réalisé par le Recensement permet déjà de saisir la complexité d'un univers ici particulièrement foisonnant. Si bien des œuvres peuvent être désignées comme caractéristiques de la production locale, l'ancienne notion d'« Ecole normande », dont on voit bien les limites, est devenue totalement obsolète. L'échelle des études pertinentes est toute autre : elle se place à l'intérieur des réseaux des commanditaires, sur les chantiers, considère les échanges artistiques par la circulation des documents graphiques, des œuvres elles-mêmes et, naturellement, des hommes.

Analyse des œuvres et nouveaux repères

18 La confrontation quotidienne avec le terrain est l'un des points forts du Recensement. Ses bénéfices sont multiples, particulièrement évidents lorsqu'il s'agit de l'observation des techniques anciennes, qui fait partie de l'étude de chaque verrière. Elle peut devenir un excellent outil d'analyse, à partir des repères concrets que fournissent les matériaux qui constituent le vitrail, verre, plomb, peinture. Sous cet angle, il est possible de considérer le vitrail comme le plus vaste gisement d'échantillons de verres plats datés, et donc comme une source majeure pour l'histoire de l'industrie verrière. Observer la qualité des verres, leur état de conservation, leurs dimensions, noter la « palette » en usage donnent à l'historien du vitrail des repères qui coïncident souvent aux césures formelles relevées par ailleurs. Elles sont parfois flagrantes, comme à Troyes à la fin du XVe et au début du XVIe siècle. La verrière de la *Passion* de l'église de la Madeleine (baie 4), posée au plus tard en 1494, souligne le passage d'un vitrail clair à un vitrail exubérant de couleurs qui prévaut jusque vers 1530.

Figure 12



Evreux (Eure), cathédrale Notre-Dame, chapelle d'axe, Gédéon et la toison (1467) : buste de l'ange restauré vers 1530

PHOT. M. HÉROLD © M. HÉROLD, 2000

19 Les verrières de *Daniel* et de la *Passion* des chapelles méridionales de l'église Saint-Pantaléon (baies 6 et 8) marquent en 1531 le début du succès des compositions en camaïeu, peintes sur de grandes pièces de verre blanc, transparent et fin. Les verres du XVe siècle, saturés ou blanc nacré -aujourd'hui très corrodés- se distinguent nettement de ceux du siècle suivant, réguliers, d'un bel éclat et parfaitement conservés ; il a été possible de le vérifier dans la chapelle d'axe de la cathédrale d'Evreux, avec le panneau de la *toison de Gédéon* restauré vers 1530 **(fig. n° 12)**. La question se pose, sans réponse tranchée encore, des liens entre ces transformations esthétiques et les progrès de l'industrie verrière.

20 D'autres repères chronologiques qui semblaient fixés évoluent par l'observation directe des œuvres. L'apparition des émaux au XVIe siècle, longtemps interprétée comme signe de décadence par une coupable collusion avec la peinture de chevalet, était jusqu'il y a peu située au milieu du XVIe siècle, avec pour premiers exemples datés deux verrières de Montfort-l'Amaury datées de 1543 (baie 16, *Enfance du Christ*) et de 1544 (baie 15, *Ecce homo*) comportant l'emploi d'émaux bleu et violet. Or des recherches récentes, portant en particulier sur la production germanique de la fin du Moyen Age, ont établi la présence de grisailles de couleur ou d'émaux dès les années 1435-1440[28]. En France, la confirmation de ces usages a été constatée devant les vitraux de la Sainte-Chapelle de Chambéry (vers 1548) déposés pour restauration, et à la chapelle Saint-Pabu de Saint-Guen (Côtes-d'Armor) à l'occasion du Recensement ; ce dernier ensemble, réalisé vers 1500, comporte un émail vert émeraude. Ces repères nouveaux sont évidemment destinés à évoluer au gré des observations futures. Quoi qu'il en soit, il apparaît que

l'usage de ces techniques ne transforme pas en profondeur l'art de « peindre avec la lumière ». Ces pratiques restent annexes, surtout dans le vitrail monumental. Elles n'annoncent en rien « la fin d'un art » mais illustrent les liens naturels entre arts du feu, céramique, verre creux et vitrail.

21 Avant d'être une peinture sur verre avec ses modes d'expression particuliers, le vitrail, comme tous les autres arts, prend forme par le dessin. Deux étapes graphiques déterminantes précèdent sa réalisation technique : préexiste généralement un document de référence, dessin, gravure ou autre, avant l'établissement obligé des cartons à grandeur d'exécution, d'une importance décisive pour la peinture et pour les choix de coupe. Ces documents, conservés en nombre pour les XIXe et XXe siècles, sont en revanche exceptionnels au Moyen Age et au XVIe siècle. Les rares exemplaires connus, en particulier l'extraordinaire ensemble du XVIe et du XVIIe siècle de l'église Saint-Jean de Gouda en Hollande, méritent évidemment un intérêt tout spécial mais ne peuvent être considérés comme directement transposables. Pour combler, au moins partiellement, ces lacunes dommageables, il est un moyen mis au point par la recherche moderne, qui s'appuie sur l'étude *a posteriori* de « séries » d'œuvres répétées, nombreuses en matière de vitrail[29]. Le Recensement offre naturellement le moyen le plus adapté au repérage des œuvres « apparentées » d'un corpus. L'expérience en a été faite en Champagne à la suite de Paul Biver, initiateur dès 1913 des recherches sur le « Mode d'emploi des cartons », mais aussi à Paris et en Normandie. Une fois réunie la série des œuvres comparables, plusieurs critères d'analyse leur sont appliqués, reposant sur des paramètres matériels propres au vitrail, peinture monumentale sur support translucide : la structure du réseau des plombs, le positionnement des données principales du dessin, la coloration, les options prises dans l'utilisation de la peinture. Or la correspondance ou l'absence de l'un, de plusieurs, ou de tous ces paramètres revêt une signification précise. Leur coïncidence générale désigne des œuvres tirées d'un même patron et réalisées par le même atelier ; les disparités des données picturales et la non-coïncidence des réseaux des plombs désignent en revanche des copies réalisées par des interprètes différents. Cette « machine à remonter le temps » adaptée au vitrail offre des bénéfices dont l'intérêt est évident : distinguer ce qui revient au peintre cartonnier et au peintre verrier, désigner les œuvres tirées d'un même carton et les isoler de celles qui leur sont seulement apparentées permet de clarifier bien des points essentiels pour saisir l'articulation d'une production à première vue homogène. Bien des mises au point deviennent ainsi possibles, fondées sur des données matérielles indiscutables. Ainsi les œuvres normandes tirées de cartons d'un peintre parisien, le Maître d'Anne de Bretagne, ont-elle pu être distinguées de leurs équivalents parisiens et de leurs diverses imitations **(fig. n° 13) (fig. n° 14)**.

Figure 13



Rouen (Seine-Maritime), église Saint-Godard : l'Annonciation, début du XVI[e] s., scènes tirées de modèles du Maître des très petites Heures d'Anne de Bretagne

PHOT. M. HÉROLD © M. HÉROLD

Figure 14



Paris, église Saint-Etienne du Mont : l'Annonciation, début du XVI[e] s., scènes tirées de modèles du Maître des très petites Heures d'Anne de Bretagne

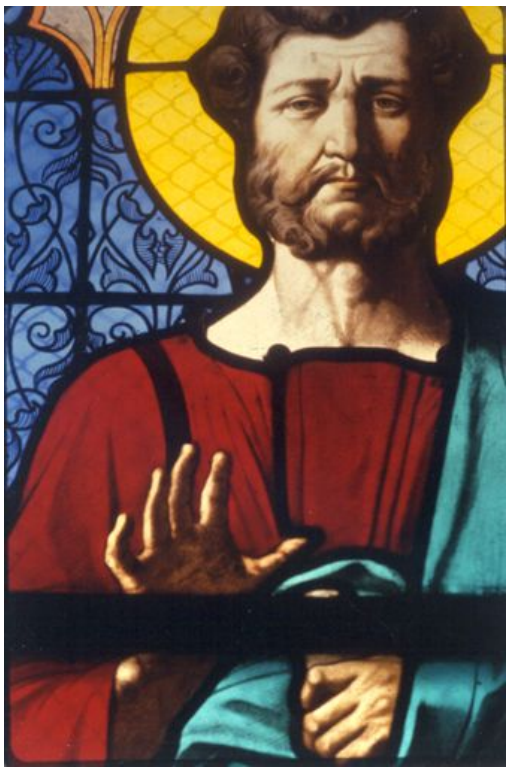
Phot. M. Hérold © M. HéroldSans ces méthodes qui s'appuient à rebours sur le contenu même des documents graphiques en usage, de telles questions ne pourraient progresser. Elles sont d'ailleurs adaptables et ont été pratiquées avec des objectifs proches dans l'étude d'autres domaines de l'activité artistique qui requièrent l'emploi de documents à grandeur d'exécution, comme la tapisserie ou la peinture murale[30], pour lesquels les artistes pourvoyeurs de modèles sont d'ailleurs parfois les mêmes.

Ces exemples montrent de quelle façon se construit un échange permanent entre les données brutes livrées par le Recensement et les modes d'analyse qu'elles permettent et suscitent. Chacune des publications qui concluent les opérations régionales apporte donc une matière nouvelle et des résultats en constant progrès. Les volumes du Recensement des vitraux comprennent les notices individuelles des œuvres étudiées. Le matériau de toute autre étude se trouve ici, déjà passé au crible de la critique historique, et surtout de l'approche archéologique qui le rend praticable. La collection des notices alimente les textes introductifs, devenus plus ambitieux au fur et à mesure de l'expérience acquise. Ces introductions, qui forment dans bien des cas les toutes premières synthèses à l'échelle régionale, constituent aussi de véritables outils destinés à guider le chercheur dans l'océan des œuvres recensées. La chronologie critique proposée est sur ce point déterminante, illustrée étape par étape par les parentés techniques, iconographiques et stylistiques identifiées. Ces textes marquent une étape assurément décisive pour la recherche, à la fois bilan des connaissances réunies et passerelle vers l'avenir.

L’élargissement des champs d’action du recensement

24 Dépassant le cadre chronologique qui lui était fixé, le champ d’action historique du Recensement s’est naturellement élargi aux XIXe et XXe siècles.

Figure 15



Paris, chapelle Notre-Dame de la Compassion : saint Philippe sous les traits du roi Louis-Philippe, par la Manufacture de Sèvres sur des cartons de Jean-Auguste-Dominique Ingres

Phot. F. Gatouillat © F. Gatouillat, 1980

25 L’entreprise était dès l’origine sensibilisée aux « vitraux d’exception » auxquels s’attachaient de grands noms, Ingres (fig. n° 15), Viollet-le-Duc ou Chagall[31]. Mais c’est en réalité au cours de ses travaux « au jour le jour », qui requièrent l’analyse des restaurations et des compléments apportés aux vitraux anciens, que la Cellule vitrail s’est familiarisée avec la production des ateliers modernes. Celle-ci n’est d’ailleurs pas sans rapports avec celle de leurs devanciers si l’on songe aux « répliques » de verrières du XVIe siècle de Conches, Bernay et Caudebec signées des normands Duhamel-Marette et Boulanger, par exemple à Verneuil, au Vaudreuil, à Quillebeuf et à Fécamp, ou aux scènes que Gsell a empruntées à une verrière de Ferrières-en-Gâtinais pour compléter la *Vie de la Vierge* de Saint-Godard de Rouen. Du repérage méthodique de très nombreuses signatures est né le *Répertoire des peintres verriers du XIXe siècle*[32], rapidement transformé en un formidable outil de travail qui établit la généalogie de chacun des ateliers jusqu’à l’époque contemporaine, dévoilant ainsi leurs multiples ramifications : qui savait Félix Gaudin le triple héritier des fonds Thibaud et Thévenot à Clermont-Ferrand et d’Oudinot à Paris ? Comment dater une verrière de l’un des Champigneulle sans connaître l’histoire complexe de cette dynastie qui engendra des maisons rivales à Bar-le-Duc et à Paris ? Cette liste est en perpétuelle évolution, au fur

et à mesure des terrains parcourus par les équipes de l'Inventaire comme au fil des découvertes des « gisements » documentaires, archives d'ateliers, cartons, etc.

Figure 16



Reims (Marne), la coupole de l'ancien magasin de mode « Au petit Paris », par Jacques Simon, 1923
Phot. Inv. J. Philippot © Inventaire général, ADAGP, 2000

26 Outre le développement de ce répertoire, bientôt intégré au *Thesaurus des Auteurs*[33] actuellement mis au point par le bureau de la méthodologie de l'Inventaire, le rôle de la Cellule vitrail dans la recherche sur ces périodes est déterminé par la nature même du patrimoine verrier. En transposant l'analyse de Claude Mignot sur l'architecture[34], on peut affirmer que la production des XIXe et XXe siècles apparaît d'abord comme un phénomène quantitatif. Rares sont les communes de France qui ne possèdent pas au moins une verrière de ce temps, généralement à l'église mais parfois aussi dans des bâtiments civils, demeures particulières mais aussi magasins **(fig. n° 16)**, banques, cafés, salles de spectacle ou mairies **(fig. n° 17)**. A cette abondante production s'attachent des critères tout autres que ceux qui ont induit l'étude du patrimoine ancien. De là un regard encore bien souvent dédaigneux, voire une absence de regard sur des œuvres trop familières, qui furent exclues de la dépose des vitraux classés à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Figure 17



Paris, Hôtel de Ville : la verrière du Lac, par Auguste Matisse, 1924
Phot. COARC Christophe Fouin

27 Plus les recherches s'affinent, plus la liste des œuvres à inscrire dans le triste inventaire des disparus s'allonge : on citera, à Paris, l'ensemble vitré des murs au plafond du restaurant basque Chiquito par l'atelier Barillet en 1928, l'*Assomption* réalisée par Jacques Gruber à l'église Saint-Christophe de Javel en 1932, ou bien encore, à Wittenheim (Haut-Rhin), les vitraux de l'église Sainte-Barbe de Georges Desvallières en 1930. La prise en considération de ces œuvres a certes progressé mais, aujourd'hui encore, tout danger n'est pas écarté. La création contemporaine fait encore disparaître ou déplacer des vitraux jugés sans intérêt : les compositions de Bazaine à l'église Saint-Séverin n'ont-elles pas pris la place de celles qu'Emile Hirsch avait réalisées entre 1876 et 1899, heureusement recueillies au dépôt de Champs-sur-Marne ? Le même constat peut être fait à propos des sources en mesure d'éclairer la genèse des œuvres : des fonds d'ateliers aussi importants que ceux de Louis Barillet ou de Jacques Gruber sont aujourd'hui à peu près perdus[35]. Seules de patientes recherches, essentiellement basées sur l'examen des dossiers d'œuvres, pourront servir à reconstituer l'histoire de ces structures. Par bonheur, depuis les années 1980, on assiste à un formidable développement de l'intérêt pour le XIXe siècle, bientôt imité pour le XXe siècle, de la part des communautés scientifiques[36] mais aussi venant du public, qui a réellement contribué à repenser la vision de ce patrimoine[37]. L'attention a été attirée par les questions les plus variées, d'ordre économique et social, comme l'organisation de la production d'une entreprise (cinquante ouvriers chez Max Ingrand après la Seconde Guerre mondiale, un ou deux chez Marguerite Huré), ou, parmi bien d'autres exemples, à propos de l'histoire des mentalités religieuses, comme à la cathédrale de Nevers, où l'Eglise justifia le refus du carton de Markus Lüpertz (1990) par sa vision trop désespérée de l'homme. De tous côtés, les recherches ont donc fleuri. Localement, des

travaux comme ceux d'Anne Tobé[38] sur la commune de Passy sont exemplaires : ils concernent bien évidemment la célèbre église Notre-Dame-de-Toute-Grâce du Plateau d'Assy, mais aussi l'ensemble de sanatoriums - architecture et décor- de la station climatique. Qui savait jusqu'ici que les cartons des vitraux de la chapelle du sanatorium de Praz-Coutant, réalisés par le peintre verrier de Lille Pierre Turpin en 1928, avaient été dessinés par un membre de la commission d'Art Sacré du diocèse de Lille, le chanoine Paul Pruvost ? Dans ce contexte, il est évidemment exclu que la Cellule vitrail, à elle seule, puisse maîtriser l'inventaire exhaustif d'un si vaste corpus, mais elle peut se situer à un point de rencontre des actions menées à tous les niveaux. En la matière, les bénéfices d'une connaissance élargie de la production nationale et étrangère sont indispensables pour reconnaître dans l'océan de la production courante les verrières les plus significatives. Comment repérer, par exemple, les œuvres marquantes dans l'énorme production de l'atelier Max Ingrand ?[39]. Cette ambition doit s'accompagner d'une méthode critique comparable à celle jusque-là appliquée au vitrail ancien. Ainsi, grâce à une véritable démarche de détective, un « intrus » a pu être identifié, qui s'était glissé à côté des auteurs affichés des célèbres vitraux de l'église Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy, Maurice Denis et Marguerite Huré : Jacques Gruber avait été sollicité en 1932 à la suite d'un conflit entre Marguerite Huré et le chanoine Félix Nègre, maître d'ouvrage. L'observation *in situ* des parties décoratives sans peinture des baies nord, qui témoignent d'un léger changement de parti dans l'exécution, confirme une source digne de foi, un article de Maurice Brillant dans la *Vie catholique*[40].

Figure 18



Reims (Marne), atelier Simon : palettes de verres
Phot. Inv. J. Philippot © Inventaire général, ADAGP, 2005

28 Cet exemple démontre l'intérêt évidemment primordial de conjuguer sources écrites et archéologie. Or les rencontres avec les acteurs de la vie artistique du XXe siècle ou avec leurs descendants en soulignent aussi les limites. Que de précisions, d'anecdotes ou de pistes nouvelles viennent au cours d'une conversation ! Tout change quand l'œuvre d'art n'est plus seulement un objet bien classé, mais le résultat d'une démarche vivante. Les campagnes d'enquêtes orales lancées par la Cellule vitrail s'inscrivent ainsi dans une logique qui ne l'a jamais quittée : familière des œuvres, elle cherche à devenir l'intime de leurs auteurs **(fig. n° 18)**.

NOTES

1. La collection nationale des ouvrages du Recensement comprend actuellement : Les vitraux de Paris, de Région parisienne, de Picardie et du Nord-Pas-de-Calais, vol. I. Paris : Editions du CNRS, 1978 ; Les vitraux du Centre et des Pays-de-la-Loire, vol. II. Paris : Editions du CNRS, 1981 ; Les vitraux de Bourgogne, de Franche-Comté et de Rhône-Alpes, vol. III. Paris : Editions du CNRS, 1986 ; Les vitraux de Champagne-Ardenne, vol. IV. Paris : Editions du CNRS, 1992 ; Les vitraux de Lorraine et d'Alsace, vol. V. Paris : CNRS-Editions, 1994 ; Les vitraux de Haute-Normandie, vol. VI. Paris : CNRS-Editions/Monum, Editions du patrimoine, 2001 ; Les vitraux de Bretagne, vol. VII. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005.

2. Revue de l'Art, n° 10, 1970 (en hommage à Jean Lafond, qui est également l'un des auteurs).

3. OTTIN, L. Le Vitrail. Son histoire, ses manifestations à travers les âges et les peuples. Paris : H. Laurens, s. d. (1896) ; MERSON, O. Les vitraux. Paris : Librairies-Imprimeries réunies, 1895 ; MAGNE, L. L'œuvre des peintres-verriers français. Paris : Firmin-Didot, 1885 et Les vitraux de Montmorency et d'Ecouen. Paris : Firmin-Didot, 1888 ; MALE, E. La peinture sur verre en France. Dans MICHEL, André. Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. t. I-2. Paris : Armand Colin, 1906, et t. II-4, Paris, 1911.

4. Les anciens clichés du service des Archives photographiques, peu à peu numérisés, sont rendus accessibles sur la base Mémoire : http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/presenta/bddinv.htm

5. Revue de l'Art, n° 10, 1970, p. 4 et 5.

6. Quelques-uns de ces trésors purent encore être montrés au Rijksmuseum d'Amsterdam en 1973, certaines reposes ayant tardé du fait de la multiplicité des chantiers.

7. Marcel Aubert, André Chastel, Louis Grodecki, Jean-Jacques Gruber, Jean Lafond, François Mathey, Jean Verrier et Jean Taralon. Paris : Editions des Deux-Mondes, 1958.

8. MALE, E. La peinture sur verre en France. Dans MICHEL, André. Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. t. I-2, Paris, 1906, p. 372.

9. Les notes de cet érudit, et ses photographies prises *in situ* ou en atelier, remontent pour certaines à 1908. Les cinq études qu'il a consacrées, de 1911 à 1973, au néerlandais Arnoult de Nimègue, un temps implanté à Rouen au début du XVIe siècle, témoignent des méthodes peu à peu développées.

10. AUBERT, M., GRODECKI, L., LAFOND, J., VERRIER, J. Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris. Paris : Caisse nationale des Monuments historiques/CNRS, 1959 ; LAFOND, J. avec la collaboration de F. Perrot et P. Popesco. Les vitraux du chœur de l'église Saint-Ouen de Rouen. Paris : Caisse nationale des Monuments historiques/CNRS, 1970.

11. Un tel dessein avait déjà fait l'objet de tentatives : Edouard Rayon avait parcouru pour le compte du service des Monuments historiques, entre 1909 et 1932, une dizaine de départements français, décrivant les vitraux à l'aide de croquis sommaires.

12. Après Anne Granboulan furent successivement engagées de 1972 à 1974 Laurence de Finance, Martine Callias Bey, Véronique Chaussé (David) et Françoise Gatouillat, formant l'équipe intégrée à l'Inventaire en 1979, placée sous la direction de Nicole Blondel. La « Cellule » a été rejointe en 1991 par Michel Hérold remplaçant Laurence de Finance.

13. Voir le site du Ministère : http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/presenta/bddinv.htm

14. Les vitraux de Basse-Normandie seront bientôt publiés (volume VIII).

15. Cf. KORN, U.-D. Licht, Glas, Farbe. Aix-la-Chapelle : M. Brimberg, s. d. (1990), p. 157.

16. En Angleterre, aux Pays-Bas et aux Etats-Unis.

17. L'Aquitaine, l'Auvergne, le Languedoc-Roussillon, le Limousin, Midi-Pyrénées, Poitou-Charentes et Provence-Alpes-Côte d'Azur feront l'objet de deux volumes supplémentaires, le dernier comprenant un index cumulé.

18. Cf. CALLIAS-BEY, M. et de FINANCE, L. Les bénéfices d'un inventaire : premières réflexions autour des chiffres. Mémoire de verre. Vitraux champenois de la Renaissance. Châlons-sur-Marne, 1990, p. 25-56 (coll. Cahiers de l'Inventaire, n° 22).

19. Recensement, vol. III, 1986, p. 138-139 et fig. 119 ; GATOUILLAT, F. Vitreries de type cistercien dans l'Yonne. Actes du 56e Congrès de l'Association bourguignonne des Sociétés savantes. 1985, p. 59-64.

20. Recensement, vol. III, 1986, p. 16, 135 et pl. VII.

21. Recensement, vol. V, 1994, p. 239 et p. 196 ; GATOUILLAT, F. Un panneau de l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg entre au Musée de l'Œuvre-Notre-Dame. Cahiers alsaciens d'Archéologie d'Art et d'Histoire, t. XXXVII, 1994, p. 141-145 ; id., Les vitraux anciens du Séminaire de Caen. Annales de Normandie, n° 51, 2001, p. 121-138.

22. Recensement, vol. III, 1986, p. 54 et fig. 37 ; GATOUILLAT, F., LEPROUX, G.-M., PILLET, E. L'église Saint-Merry de Paris : un monument daté par ses vitraux. Cahiers de la Rotonde, n° 19, p. 47-114 (p. 58, 61, 64) ; GATOUILLAT, F. La grande verrière occidentale de Saint-Merry de Paris et ses auteurs : un cartonnier néerlandais au service d'ateliers parisiens. Revue de l'Art, n° 147, 2005/1, p. 69-78.

23. LAFOND. La Renaissance. Le vitrail français, 1958, p. 215.

24. PERROT, F. Le vitrail à Rouen. Rouen, 1972, p. 36.

25. CALLIAS BEY, M., CHAUSSE, V., HEROLD, M. Vitraux retrouvés de l'église Saint-Vincent de Rouen. Rouen, 1995 (catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 10 déc. 1995-26 février 1996).

26. HEROLD, M. A propos du « Maître de la vie de saint Jean-Baptiste » : recherches sur l'usage du patron à grandeur au début du xvie siècle. Vitrail et arts graphiques (XVe-XVIe s.), Cahiers de l'Ecole du patrimoine, n° 4, 1998, p. 48-60 ; id., La production normande du Maître de la vie de saint Jean-Baptiste. Nouvelles recherches sur l'usage des documents graphiques dans l'atelier du peintre-verrier à la fin du Moyen Age. Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache, F. Joubert et D. Sandron éd. Paris : Presses universitaires de la Sorbonne, 1999, p. 469-485.

27. HEROLD, M. Aux sources de « l'invention » : Gaultier de Campes, peintre à Paris au début du XVIe siècle. Revue de l'Art, n° 120, 1998-2, p. 49-57 ; LEPROUX, G.-M. La peinture à Paris sous le règne de François I^{er}. Paris : Presses universitaires de la Sorbonne, 2001 (coll. Corpus vitrearum, Etudes IV), p. 39-108.

28. A Saint-Léonard de Tamsweg en Autriche, à Zetting en Moselle (vers 1440-1450), comme à la cathédrale de Berne (milieu du XVe siècle), dans les vitraux dispersés de l'église des Carmélites de Boppard-am-Rhein (vers 1440), et sur un panneau de Bad-Urach (vers 1475), d'origine

strasbourgeoise comme celui des Tentations du Christ conservé au musée des Beaux-Arts d'Arras (vers 1460-1470) ; cf. GATOUILLAT, F. Les performances techniques des ateliers strasbourgeois : nouvel aperçu sur l'apparition de la gravure à l'acide et des émaux. Corpus Vitrearum Medii Aevi XIXth international Colloquium Proceedings. Cravovie, 1998, p. 103-111.

29. Les raisons en sont multiples, aujourd'hui assez bien cernées à la lecture des archives : ces reprises sont le fruit de l'émulation entre les commanditaires, désireux d'offrir des verrières « telles et pareilles que celles de... » tel édifice ; elles s'expliquent aussi par la tentation qu'a le peintre verrier d'exploiter le fonds d'atelier qu'il s'est constitué.

30. ZANARDI, B. Projet dessiné et « patrons » dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age. Revue de l'Art, n° 124, 1999/2, p. 43-55.

31. Des dossiers, inédits dans le Recensement, ont alors été constitués, intégrés à la documentation des services régionaux de l'Inventaire.

32. La première publication de ce répertoire figure dans la Revue de l'Art, n° 72, 1986.

33. Voir le site : http://www.culture.gouv.fr/documentation/marque/orfeo-frame.htm

34. MIGNOT, C. L'architecture au XIXe siècle. Fribourg : Office du Livre, 1983, p. 7.

35. Par notre action ont en revanche récemment pu être sauvés de la dispersion ou de la destruction le fonds de l'atelier de Marguerite Huré et de Marcelle Lecamp, déposé au Musée des Années 30 à Boulogne-Billancourt, et celui de l'atelier Bony, conservé aux Archives du Monde du travail à Roubaix.

36. Au rang desquelles l'Inventaire, certaines universités et l'EPHE, où les travaux de recherche se sont multipliés sur cette thématique, ou des institutions telles que le Grimco (groupe de recherche en iconographie moderne et contemporaine créé en 1984 par C. Brisac avec l'université du Maine). Des publications témoignent de cet intérêt croissant ; voir par exemple : CHAUSSE, V. Verrières du XXe siècle en Haute-Normandie. Rouen, 1996 (coll. Itinéraires du patrimoine, n° 128).

37. L'ouvrage de Laurence de FINANCE. Un patrimoine de lumière, 1830-2000 (coll. Cahiers du Patrimoine, n° 67), Paris, 2003, est à ce titre exemplaire.

38. Les recherches d'Anne Tobé, présidente du CREHA, sont en partie publiées dans la revue Vatusium, n°4, 2001, p. 30-38.

39. On peut notamment considérer comme exceptionnels les vitraux civils que Max Ingrand a réalisés à ses débuts, tel le décor de l'immeuble construit par l'architecte Jean Desbouis en 1932 au 116bis, Avenue des Champs-Elysées.

40. DAVID, V. De l'espoir retrouvé et des vitraux du Raincy. Dans Laurence de FINANCE. Un patrimoine de lumière, 1830-2000 (coll. Cahiers du Patrimoine, n° 67), Paris, 2003, p. 275-285.

RÉSUMÉS

Le *Recensement des vitraux anciens de la France* sera bientôt achevé, conduit dans le cadre du ministère de la Culture depuis 1972 et intégré aux missions de l'Inventaire général depuis 1979. Cet inventaire méthodique et exhaustif est régulièrement publié dans des ouvrages conçus comme des instruments de travail qui visent à apporter au monde de la recherche une documentation précise, critique et présentée avec objectivité, sur toutes les œuvres de ce domaine patrimonial, sans hiérarchie. Ce recensement fait émerger une multiple et inépuisable matière à réflexion, qui alimente des problématiques communes à d'autres disciplines de l'histoire de l'art (usages techniques, questions de la commande artistique, de la diffusion des

formes, etc.). Un retour sur la documentation accumulée et sur les travaux qui se sont ajoutés au fil de l'expérience permet d'apprécier l'évolution du champ scientifique que constitue le vitrail, qui a beaucoup gagné en participant d'une vision élargie.

Soon will be completed the *Recensement des vitraux anciens de la France*, France's general inventory of stained-glass windows from the Middle Ages to the end of the Ancien Régime, which has been carried out since 1972 under the auspices of the Ministry of Culture, in charge since 1979 of the Inventaire général. The results of this methodical and exhaustive inventory are published at regular intervals in works which are designed as tools for research, providing precise critical documentation covering all the works in this particular field of the national heritage, objectively and without hierarchical judgement. The survey work has drawn attention to stained–glass windows as an extremely rich and varied source, informing problematics shared by other disciplines in art history (technical usages, problems relating to artistic patronage, to the diffusion of forms, etc.) An overview of the documentation accumulated over the years and of a certain number of research projects inspired by the inventory experience leads to an evaluation of the scientific domain of stained-glass, a domain which has developed considerably thanks to the broadening vision within which it is now studied.

INDEX

Keywords : vitrail, recensement, inventaire, vitraux anciens, verrière, peinture sur verre, patrimoine, sauvegarde, Jean Lafond, monuments historiques, cathédrale, patrimoine verrier, Louis Grodecki, Chartres, Bourges, restauration, laboratoire de recherche sur le patrimoine français, corpus vitrearum, Bretagne, Normandie, Champagne, collections privées, Arnoult de Nimègue, Rouen, Jean Barbe, Gaillon, Amboise, Paris, verre, émaux, grisaille, peintre cartonnier, peintre verrier, Louis Barillet, Jacques Gruber, Max Ingrand, Marguerite Huré, enquête orale, datation

AUTEURS

FRANÇOISE GATOUILLAT

Ingénieur d'études. Direction de l'architecture et du patrimoine. Centre André Chastel, UMR 8150. francoise.gatouillat@paris4.sorbonne.fr

MICHEL HÉROLD

Conservateur du patrimoine. Direction de l'architecture et du patrimoine. Centre André Chastel, UMR 8150. michel.herold@paris4.sorbonne.fr

VÉRONIQUE DAVID

Ingénieur d'études. Direction de l'architecture et du patrimoine. Centre André Chastel, UMR 8150. veronique.david@paris4.sorbonne.fr

De la petite cuillère... au reliquaire ou l'inventaire de l'orfèvrerie

Francis Muel, Chantal Desvignes-Mallet, Hélène Palouzié, Elisabeth Réveillon, Sophie Vergne et Liliane Hamelin

Introduction

Francis Muel

Figure 1



Cuillères. Le Mans et Paris (?). XIVe et XVe siècles (ancienne datation XVIe siècle modifiée après étude par l'Inventaire général). Argent en partie doré. L. entre 0,152 et 0,168 m. Trésor de Coëffort, Le Mans (Sarthe).

Phot. Inv. F. Lasa © Inventaire général, ADAGP, 1983.

1 « De la petite cuillère à la cathédrale ». Cette formule lapidaire, censée souligner depuis quarante ans l'ampleur du champ d'étude de l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, y inclut, d'emblée et presque explicitement, le domaine de l'orfèvrerie civile et religieuse. Comme s'il s'agissait de procéder de l'infiniment petit à l'infiniment grand.

2 Longtemps considérée comme mineure par les historiens de l'art, jusque dans la première moitié du XXe siècle l'orfèvrerie reste mal connue et les expositions qui avaient le mérite d'en présenter des pièces les qualifiaient confusément de « vieux Paris », lorsque les poinçons paraissaient d'Ancien Régime. Cette déconsidération explique un paradoxe remarquable. Ces œuvres d'art qui portent les marques de leur auteur, de leur date et de leur lieu de fabrication, qui donnent presque matière à une science exacte, sont pourtant restées longtemps anonymes et mal étudiées tandis que parallèlement s'approfondissait l'histoire des autres arts pourtant moins bien renseignés. Certes, dans la seconde moitié du XIXe siècle et la première du XXe, quelques rares chercheurs explorent ce domaine, faisant œuvre de pionniers[1]. C'est seulement à partir de 1925 que les études se multiplient[2] ainsi que les protections au titre des Monuments historiques concernant l'orfèvrerie religieuse qui reste cependant anonyme dans son ensemble. Dans le troisième quart du XXe siècle, des expositions régionales ou nationales[3] révèlent au grand public l'intérêt de ces richesses d'art, tandis que dans le cadre du CNRS un programme de recherches approfondies est mis en place[4].

3 A son lancement il y a quarante ans l'Inventaire général ne partait donc pas de rien. Il y avait cependant beaucoup à faire dans la recherche d'archives, la constitution des corpus et la méthodologie. Il s'agissait en priorité, comme pour d'autres domaines, d'élaborer des principes d'analyse scientifique[5] et des systèmes descriptifs normalisés[6], indispensables à l'étude et au traitement informatique documentaire d'un aussi vaste corpus. L'avancement de l'inventaire topographique permet le recensement systématique de toutes les pièces d'orfèvrerie religieuse conservées sur le territoire étudié et souvent la découverte de pièces inédites de grand intérêt, mais ne donne que rarement accès aux pièces civiles. Celles-ci sont étudiées dans le cadre de la recherche thématique menée au sein d'une Unité mixte de recherche CNRS/Inventaire général[7] avec la collaboration (précieuse) de chercheurs associés. Ces travaux sont réalisés sur des centres de production n'ayant pas fait l'objet d'études antérieures complètes par des institutions ou par des chercheurs indépendants ou isolés[8]. Les recherches d'archives renseignent sur les centres de production, la vie des orfèvres, leur période d'activité, leurs œuvres[9] et les poinçons. La constitution des corpus d'œuvres ainsi facilitée se fonde, pour l'orfèvrerie religieuse, sur les inventaires topographiques, les fichiers des conservations des antiquités et objets d'art, et évidemment les enquêtes des chercheurs qui mènent l'étude thématique. Dans le domaine de l'orfèvrerie civile, les recherches sont plus ardues. Au-delà des collections publiques et des catalogues de ventes, elles nécessitent l'accès généralement fructueux aux collections privées. Ainsi le corpus de quelques dizaines d'œuvres initialement recensées s'accroît à plusieurs centaines à l'issue de la recherche sur un centre de production. Comme on peut s'y attendre, suite aux édits somptuaires de la fin du règne de Louis XIV, l'orfèvrerie du XVIIIe siècle y tient une place écrasante. La variété de la production des orfèvres est représentée de façon inégale dans le corpus recensé mais les proportions relatives aux principaux types d'œuvres semblent respectées. Face aux très nombreux couverts et petites cuillères, les pièces de forme retrouvées sont plus rares dans certaines régions que dans d'autres et cela malgré des investigations approfondies. C'est le cas des écuelles de Bretagne (voir article ci-après). Il est évident que pour l'orfèvrerie civile, rarement conservée in situ depuis l'origine, la recherche des circonstances de la commande est généralement impossible. Souvent seules des armoiries gravées peuvent apporter quelque éclairage. Les chances sont en principe plus grandes pour les pièces religieuses encore conservées in situ, l'exemple des reliquaires montpelliérains en témoigne (cf article ci-après). Mais il est fréquent que les dépouillements d'archives paroissiales renseignent davantage sur des œuvres disparues que sur des œuvres conservées.

4 Les dossiers ainsi constitués aident à la connaissance et à la sauvegarde de ce patrimoine. Depuis 1989, une dizaine de publications issues des travaux thématiques[10], ont été éditées, généralement à l'occasion d'expositions organisées en partenariat avec des musées. Elles présentent des synthèses sur les centres de production, des tableaux chronologiques de poinçons, des dictionnaires et répertoires d'orfèvres, illustrés de leurs poinçons connus, et des catalogues d'œuvres sélectionnées comme majeures ou représentatives. L'accessibilité à la documentation à travers la base de données nationale Palissy favorise la recherche ainsi que la protection au titre des monuments historiques, assez systématique pour les œuvres d'Ancien Régime, la production française étant considérée comme le patrimoine le plus sinistré d'Europe dans ce domaine.

5 Sans revenir sur les causes de ces pertes - guerres de Religion, édits somptuaires, envois révolutionnaires à la fonte, modes -, on peut souligner un exemple significatif, révélé à l'issue de l'étude sur l'orfèvrerie nantaise[11]. Les registres des essais de la communauté des orfèvres de Nantes, exceptionnellement conservés, consignent le détail de toute leur production de 1757 à 1791. Un sondage sur dix années indique la production de 22 500 objets dont on n'a pas retrouvé 1 % alors qu'il s'agit de la période la plus récente de l'Ancien Régime, celle dont on a certainement conservé le plus grand nombre d'œuvres. Certes, toutes ces pièces produites ne sont pas majeures puisque ce nombre inclut environ 3 600 « petites cuillères » à café. Sur l'ensemble des 34 années enregistrées, la production civile s'élève à 98 % dont moins de 0,5 % a été conservé, tandis que sur les 2 % de production religieuse, on a conservé 5,3 % des œuvres. Il y a de nombreuses raisons pour estimer que ces chiffres faibles sont proportionnellement plus importants sur ces territoires de Bretagne que sur ceux de beaucoup d'autres provinces. Cet exemple suggère l'ampleur du sinistre sur le plan national.

6 Cependant la méthode rigoureuse de l'Inventaire général révèle non seulement des disparités entre les territoires mais aussi leur spécificité. Si, pour l'orfèvrerie d'Ancien Régime, certains d'entre eux, comme l'est du Maine, s'avèrent d'une assez grande pauvreté, d'autres comme l'ouest de la Bretagne sont d'une richesse exceptionnelle par la quantité d'œuvres conservées, la variété typologique et les particularismes[12]. Le cas des Hautes-Alpes (cf article ci-après) offre un exemple intermédiaire intéressant et significatif témoignant, à travers quelques œuvres de qualité, de la permanence d'une production locale depuis le Moyen Age jusqu'à la Révolution, à laquelle se mêlent des œuvres provenant de centres plus lointains.

7 Après la Révolution, les paroisses reconstituent leur équipement liturgique, mais, la suppression des corporations ayant entraîné rapidement la disparition des ateliers locaux, elles se pourvoient d'une orfèvrerie fabriquée le plus souvent à Paris ou à Lyon. On a cependant pu mettre en valeur des ateliers de production régionale qui ont subsisté plus longtemps, du fait de leur éloignement de Paris et de Lyon ou à la faveur de commandes paroissiales de pièces courantes (vases sacrés ...) ou plus exceptionnelles (statuettes ou reliquaires). Depuis 40 ans, l'exhaustivité du recensement et l'approfondissement de l'étude des corpus postérieurs à la Révolution mettent en lumière le caractère erroné de certaines idées reçues et soulignent l'intérêt d'une orfèvrerie trop longtemps négligée. L'exemple de l'orfèvrerie montpelliéraine en est une illustration magistrale (voir article ci-après). Au XIXe siècle, quoique l'orfèvrerie religieuse soit devenue l'apanage de quelques grandes fabriques spécialisées, certains ateliers réputés dans la production civile ne négligent pas les commandes religieuses. Ainsi l'on peut s'étonner de découvrir dans une petite commune de Franche-Comté (Villers-sous-Montrond, moins de 150 habitants en 1996) un ostensoir réalisé par le célèbre orfèvre parisien Froment-Meurice, mais la consultation de la base Palissy permet de resituer l'œuvre et de la comparer avec une autre de même type, poinçonnée par le même orfèvre et inventoriée dans une église d'Aquitaine (voir article ci-après).

Figure 2



Chapelle-reliquaire. Bretagne. 1447. Argent en partie doré. H. 0,31 m. Sibiril (Finistère).
Cette œuvre fut classée au titre des monuments historiques après étude de l'Inventaire général.
Phot. Inv. G. Artur et N. Lambart © Inventaire général, ADAGP

8 Malgré les pertes évoquées plus haut, les résultats des études tant sur l'Ancien Régime que sur la période postérieure à la Révolution offrent une matière abondante sur le plan national. Certes, la connaissance sur l'orfèvrerie française a encore beaucoup à gagner de la poursuite des études thématiques et topographiques, comme l'illustre, après la publication sur l'orfèvrerie de Bourgogne, la découverte d'une intéressante et originale aiguière de baptême mâconnaise (cf article ci-après). Cependant le bilan actuel des recherches est déjà extrêmement positif et les perspectives de synthèses nationales sont prometteuses[13]. La base Palissy, dans laquelle sont indexés les dossiers d'inventaire sur les objets et le mobilier, renseigne environ 260 000 œuvres dont près de 16 000 pour l'orfèvrerie, en grande partie religieuse. La prépondérance des calices (plus de 8 200), leur bonne représentation du Moyen Age au XXe siècle, leur importance dans la liturgie et leur sensibilité aux influences stylistiques peuvent servir de base pour des recherches élargies et la création de nouveaux outils de recherche, tel le répertoire informatique illustré des calices datés récemment mis en ligne[14]. L'avancement actuel des thématiques régionales, y compris parisiennes, rend également possible le lancement d'études comparatives entre les différents centres de production, notamment sur la diffusion des modèles, les influences stylistiques, le rôle de l'orfèvrerie de Paris. Dès maintenant un répertoire informatique de l'ensemble des orfèvres français et de leurs poinçons connus est en cours d'élaboration[15], autre outil sur lequel pourront s'appuyer de nouvelles recherches tant régionales que nationales.

L'orfèvrerie religieuse dans le nord des Hautes-Alpes. Un témoignage de la vitalité et de l'ouverture de ces territoires de montagne

Chantal Desvignes-Mallet

9 Un habitat dispersé dans une zone de montagne à vocation pastorale ainsi qu'une ferme volonté de reconquête religieuse dans la deuxième moitié du XVe siècle et la première moitié du XVIe siècle contribuent à expliquer la présence de nombreux édifices religieux dans les cantons de Briançon, du Monêtier-les-Bains, de L'Argentière et de Guillestre et, par-delà, d'un mobilier demeuré abondant. Ces territoires correspondent au bassin de la haute Durance et au bassin inférieur du Guil (Queyras occidental) ; ils appartenaient au Dauphiné et relevaient de l'ancien diocèse d'Embrun. Les quatre cents pièces d'orfèvrerie religieuse conservées participent à l'histoire de ces vallées alpines, lieux de passage privilégiés dès l'Antiquité, notamment en raison de l'altitude peu élevée des cols du Lautaret et du Mont-Genèvre. Une majorité se trouve dans les vallées proches de Briançon où, à l'époque des Dauphins, se tenaient des foires très renommées qui attiraient des foules venues des environs - y compris des vallées piémontaises cédées lors du traité d'Utrecht - et de diverses villes d'Europe occidentale.

10 Les travaux menés par le Service régional de l'Inventaire Provence-Alpes-Côte d'Azur sur ces territoires complètent les recherches de Gisèle Godefroy relatives aux orfèvres de Lyon et du Dauphiné[16]. Ils mettent en évidence la qualité des objets d'orfèvrerie conservés ainsi que l'abondance exceptionnelle des pièces de l'Ancien Régime, en dépit des guerres de Religion et des réquisitions de l'An II (1794) : plus du quart de l'ensemble, dont une vingtaine sont antérieures au XVIIe siècle. Toutes ces œuvres, produites localement ou dans un centre de production plus éloigné, contribuent à la connaissance de cette zone de montagne.

Des œuvres associées à une reconquête religieuse

11 Au travers d'objets liturgiques préservés ou signalés dans les archives transparaissent des éléments de l'histoire religieuse du nord des Hautes-Alpes. Certains d'entre eux participent à la reconquête religieuse consécutive au vide pastoral qui avait été favorable au développement de l'hérésie vaudoise[17].

12 L'œuvre la plus ancienne, et aussi l'une des plus remarquables, est un reliquaire du XIVe siècle **(fig. n° 3)** qui, avec d'autres pièces moins précieuses des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, témoigne de la permanence de l'attachement du clergé et des fidèles aux reliques.

Figure 3



Reliquaire-monstrance. Anonyme, XIVe siècle. Argent partiellement doré, h : 27. Vallée de la Clarée.
Phot. Inv. M. Heller et G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1979

Figure 4



Calice et patène. Hippolyte Borrel, Briançon, deuxième quart du XVIe siècle. Argent doré ; h : 20,2 ; d : 14,5. Vallée de la Clarée.

Phot. Inv. M. Heller et G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 2001

13 Le chapelet et la Vierge à l'Enfant représentés sur un calice du deuxième quart du XVI siècle **(fig. n° 4)** s'inscrivent dans un courant de dévotion au Rosaire attesté dans le nord des Hautes-Alpes à cette époque, et en particulier autour de Briançon entre 1530 et 1540[18].

14 Les processions étaient fréquentes dans ces vallées et les croix portatives nombreuses. Parmi les croix d'orfèvrerie qui subsistent, six ont été exécutées entre le début du XVe siècle et le milieu du XVIIe siècle. La croix aux extrémités pommetées signalée à Guillestre en 1647 a disparu[19] ; une autre, à Briançon, a été remplacée en 1766, date autour de laquelle se situent plusieurs croix conservées.

Figure 5



Croix de procession. Anonyme, début du XVe siècle. Argent, h : 89. Trésor d'église de Vallouise.
Phot. Inv. M. Heller et G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 2001

15 La croix du début du XVe siècle exposée dans l'église de Vallouise **(fig. n° 5)** a moins retenu l'attention que ses contemporaines. La qualité et l'expressivité des figures repoussées sur ses deux faces en font pourtant une pièce remarquable, en dépit de quelques modifications. Sur l'avers sont représentés saint Etienne, titulaire de l'église, ainsi que des symboles des évangélistes qui, intervertis lors d'une restauration avec la Vierge, saint Jean et le soleil, étaient à l'origine situés au revers autour du Christ en majesté, conformément à la vision de l'Apocalypse.

16 Dans le cadre de la pastorale religieuse méthodique conduite aux XVe et XVIe siècles par le clergé dauphinois, les figures mises en évidence sur ces croix, Christ souffrant, ressuscité ou en majesté, Pélican mystique, Agneau mystique, Pères de l'Eglise, servent de support à la prédication à la manière des images peintes sur les murs des églises[20].

17 La pastorale exalte non seulement la Passion du Christ mais aussi son triomphe, manifesté dans le Saint Sacrement qui est présenté dans l'ostensoir, notamment lors de la procession du *Corpus Christi*. L'inventaire de Villard-Saint-Pancrace en 1498 mentionne un ostensoir ; à l'issue de sa visite de l'église de Guillestre en 1672, l'archevêque d'Embrun ordonne la commande d'un « soleil d'argent »[21]. Parmi les ostensoirs du XVIIIe siècle conservés (voir fig. n° 6), l'un appartenait à la confrérie du Saint-Sacrement.

Des créations locales, pour la plupart briançonnaises

18 Les orfèvres installés dans le nord des Hautes-Alpes sont représentés par une quarantaine de pièces. Le décor de quelques-unes d'entre elles reflète une certaine originalité.

19 En 1978, Gisèle Godefroy identifiait l'auteur jusqu'alors anonyme de pièces qui avaient figuré dans des expositions importantes : Hippolyte Borrel, signalé à Briançon entre 1539 et 1546[22]. Aux objets qu'elle dénombrait dans le Briançonnais et dans le Val de Suse s'ajoutent un calice et une patène (voir fig. n° 4) découverts récemment dans une chapelle isolée au cours d'une mission d'Inventaire (aujourd'hui à Vallouise). Avant même la lecture du poinçon, l'attribution s'imposait : le décor du calice, en particulier les rinceaux mêlés de fleurettes repoussés sur le pied - décor inventif comparable à celui du fond d'une croix de l'orfèvre conservée dans la vallée de la Clarée - est caractéristique des œuvres d'Hippolyte Borrel.

20 La production des deux orfèvres mentionnés à Briançon au XVIIIe siècle sous le nom de Vincent Telmon se distingue par un décor ciselé dont Gisèle Godefroy ne connaissait pas d'équivalent dans le Dauphiné, associé à des ornements végétaux repoussés combinés librement. Entrelacs, chutes végétales et quatre-feuilles ciselés ornent un ostensoir de Vincent II Telmon daté de 1764 **(fig. n° 6)** dont la colombe aux ailes éployées posée sous la monstrance peut être une référence au Saint-Esprit ou aux anciennes colombes eucharistiques. De quels modèles ce décor ciselé s'inspire-t-il ? Sous l'Ancien Régime, le niveau d'alphabétisation et de culture est exceptionnellement élevé dans le nord des Hautes-Alpes et des livres sont introduits par des officiers en garnison à Briançon.

Figure 6



Ostensoir. Vincent II Telmon, Briançon, 1764. Argent, h : 42. Briançonnais.
Phot. Inv. M. Heller et G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1989

21 Un Briançonnais connu au travers d'archives, Antoine Caire-Morand, sans doute l'auteur de la « croix de cristal de Briançon » acquise en 1785 à Grenoble, établit en 1778 à Briançon une manufacture dans laquelle sont réalisés divers objets enrichis de pierres semi-précieuses, vendus en Europe et au Maroc.

22 La production de son père, Alexis Caire, qui fut apprenti à Gap, et celle de l'Embrunais Joseph Gorlier, qui a complété sa formation à Grenoble, sont proches des créations grenobloises contemporaines dont elles atteignent la qualité.

23 Les documents relatifs à l'apprentissage de plusieurs orfèvres font apparaître des échanges entre Briançon, Embrun, Gap et Grenoble : le maître chez lequel Joseph Gorlier a travaillé est le fils d'un boulanger briançonnais qui a été apprenti à Grenoble avant de s'y établir.

Des témoins de l'ouverture de ces vallées montagnardes

24 Les objets d'orfèvrerie conservés, les archives ainsi que quelques inscriptions portées rendent également compte de relations avec des villes plus éloignées.

25 Près de la moitié des pièces de l'Ancien Régime vient de Grenoble et de Lyon ; quelques autres de Paris, Turin, Marseille et Montpellier. De Grenoble proviennent plusieurs croix de procession réalisées entre le premier quart du XVe siècle et 1648 (Musée d'Art sacré du Monêtier-les-Bains, vallée de la Clarée, Queyras) ; de Lyon la Vierge exécutée par Jean II Morel vers 1692 (Musée d'Art sacré du Monêtier-les-Bains), œuvre exceptionnelle qui se situe dans la tradition des statues signalées à Embrun en 1555[23].

Tandis que les productions grenobloises des XVIIe et XVIIIe siècles sont élégantes mais sobres, la plupart des pièces lyonnaises contemporaines portent un décor abondant. C'est également le cas du calice du Parisien Jean Hubé[24] en 1642 ou 1643 (Musée d'Art sacré du Monêtier-les-Bains), de celui du Montpelliérain François d'Artis vers 1730 (Trésor d'église de Puy-Saint-Pierre), et de la croix du Marseillais Joseph-Martin Figuière en 1722 (vallée de la Clarée). Parmi les objets du XIXe siècle, presque tous réalisés à Lyon et à Paris, se distinguent quelques œuvres, dont un calice et un ciboire du Parisien Placide Poussielgue-Rusant qui se trouvent dans l'église de La Salle-lès-Alpes.

Figure 7



Calice. Joachim Sibut, Lyon, 1683 ou 1684. Argent, h : 30. Vallée de la Clarée.
Phot. Inv. M. Heller et G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1979

26 La présence d'un calice de l'orfèvre lyonnais Joachim Sibut **(fig. n° 7)** dans la vallée de la Clarée - qui, avec la vallée de la Guisane, conserve les trois-quarts des pièces lyonnaises - et d'œuvres du même auteur dans le Val de Suse, sans doute acquises à Briançon, témoigne d'échanges commerciaux établis. L'histoire du calice de Jean Hubé, donné en 1732 par un marchand lyonnais à la confrérie des Pénitents des Guibertes, dans la vallée de la Guisane, confirme des pratiques connues par ailleurs[25].

27 Enfin, des liens de nature privée sont révélés au travers d'objets offerts par des Hauts-Alpins établis outre-monts à leur paroisse d'origine, par exemple l'encensoir et la navette à encens donnés en 1753 par des libraires de Turin et de Milan à l'église des Guibertes (Musée d'Art sacré du Monêtier-les-Bains).

28 Ainsi, certains de ces objets liturgiques témoignent non seulement de la volonté du clergé mais aussi de l'adhésion des fidèles à une pastorale exigeante. Quelques créations locales se distinguent par l'originalité de leur décor, tandis que les pièces réalisées

ailleurs que dans le nord des Hautes-Alpes, qui rendent compte de relations marchandes ou privées, sont toutes d'excellente facture, sans nul doute conformément aux aspirations d'une clientèle cultivée. Tous ces objets d'orfèvrerie attestent de la vitalité de ce carrefour alpestre, ouvert sur les vallées de la Durance, du Rhône et sur la plaine du Pô.

L'orfèvrerie régionale de la Révolution à l'Empire, ruptures et continuités : l'exemple montpelliérain

« Col tempo ogni cosa va variando »
Hélène Palouzié

29 Il n'y a pas si longtemps, la vue du poinçon losangique suffisait à condamner une œuvre au mépris des collectionneurs, à l'exclure du champ patrimonial et à la mettre au rebut dans quelque sacristie. Exemple illustrant cet état d'esprit, le classement au titre des Monuments historiques en 1911 du reliquaire de saint Fulcran de la cathédrale de Lodève[26] s'est justifié par son identification à « *une œuvre du temps de Louis XIV* ». Il s'agit en fait d'une œuvre de l'orfèvre montpelliérain Xavier Louis Dartis (1766-1836) réalisée en 1808 ! **(fig. n° 8)**.

Figure 8



Lodève, cathédrale. Châsse-reliquaire de saint Fulcran.
Phot. Inv. C. Bertrand © Inventaire Général, ADAGP, 2000.

30 Créée la même année par Jacques Lafoux (1761-1841), la statue-reliquaire de saint Roch de l'église de Montpellier[27], n'a été classée que le 16 mai 2003[28] **(fig. n° 9)**.

Figure 9



Montpellier, église Saint-Roch. Statue-reliquaire de saint Roch.
Phot. Inv. J.-C. Jacques © Inventaire Général, ADAGP, 2003.

31 Ces œuvres illustrent pourtant la renaissance du culte des reliques durant la période concordataire et sont à l'origine de la redécouverte de deux orfèvres montpelliérains qui pendant un quart de siècle environ, à l'époque charnière de la Révolution à l'Empire, seront les porte-parole des bouleversements d'une profession en crise. Si la qualité esthétique de ces reliquaires suffit à démontrer leur intérêt patrimonial, leur comparaison souligne les caractéristiques de l'évolution ornementale à l'époque néoclassique et la part de renouveau propre à ces artistes. Par le prestige des reliques qu'ils renferment, les circonstances de leur renouvellement, leur influence sur les aménagements successifs des chapelles qui leur sont consacrées, la mise en parallèle de l'histoire des deux reliquaires révèle les signes d'une mutation fondamentale qui se mesure en termes d'apports et de pertes, de rupture et de continuité.

32 Témoignage de la reprise du culte catholique, l'exaltation des saints locaux a pour conséquence première le remplacement des reliquaires, pièces majeures des trésors d'églises et supports d'une dévotion populaire et d'une vénération constante. Soucieuses de retrouver le lustre d'une époque révolue, églises et confréries de pénitents font naturellement appel en priorité aux orfèvres qui tenaient encore boutique et chez qui elles avaient l'habitude de se fournir avant la Révolution. A Lodève, la volonté de magnificence des premiers archiprêtres de l'ancienne cathédrale, héritiers des évêques disparus, se traduit par la commande d'une nouvelle châsse ressuscitant celle exécutée dans les années 1650[29]. Le reliquaire a échappé aux saisies révolutionnaires de 1792[30] et l'on peut supposer que la commande incluait la reprise de l'ancien, comme ce fut le cas pour la croix de procession commandée au même orfèvre[31] : « *une grande croix avec son bâton en argent processionnale pour laquelle feu Mr*

Auguste Reveillon vicaire donna 600 fr la précédente ayant couté 900 fr que Mr Dartis orfèvre de Montpellier avait faite et qu'il reprit pour y substituer l'autre, qui couta donc 1500fr ». Le reliquaire de Xavier-Louis Dartis payé grâce à une souscription de 6000 francs[32] reprend en effet la forme d'un petit temple péristyle à colonnes à l'image de celui de l' Ancien Régime et associe également l'effigie de saint Roch à celle de saint Fulcran.

33 Artisans du renouvellement, les orfèvres à l'aube du XIXe siècle répondent aux besoins du renouveau de l'Eglise pour la reconstitution des trésors, mais aussi à ceux de la Nation en danger. Paul-David Bazille (1740-1793), descendant d'une longue lignée d'orfèvres montpelliérains, inventorie en 1792 pour envoi à la fonte tous les vases sacrés et trésors des églises de Montpellier, « *satisfaisant dans la légalité de vieilles rancunes*[33] » dont l'orfèvre montpelliérain Placide Boué (1785-1839)[34] se fait l'écho : " ... [les articles de la loi du 19 Brumaire an VI] *ont rendu un véritable service aux fabricans et aux consommateurs, en fesant disparaître la différence qui existait autrefois entre le titre de l'orfèvrerie et bijouterie de Paris, et celui de ces mêmes ouvrages fabriqués en province. Cette loi, malgré ses défauts, doit être respectée de tous ceux qui exercent l'industrie qu'elle régit ; et de la rigoureuse observation de son article 4, dépend peut-être la haute réputation que l'orfèvrerie française n'a jamais cessé de mériter. Ne nous plaignons point de sa sévérité, puisqu'elle nous a délivrés de l'arbitraire des anciens réglemens* ". Compensant certainement la perte occasionnée par la fonte de la précédente, la statue-reliquaire de saint Roch conservée dans l'église Saint-Roch de Montpellier a été commandée à Jacques Lafoux pour servir d'écrin à l'insigne relique, un petit ossement authentifié par Mgr Fournier et placé dans le socle du reliquaire le 7 avril 1809 selon une disposition connue par un dessin de 1838[35].

34 Corollaire de cette législation, de nouveaux poinçons entrent en vigueur. Les empreintes relevées sur ces deux objets, JLF une tête de marteau[36] **(fig. n° 10)** et XD deux points, incitent à penser que ces orfèvres ont changé leurs poinçons en 1809, les œuvres datées de 1809-1819 ayant des empreintes identiques à celles de la seule plaque d'insculpation retrouvée[37] qui porte le n° 2 **(fig. n° 11)**. Ces marques, JLF une tête d'oiseau et XD un dard un point, correspondent en effet aux n° 27 et 29 de cette planche[38]. Si Xavier-Louis Dartis (1766-1836), fils de Jean-Joseph Dartis (1722-1807), appartient à une dynastie d'orfèvres montpelliérains bien connue, Jacques Lafoux (1761-1841), fils d'un marchand d'Avignon, reçu maître le 5 janvier 1788, semblait n'avoir eu qu'une notoriété limitée hors de tout népotisme. Etablis tous deux rue de l'Argenterie à Montpellier, maison Estelle, n° 365 et maison Sarrau, n° 484, leur production est aussi intimement liée.

(fig. n° 10)

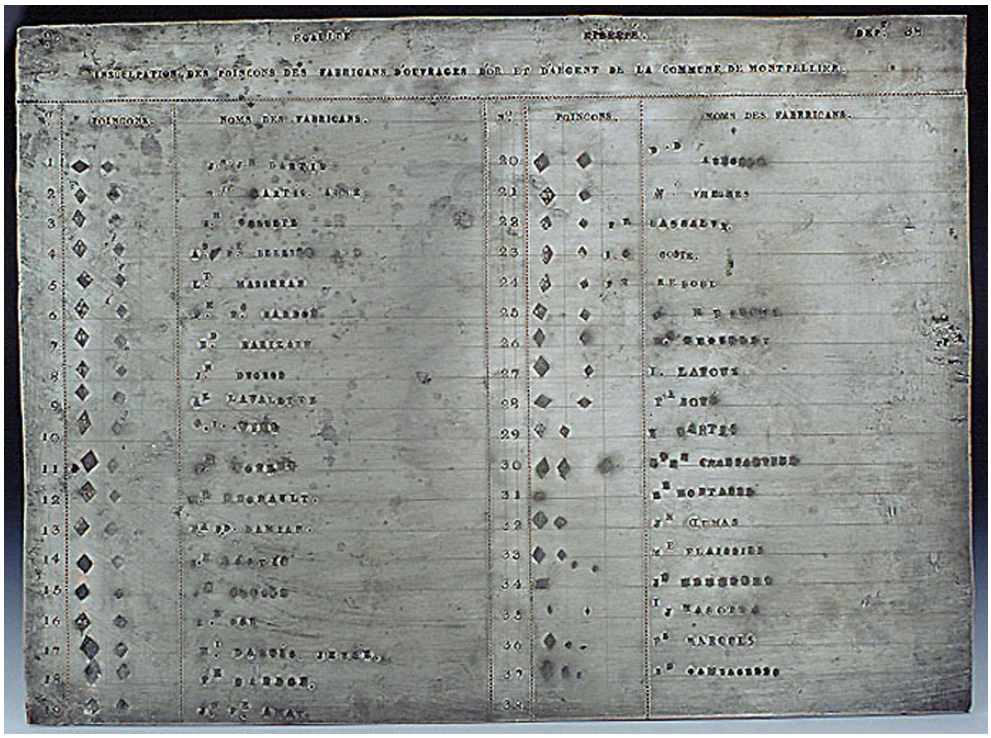
Figure 10



Montpellier, Préfecture (déposée aux Archives départementales). Plaque d'insculpation des noms et empreintes des poinçons des fabricants orfèvres de Montpellier (1798-1825).

Phot. Inv. J.-M. Périn. © Inventaire Général, ADAGP, 1995.

Figure 11



Poinçon de Jacques Lafoux. Détail de deux des poinçons apposés au revers du socle de la statue de saint Roch : JLF, un symbole (tête de marteau ?) et poinçon de garantie portant le numéro 38 du Bureau de Montpellier.

Phot. Inv. J.-C. Jacques © Inventaire Général, ADAGP, 2003.

35 Récemment identifiées, les œuvres aux différents poinçons de Jacques Lafoux (voir fig. n° 11) sont essentiellement liées aux confréries de Pénitents bleus de Montpellier et de Lodève[39]. Le prix-fait du 21 décembre 1807 mentionne l'achat par les pénitents bleus de Lodève d'une croix de procession (bénie le 18 juin 1808 et signée « *faitte par Lafoux M Orfèvre Montpellier 1808* »), d'un bâton des maîtres de cérémonie à l'effigie de saint Fulcran, de deux chandeliers accompagnant la croix de procession et en précise le coût global de 7424 francs 75 centimes payé pour partie par souscription[40]. Les pénitents bleus de Montpellier conservent aussi une croix de procession également signée " *faitte par Lafoux 1807 à Montpellier*", un ciboire datant des années 1798-1809 et un ensemble de quatre lanternes de procession de 1809-1819. Les Pénitents blancs s'adressent aux Dartis, dont le père Jean-Joseph Dartis était membre, pour une croix de procession et deux masses. Xavier-Louis Dartis est aussi l'auteur d'un ostensoir de la cathédrale de Lodève mentionné tour à tour "*le grand soleil*" (inventaire de 1821) et "*ostensoir en argent avec pied tabouret : objet d'art, avec sa custode*" (inventaire de 1888) et acheté le 9 septembre 1810 grâce à une souscription de 1200 francs. L'Evêché de Montpellier passe commande d'un calice à chacun d'eux[41].

36 Alimentant l'imaginaire d'une mémoire collective dont témoignent l'abondante littérature hagiographique et le développement du culte, ces reliquaires historiquement attachés à l'édifice dont ils assurent toujours le rayonnement sont à la source de l'embellissement des chapelles de saint Fulcran et de saint Roch.

37 Un manuscrit anonyme évoque l'état de la chapelle Saint-Fulcran de la cathédrale de Lodève à la veille de la Révolution[42] : « *... dans la petite chapelle à droite* [dite confession de

saint Fulcran] *il y avait la châsse des reliques du saint, qui était en argent et d'un fort joli travail ; elle était plus grande que celle d'aujourd'hui. Elle était enfermée dans une caisse en bois, le tout déposé sur un autel recouvert d'un parement peint représentant l'évêque au tombeau. A côté, dans la petite chapelle dite de saint Eutrope, il y avait, au milieu une espèce d'enfoncement en guise de niche qui servait à placer la châsse de saint Fulcran, les jours où elle était exposée à la vénération des fidèles* ». Un plan de l'église dressé en 1839 par l'architecte de la ville confirme cette description et la disposition des deux chapelles à l'intérieur de la chapelle Saint-Fulcran[43]. En 1884, la chapelle Saint-Eutrope est agrandie pour accueillir le reliquaire et les nouvelles reliques[44], dons que le culte de saint Fulcran suscitait : « *On voyait autrefois des milliers d'ex-voto laissés par les populations reconnaissantes miraculeusement exaucées par notre saint* ». La chapelle Saint-Fulcran est alors rénovée et couverte de peintures murales et la confession de saint Fulcran abandonnée.

38 La translation à Montpellier le 23 mai 1838 de reliques de saint Roch provenant de Saint-Trophime d'Arles[45] donna lieu l'année suivante aux enrichissements que décrit le procès-verbal du 10 mai 1839 : « *...nous les avons placés sur un coussin carré en velours cramoisi environné d'une frange et d'une chenille d'or ; elles y ont été fixées par un fil d'argent. Nous avons placé également à une extrémité du dit coussin et en dehors du cadre formé par la chenille, pour la distinguer des autres, la petite parcelle d'os du saint que la paroisse possédait [...] Nous avons placé le dit coussin avec les reliques dans un tombeau en vermeil, de forme carrée, portant une glace en cristal sur chacun de ses côtés [...] le dit tombeau est disposé de manière à être placé dans le piédestal de la statue en argent de saint Roch, laquelle est placée dans la châsse en argent que la paroisse vient d'acquérir [...]* ». Jacques Lafoux n'exerçant plus à cette époque et Xavier-Louis Dartis étant décédé, la commande du coffret-reliquaire et de la châsse est passée à l'atelier parisien Martin et Déjean, reflet de l'affaiblissement de la production locale. Dans l'actuelle chapelle Saint-Roch de l'église reconstruite en 1862 afin de répondre plus dignement à l'afflux des pèlerins, la disposition de la châsse, intégrée dans une niche au-dessus de l'autel, rend tangible l'importance et la pérennité du culte.

39 La redécouverte de ces deux orfèvres montpelliérains du XIXe siècle, Jacques Lafoux et Xavier Louis Dartis, témoigne de l'évolution du regard porté sur les œuvres et de l'analyse de la production dans son contexte. Elle contribue non seulement à enrichir l'histoire de l'orfèvrerie montpelliéraine mais aussi à la sauvegarde d'un patrimoine fragile par nature. Ces recherches sont en effet à l'origine des projets d'aménagement de Trésors Monuments historiques, ceux de Pézenas[46], Lodève et Montpellier, et des choix de restauration, comme la réouverture de la confession de saint Fulcran autour de laquelle est centré le projet de présentation des œuvres d'orfèvrerie. Deux siècles plus tard, à l'heure de la disparition progressive des Bureaux de Garantie et du déclin de la piété populaire, force est de constater une rupture, certes d'une autre nature, mais révélant également le souci de reconstitution, de reconnaissance culturelle, de ressourcement de la mémoire.

Une aiguière de baptême mâconnaise de la fin du XVIIe siècle

Elisabeth Réveillon

40 L'étude du mobilier de l'ancien hôtel-Dieu de Cluny, réalisée par le service de l'Inventaire de Bourgogne dans le cadre d'une opération thématique sur le patrimoine

hospitalier régional, a permis de découvrir une petite aiguière en argent de la fin du XVIIe siècle, d'une dizaine de centimètres de hauteur[47]. Compte tenu de la rareté des pièces d'orfèvrerie conservées pour cette époque et de sa provenance locale, cet objet présente un intérêt tout particulier **(fig. n° 12)**.

Figure 12



Aiguière de baptême, vue d'ensemble.
Phot. Inv. M. Thierry © Inventaire général, ADAGP, 2004.

41 Sa forme apparentée à celle d'une aiguière couverte évoque a priori une pièce d'orfèvrerie civile : pied circulaire de faible hauteur, corps uni à bec proéminent, couvercle à charnière peu bombé surmonté d'un fretel mouluré. Toutefois, l'anse fondue ne reproduit pas celle des grandes aiguières, ornée d'une crosse moulurée[48] ; son décor caractéristique de feuilles recourbées et de graines de taille décroissante la rattache à un modèle connu, utilisé tant pour des coupes à deux anses que pour des burettes de la même période[49].

42 Le fait que l'objet ait été trouvé dans la sacristie de la chapelle ne suffirait pas à attester d'un usage religieux, si des pièces analogues n'étaient connues par ailleurs. Une petite aiguière bisontine non couverte de 1661, bien que de dimensions plus réduites et pourvue d'une anse assez rudimentaire, montre des proportions semblables à celle de Cluny[50].

43 Un autre exemplaire de ce type d'objet est visible sur un dessin à la sanguine provenant probablement du fonds d'atelier d'un orfèvre d'Orléans[51], où il voisine avec une burette à vin clairement identifiée par la lettre V. S'agit-il alors d'une forme peu courante de burette ? A notre sens, les deux dessins juxtaposés sur la même feuille ne peuvent représenter une paire, comme l'indique la légende, tant les éléments sont disparates ; toutes les paires de burettes connues ont à cette époque la même forme et les mêmes

dimensions, sinon le même décor. Le vase dessiné à gauche, qui ne possède ni le col resserré ni la forme pansue donnée habituellement aux burettes, ne serait-il pas plutôt une aiguière de baptême ? Hormis dans la tradition protestante, ce type de vase pour l'administration du sacrement de baptême a laissé peu d'exemples en France, où la coquille semble l'avoir supplanté, mais il a perduré au Québec aux XVIIIe et XIXe siècles[52].

Figure 13



Aiguière de baptême, détail : poinçons.
Phot. Inv. M. Thierry © Inventaire général, ADAGP, 2004.

44 L'aiguière porte trois poinçons très bien insculpés au niveau de l'attache supérieure de l'anse, qui permettent de l'identifier comme une œuvre mâconnaise **(fig. n° 13)**. Le poinçon de charge, inédit, associe à la lettre P de la Monnaie de Dijon l'initiale M de Mâcon et les trois annelets des armes de la ville, autour d'une fleur de lys couronnée[53].

45 Le poinçon de communauté, la lettre K couronnée, permet de situer l'objet avec certitude en 1690-1691, puisqu'il correspond de façon fort heureuse avec la seule lettre-date attestée par une source d'archives[54] ; il n'avait jamais été rencontré auparavant.

Figure 14



Aiguière de baptême, détail : lettre-date et poinçon de maître.
Phot. Inv. M. Thierry © Inventaire général, ADAGP, 2004.

46 Comme c'est souvent le cas dans un corpus trop restreint, cette nouvelle pièce remet en cause l'attribution du poinçon de maître **(fig. n° 14)** qui avait été faite dans le volume du *Dictionnaire des poinçons de l'orfèvrerie française* consacré aux orfèvres de Bourgogne : il n'est plus possible de le donner pour celui de l'orfèvre Jacques Cottier, né en 1676. Il pourrait s'agir d'un premier poinçon de Jean Corneau, dont on connaît une version très différente en 1692, le cas est peu fréquent mais n'est pas improbable[55].

47 Cette découverte confirme l'importance du patrimoine des hôpitaux, conservatoires d'objets rares et anciens dans les domaines les plus divers, notamment celui de l'orfèvrerie.

Une écuelle couverte de haute Bretagne

Sophie Vergne

48 Objet personnel très courant au XVIIIe siècle dans les milieux aristocratiques et bourgeois, l'écuelle est utilisée pour le service et la consommation des bouillons et potages ou encore des ragoûts et plats en sauce.

49 Tenue par les prises latérales ou oreilles dont l'apparition remonte au début du XVIIe siècle, elle est portée directement à la bouche. Le couvercle apparaît plus tardivement. Il permet de conserver les mets au chaud. D'abord légèrement bombé puis à ressauts, il présente, après la Régence, une imposante prise décorative. Alors que le fond reste souvent uni, prises et couvercle sont exploités par les orfèvres qui y déploient leurs talents. Au Siècle des Lumières, l'écuelle est assortie d'un plateau de forme circulaire et complétée par un couvert. Lorsque l'emploi de la soupière et des assiettes creuses se généralise, cet objet se raréfie et devient peu à peu une pièce d'apparat.

Figure 15



Ecuelle, vue générale. Gabrielle Bidart, veuve d'orfèvre de Rennes, 1767, argent, l. 32,5 cm, coll. part. C.B.

50 Etudiée à l'occasion de l'inventaire thématique de l'orfèvrerie de haute Bretagne, cette œuvre rennaise **(fig. n° 15)** [56] est marquée, sous le fond et au revers du couvercle, du poinçon de Gabrielle Bidard, veuve de l'orfèvre Claude Roysard [57], du poinçon de communauté de Rennes pour les années 1766 et 1767[58] ainsi que du poinçon de charge pour la généralité de Rennes entre 1762 et 1768[59] **(fig. n° 16)**

Figure 16



Ecuelle, poinçons. Gabrielle Bidart, veuve d'orfèvre de Rennes, 1767, argent, l. 32,5 cm, coll. part. C.B.

51 Le corps uni, gravé des armoiries de la famille Denoual[60], vraisemblablement postérieures à la fabrication même de l'objet, est flanqué de deux prises horizontales fondues et rapportées, chantournées et décorées **(fig. n° 17)**.

Figure 17



Ecuelle, détail. Gabrielle Bidart, veuve d'orfèvre de Rennes, 1767, argent, l. 32,5 cm, coll. part. C.B.

52 Deux dauphins de part et d'autre d'une conque surmontée d'un cartouche à fond d'écailles, une bordure d'oves à agrafe et coquille, sont autant d'éléments dont la finesse d'exécution est due à la reprise du travail en ciselure. Ce type d'oreille reprend une création de l'orfèvre parisien Sébastien Leblond en 1690 pour l'écuelle du Grand Dauphin[61], conservée au Musée du Louvre. Le succès de ce modèle est encore attesté dans la production de plusieurs communautés d'orfèvres au cours du XVIIIe siècle, en province (Jean Perrouihl à Bordeaux[62] Louis Brourd à Nantes[63], Jean Loison à Rennes [9]...) et à Paris, chez les Germain par exemple. Gabrielle Bidart en offre ici l'un des exemples les plus tardifs.

Figure 18



Ecuelle, couvercle vu du dessus. Gabrielle Bidart, veuve d'orfèvre de Rennes, 1767, argent, l. 32,5 cm, coll. part. C.B.

53 Le couvercle **(fig. n° 18)** bombé à deux ressauts est surmonté d'un frétel imposant et décoratif figurant un artichaut dont les feuillages se déploient en chute sur la terrasse. Par ce décor, ce couvercle est conforme à ceux des écuelles, pots à oille et légumiers du dernier tiers du XVIIIe siècle exécutés par des orfèvres de province. A la même époque les orfèvres strasbourgeois, par exemple, en réalisent de semblables. Mais quinze ans plus tôt, l'écuelle de Jean Loison possède déjà ce type de couvercle à ressauts avec une prise en forme d'artichaut. La terrasse ornée de canaux qui emporte l'ensemble dans un mouvement torse et souple n'est pas sans rappeler l'écuelle en vermeil réalisée trente ans plus tôt par Thomas Germain[64]. Une bordure d'oves encercle le couvercle de la veuve rennaise, richement travaillé au repoussé-ciselé. Deux séries de cinq cannelures droites alternent avec deux cartouches rocaille doublés de coquilles, l'un uni, l'autre armorié. Elles rythment le somptueux décor également rocaille déployé par ailleurs, constitué d'entrelacs, de rinceaux et d'un amati qui accroche la lumière.

54 Cette écuelle est l'œuvre d'une veuve d'orfèvre bien installée. Rien ne prouve qu'elle ait réellement mis la main à l'ouvrage mais certains indices laissent penser qu'elle sut bien diriger son atelier. En effet, quand son époux Claude Roysard, maître orfèvre à Rennes, décède en 1753, Gabrielle Bidard fait aussitôt biffer son poinçon et insculper un poinçon de veuve. Cette pièce de qualité sort de l'atelier en 1766, à un moment où l'« orfèvresse » (ainsi qualifiée dans les textes) semble à l'apogée de sa production. Des compagnons se succèdent dans son atelier de la rue Royale et ses affaires marchent bien si l'on en croit la somme dont elle est redevable pour la capitation deux ans plus tard, 37 livres et 10 sols. Cependant quatre ans plus tard, en 1772, le poinçon de la veuve est déposé à la monnaie de Rennes, probablement suite à son décès.

55 Les écuelles bretonnes conservées sont rares. Celle de Gabrielle Bidard, l'une des six bretonnes retrouvées avec couvercle, témoigne à la fois d'une grande qualité d'exécution et de la persistance des modèles et de leur diffusion dans le royaume très tardivement dans le XVIIIe siècle.

Une œuvre inconnue de François-Désiré Froment-Meurice. L'ostensoir-soleil de Villers-sous-Montrond (Doubs)

Liliane Hamelin

Figure 19



Villers-sous-Montrond, Doubs. Ostensoir, François-Désiré Froment-Meurice, 1839-1841, argent, h : 60 cm. Vue générale.

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003.

56 Découvert récemment lors d'une campagne d'inventaire topographique dans le canton d'Ornans[65], l'ostensoir-soleil **(fig. n° 19)** de Villers-sous-Montrond est en argent, entièrement doré. Il est composé de plusieurs éléments[66]. Le pied, souligné par une frise de godrons travaillés au repoussé, repose sur quatre cartouches à volutes fondus reliés par une guirlande de grappes de raisin fondues et soudées. La terrasse est ornée d'un sol traité au naturel : fleurs, cailloux et feuilles, d'aspect brillant, également sculptés au repoussé sur fond ciselé au mat. De façon inhabituelle, un palmier-dattier, autour duquel s'enroule un pied de vigne, couronné par un vase d'où s'échappent des dattes et des feuilles, sert d'assise à la gloire. Celle-ci contient la custode au centre d'une couronne de nuées ciselées au mat sablé, d'angelots travaillés au repoussé et de rayons lumineux tantôt plats, tantôt flamboyants. Le tout est surmonté d'une croix. Agenouillé

devant le tronc du palmier, un ange **(fig. n° 20)** façonné en ronde-bosse est en prière : les mains croisées sur la poitrine, la tête baissée et les ailes déployées.

Figure 20



Villers-sous-Montrond, Doubs. Ostensoir, François-Désiré Froment-Meurice, 1839-1841, argent. Trois-quarts, détail de l'ange.

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2003.

57 Si le nom du commanditaire n'a pas été retrouvé[67], celui de l'orfèvre ne laisse pas de doute : sous le pied se lisent le poinçon de maître de F. FROMENT tel qu'il est utilisé du 4 juin 1833 au 8 novembre 1853[68], et la marque MAISON MEURICE/FROMENT, que l'on trouve de 1839 à 1841[69]. Le poinçon de titre et de garantie, insculpé à quatre endroits différents (sur et sous le pied, sur le vêtement de l'ange et sur un rayon) est celui utilisé à partir de 1838. Ces indications permettent de dater l'ostensoir de Villers-sous-Montrond entre 1839 et 1841 et de l'attribuer à l'orfèvre, François-Désiré Froment-Meurice, dont la production de l'atelier est aujourd'hui mieux cernée grâce à une récente exposition[70]. Fils de l'orfèvre Jean-Joseph Froment (1773-1803), François-Désiré Froment-Meurice est élevé par son beau-père, l'orfèvre Pierre-Jacques Meurice. Vers 1834 il signe des deux noms Meurice-Froment et plus tard vers 1841, Froment-Meurice. A partir de 1839, il participe à l'exposition des Produits de l'Industrie et présente à celle de 1844 plusieurs pièces d'orfèvrerie civile de très grande qualité[71] pour lesquelles il fait appel à des collaborateurs (sculpteurs, émailleurs) de talent. Peu avant 1840, il est nommé orfèvre-joaillier de la Ville de Paris par le préfet Rambuteau qui lui commande plusieurs œuvres destinées à des dignitaires de la capitale. Il devint un des orfèvres préférés de la cour de Louis-Philippe et eut de grands mécènes pour commanditaires. A sa mort survenue en 1855, sa veuve reprend l'atelier, puis leur fils Emile Froment-Meurice (1837-1913)[72].

58 Certains éléments sont caractéristiques de la production de cet atelier. Pour mieux accrocher la lumière, F.D. Froment-Meurice joue avec la matière en faisant alterner des surfaces polies et brillantes (vêtement et corps de l'ange, décor de la terrasse) et d'autres ciselées au mat (tronc et feuilles du palmier-dattier, cheveux et ailes de l'ange, sol de la terrasse) ; techniques qui se retrouvent dans de nombreuses pièces telle la coupe des vendanges vers 1844[73] ou le reliquaire de Notre-Dame des Malades d'Ornans, 1861[74]. L'orfèvre y montre son habileté à traduire des éléments empruntés à la nature environnante : le rendu naturaliste du tronc évoque le traitement du marronnier, du chêne, du pied de vigne et du sapin autour desquels dansent les enfants symbolisant les saisons, au pied des quatre coupes du surtout en argent doré commandé par le duc de Luynes, vers 1850[75]. Faut-il voir dans le palmier une allusion élégante à la végétation des pays du Moyen Orient ?

59 Le visage de l'ange n'est pas sans rappeler celui des trois anges qui ornent le pied du calice de Notre-Dame de Fourvières de 1844[76]. Le vocabulaire décoratif utilisé ici se retrouve sur d'autres pièces : la frise de godrons est semblable à celle des vases commandés par la Ville de Paris pour le baron de Feuchères, lieutenant général, vers 1843[77], et pour l'ingénieur des Eaux Henri-Charles Emmery, vers 1840[78]. Les cartouches formant les pieds sont présents sur le service à thé vers 1839[79] et sur la coupe équestre de la cour d'Espagne de 1853[80]. Quant à la vigne, symbole eucharistique par excellence, elle est un élément essentiel du décor de l'orfèvrerie religieuse et est un thème décoratif récurrent dans l'œuvre de Froment-Meurice : le pied de vigne s'enroule soit autour d'une anse (coupe des vendanges mentionnée ci-dessus), soit autour de la tige d'un ostensoir[81].

Figure 21



Montagnac-sur-Auvignon, Lot-et-Garonne. Ostensoir, François-Désiré Froment-Meurice, vers 1840, argent, h. 78 cm.

Phot. Inv. B. Chabot © Inventaire général, ADAGP, 1998.

60 Les œuvres religieuses et liturgiques de la maison Froment-Meurice sont moins nombreuses que celles d'autres orfèvres comme Poussièlgue-Rusand ou Armant-Calliat[82] cette mission est surtout renommée pour ses œuvres profanes. La base Palissy recense une quinzaine d'œuvres[83] dont une contemporaine de celle de Villers-sous-Montrond, l'ostensoir-soleil de Montagnac-sur-Auvignon en Aquitaine **(fig. n° 21)** : même base ornée de guirlandes, même position de l'ange adorateur, même pied de vigne entourant la tige, même gloire[84]. Toutefois, quelques nuances les différencient : le sarment de Montagnac entoure la tige pour s'épanouir au sommet en volutes et se poursuivre sur les rayons, le pourtour du pied est orné de feuilles de vigne et non de godrons. Par ailleurs, la forme générale plus élancée de l'ostensoir de Montagnac est mieux proportionnée que celui de Villers-sous-Montrond notamment au niveau de la jonction entre la gloire et la tige, ce qui peut résulter d'un raccourcissement de la partie inférieure de la gloire.

61 Si la gloire est très courante dans sa forme au XIXe siècle, l'orfèvre a utilisé plusieurs sources d'inspiration. La présence de l'ange est une référence à l'orfèvrerie gothique ; on en retrouve également la silhouette élégante et le visage dans les œuvres préraphaëlites.

62 Par contre, l'influence classique du XVIIe siècle se ressent au niveau du vocabulaire décoratif composé de cartouches, godrons, guirlandes, rayons ondés et nuées ornées d'angelots. Cet encensoir quelque peu composite par ses influences est en fait une œuvre originale, de facture soignée qui témoigne de la sensibilité religieuse de cet

orfèvre dont les œuvres profanes ont été très appréciées par les Romantiques et la cour de Louis-Philippe.

NOTES

1. Voir par exemple : LACROIX, F., SERRE, F. Histoire de l'orfèvrerie-joaillerie et des anciennes communautés d'orfèvres joaillers de la France et de la Belgique. Paris : 1850 ; de GRANGES DE SURGERES, A.-L. Orfèvrerie bretonne. Annales de la Société Académique de Nantes, 8e série, tome I, 1900.

2. Voir BOIVIN, J. Les anciens orfèvres français et leurs poinçons. 1925 ; NOCQ, H. Le poinçon de Paris, répertoire des maîtres orfèvres de la juridiction de Paris depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Paris, 1926-1931 ; CARRE, L. Les poinçons de l'orfèvrerie française du quatorzième siècle jusqu'au début du dix-huitième siècle. Paris, 1928 ; BEUQUE E., FRAPSAUCE, M. Dictionnaire des poinçons des maîtres orfèvres français du XIVe siècle à 1838. Paris, 1929.

3. Trésors d'orfèvrerie des églises du Roussillon et du Languedoc méditerranéen. Montpellier, 1954 ; Les trésors des églises de France, Paris, 1965.

4. Sous la direction de Pierre Verlet vers 1960.

5. Utilisés sous forme de livrets de prescriptions manuscrits et, pour les vocabulaires, publiés en partie pour l'orfèvrerie civile par ARMINJON, C. et BLONDEL, N. Objets civils domestiques. Paris, 1989 (coll. Principes d'analyse scientifique) ; pour les techniques : ARMINJON, C., BILIMOFF, M. L'art du métal. Paris, 1998 (coll. Principes d'analyse scientifique).

6. Publiés dans la collection « Documents & méthodes »

7. Laboratoire de l'Inventaire général sur le patrimoine français de l'UMR 22 du CNRS, récemment fusionné dans l'UMR Chastel (CNRS, Inventaire général, Université Paris IV).

8. Par des institutions ou par des chercheurs indépendants, souvent auteurs de travaux et de publications de référence.

9. De façon plus ponctuelle, à moins que ne soient exceptionnellement conservés des documents tels que les registres d'essais, dans lesquels est mentionnée, année par année, chaque pièce produite et apportée au contrôle obligatoire par les orfèvres d'une communauté d'Ancien Régime.

10. Les travaux thématiques liés au programme du CNRS sont publiés dans la collection « Cahiers du patrimoine » : en 1989, Les orfèvres de Nantes ; en 1991, Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent, Paris 1798-1838 ; en 1993, Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent, Lyon 1798-1940 ; en 1994, Les orfèvres de basse Bretagne et Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent, Paris 1838-1875 ; en 1995, Les orfèvres de Douai ; en 1998, Les orfèvres d'Anjou et du bas Maine ; en 1999, Les orfèvres de Bourgogne ; en 2000, L'orfèvrerie de Lyon et de Trévoux ; et hors collection avec d'autres institutions mais dans le cadre du programme CNRS, en 2002, Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle ; en 2003, Les orfèvres d'Orléans.

11. MUEL, F., RIFFET, O., DABOUST, V. Orfèvrerie nantaise, Paris, 1989.

12. DUFIEF, D., RIOULT, J.-J., CASTEL, Y.-P. Les orfèvres de basse Bretagne, Rennes, 1994.

13. En préparation dans le cadre du CNRS : *Les orfèvres de Lille*, *Les orfèvres de haute Bretagne*, *Les orfèvres du XIXe siècle à Montpellier* ; sans compter les travaux de chercheurs isolés.

14. Voir le site : http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/presenta/calices/calice-index.htm.

15. Sont actuellement consultables en ligne, dans la base auteurs, 3300 notices sur des orfèvres parisiens postérieurs à 1875 : http://www.culture.gouv.fr/documentation/marque/orfeo-frame.htm

16. Enquêtes réalisées avec la collaboration de Françoise Reynier dans les cantons de Briançon, du Monêtier-les-Bains et de L'Argentière ; par Olivia Pelletier dans le canton de Guillestre. Les documents d'archives non référencés sont tirés de : GODEFROY, G. Les orfèvres de Lyon (1306-1791) et de Trévoux (1700-1786). Paris : Picard, 1965. GODEFROY, G., GIRARD, R. Les orfèvres du Dauphiné du Moyen Age au XIXe siècle. Genève : Droz, 1985.

17. PARAVY, P. De la chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné. Ecole française de Rome, 1993. Voir en particulier p. 216 et suivantes.

18. PARAVY, P. De la chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné. Ecole française de Rome, 1993, p. 636, 639, 652-655.

19. A.D. Hautes-Alpes, 1 E 1354 (inventaire transcrit par C. Briotet) ; A.D. Hautes-Alpes, 1 Q (An II).

20. PARAVY, P. De la chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné. Ecole française de Rome, 1993, p. 206, 738. PARAVY, P. Pastorale et sentiment religieux. Dans C. Desvignes-Mallet et coll. Peintures murales des Hautes-Alpes, XVe-XVIe siècles (coll. Cahiers de l'Inventaire, n° 7). Aix-en-Provence : Edisud, 1987, p. 21-26.

21. A.D. Hautes-Alpes, 1 E 6075. - A.D. Hautes-Alpes, FF 33.

22. Les trésors des églises de France. Paris, 1965, n° 663, pl. 189 ; ROMANO, G. Orificirie e lavori, Valle di Susa, arte e storia dall' XI al XVIII. Turin, 1977, p. 151-154. GODEFROY, G. Le mystérieux orfèvre Y B identifié. Bulletin mensuel de l'Académie delphinale, 1948, p. 141-147.

23. CHALABI, M., JAZE-CHARVOLIN, M.-R. et coll. L'orfèvrerie de Lyon et de Trévoux du XVe au XXe siècle (coll. Cahiers du patrimoine, n° 58). Paris : Editions du patrimoine, 2000, p. 235. PILOT DE THOREY, E. L'orfèvrerie et les orfèvres en Dauphiné. Bull. de la Soc. de statistiques..., Grenoble, 1893, p. 559.

24. Voir BIMBENET-PRIVAT, M. Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle. Paris, 2003, t. 2, p. 327.

25. Au XVIe siècle, des marchands établis à Lyon se fournissent d'orfèvrerie parisienne (GODEFROY, G. Les orfèvres de Lyon (1306-1791) et de Trévoux (1700-1786). Paris : Picard, 1965, p. 10.) ; aux XVIIe et XVIIIe siècles, Lyon occupe une place prédominante dans la distribution des objets de luxe (FAVIER, F. Les villes du Dauphiné aux XVIIe et XVIIIe siècles. Presses universitaires de Grenoble, 1993, p. 246-247). Par ailleurs, les objets clermontois situés dans la haute vallée de la Guisane ont vraisemblablement été introduits par des colporteurs de l'Oisans - voisin de cette vallée - dont certains fréquentaient le Massif Central.

26. Argent sur âme de bois : repoussé, ciselé, maté ; éléments fondus et rapportés. H : 76 cm ; l : 60 cm ; la : 47 cm ; poids approx. : 35 kg. Poinçon de fabricant : XD, un dard, un point. Classée Monuments historiques le 30/09/1911 Propriété de la ville de Lodève.

27. Argent : fondu, repoussé, ciselé, maté. H : 37,5 cm (statue sans la base de 1 cm) ; socle carré : l : 16 cm ; h : 9 cm ; poids approx. : 2,5 kg. Poinçons de fabricant : JLF, un symbole (tête de marteau ?) ; JLF, un point. Classée Monuments historiques le 16/05/2003. Propriété de la ville de Montpellier.

28. Les deux objets sont cités et reproduits par Jean Thuile. L'Orfèvrerie du Languedoc : généralités de Montpellier et de Toulouse : répertoire des orfèvres depuis le Moyen-Age jusqu'au XIXe siècle. Paris, 1964, tome 1, p. 21 et 328, frontispice I et PL. XL. L'inventaire exhaustif de l'orfèvrerie conservée dans les églises de l'Hérault prolonge ce répertoire ; son achèvement devrait permettre en 2006 la réalisation d'une exposition à la Société Archéologique de Montpellier, renouvelant l'exposition novatrice de 1954 : Trésors d'orfèvrerie des églises du Roussillon et du Languedoc méditerranéen. Musée Fabre, Montpellier. Paris, 1954 (Catalogue

d'exposition). Jean Thuile et Jacques Dupont. (Un opuscule annexe fait mention de ces deux œuvres).

29. PALOUZIE, Hélène. Châsse reliquaire de saint Fulcran. 20 siècles en cathédrales. Palais du Tau, Reims. Editions du Patrimoine, Paris, 2001, p. 477. (Catalogue d'exposition), dir. de Catherine Arminjon et Denis Lavalle. AD34, Q 799 : Inventaire du mobilier du chapitre cathédral de Lodève, 22 juillet 1790. Elle a été commandée en 1641 à un artiste parisien du nom d'Henry.

30. THUILE, Jean. L'Orfèvrerie en Languedoc du XIIe au XVIIIe siècles : Généralité de Montpellier. Montpellier, 1966, tome I, p. 314-315.

31. Archives de la cathédrale de Lodève. Inventaire de la sacristie de Saint-Fulcran au décès de Mr Lavit, curé. 7 janvier 1821. Cette croix a été volée vers 1950.

32. La châsse est estimée à 10000 francs dans l'inventaire du 2 mars 1806.

33. THUILE, Jean. L'Orfèvrerie en Languedoc du XIIe au XVIIIe siècles : Généralité de Montpellier. Montpellier, 1966, tome 1, p. 130.

34. BOUE, Placide. Traité d'orfèvrerie, bijouterie et joaillerie. Paris, 1832, tome 1, p. xxij-xxiij. (cet exemplaire nous a été signalé par J.-L. Vayssettes). Le Bureau de Garantie de Montpellier est créé en 1798 et étend sa compétence sur le Languedoc et le Roussillon. Cf. PALOUZIE, Hélène, GASPARD, Jacques. Histoire du Bureau de Garantie de Montpellier,1798-1998. Deux siècles d'orfèvrerie en Languedoc Roussillon (à paraître).

35. Authentique de la relique de saint Roch du 7 avril 1809. Le dessin de la statue-reliquaire est publié en 1809 par l'abbé Vinas, curé de Saint-Roch dans la *Vie de saint Roch.* Nous remercions Monsieur Lafon de nous avoir signalé cette source.

36. Plaque de cuivre étamé. L : 33 cm ; h : 24 cm. « Insculpation des poinçons des fabricans d'ouvrages d'or et d'argent de la commune de Montpellier - n° 2Egalité Liberté Département 38 ». n° 1 à 37, 1798-1825. Classée Monuments historiques le 31/07/2001. Propriété de l'Etat.

37. AD34. Plaque de cuivre étamé (l = 33 ; h = 24). « *Insculpation des poincons des fabricans d'ouvrages d'or et d'argent de la commune de Montpellier - n° 2, Egalité, Liberté, Dépt 38* ». N° s 1 à 37 (le n° 28 est l'empreinte du poinçon de Placide Boué). Cette précieuse plaque provenant de la Préfecture a été classée le 31/07/2001 avec l'ensemble du mobilier, outillage et instruments de contrôle du Bureau de Garantie de Montpellier qui a perdu aussi sa fonction d'usage.

38. Relevé sur le socle de la statue, le second poinçon ILF un point (menus ouvrages) n'a pas changé puisqu'il se trouve également sur la planche 2

39. La compagnie des Pénitents bleus de Lodève est à nouveau affiliée à celle de Montpellier le 6 juillet 1806. Elle a en charge le rituel de procession des reliques de saint Fulcran. Archives de la cathédrale de Lodève. Registres de la confrérie des pénitents de 1803 à 1818. LAZAIRE, Elisée. Notice de la confrérie de la chapelle des pénitents bleus de Lodève. Lodève : imprimerie Jullian , 1892, année 1805-1810, p. 29-31.

40. Ces œuvres ont été données à la cathédrale par la confrérie lors de la désaffectation de leur chapelle en 1950.

41. L'étude a permis de faire classer quatorze œuvres entre 2000 et 2003, dont neuf de Jacques Lafoux et le calice de l'église Saint-Roch de Jean-Joseph Dartis. Si trois œuvres de Xavier-Louis Dartis étaient protégées, aucune de Jacques Lafoux ne l'était. Cf. Hélène Palouzié. Dossiers de protection de la conservation des antiquités et objets d'art de l'Hérault, DRAC Languedoc-Roussillon.

42. Nous remercions M. Cauvy, archiviste de la cathédrale de Lodève, d'avoir porté ce document à notre connaissance.

43. Plan de l'église de Saint-Fulcran de Lodève et des ouvrages projetés pour consolider et régulariser l'édifice. F. Combes, septembre 1839. Encre de chine et lavis, 72,5 x 53,5. Archives de la Commission des Monuments historiques : plans et dessins ; Languedoc-Roussillon. Paris, Ministère de la Culture, Direction du Patrimoine, 1983. Tome II, n° 1328.

44. Archives de la cathédrale de Lodève. Registres des conseils de fabrique de 1811 à 1906. Les quarante reliquaires conservés ont été inscrits le 16/02/2000.

45. Procès-verbaux du 23 mai 1838 relatifs à la translation d'une partie des reliques de saint Roch d'Arles à Montpellier et du 10 mai 1839 concernant le dépôt des nouvelles reliques de saint Roch et portant le sceau de Charles-Thomas Thibault, évêque de Montpellier.

46. PALOUZIE, Hélène. Le trésor d'orfèvrerie. Le Trésor de la collégiale Saint-Jean de Pézenas. Arles : Actes Sud, 2003, p. 37-80.

47. Hauteur totale 10,7 cm, largeur 12,5 cm, diamètre du pied 6,1 cm, diamètre du corps 6,6 cm.

48. Par exemple les aiguières parisiennes conservées à Oxford et à Copenhague (cf. BIMBENET-PRIVAT, Michèle. Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle. Paris : Paris-Musées, 2002, t. II, p. 226).

49. Notamment sur les burettes de la chapelle dite « de Mgr de Laval » (cf. BIMBENET-PRIVAT, Michèle. Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle. Paris : Paris-Musées, 2002, t. II, p. 347).

50. Reproduite dans l'ouvrage de Solange BRAULT-LERCH. Les orfèvres de Franche-Comté. Genève : Droz, 1976, pl. LXVI, 2.

51. FUHRING, Peter. Les dessins d'orfèvrerie. Les orfèvres d'Orléans, Paris : Somogy, 2003, n° 4 p. 158.

52. Une aiguière baptismale du début du XIXe siècle conservée au musée des Beaux-arts de Montréal (1952.Ds.42b) s'inscrit encore dans le même schéma. Voir le site : http://www.rcip.gc.ca.

53. La combinaison de la lettre de la Monnaie avec celle de la ville de la communauté avait déjà été observée à Chalon-sur-Saône au début du XVIIIe siècle, cf. CHASSEY, Arnaud de, REVEILLON, Elisabeth et BRAULT-LERCH, Solange. Les orfèvres de Bourgogne. Paris : Editions du patrimoine, 1999, p. 57 (poinçon de charge vers 1702 ou vers 1725).

54. CHASSEY, Arnaud de, REVEILLON, Elisabeth et BRAULT-LERCH, Solange. Les orfèvres de Bourgogne. Paris : Editions du patrimoine, 1999, p. 106.

55. CHASSEY, Arnaud de, REVEILLON, Elisabeth et BRAULT-LERCH, Solange. Les orfèvres de Bourgogne. Paris : Editions du patrimoine, 1999, p. 170-171.

56. L. (oreilles comprises) 32,5 cm ; pds. 908 g. L'écuelle passée en vente publique à Paris à l'hôtel Drouot le 6 juin 2000 est actuellement conservée dans une collection privée (collection particulière GB).

57. Initiales G et B séparées par une hermine surmontée d'une fleur de lys couronnée, deux grains de remède, un V en pointe.

58. Un N couronné, une hermine descendant en pointe.

59. Un 9 surmonté d'une couronne ouverte.

60. « D'azur à deux merlettes d'argent posées en fasce accompagnées en chef de trois étoiles d'or et en pointe d'un croissant de même », dans un écu carré en bannière timbré d'une couronne de marquis.

61. BIMBENET-PRIVAT, M.. Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle : les œuvres (tome II). Paris : Editions des Musées de la Ville de Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 2002, p. 241-242.

62. HELFT, J. Le poinçon des provinces françaises. Paris : F. de Nobele, 1985, pl. XXXII A.

63. HELFT, J. Le poinçon des provinces françaises. Paris : F. de Nobele, 1985, pl. XXXII A.

64. ALEMANY-DESSAINT, V. Orfèvrerie française. Paris : Editions de l'illustration Baschet & Cie, 1988, p. 61.

65. Inventaire réalisé par L. Hamelin et B. Pontefract en 2001. Ce dossier est consultable à Besançon, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Franche-Comté, service régional de l'Inventaire.

66. L'ange, le tronc du palmier-dattier et la gloire sont assemblés au pied grâce à des boulons.

67. Malgré des recherches aux Archives départementales du Doubs (série O, série V, série EAN) et aux archives de l'Archevêché.

68. Inscription F./Froment accompagnée d'une gerbe dans un losange horizontal. ARMINJON, C., BEAUPUIS, J. BILIMOFF, M. Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent. Paris 1798-1838 (coll. Cahiers de l'Inventaire, n° 25). Paris : Impr. Nationale, 1991, p. 139 (n° 01119, ill.).

69. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, p. 185, p. 219, n° 139.

70. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003.

71. Il y obtient une médaille d'or en 1844 et 1849 et remporte un triomphe à celle de 1851. Exposition. Paris. Grand Palais, Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848. Paris : RMN, 1991, p. 523.

72. DION-TENENBAUM, A. François-Désiré Froment-Meurice. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, p. 27-43.

73. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, p. 32, n° 13, p. 189, ill. : p. 35.

74. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, p. 172-175, ill. : p. 175.

75. Exposition. Paris. Grand Palais. Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848. Paris : RMN, 1991, p. 470-471.

76. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, n° 13 bis, p. 196, ill. : p. 34.

77. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, n° 12, p. 188, ill. : p. 26.

78. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, n° 10, p. 188, ill. : p. 64

79. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, n° 4, p. 187, ill. : p. 31. Œuvre conservée au musée du Louvre.

80. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, n° 28, p. 195, ill. : 78. Œuvre conservée au Palais royal de Madrid.

81. Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, n° 35, p. 196, ill. : p. 129.

82. BERTHOD, B. L'orfèvrerie religieuse et liturgique de Froment-Meurice. Dans Trésors d'argent. Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens. Exposition. Paris, musée de la Vie romantique, 4 février-15 juin 2003, p. 125-144.

83. Actuellement la base Palissy recense environ 350 œuvres de Poussièlgue-Rusand et environ de 230 d'Armand-Calliat. Voir le site : http://www.culture.gouv.fr/documentation/palissy/accueil.htm

84. Inventaire réalisé par J-Ph. Maisonnave en 1996. Ce dossier est consultable à la Direction régionale des affaires culturelles d'Aquitaine, service régional de l'Inventaire.

Je remercie Jean-Philippe Maisonnave, chargé d'études auprès du service régional de l'Inventaire d'Aquitaine, pour ses informations.

RÉSUMÉS

Après quelques travaux fondamentaux et pionniers réalisés entre 1850 et 1950, la recherche dans le domaine de l'orfèvrerie française s'est développée au cours de la seconde moitié du XXe siècle, notamment avec l'étude approfondie des centres régionaux de production et avec des inventaires systématiques dans les collections privées et publiques. Par la normalisation des vocabulaires, des méthodes et des analyses, par ses opérations de recensement et d'étude permettant de constituer des corpus, par les publications et les bases de données nationales, l'Inventaire général, en lien avec le CNRS, a largement structuré la recherche et contribué à la mise en valeur des témoins d'un patrimoine fortement sinistré au cours des siècles. Ci-après, des articles illustreront la richesse insoupçonnée d'un territoire de montagne comme celui du nord des Hautes-Alpes, l'intérêt patrimonial d'œuvres jusqu'ici sous-estimées, tels deux reliquaires montpelliérains, et la découverte d'œuvres de belle qualité comme une aiguière de baptême mâconnaise, une écuelle couverte au poinçon d'une veuve d'orfèvre rennais ou un ostensoir portant la signature prestigieuse d'un grand orfèvre, François-Désiré Froment-Meurice.

After some fundamental and pioneering work undertaken between 1850 and 1950, research in the field of France's gold and silver artefacts developed during the second half of the twentieth century, in particular through in-depth studies of certain regional production centres and some systematic inventories of private and public collections. The services of the Inventaire général, in association with the CNRS, brought their contribution to this research work by establishing normalised vocabularies and analytical methods, through publications and via the national heritage databases. This work has helped contribute to a better appreciation of precious elements of the national heritage, often neglected and damaged over the centuries. The articles here hope to illustrate the unsuspected wealth, in this field, of a mountainous territory such as the north of the Hautes-Alpes department. The interest of hitherto unrecognised artefacts is also underlined: two reliquaries from Montpellier; the discovery of some very fine works such as a baptismal ewer from Mâcon or a covered bowl with the hallmark of the widow of a goldsmith from Rennes, or a monstrance with the prestigious signature of the celebrated goldsmith, François-Désiré Froment-Meurice.

INDEX

Keywords : gold, silver, reliquary, baptismal ewer, hallmark, goldsmith
Mots-clés : orfèvrerie, inventaire général, CNRS, Briançon, Monêtier-les-Bains, L'Argentière, Guillestre, Queyras, Dauphiné, Embrun, Gisèle Godefroy, Hautes-Alpes, reliquaire, rosaire, Vallouise, saint Etienne, croix, évangélistes, Pélican mystique, Agneau mystique, ostensoir, confrérie, Hippolyte Borrel, calice, Vincent Telmon, Antoine Caire-Morand, Gap, Joseph Gorlier, Grenoble, Lyon, Paris, Turin, Marseille, Montpellier, Jean Hubé, François d'Artis, Puy-Saint-Pierre, ciboire, Placide Poussielgue-Rusand, La Salle-lès-Alpes, Joachim Sibut, Clarée, Guisane, Guibertes, orfèvrerie, reliquaire, saint Fulcran, Lodève, Xavier-Louis Dartis, Jacques Lafoux, saint Roch, statue-reliquaire, Auguste Réveillon, Paul-David Bazille, Placide Boué, Mgr Fournier, Joseph Dartis, Avignon, Estelle Sarrau, Pénitents bleus, saint Eutrope, Saint-Trophime, Arles, Martin et Déjean, Pézenas, garantie, hôpital, hôtel-Dieu, Cluny, aiguière, Québec, Dijon, Mâcon, Jacques Cottier, Jean Corneau, orfèvre-joailler, écuelle, Gabrielle Bidard, Claude Roysard, Rennes, Denoual, Sébastien Leblond, Jean Loison, Thomas Germain, Ornans, ostensoir, Villers-sous-Montrond, ange, palmier-dattier, François-Désiré Froment-Meurice, Jean-Joseph Froment, Pierre-Jacques Meurice, vigne, symbole eucharistique

AUTEURS

FRANCIS MUEL

Conservateur du patrimoine. Inspection générale de l'architecture et du patrimoine. Programme Orfèvrerie du laboratoire de l'UMR CNRS - Inventaire général n° 8050.
francis.muel@culture.gouv.fr

CHANTAL DESVIGNES-MALLET

Conservatrice du patrimoine. Inventaire. Région Provence-Alpes-Côte d'Azur.
chantal.desvignes@culture.gouv.fr

HÉLÈNE PALOUZIÉ

Chercheur. Inventaire. Région Languedoc-Roussillon. Conservatrice des antiquités et objets d'art de l'Hérault. helene.palouzie@culture.gouv.fr

ELISABETH RÉVEILLON

Conservatrice du patrimoine. Inventaire. Région Bourgogne. elisabeth.reveillon@culture.gouv.fr

SOPHIE VERGNE

Chercheur associé UMR-CNRS Inventaire général

LILIANE HAMELIN

Ingénieur d'études. Inventaire. Région Franche-Comté. liliane.hamelin@culture.gouv.fr

Le recensement du patrimoine mobilier des églises de l'Aube

Xavier de Massary et Bruno Decrock

1 L'enquête menée de 2002 à 2005 sur le patrimoine mobilier du département de l'Aube se voulait exemplaire et innovante à plus d'un titre :

- par son objectif ambitieux, consistant à recenser en trois ans l'ensemble du mobilier des églises du département présentant un intérêt artistique, qu'il soit ou non protégé au titre des Monuments historiques
- par son mode de financement associant à parité l'état, la Région Champagne-Ardenne et le département de l'Aube
- par sa mise en œuvre confiée à un chargé d'études indépendant : Bruno Decrock, sélectionné après appel d'offres, et entouré d'une équipe de chercheurs constituée pour l'occasion **(fig. n° 1)**.

Figure 1



Retable de l'église de Géraudot, 1545.

Phot. F. Griot © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003.

La genèse du projet

2 La constitution de fichiers informatisés et illustrés du mobilier protégé au titre des Monuments historiques est un objectif pour tous les conservateurs d'antiquités et objets d'art ainsi que pour les conservations régionales des monuments historiques. Selon les départements, des solutions diverses ont été recherchées pour compléter et actualiser l'information donnée par les arrêtés de classement. L'originalité de la mission auboise fut d'intégrer l'ensemble des données au sein du dossier électronique de l'Inventaire[1], ceci à l'échelle du département, dans le cadre d'une vaste opération de récolement et d'inventaire complémentaire, et dans un délai relativement court de trois années. Apparemment, aucune opération de ce type n'a jusqu'à présent été conduite dans un autre département.

3 La mise en place du volet culturel du contrat de plan Etat-Région 2000-2006 allait permettre opportunément de trouver de nouvelles sources de financement pour réaliser cet objectif. Alors que la région Champagne-Ardenne ne participait jusqu'alors que ponctuellement à la restauration et à la valorisation du patrimoine culturel[2], le contrat de plan l'amena à intervenir, à parité avec l'Etat, sur des thématiques définies en commun ; ces deux partenaires de base s'associant à une ou plusieurs autres collectivités en fonction des projets.

4 Trois thématiques ont été retenues : le vitrail, l'architecture fortifiée et la statuaire. C'est sous cette dernière thématique que Xavier de La Selle, conservateur des antiquités et objets d'art, et par ailleurs directeur des archives départementales de l'Aube

présenta, dès la fin de l'année 1999, au groupe de travail chargé de faire des propositions, le projet de base de données informatisées de l'ensemble du mobilier protégé. Il fixa d'emblée trois objectifs à cette opération :

- fournir un outil de connaissance aux chercheurs en histoire de l'art
- apporter une aide à la gestion et à la restauration des œuvres protégées
- constituer un support au développement culturel et touristique, dans le cadre des politiques d'aménagement du territoire.

5 Lorsqu'il fut présenté le 6 novembre 2000 au comité d'experts chargé de le valider, le projet restait limité aux 4 500 œuvres protégées (dont 1 500 inscrites). Mais le cahier des charges établi au début de l'année suivante y ajoutait 3 000 objets déjà mis en fiches par un précédent conservateur des antiquités et objets d'art [3] en vue de protections éventuelles ainsi que 2 000 œuvres supplémentaires, soit un total de 10 000 objets, ce qui représentait plus qu'un doublement par rapport au nombre d'œuvres protégées.

6 Un budget de 411 612 € fut arrêté pour cette opération, alimenté à parité par l'état, la Région et le Département, sur trois exercices (2002, 2003 et 2004). Le maître d'ouvrage en était le Département. A l'issue de l'appel d'offres lancé en mai 2001 et qui donna lieu à trois réponses, le chargé d'études retenu en novembre 2001 par le Département fut M. Bruno Decrock, pour un devis de 361 011 €.

7 Le passage de 10 000 à 12 000 du nombre de notices, prévisible dès l'issue de la phase de test, auquel s'est ajoutée la nécessité de réaliser des notices de présentation des édifices et de leur contenu, enfin la numérisation complémentaire d'environ 8 000 photos anciennes et leur rattachement à la base source ont donné lieu à plusieurs avenants pour un total de 80 000 € pris en charge par la direction régionale des affaires culturelles de Champagne-Ardenne[4]. Après débat, l'opération prit le titre officiel de « Recensement du patrimoine mobilier des églises de l'Aube ».

L'organisation scientifique et technique

8 Les aspects méthodologiques et techniques étaient précisés dans le cahier des charges :

- fiches documentaires utilisant le Système descriptif de l'Inventaire général
- photographies numériques de chaque objet, le tout associé à un système d'information géographique.

L'étendue de l'opération

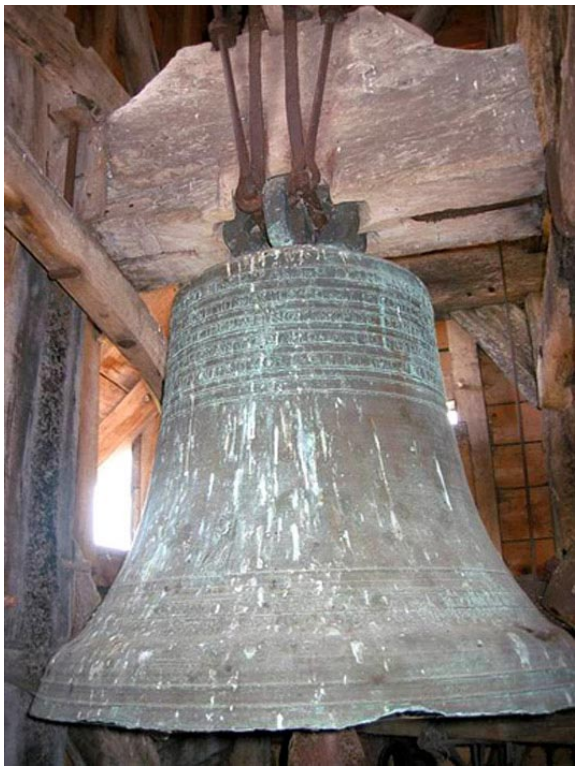
9 Il n'était pas possible de circonscrire d'emblée le champ à explorer. Quelques objets protégés ou déjà repérés, à vrai dire en très petit nombre, n'étaient pas liés aux églises et à l'exercice du culte[5], et si l'on procéda évidemment à leur récolement, seules les églises et chapelles publiques furent soumises à un inventaire systématique, y compris celles où aucune œuvre n'était jusqu'alors repérée.

10 La limite chronologique retenue est celle du concile Vatican II (1962-1965)[6] ; limite qui fut repoussée à la Révolution pour certaines catégories d'œuvres comme, par exemple, les cloches ou les livres.

11 Par rapport à une opération d'inventaire topographique « classique », ne furent pas prises en compte les œuvres ne relevant pas du mobilier au regard de la réglementation des Monuments historiques : les verrières, dont par ailleurs le recensement avait été

effectué dans les années 1980 dans le cadre du Corpus Vitrearum[7], et la plupart des décors portés (chapiteaux, clés de voûte, et encadrements de portes...), sauf s'ils étaient déposés ou s'ils constituaient un élément de décor majeur, notamment figuré comme, par exemple, le tympan sculpté de l'église de Verrières. Les peintures murales firent exception : initialement exclues de l'enquête, elles furent réintégrées sur proposition du prestataire. Cette décision partait d'un double constat : la relative rareté des peintures murales dans le département (leur traitement pouvait donc être intégré sans surcoût), et leur grande fragilité. L'enquête constituait donc l'occasion opportune d'en dresser la liste. **(fig. n° 2) (fig. n° 3)**

Figure 2



Cloche à Dommartin, 1787.

Phot. B. Decrock © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2002. 150 cloches ont été recensées.

Figure 3



Peinture monumentale à Landreville, 1519, détail : saint Roch.

Phot. R. Caumont de Mesquita © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003. 138 peintures monumentales ont été recensées.

12 Un certain nombre de critères, définis dès la phase de test par le comité de suivi, ont guidé les enquêteurs dans leur sélection d'œuvres à retenir.

13 Devaient être privilégiés :

- les objets documentés, réalisés pour l'édifice où ils se trouvent
- les ensembles bien conservés (autels-retables, même du XIXe siècle, sièges avec leur garniture d'origine, calices avec leur étui d'origine...)
- les objets précieux par leur matériau (ce qui a conduit à recenser massivement les pièces d'orfèvrerie en argent ou en vermeil)
- les objets résultant de la mise en pratique d'une technique affirmée (tissus brodés par exemple), dénotant une « valeur ajoutée » artisanale ou artistique manifeste
- les objets fragiles tels que ceux en tissu ou les livres
- les objets de petites dimensions, particulièrement exposés au vol

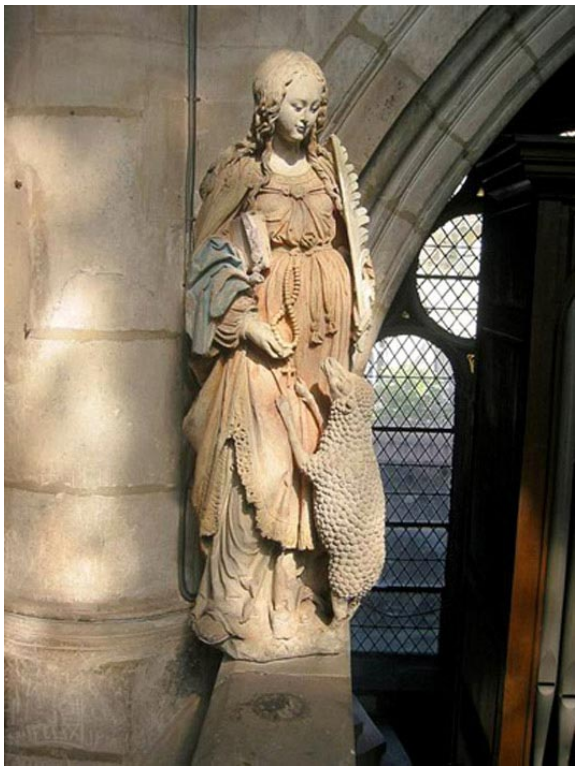
14 Les objets singuliers (unica) et/ou témoignant d'habitudes et de pratiques locales, dont l'intérêt est parfois plus sociologique et ethnologique que réellement artistique.

15 La statuaire de série a, en revanche, été systématiquement écartée ; sauf cas particuliers comme les premières œuvres de Léon Moynet, fondateur de la « sainterie » de Vendeuvre (Thil, Ville-sur-Terre).

Les enjeux scientifiques

16 Il est évident que la recherche en histoire de l'art a beaucoup à attendre d'une telle entreprise : depuis les travaux de Koechlin et de Marquet de Vasselot au début du XXe siècle, l'école troyenne de sculpture est reconnue comme l'une des plus importantes en France pour la Renaissance. Mais si ses chefs-d'œuvre sont bien connus - du moins des spécialistes, car aucun ouvrage de synthèse[8], aucune exposition récente n'ont permis pour l'instant de les faire mieux connaître - il reste beaucoup à apprendre sur le contexte artistique de cette floraison, sur ce qui l'a précédée et sur ce qui l'a suivie. La masse des informations attendues devrait permettre d'instructives comparaisons, par exemple, pour la sculpture, entre des œuvres traitant d'un même sujet (la Vierge, les saints ...) ou présentant de fortes parentés stylistiques, mais encore, dans le domaine des arts décoratifs, entre des objets de même type (chaires, lutrins, fonts baptismaux, ...). Des filiations pourront apparaître, mais aussi des évolutions formelles, notamment pour des œuvres aussi complexes que les autels-retables,. Cette moisson de connaissances nouvelles sera sans doute à la hauteur de la richesse du patrimoine mobilier de l'Aube qui a assez peu souffert des guerres du XXe siècle[9], ce qui explique que ce département occupe le deuxième rang en France par le nombre d'objets protégés. **(fig. n° 4)**

Figure 4



Statue de sainte Agnès et son agneau, Troyes, église Saint-Nicolas, XVIe siècle.

Phot. M. Bennani © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003. 2983 statues ont été recensées ; cinq œuvres représentent sainte Agnès.

Les attentes « gestionnaires »

17 Pour une bonne gestion locale des objets recensés, les notices mentionnent le propriétaire, le niveau de protection, les éventuelles références bibliographiques, le degré d'exposition au vol et l'état de conservation[10].

18 L'architecture du dossier électronique de l'Inventaire obligeant à créer une fiche « édifice » pour tout immeuble à l'intérieur duquel du mobilier est recensé, cette opportunité fut mise à profit par la conservation régionale des monuments historiques de Champagne-Ardenne et à la demande du service départemental de l'architecture et du patrimoine de l'Aube, pour dresser un bilan sanitaire sommaire de l'ensemble des églises du département[11].

19 Une autre des finalités de l'opération étant de préparer les campagnes de protection à venir, la mention « à signaler » distingue les objets qui mériteraient d'être protégés ou, pour ceux qui le sont déjà, dont le niveau de protection mériterait d'être relevé[12]. **(fig. n° 5)**

Figure 5



Bâton de confrérie : saint Roch à Voigny, XVIIIe siècle.

Phot. J. Marasi et F. Griot © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003. 362 bâtons de procession ont été recensés ; 116 œuvres, toutes dénominations confondues, représentent saint Roch.

20 L'enquête a été menée de janvier 2002 à avril 2005 par une équipe de huit chercheurs[13] menée par Bruno Decrock, un comité de suivi[14] s'assurant de son bon déroulement.

21 Les principaux points sur lesquels ce dernier eut à se prononcer furent :

- l'établissement des rubriques de la fiche de recensement, en particulier les champs de gestion locale et leur utilisation

- les critères de sélection des objets, à partir d'un recensement très large opéré, en phase de test, sur cinq édifices
- les formes de restitution de la documentation constituée, les opérations de communication
- les propositions de compléments au marché primitif pour répondre à des évolutions rencontrées en cours d'enquête (en particulier le passage de 10 000 à 12 000 notices)
- la préparation des contacts avec les populations locales, avec les maires des communes[15]
- la validation de la méthodologie générale ; tant sur le terrain (types d'informations à ne pas oublier, prises de vues à privilégier...), qu'au moment de la saisie (méthode d'enregistrement des objets particuliers, types d'ensembles à retenir..). **(fig. n° 6) (fig. n° 7)**

Figure 6



Buste-reliquaire de sainte Thuise à Dommartin, XVIIe siècle (?).

Phot. B. Decrock © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003. Sainte locale, identifiée par inscription, et représentée deux fois seulement dans le recensement. Par ailleurs, 31 bustes reliquaires ont été recensés.

Figure 7



Chaire à prêcher de Bar-sur-Seine, 1689.

Phot. F. Griot © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003. 144 chaires ont été recensées.

Les étapes de l'opération

22 *Grosso modo*, l'opération s'est déroulée en trois phases :

- durant le premier semestre, ouverture des notices par la saisie ou la conversion des données déjà connues, mise au point avec le comité de suivi de la méthodologie et de l'organisation technique, enfin test sur cinq édifices tant de l'équipement (en particulier photographique) que des critères de sélection
- durant les deux années suivantes, alternance des campagnes de terrain durant la belle saison, et de temps de saisie et de mise en forme de la documentation pendant l'hiver
- durant les six derniers mois (plus trois mois complémentaires accordés après extension de mission pour le traitement des clichés anciens) furent menés : le dépouillement de la bibliographie, qui servit notamment à alimenter le chapitre « historique » des notices déjà existantes, les ultimes vérifications sur le terrain, les dernières identification de poinçons et d'armoiries. Des relevés d'églises avec localisation des œuvres recensées furent dressés avec le logiciel PhotoShop. **(fig. n° 8)** **(fig. n° 9)**

Figure 8



Tombeau de Pierre de Launoy à Dampierre, 1522 (détail).

23 Phot. B. Decrock © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2002. Seuls cinq tombeaux avec gisant ont été recensés, mais les dalles funéraires sont beaucoup plus fréquentes : 473.

Figure 9



Tableau à Verrières, 1848, par Claude Thévenin : *Les anges gardiens*.

Phot. B. Decrock © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube,2002. 1223 tableaux ont été recensés, non compris les tableaux d'autel.

Quelques résultats et enseignements

24 Disons-le d'emblée : il est trop tôt pour analyser en détail les données de cette enquête qui a permis de constituer un corpus d'œuvres et une masse documentaire sur lesquels pourront s'appuyer de nouvelles recherches, notamment universitaires.

25 Quelques chiffres montreront l'étendue du terrain parcouru et la richesse des églises visitées :

- 422 communes ont été prospectées[16]
- 551 édifices ont été visités ; sur ce total on dénombre 449 églises (81,5 % du total), 41 chapelles (7,5 %), 27 mairies (5 % ; essentiellement en tant que lieux de dépôt d'œuvres provenant des églises) sans compter six presbytères, cinq maisons, trois musées, trois remises, trois établissements administratifs, trois hôtels, deux écoles, deux châteaux, un beffroi, la cathédrale et l'hôtel-Dieu de Troyes ...
- une moyenne de 22 objets fut recensée par édifice, 28 objets par commune prospectée. Mais on observe de très fortes disparités : la commune de Troyes rassemble à elle seule 1 238 œuvres[17], tandis qu'à l'autre extrémité de l'échelle, des communes comme Champ-sur-Barse, Cormost, Mesgrigny, Paisy-Cosdon n'ont donné lieu à l'ouverture que de deux ou trois fiches. A titre indicatif, toutes les communes possédant de véritables églises-musées ont toujours fait l'objet de plus de cent notices : Bar-sur-Aube (207), Bar-sur-Seine (173), Chaource (171), Ervy-le-Châtel (136), Sainte-Savine (122), Mussy-sur-Seine (121), enfin Les Riceys (300 œuvres réparties entre trois églises et la mairie).

26 Un total de 32 545 photographies ayant été retenues, cela revient à dire que chaque objet est en moyenne illustré par deux ou trois images. **(fig. n° 10)**

Figure 10

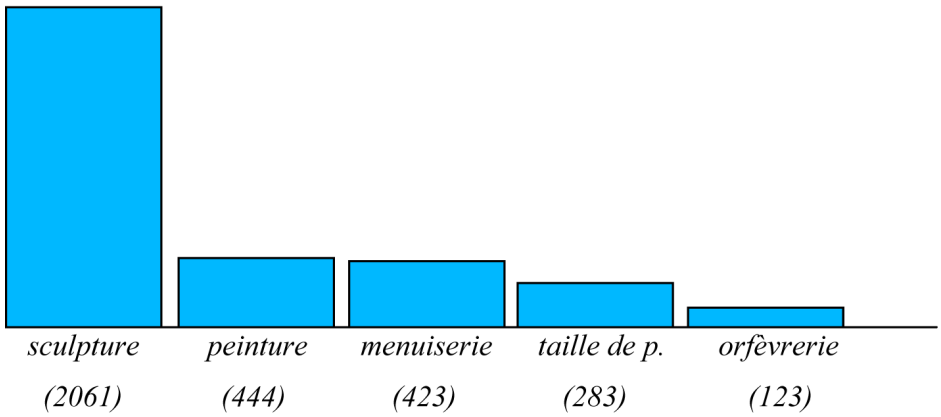


Fonts baptismaux de 1653 à Vendeuvre-sur-Barse (détail de la cuve).

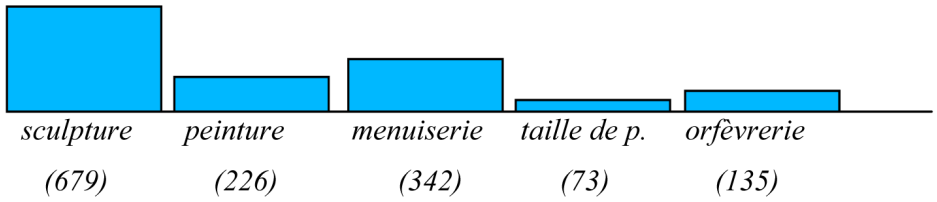
Phot. F. Griot © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003. 249 fonts baptismaux recensés.

Comparaison entre les œuvres protégées et recensées

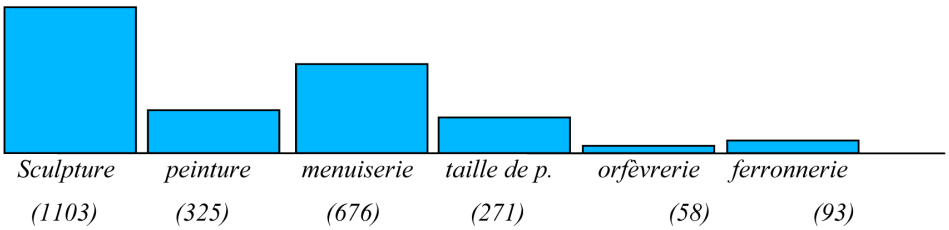
Œuvres classées (3500 unités[18] après fractionnement des arrêtés de protection concernant des ensembles) :



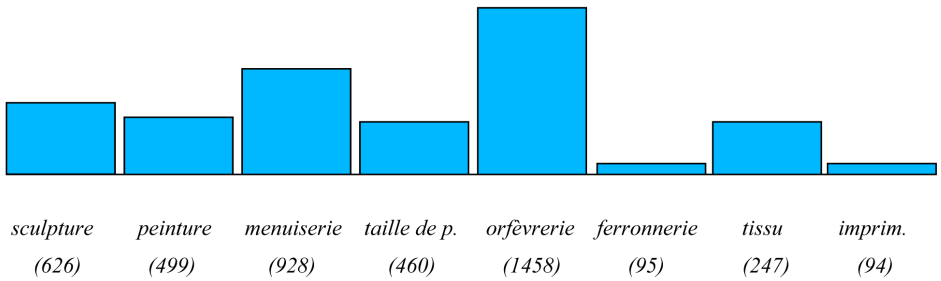
Œuvres inscrites (1441 unités) :



Œuvres repérées par Monseigneur Marsat (2563 unités) :



Œuvres supplémentaires recensées lors de l'enquête (4474 unités) :



Les graphiques ci-dessus montrent des évolutions à la fois sensibles et néanmoins peu surprenantes entre œuvres classées, inscrites, anciennement connues ou recensées pour la première fois à l'occasion de cette enquête. La sculpture, catégorie reine dans les protections et recensements anciens, régresse en troisième position des œuvres nouvellement prises en compte, ce qui montre à la fois que le plus gros avait déjà été fait, mais aussi que des découvertes demeuraient possibles. La menuiserie, déjà bien représentée dans les repérages réalisés par le précédent CAOA, l'est également ici, tandis que les œuvres tissées (bannières, vêtements liturgiques) apparaissent pour la première fois en nombre significatif, tout comme les livres ; c'est cependant l'orfèvrerie qui occupe la première place de la nouvelle sélection, pour une raison facile à expliquer : en grande majorité du XIXe siècle, elle n'avait pas jusqu'à présent paru présenter un intérêt artistique suffisant. Cependant, bien qu'il s'agisse d'une production semi-industrielle, le métal précieux dans lequel ces pièces ont été réalisées les rend particulièrement vulnérables aux vols, ce qui suffit à justifier, s'il le fallait, leur prise en compte.

27 La répartition chronologique est elle aussi différente selon le degré de protection dont bénéficient les œuvres, ce qui ne saurait surprendre. Si le XVIe siècle représente 57 % des œuvres classées et le XIXe siècle seulement 3,7 %, ces époques regroupent en revanche respectivement 24 % et 23 % des œuvres inscrites (31 % datent du XVIIIe siècle), 27 % et 17 % des œuvres repérées par Monseigneur Marsat (33,5 % de ces

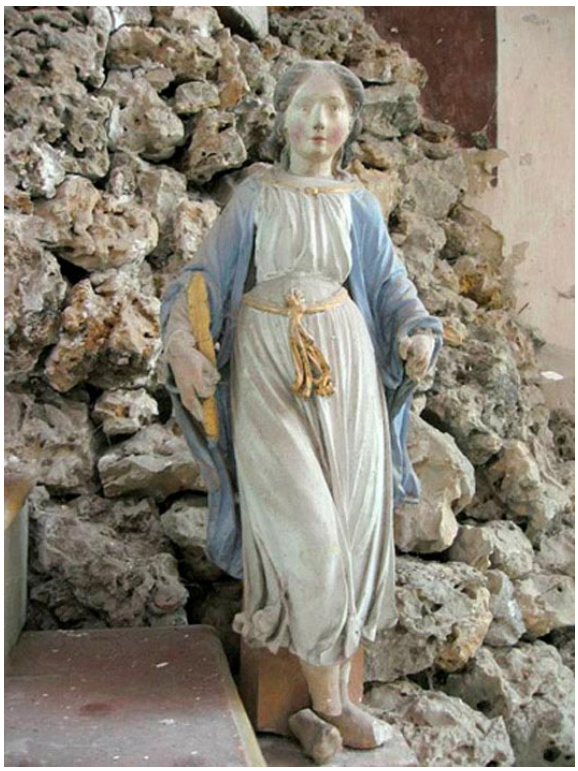
dernières datent du XVIIIe siècle), et enfin 8,3 % et 55 % des œuvres supplémentaires ajoutées par l'enquête, ce qui marque une inversion complète des répartitions chronologiques.

Quelques « découvertes »

28 Le nombre d'œuvres recensées étant très important, les « découvertes » furent nombreuses. Il ne s'agit pas d'en dresser ici une liste exhaustive. On peut cependant essayer de les classer par catégories car elles peuvent être de plusieurs types.

29 Tout d'abord les œuvres jusqu'alors inconnues : une statue d'ange en bois du XIIIe siècle à Verrières, deux statuettes de saintes du XVIe siècle, intégrées à une rocaille du XIXe siècle dans l'église de Pargues, des statues oubliées dans une cave, ou dans un placard de l'église, souvent en piètre état mais pouvant être de belle facture, par exemple à Bragelogne ou à Trouan-le-Grand. **(fig. n° 11)**

Figure 11



Petite statue de sainte non identifiée, XVIe siècle ?, à Pargues.

Phot. B. Decrock © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003.

30 Un autre type de découvertes concerne les attributions que l'on peut proposer, par exemple tel relief en pierre à Chaource que l'on peut manifestement situer dans la production de l'atelier dit de Vignory. Une étude stylistique plus poussée du corpus rassemblé permettra sans doute d'avancer dans la connaissance.

31 Par ailleurs, certains objets tout juste connus, mais non protégés, se sont parfois révélés être de véritables chefs-d'œuvre, tel un buste de sainte Madeleine trouvé à La Loge-

Pomblin, une statuette de saint Léger du XVIIe siècle à Montfey, ou un meuble de sacristie aux panneaux peints de la même époque à Courceroy.

32 Une dernière catégorie tient en fait à l'évolution du regard porté sur les productions des siècles passés, réévaluation d'autant plus forte qu'il s'agit d'un passé récent. Ainsi, des œuvres, parfois dénigrées pour leur peu d'intérêt, sont apparues à l'observation être des pièces peut-être trop restaurées, mais aux qualités largement sous-estimées, comme, par exemple, les *Mise au tombeau* des églises de Ricey-Bas et d'Ervy-le-Châtel, mutilées et méconnues. Des objets parmi les plus récents, qui n'avaient pas été pris en compte par les enquêtes précédentes, sont d'une réelle valeur artistique, tel ce *Christ de la Flagellation* daté 1947, créé en mémoire des « victimes du bombardement de Chaource le 14 juin 1940 » et conservé dans l'église de ce village.

33 Certains domaines peu représentés, voire oubliés des repérages anciens ont enfin été introduits dans la liste des objets proposés à l'attention. C'est le cas par exemple, aux deux extrémités de la chronologie, des fonts baptismaux les plus anciens (souvent du XIIIe siècle), œuvres de tailleur de pierre, certes rustiques et sans grand décor, mais assez rares pour être recensées ; et, plus proches de nous, des pièces semi-industrielles, comme l'orfèvrerie du XIXe siècle, les livres imprimés anciens, les vêtements liturgiques.

Les disparitions

34 Le CAOA a l'obligation légale d'effectuer au moins tous les cinq ans un récolement des objets classés du département dont il a la charge. Dans la pratique, et faute de moyens, on sait que c'est rarement le cas. Une des motivations originelles de l'opération auboise était de réaliser ce récolement. Il permit de dresser un état précis des œuvres qui avaient disparu, soit depuis leur protection, soit depuis l'établissement du dernier fichier.

35 Les disparitions et vols avérés, bien qu'en nombre non négligeable, se sont révélés être un peu moins nombreux qu'on ne pouvait le craindre : 589 objets n'ont pas été retrouvés (512 œuvres déclarées disparues et 77 volées ; plus 14 volées partiellement[19]), ce qui correspond à 7,8 % des œuvres anciennement connues. **(fig. n° 12)**

Figure 12



Une des deux statues d'anges du XVIIIe siècle volés en 1967 à Saint-Benoist-sur-Vanne.
Phot. SAP, médiathèque du patrimoine © CMN.

36 Il apparaît en outre que la protection - et notamment l'inscription - si elle ne représente pas une garantie absolue contre le vol, limite cependant très largement les disparitions qui semblent concerner prioritairement les œuvres peu connues et donc difficiles à retrouver.

La programmation des futures séances de la commission départementale des objets mobiliers

37 D'ores et déjà, la CDOM a commencé à examiner les œuvres non protégées mentionnées « à signaler », et dont l'état était jugé mauvais ou très mauvais. Un premier lot a concerné la sculpture datée du XVIe siècle ou plus ancienne, soit une vingtaine d'œuvres, dont cinq seulement ont été retenues pour une inscription (dont deux avec un vœu de classement). Cette sévérité apparente s'explique par l'état de dégradation des œuvres non retenues, qui a paru trop avancé aux membres de la commission. Au total, toutes catégories et époques confondues, environ 200 notices d'œuvres non protégées, en mauvais ou très mauvais état, portent la mention « à signaler ». Ce chiffre est à multiplier par dix si l'on ne tient plus compte du degré d'urgence. Ce qui revient à dire que potentiellement le nombre des œuvres protégées pourrait être augmenté de 40 %, au maximum ; mais de 10 % seulement si le quota d'œuvres finalement retenues reste le même.

38 La mise en place programmée d'une délégation permanente de la CDOM devrait permettre d'établir des pré-sélections, pour faciliter et accélérer le passage de ces dossiers en commission. **(fig. n° 13)**

Figure 13



Ostensoir, Bar-sur-Aube, 1724.

Phot. F. Griot et J. Marasi © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003.

Les modes de restitution

39 La documentation établie pourra donner lieu à quatre modes de consultation, soit successivement soit conjointement :

- sur le site internet du conseil général de l'Aube, grâce à la mise en ligne de la base en format HTML à partir du 19 septembre 2005, en accès limité réservé aux communes du département (connexion extranet)[20]
- sur les bases nationales du ministère de la Culture : consultation des notices *Mérimée* (architecture) et *Palissy* (objets), des images sur la base *Mémoire*. Cet accès, qui met à profit la sélection par lexiques mais perd une partie des liens hypertextes existants entre fiches et tables, orientera à terme vers le site du conseil général et ses accès spécifiques (lien vers l'adresse pérenne des données sélectionnées sur le site local)
- à partir de 2006 sur le site du conseil général, mise en ligne ouverte à tous (connexion internet) d'une version quelque peu bridée de la base[21] mais utilisant tout son potentiel technique[22]
- sur la base de gestion du CAOA[23] comportant des champs spécifiques de gestion des œuvres (déplacements, restaurations ...), et donnant la possibilité d'effectuer des

modifications sur la base source, telles des protections nouvelles, et permettant la mise à jour des bases en ligne. **(fig. n° 14)**

Figure 14



Corbillard à Fontaine-Luyères.

Phot. B. Decrock © Ministère de la Culture et de la Communication. Région Champagne-Ardenne. Département de l'Aube, 2003. 4 corbillards ont été recensés au cours de l'enquête.

Conclusion

40 Cette enquête ne trouvera sa pleine justification que si elle permet d'établir et de mettre en œuvre un vaste programme d'études, de protections nouvelles et surtout de restaurations. Il faudra veiller à ce que l'intérêt suscité sur place par les enquêteurs pour ce patrimoine ne retombe pas. De ce point de vue, le couronnement de l'opération devrait être une grande exposition consacrée à la sculpture troyenne : espérons que ce projet trouvera un écho favorable auprès des élus locaux. Sans doute la mise en ligne des résultats de l'opération y contribuera-t-elle.

41 La qualité du résultat obtenu a d'ores et déjà engagé l'Etat et la Région à proposer au département voisin de la Haute-Marne de se lancer dans la même aventure, opération qui vient de débuter cet été 2005, avec les mêmes acteurs.

NOTES

1. Le dossier électronique de l'Inventaire, conçu et développé par le service régional de Bretagne à partir de 1996 avant d'être progressivement mis à disposition des autres services, permet d'associer sous format numérique, tant en phase de constitution que d'archivage ou de consultation, les différentes informations collectées par l'enquêteur sur les œuvres : historique, description, photographies, bibliographie, etc.

2. Jusqu'au lancement de l'actuel contrat de plan Etat-Région, cette dernière ne subventionnait pas les actions de connaissance ou de restauration du mobilier protégé au titre des Monuments historiques, alors qu'elle le fait depuis les années 1980 pour les édifices.

3. Monseigneur Marsat, conservateur des antiquités et objets d'art de l'Aube de 1971 à 1989.

4. Service de la conservation régionale des monuments historiques. 12 655 fiches objets ont été établies, auxquelles s'ajoutent 553 fiches architecture, le ratio s'établit donc à 35 € TTC par notice.

5. Quelques dizaines d'œuvres conservées dans les mairies, tel un coffre à Barberey-Saint-Sulpice, une paire de fauteuils ou un tableau à Bar-sur-Aube ; mais a priori un seul arrêté concernant un château : les boiseries d'une pièce du château de Dampierre. Mais aussi deux wagons à Romilly-sur-Seine, deux bornes (Neuville-sur-Seine et Bourguignon), des boîtes à pharmacie et autres pots ... (hôtel-Dieu de Troyes), quatre cadrans solaires, quatre pompes à incendie, quatre échelles en bois ...

6. A l'issue de l'opération, on n'arrivera qu'à un total de 184 œuvres du XXe siècle (soit 1,5 % du total) : 59 en tissu (essentiellement des vêtements liturgiques et des bannières), 51 pièces d'orfèvrerie, 28 sculptures, 13 productions de menuiserie (bâtons de procession, confessionnaux ...), 10 peintures ...

7. Les fiches des verrières classées au titre mobilier, héritées de l'informatisation des arrêtés, n'ont pas été exclues du fichier général ; ceci afin de permettre le basculement au moins à l'identique des fiches du domaine MH. Il n'en reste pas moins que ces vitraux - par ailleurs déjà compris dans l'inventaire du Corpus Vitrearum - n'ont pas fait l'objet d'un complément d'enquête sur le terrain. Une harmonisation des saisies des domaines MH et Inventaire serait souhaitable dans ce domaine. Reste que les verrières postérieures au XVII^{e} siècle n'étaient pas recensées par le Corpus Vitrearum. A l'issue de l'opération, cette lacune parut regrettable, et il est prévu d'intégrer le vitrail récent dans l'opération comparable qui a débuté en Haute-Marne en août 2005.

8. La publication très prochaine, aux Presses universitaires de Rennes, de la thèse de Véronique Boucherat : Le rôle des modèles dans la production artistique en Champagne à la fin du Moyen Age, devrait permettre de donner un éclairage nouveau à l'ensemble de cette création.

9. Ponctuellement des dommages importants ont été à déplorer, notamment en 1944 : destruction de l'église d'Arcis-sur-Aube (et de son mobilier), de l'église d'Allibaudières, du couvert vitré de l'église de Villenauxe-la-Grande ...

10. Seuls deux champs à mots-clefs furent introduits pour permettre la gestion : l'un précisant l'exposition de l'objet au vol (scellé, lourd, en hauteur, encombrant, sacristie fermée ...), l'autre indiquant son état apparent de conservation sur une échelle allant de 0 (très bon état apparent) à 5 (très mauvais état apparent).

11. La constitution de fiches et de photos sur ces 552 édifices contenants (dont 449 églises) n'étant pas prévue au marché primitif, celui-ci fit l'objet d'une commande supplémentaire passée par la CRMH d'un montant de 7400 € TTC.

12. Pour les œuvres déjà classées, la mention « à signaler » souligne leur intérêt majeur au regard de l'histoire de l'art.

13. Recrutés sur la base d'une formation universitaire minimale de quatre années d'histoire de l'art, ils participèrent à ce travail pour un total de 30 000 heures : Raphaële Caumont de Mesquita, Sandrine Pagenot, François Griot, Julien Marasi, puis Maya Bennani, Isabelle Havard, Gwenaëlle Cabille, Audrey Mondolot, Elise Ernest, Delphine Mercier, Marion Masson. Une dizaine de stagiaires bénévoles vint leur prêter main forte : Sabine Laillet, Rudy Garret, Audrey Mondolot (IUP de Troyes) ; Céline Le Merlus, Eve Lepaon, Simon Delobel (Ecole du Louvre) ; Clara Jouany, Airy Cazin, Nolwen Parousy (Université de Nancy II) ; Marie-Laurence Clarac, (Paris IV) ; Gwenaëlle Cabille (Paris I). En outre, plusieurs agents de l'inventaire général furent mis à contribution à différents stade de l'opération et nous tenons ici à les remercier : Pierrick Brihaye, du SRI Bretagne, pour les adaptations de l'outil Renabl, dont il est l'inventeur, aux besoins de l'enquête auboise ; Laurence de Finance, responsable du mobilier au département Recherche, Méthode et Expertise à la direction de l'architecture et du patrimoine, pour avoir répondu aux questions d'ordre méthodologique et lexical ; Laurence Dellière, responsable de la base Palissy, pour avoir aidé à la solution des problèmes posés par le transfert des données de Renabl dans la base du ministère ; et aussi Sophie Annoepel, Jean Davoigneau, Aline Magnien, Judith Kagan ... Une mention spéciale doit être réservée à Benoît Guillot, étudiant en imagerie numérique de l'IUT de Reims qui mit au point un logiciel de retouche automatique de nos images d'objets particulièrement performant.

14. Afin de suivre et de valider le travail du chargé d'études, un comité de suivi fut mis en place, réunissant le conservateur des antiquités et objets d'art du département, directeur des archives départementales, le conservateur régional des Monuments historiques, le conservateur des monuments historiques en charge du mobilier à la DRAC, le conservateur régional de l'Inventaire, ainsi que la chargée de mission de la Région pour le volet « patrimoine bâti » du contrat de plan. La préparation et les comptes rendus des réunions étaient établis par le chargé d'études. Neuf réunions se sont tenues, de janvier 2002 à janvier 2005, sur un rythme bimestriel durant la phase de démarrage, puis deux fois par an en moyenne par la suite. Elles se tenaient soit aux archives de l'Aube soit à la DRAC.

15. En plus du courrier envoyé en mars 2002 à tous les maires du département par le président du conseil général pour les informer du démarrage de l'opération, une réunion d'information fut réalisée à l'intention des médias à l'église de Verrières le 3 juillet suivant. La presse locale (*L'Est Éclair*) se fit à partir de là l'écho régulier de la progression de l'enquête, de même que, bien entendu, la revue du Conseil général, *l'Aube Nouvelle*, qui consacra notamment un numéro spécial aux résultats de l'opération (n° 52, été 2005). A la demande de certaines communes (Bar-sur-Seine, Chaource ...) des séances de présentation à la fois de l'opération en cours et des particularités du patrimoine local furent organisées ; certaines manifestations scientifiques et culturelles locales - colloque du centre Pithou à Troyes en mai 2005... - furent l'occasion de présenter à nouveau l'action entreprise et les premiers résultats obtenus.

16. Soit un peu moins que les 453 communes et hameaux que compte le département, certains ne comportant pas d'églises (communes de création récente, notamment dans le canton de Bouilly).

17. Cathédrale (332) ; églises Saint-Nicolas (124), Sainte-Madeleine (123), Saint-Rémy (99), Saint-Pantaléon (98), Saint-Jean (91), Saint-Urbain (86), Saint-Martin-ès-Vignes (74), Saint-Nizier (73) ; hôtel-Dieu (64), etc.

18. Les chiffres qui suivent sont issus d'un premier état de la base mais ne sont susceptibles que de modifications mineures.

19. Souvent des statuettes de retable.

20. Les informations disponibles seront complétées à terme par un dossier technique, sorte de « vade mecum » de la conduite à tenir face à une œuvre en danger (état dégradé, vol) et comportant les références de l'ensemble des acteurs patrimoniaux (institutionnels, restaurateurs ...). La CRMH de Champagne-Ardenne a produit une première maquette de ce document, dont la réalisation fut confiée à Audrey Mondolot.

21. Les données « confidentielles » telles que la mise en sécurité - ou non - seront masquées.
22. Soit une version de consultation par SDX de la version XML ; soit par le biais d'un système de consultation développé localement ; l'année 2006 devant être mise à profit pour sa mise au point. Il s'agira à cette occasion de décider du type d'exploitation du géoréférencement : soit à partir du système de calques (ArcView) produit grâce à GeoRenabl ; soit - ou inclusivement - en faisant interpréter directement par le SIG du conseil général les coordonnées Lambert remplies avec ce même outil.
23. Un accès partagé avec la CRMH (DRAC) est envisagé.

RÉSUMÉS

De 2002 à 2004 une équipe de chercheurs a mené à bien le recensement de l'ensemble du patrimoine mobilier des églises du département de l'Aube, l'un des plus riches de France par le nombre d'œuvres classées ou inscrites. Cette opération sans précédent par sa rapidité et les moyens mobilisés a concerné 551 édifices et permis l'établissement de plus de 12000 fiches au moyen du « dossier électronique » développé par l'Inventaire général. Cette enquête a été possible grâce à la mobilisation conjointe du Département de l'Aube, chef de file de l'opération, de la Région Champagne-Ardenne et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles, dont la conservation des Monuments historiques et le service de l'Inventaire ont accompagné sur le plan méthodologique le travail du chargé d'étude.

From 2002 to 2004, a team of researchers undertook a recording survey of all the furniture and furnishings in the churches of the Aube department, one of the richest in France in terms of its protected religious heritage. The operation was unprecedented in terms of rapidity and the means mobilised. It covered 551 buildings and led to the completion of 12,000 individual notices, using the electronic recording files developed by the services of the Inventaire général. The project was led by the heritage services of the department, with help from those of the region (DRAC Champagne-Ardenne), in particular the historic monuments service and the Inventaire général, this last giving guidance on the methodological aspects of the programme.

INDEX

Mots-clés : objet, sculpture, mobilier, inventaire, recensement, récolement, dossier électronique, Aube, Champagne-Ardenne, monuments historiques, églises, objets liturgiques, art sacré
Keywords : furniture, furnishing, church, heritage, inventory

AUTEURS

XAVIER DE MASSARY

Conservateur du patrimoine. Inventaire. Région Champagne-Ardenne. xavier.de-massary@culture.gouv.fr

BRUNO DECROCK

Chercheur. decrock.tau@free

Statistique de la peinture monumentale en Midi-Pyrénées

Sylvie Decottignies

1 En Midi-Pyrénées, la première manifestation moderne[1] d'un véritable intérêt pour les peintures murales peut être située autour de 1967, quand Robert Mesuret publia sa vaste enquête sur les peintures murales du sud-ouest de la France, du XI^e^ siècle au XVI^e^ siècle[2]. Il y signala 83 ensembles peints, sans compter les décors disparus. Puis Marcel Durliat donna des études plus circonscrites concernant principalement les œuvres romanes du sud-ouest de la France et quelques monographies vinrent compléter ces travaux. Depuis, la connaissance de la peinture murale a été approfondie dans le cadre de recherches universitaires[3] et grâce au programme d'enquête thématique mis en œuvre dans le cadre du service de l'Inventaire, à partir de 1995. L'élaboration d'un corpus des peintures murales de la région Midi-Pyrénées, de l'époque romane au XVIII^e^ siècle, a alors été engagée, la documentation diffusée sur les bases nationales du ministère de la Culture, puis publiée[4]. **(fig. n° 1)**A ce jour, quatre départements sont recensés : l'Ariège[5], la Haute-Garonne[6], le Tarn[7] et le Lot[8] ; l'inventaire est très avancé dans deux autres départements supplémentaires, les Hautes-Pyrénées et le Tarn-et-Garonne[9]

Figure 1



Les peintures murales en Midi-Pyrénées
Carte Inv. S. Decottignies © Inventaire général, 2003

2 La réalisation de ce corpus permet d'évaluer les différences d'ampleur et de qualité des peintures et de mettre en évidence des ensembles importants mal connus et parfois même ignorés, comme par exemple le décor de la chapelle de Castillon-en-Couserans en Ariège. Ces peintures, datées de la fin du XIII^e^ siècle, évoquent d'une manière symbolique la lutte du Bien (l'arbre de vie) et du Mal (les divers monstres). L'ensemble est complété dans le courant du XIV^e^ siècle sur une partie du mur nord de la nef par la légende du pendu dépendu de saint Jacques de Compostelle. Un des apports essentiels du travail a été aussi la comparaison avec d'autres régions, par exemple sur le thème précis du « Dit des trois morts et des trois Vifs »[10]. Des réflexions plus larges ont été également abordées au sein de structures officielles diverses[11].

3 Cette étude s'est accompagnée, sur le terrain, d'une évaluation de l'état de conservation des décors : dans la région, plus de 50 % des ensembles demandent une intervention urgente[12] ou une dérestauration, car la doctrine a évolué vers des retouches moins lourdes.

Résultats provisoires

4 Une meilleure connaissance du corpus permet déjà d'envisager des problématiques. Même si l'enquête n'est pas tout à fait achevée dans deux départements, une différence apparaît déjà dans la répartition régionale des décors, plus nombreux dans le nord (le Lot et l'Aveyron) et le sud (les Pyrénées) que dans le centre, zone de passage dévastée par les guerres qui conserve peu d'ensembles peints.

Figure 2



Moissac, chapelle de l'ancien logis abbatial : voûte de la nef, Prophètes, détail de l'*Arbre de Jessé*
© Centre d'art roman Marcel Durliat, Moissac.

5 Les peintures romanes de la région sont rares mais bien étudiées, notamment pour les ensembles pyrénéens[13] où, d'une façon traditionnelle, on peint sous la conque absidiale la représentation d'un collège apostolique, représentant l'Église, comme à Saint-Lizier. Au mur de l'abside sont fréquemment relatées des scènes de la vie de Jésus, de son enfance, à Saint-Lizier ou à Vals, ou de la Passion à Montgauch. En dehors des ensembles pyrénéens, de belles peintures romanes sont conservées dans les grands édifices de Saint-Sernin de Toulouse ou dans de plus petites églises, comme celles de Nogaro (Gers) ou de Rouillac et Rampoux (Lot). La voûte de l'ancien logis abbatial de Moissac possède pour sa part une peinture remarquable datée de la fin du XII^e^ siècle[14] **(fig. n° 2)**.

6 Peu de peintures de la fin du XII^e^ siècle et du XIII^e^ sont préservées, à l'instar de celles découvertes à l'hôtel Saint-Jean de Toulouse. Situées sur le mur extérieur d'un enfeu daté des environs de 1200, elles présentent la figure de saint Jacques le Majeur en pèlerin ainsi que des anges, entre les modillons de la partie supérieure. Ce décor de la première moitié ou du milieu du XIII^e^ siècle est un rare repère, dans la région, situé entre la peinture romane et gothique.

7 A la fin du XIII^e^ siècle et au XIV^e^ siècle, de grands programmes sont peints dans les cathédrales de Cahors et de Rodez et quelques petits ensembles dispersés sont réalisés dans des églises rurales comme Vopillon dans le Gers. Datés du milieu du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle, plusieurs décors civils représentant des cavaliers sont conservés, tous situés dans une bande géographique bien délimitée, allant du nord du département du Gers au nord du Tarn, en passant par le Tarn-et-Garonne. Les décors civils du XV^e^ siècle sont disséminés dans la région : leur découverte est généralement liée à des recherches topographiques approfondies, comme à Cahors ou Figeac. On peut alors se rendre compte du nombre important de décors non figuratifs conservés, qui sont bien souvent

très fragmentaires. Le décor historié de Capdenac-le-Haut, dans le Lot, fait figure d'exception.

8 C'est à la fin du Moyen Age et au XVI^e siècle que l'on assiste à une explosion créative, principalement au nord - dans le Quercy - et au sud de la région - dans les Pyrénées centrales. Cette production tardive est due à une période de prospérité, de reconstruction et de réfection des nombreux édifices ruinés pendant la guerre de Cent Ans.

Figure 3



Conques, chapelle du rosaire, détail de la voûte. Grotesque
Phot. Inv. P. Poitou © Inventaire général, ADAGP

9 Les décors des siècles suivants sont souvent moins importants dans les édifices civils, où ils sont très fragmentaires et en mauvais état. Ils sont moins bien connus car on a souvent privilégié l'étude des plafonds peints, nombreux à cette époque, et laissé de côté les peintures murales qui les accompagnaient. Heureusement, quelques exemples magnifiques ont été sauvegardés comme les peintures Renaissance, de la deuxième moitié du XVI^e siècle, de la maison des consuls de Saint-Céré dans le Lot. Des ensembles antiquisants peuvent également être vus à l'abbatiale de Conques, en Aveyron, à la voûte de la chapelle du Rosaire[15]. Ce décor, du début du XVI^e siècle, mélange les représentations de sujets profanes et sacrés associées à un très riche système décoratif italianisant de grotesques **(fig. n° 3)**. Les peintures sont alors moins narratives et les cycles relatant les différents épisodes bibliques ou des vies de saints ont moins cours dans cette nouvelle iconographie, développée lors de la Réforme catholique, qui représente plus ponctuellement les figures des Apôtres et autres évocations bibliques, mêlées à des motifs décoratifs divers. Par exemple à Goudou, dans le Lot, ou bien à Cahors, dans la chapelle de l'ancien collège des jésuites, où des peintures du premier quart du XVII^e siècle représentent la mort de saint Joseph, l'Annonciation et les Vertus théologales, figurées à la voûte d'une des chapelles du bas-côté est. Le décor

d'accompagnement, très abondant, est constitué de faux marbre, de moulures enrichies de modillons et d'oves en trompe-l'œil, de fausses tentures et de faux lambris.

10 La connaissance sans cesse enrichie de ces ensembles peints permet de proposer des chronologies précises car ils ne sont que rarement documentés par des textes d'archives. Deux baux à besogne seulement ont été retrouvés pour des peintures du XVI^e siècle[16] et une seule mention dans une visite épiscopale de 1634[17]. Les œuvres signées et datées sont encore plus rares et appartiennent le plus souvent aux XVI^e et XVII^e siècles[18], comme celles de la chapelle du cimetière de Saint-Jean-du-Falga en Ariège[19].

Ateliers régionaux et grands courants artistiques

11 Au sud de la région, la proximité de l'Espagne a favorisé de tout temps les échanges. A la fin du XI^e siècle et au début du XII^e siècle, l'activité du Maître de Pedret peut être retracée à travers des œuvres sur les deux versants des Pyrénées centrales, en commençant par l'ensemble peint de l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier (Ariège), puis les peintures de la collégiale d'Ager, de Tredos et de Pedret, en Espagne, entre autres. Il y a là un véritable foyer artistique dont la plupart des témoignages sont conservés en Catalogne. Les trois très importants ensembles peints que l'on peut admirer en Ariège, à Saint-Lizier, Vals et Montgauch, suivent ce courant catalan où l'on remarque ce goût soutenu pour les compositions d'absides au contenu théologique élaboré. La peinture murale romane est néanmoins assez peu représentée dans la région, à la différence d'autres territoires français comme la vallée du Loir[20], mais les découvertes fréquentes de décors peints datés de l'époque romane comme celle, récente, de l'église de Nogaro dans le Gers, continuent d'accroître le corpus.

12 A la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, dans l'ancien diocèse du Comminges et plus précisément dans les vallées de Luchon, en Haute-Garonne, et de la Barousse, en Hautes-Pyrénées, un même atelier travaille dans les églises d'Ourde, Génos et Saint-Pé d'Ardet. Il s'inspire certainement de peintures proches comme celles de Benqué-Dessus, qui sont elles-mêmes à rapprocher directement de peintures découvertes en 1999 à l'église d'Unha, dans le Val d'Aran en Espagne. Les compositions sont simples, le graphisme raide et le dessin donne une grande importance au trait noir, avec des visages très peu différenciés, aux lèvres rehaussées de rouge et aux yeux formés d'un double trait.

13 Durant le troisième quart du XVI^e siècle, Melchior Rodigis, venant de Saint-Bertrand-de-Comminges, peint l'église de Mont (Hautes-Pyrénées)[21]. Il affectionne particulièrement les bordures faites de nombreuses bandes ornées chacune d'un motif différent, qui sont comme une signature. A Saint-Calixte de Cazaux-Fréchet, où les peintures sont encore conservées sous d'épais badigeons de chaux, les chutes d'enduit permettent de percevoir la qualité de l'œuvre, reliée à la peinture de Mont grâce à ce typique motif de bordures[22]. Un décor dégagé récemment dans la petite chapelle d'Aranvielle (Hautes-Pyrénées) est lui aussi très proche de ce style.

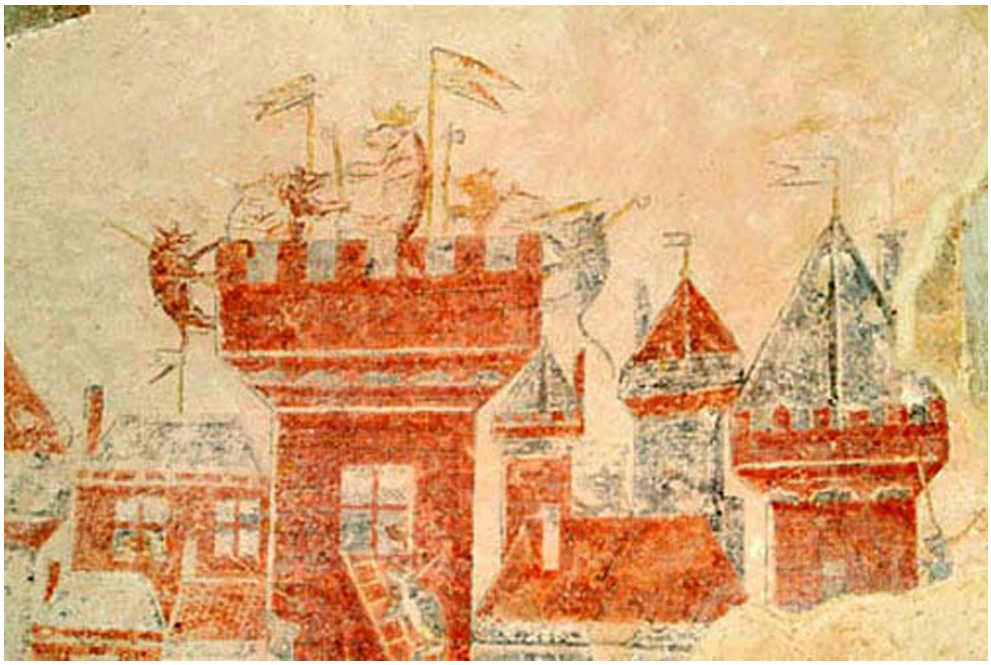
14 D'autres ateliers locaux ont été mis en évidence autour des peintures de Bourisp (Hautes-Pyrénées)[23] et dans le Quercy autour de celles de Soulomès, datées du second quart du XVI^e siècle, qui sont à rapprocher des ensembles de l'église de Camy à Payrac, de la chapelle du château de Castenau-Bretenoux et de Lunegarde, peut-être dus à un seul atelier[24].

15 Dans un premier temps, on peut noter une différence entre le sud et le nord de la région, le sud étant un peu à l'écart des nouvelles tendances. En revanche, les recherches actuelles[25] démontrent qu'il existe des échos des grands courants artistiques dans quelques ensembles du nord de la région, et ce durant tout le Moyen Age. Les peintures de l'ancien logis abbatial de Moissac en constituent un bon exemple. Elles présentent des similitudes évidentes avec la production anglo-normande du moment et sont non seulement la première représentation régionale de la formule dionysienne de l'Arbre de Jessé - thème iconographique élaboré à Saint-Denis qui combine la prophétie d'Isaïe (2, 11) et le *Liber generationis* de l'Evangile de Matthieu -, mais aussi un témoignage de la fin du XII^e^ siècle de l'influence des Plantagenêt dans le Quercy[26]. Le « style français » se retrouve, quant à lui, dans les peintures de la petite église de Saux, à Montpezat-de-Quercy, dans le Tarn-et-Garonne[27]. Les figures élégantes, les lignes sinueuses des personnages et les drapés retombant souplement sur les pieds rappellent les sculptures du maître de Rieux, un artiste actif dans le deuxième quart du XIV^e^ siècle en Languedoc[28]. Ces caractéristiques, qui sont celles du gothique français du XIV^e^ siècle, sont perceptibles dans les peintures de la cathédrale de Cahors, dans le Lot, dans celles de la chapelle castrale de Bioule, dans le Tarn-et-Garonne, et aussi dans le Rouergue, dans le décor peint de la petite église de Sainte-Radegonde. La référence à l'art français, très présente dans le nord du Languedoc, concerne des ensembles antérieurs au milieu du XIV^e^ siècle car autour de 1350, les œuvres répondent désormais à des critères stylistiques différents rappelant l'Italie. Ces influences transmises par Avignon sont visibles à la cathédrale de Rodez[29] et à Bozouls (Aveyron), où les peintures sont très proches de la production de Simone Martini[30]. En dehors du Rouergue, seule la peinture de la petite église de Saint-Ybars (Ariège) pourrait être rapprochée de cet art gothique venu d'Italie, influence ici remarquable surtout par des incisions dans l'enduit et des nimbes très marqués[31].

Des choix iconographiques courants ?

16 Comme dans la majeure partie de l'Europe, aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, les évangiles apocryphes et la *Légende dorée*, largement diffusés, ont fréquemment servi de sources aux peintures, ainsi à Saint-Ybars en Ariège, à Vopillon dans le Gers ou encore à Saux dans le Tarn-et-Garonne. Durant tout le Moyen Age, les cycles hagiographiques ont été très nombreux. Les évocations de saints locaux sont rares, comme saint Calix et saint Mercurial[32] dans les Pyrénées (à Cazaux-Fréchet et Vielle-Louron par exemple) et saint Namphaise dans le Quercy. Ce saint ermite quercynois, éventré par un taureau, était considéré comme l'un des plus ardents défenseurs de la foi chrétienne contre les infidèles, réputés occuper la région du temps de Charlemagne[33].

Figure 4



Vaillac, château : détail du mur de l'escalier principal. *Un château attaqué par des rats et défendu par des chats*

Phot. Inv. P. Poitou © Inventaire général, ADAGP

17 Quelques détails iconographiques originaux sont à noter : l'évocation du miracle du champ de blé, à Saux[34], ou la représentation unique du château attaqué par des rats et défendu par des chats au château de Vaillac, dans le Lot **(fig. n° 4)**. Cependant, ils restent très isolés et il n'y a pas de véritable originalité iconographique dans la région comme c'est le cas en Anjou[35].

Figure 5



Lézat-sur-Lèze, église paroissiale Saint-Jean-Baptiste : troisième travée de la nef, au dessus de l'arc d'entrée de la chapelle nord du Purgatoire. Détail du *Jugement dernier* : les réprouvés portant leur livre des consciences sur leur poitrine

Phot. Inv. J.F. Peiré © Inventaire général, ADAGP.

18 Un choix iconographique récurrent est celui du Jugement dernier, qui est tout d'abord peint dans les grands centres religieux de la région à la fin du XV^e^ siècle puis repris au XVI^e^ siècle dans les églises rurales. Il présente cette particularité régionale qui est de figurer la scène en y associant le thème du Livre individuel des consciences[36], sur lequel sont mentionnés les actes de la vie de chacun des ressuscités, des élus et des réprouvés. L'exemple du *Jugement dernier* de la cathédrale d'Albi, dans le Tarn, daté du dernier quart du XV^e^ siècle, est le plus célèbre[37]. Il a servi de modèle à d'autres ensembles comme celui de l'église de Lézat-sur-Lèze en Ariège **(fig. n° 5)**. Le lien visuel est évident entre ces deux peintures, les élus étant représentés avec leur livre devant la poitrine. L'abbaye de Lézat était une filiale de Cluny et Louis d'Amboise, évêque d'Albi (1474-1503), était le frère de Jacques d'Amboise, abbé de Cluny, d'où, peut-être, cette filiation. Le *Jugement dernier* de l'arc d'entrée du chœur de l'ancienne église des augustins de Toulouse est datable entre 1496 et 1504 - il a été repeint à l'huile au XVII^e^ siècle. On y retrouve, comme à Albi, cette distinction, établie dans la Bible, entre les élus « debout et bien droits comme un arbre planté près d'un cours d'eau » et les damnés renversés « comme la paille que chasse le vent » (Psaume I, 3 et 4). Ce thème est aussi visible à Cahors, dans le *Jugement dernier* au mur ouest de la chapelle Saint-Gausbert, dans le cloître de la cathédrale[38]. A la différence des autres exemples, où cette représentation est l'ultime épisode du cycle christologique, il est ici évoqué au sein d'un programme eschatologique.

19 Un autre thème lié aux fins dernières est également souvent représenté dans la région et dans le sud-est de la France : celui du défilé des péchés capitaux que l'on retrouve peint dans une dizaine de petites églises[39]. Il se divise en deux groupes : celui dans lequel la cavalcade des vices enchaînés se dirige vers la gueule béante du Léviathan domine dans les deux régions montagneuses des Alpes et des Pyrénées. Un diable tire

sur la chaîne qui entoure le cou des personnages montés sur l'animal qui les représente. L'église de Montbrun-Bocage en Haute-Garonne en conserve un très bel exemple daté du troisième quart du XVI[e] siècle et il figure aussi à Ourde et Ilhan, dans les Hautes-Pyrénées, à Saint-Aventin, en Haute-Garonne, à Puycelci dans l'église Saint-Julien-le-Vieux, dans le Tarn, et dans les églises de Martignac et de La-Masse aux Junies, dans le Lot. Le deuxième groupe montre les péchés comme des figures individualisées dans des cadres, seules ou accompagnées par des diables, comme à Vieux dans le Tarn ou à Bourisp dans les Hautes-Pyrénées, où les péchés sont tous personnifiés par des femmes. Ce sujet, fréquemment évoqué isolément par rapport aux autres thèmes eschatologiques, est presque toujours peint à hauteur d'homme, au registre inférieur du mur latéral de l'église, exhortant le fidèle à la pénitence.

Des motifs décoratifs originaux

20 Certains motifs ornementaux semblent ne connaître qu'une diffusion sur une aire géographique réduite. C'est le cas du « faux puzzle »[40] employé dans plusieurs ensembles de la première moitié du XIV[e] siècle circonscrits principalement dans la frange sud du Quercy. Ce décor abstrait paraît être peint pour la première fois, au début du siècle, à la collégiale de La Romieu, dans le Gers, où il est nettement lisible à la voûte du couloir menant de la salle basse à l'intérieur de l'église. Ce même décor se retrouve à Lectoure, dans le Gers, mais aussi à Moissac et à Bioule, dans le Tarn-et-Garonne (chapelle du château), à Cordes dans le Tarn (maison du grand fauconnier et ancien presbytère)[41].

21 Pour l'époque moderne, plusieurs décors s'inspirant des peintures du plafond peint de l'église de Vic d'Oust sont conservés dans le département de l'Ariège. D'autres plafonds peints, comme à la chapelle du Calvaire de Galey ou à La Bastide de Besplas, mais aussi des peintures murales, imitent ce décor de faux plafond à caissons ornés, avec plus ou moins de talent, de figures d'angelots, comme par exemple à Saint-Jean-du-Falga. Cette église d'origine romane possède un ensemble intéressant, avec la mise en scène théâtrale des deux grands rideaux qui s'ouvrent sur la figure de Dieu le Père, peinte au cul-de-four. Des ensembles, plus simples, ornent d'autres petites églises du département comme Leychert, Dreuille et Péreille. Les peintures de cette dernière sont proches de celles de Saint-Jean-de-Falga. Elles aussi traitées dans une gamme chromatique déclinant les tons d'ocres avec des motifs décoratifs semblables de rinceaux, palmettes, angelots, elles peuvent être attribuées au même peintre, Jean Soun.

22 A l'époque moderne, les imitations de retable sont nombreuses dans toute la région, de la plus aboutie, comme dans la petite chapelle du Bout-du-Pont de Lherm en Haute-Garonne, aux plus simples que l'on retrouve par exemple aux murs des églises d'Unjat ou de Nescus en Ariège ou de Cornac dans le Lot. Ces représentations peuvent même se limiter à la simulation d'un tableau peint au centre du mur du chœur, au-dessus de l'autel, comme dans l'église de Russac dans le Lot (fig. n° 6). Ces trompe-l'œil si nombreux ont probablement répondu à des soucis d'économie en se substituant à un mobilier dont l'acquisition aurait été nettement plus onéreuse.

Figure 6



Castenau-Montratier, église de Russac : mur du chœur. Saint Georges
Phot. Inv. P. Poitou © Inventaire général, ADAGP

23 En Midi-Pyrénées, les choix iconographiques ont principalement persisté dans les endroits reculés de montagne, où les réformes pénétrèrent difficilement et où la population resta fidèle à des modèles connus. Ainsi, les décors de Bourisp, de la fin du XVI^e^ siècle et ceux de Grailhen même, dans les Hautes-Pyrénées, au début du XVII^e^ siècle, reprirent les grands schémas iconographiques christologiques chers à la fin de l'époque gothique. Les nouveautés iconographiques ou stylistiques ne furent adoptées que très progressivement et l'évolution artistique fut très lente : les choix iconographiques furent plus narratifs et anthropomorphes au XIV^e^ siècle, et de plus en plus dramatiques vers la fin de la période gothique, pour ensuite s'orienter vers un art plus décoratif et synthétique à l'époque moderne. Le changement fut plus rapide si un riche commanditaire intervenait, comme c'est le cas pour les grands ensembles de la région, dans les cathédrales de Rodez et de Cahors, par exemple. En revanche, la plupart des peintures autochtones furent très peu touchées par les nouveaux styles, les peintres locaux restant fidèles à des schémas traditionnels et à des répertoires d'images connues.

NOTES

1. Il y eut d'abord quelques rares ouvrages sur ce thème : Bonnefoy, Y. **Peintures murales de la France gothique**. Paris : Hartmann, 1954 ; Deschamps, P., Thibout, M. **La peinture murale en France ; le haut moyen âge et l'époque romane**. Paris : Plon, 1951 ; Deschamps, P., Thibout, M. **La peinture murale en France au début de l'époque gothique de Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)**. Paris : CNRS, 1963 ; Neury, A. **Notes sur les peintures murales de la France**. Paris : Médiathèque du patrimoine, CRMH, enquête dactylographiée, 6 vol., 1942-1977. Certains ouvrages plus récents importants, comme celui de : Erlande-Brandenburg, A. **L'art gothique**. Paris : Mazenod, 1983, n'abordent pas la question de la peinture murale. En revanche, les recherches dans les régions sont nombreuses : Courtillé, A. **Histoire de la peinture dans l'Auvergne du Moyen Age.** Brioude : Watel, 30 mars 1983 ; Hans-Collas, I. **Images de la société : entre dévotion populaire et art princier. La peinture murale en Lorraine du XIII^e^ au XVI^e^ siècle**. Thèse nouveau régime, Université Marc-Bloch de Strasbourg, 1997 ; Leduc, C. **La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XV^e^ et XVI^e^ siècles**. Thèse nouveau régime, Université Marc-Bloch de Strasbourg, 1999 ; Suau, J.-P., Gaborit, M. **Peintures murales des églises de la Grande-Lande**. Parc naturel régional des Landes de Gascogne, Confluences, 1998.

2. Mesuret, R. **Les peintures murales du Sud-Ouest de la France, du XI^e^ siècle au XVI^e^ siècle, en Languedoc, Catalogne septentrionale, Guyenne, Gascogne**. Paris : Picard, 1967. Mesuret avait également publié **Les peintures murales de Toulouse et du Comminges**. Catalogue de l'exposition du musée Paul-Dupuy, 1958.

3. Sous la direction de M. Durliat à l'université de Toulouse-le Mirail : Barjou, A. **Les peintures murales du Tarn-et-Garonne et du Lot-et-Garonne**. Mémoire de maîtrise, s.d. ; Di Costanzo, L. **La peinture murale du Lot au Moyen Age**. Mémoire de maîtrise, 1969 ; sous la direction de M. Pradalier-Schlumberger, Université de Toulouse-le Mirail : Monteil, C. **Inventaire des peintures murales de l'Aude et de l'Hérault (1270-1400)**. Mémoire de maîtrise, 1984 ; Decottignies, S. **Les peintures murales de l'église de Montbrun-Bocage (Haute-Garonne)**. Mémoire de maîtrise 1990 ; Decottignies, S. **Les peintures murales de la fin du Moyen Age des anciens diocèses de Rieux et du Couserans**. Mémoire de D.E.A, 1991 ; Salvan-Guillotin, M. **La piété en images, entre Comminges et Aragon du nord, ateliers de peintres décorateurs d'églises de 1589 à 1607**. Thèse nouveau régime, oct. 2000 ; sous la direction d'Y. Bruand, Université de Toulouse-le Mirail : Bergès, P. **Des peintures murales de la Renaissance dans le Sud-Ouest de l'ancienne France, du Quercy au Val-d'Aran, du Rouergue à l'Armagnac**. Thèse nouveau régime, 1996.

4. Une première publication est parue en 2004 sur les peintures monumentales du département de l'Ariège qui regroupe les 70 ensembles recensés, de l'époque romane au XVIII^e^ siècle. Decottignies, Sylvie. **Les peintures monumentales du XI^e^ au XVIII^e^ siècles en Ariège**. 2004 (coll. Images du patrimoine, n° 231).

5. 73 ensembles ou campagnes recensés.

6. 81 ensembles ou campagnes recensés.

7. 35 ensembles ou campagnes recensés.

8. Dans le département du Lot, par exemple, on compte 114 ensembles dont 37 datent de la période moderne. R. Mesuret n'y signalait que 14 ensembles médiévaux.

9. Dans ces deux départements, on dénombre déjà une cinquantaine d'ensembles peints.

10. Groupe de recherche sur les peintures murales, **Vifs nous sommes…morts nous serons, La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France**. Vendôme : Le Cherche-Lune, 2001.

11. Un programme portant sur « la création matérielle de l'œuvre en peinture murale » est conduit à l'UMR Chastel (Paris IV/CNRS/Inventaire).

12. Par exemple dans le département du Lot, le nombre des urgences s'élève pour le moment au moins à 25 (tous les décors n'ont pas encore été vus), sans compter les interventions nécessaires à moyen terme sur la majorité des ensembles.

13. Durliat, M. Les peintures murales d'Ariège. **Monuments historiques**, n° 115, août 1981, p. 59-64 ; Durliat, M. Les peintures murales romanes dans le Midi de la France de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées. **Cahiers de Civilisation médiévale,** avril-juin 1983, p. 118-139 ; Ottaway, J. Entre le Couserans et le Pallars sobira : peinture murale et réforme en moyenne montagne. État d'une recherche sur les peintures de Saint-Lizier. **Actes du congrès national des sociétés savantes, section d'archéologie et d'histoire de l'art**. Clermont-Ferrand, 1992 ; Ottaway, J. **Entre Adriatique et Atlantique : Saint-Lizier au premier âge féodal**. Catalogue d'exposition, 1994.

14. Voir Czerniak, Virginie. Les peintures murales de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac. Un exemple méridional de l'influence des Plantagenêts. **Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France**, 2003, t. LXIII, p. 75-88.

15. Lançon, N. La peinture murale à Conques de l'époque romane à la Renaissance. **Revue du Rouergue**, n° 36, hiver 1993, p. 536-541.

16. Pour les peintures de Mont, voir le bail à besogne de 1563 publié par Gilles, H. A travers les minutes d'un notaire de Louron. **Revue de Comminges**, 2e trim. 1983, p. 190-196. Pour l'église de Lézat-sur-Lèze, un bail à besogne de 1501 (AD Ariège, E287 fol. 65v-66) signale une commande faite au peintre de Saint-Girons, Guilhem Bochard, pour peindre deux « histoires » en l'honneur de saint Jean-Baptiste et deux autres dont le sujet n'est pas précisé.

17. Les peintures de l'église de Sainte-Suzanne sont signalées dans le procès-verbal de la visite épiscopale de 1634 (AD Ariège 1 J 501, p. 374.) : « Plus, hors du presbitère, il y a un autre autel dans une chappelle voutée à laquelle on monte par cinq degrés de pierre ledit autel est de pierre de sept pans de long et quatre pans de larges ou paroissent des marques de concécration. La voute de ladite chappelle est peincte représentant l'Assomption de Nostre Dame et tout autour d'icelle l'histoire de la vie de Nostre Dame, ledit autel estant a nud, sans aucun ornement, tableau ny image. / De l'autre cousté vis à vis, il y a une autre chappelle voutée, l'autel est de brique ou paroissent les marques de consécration et auquel on monte a cinq degrés de pierre. Au dessus d'icelui, sur la murailhe, est peinct l'image de saint Michel, lequel autel est aussi sans ornement. / Joignant les piliers qui font la voute du cœur il y a deux autels de pierre ou paroissent les marques de consécration sans aucune image ni ornements. / Le presbitère de ladite églize estvoute de brique qu'est sur iceluy est peincte. / Lesdits habitants nous on dit que ladite église est dediee a No pavé et la tre Dame de Méleastre (?) et que le unziesme daoust on celebre la feste de Saincte Suzanne. »

18. Par exemple pour l'église de Bourisp, voir Salvan-Guillotin, M. Les peintures de l'église Notre-Dame de Sescas de Bourisp (Hautes-Pyrénées). **Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France**, t. LXII, 2002, p. 155-174.

19. Cette inscription est transcrite par Boulhaut, J. et J. Décors peints au 17e siècle dans quelques églises d'Ariège. **Pyrénées Ariégeoises**, 1983, p. 117-133 : « fait par Jean Soun peintre de Verdun en Foix ». La date qui est peinte est incertaine : 1657 ou 1697 ?

20. Davy, C., Juhel, V., Paoletti, G. **Les peintures murales romanes de la vallée du Loir**. Vendôme : Le Cherche-Lune, 1997.

21. Gilles, H. A travers les minutes d'un notaire de Louron. **Revue de Comminges**, 2e trim. 1983, p. 190-196.

22. Decottignies, S., Péquignot, C. L'église Saint-Calixte de Cazaux-Fréchet (Hautes-Pyrénées) : son architecture et ses décors monumentaux. **Actes du 52e Congrès de la Fédération**

historique de Midi-Pyrénées, Saint-Gaudens 25, 26, 27 juin 1999. Société des études du Comminges, 2000, p. 634-636.

23. Decottignies, S. La peinture murale des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles en Midi-Pyrénées : état des recherches. **Actes du 9e séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999**. Saint-Savin, Cahier n° 5, p. 62.

24. V. Czerniak, dans sa thèse sur les peintures murales du Moyen Age en Quercy, démontre les similitudes stylistiques évidentes entre ces différents décors : personnages aux yeux alourdis par une large paupière supérieure, nimbes traités en forme d'ellipse très aplatie, mêmes attitudes rigides. les motifs ornementaux que l'artiste affectionne particulièrement sont soit un gros fleuron de forme rectangulaire avec un bouton central, soit ces fameux arcs en accolade agrémentés de rinceaux végétaux.

25. Czerniak, V. Les peintures murales de Bioule. **Bulletin de la société archéologique du Tarn-et-Garonne**. t. CXXVIII, 2003, à paraître.

26. Czerniak, V. Les peintures murales de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac : un exemple méridional de l'influence des Plantagenêts ? **Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France**. t. LXIII, 2003, à paraître.

27. Czerniak, V. L'église Notre-Dame de Saux à Montpezat-de-Quercy : son décor peint du XIV^e^ siècle. **126e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques**. Toulouse, 2001, p. 99-110.

28. Pradalier-Schlumberger, M. **Toulouse et le Languedoc : la sculpture gothique, XIII^e^-XIV^e^ siècles**. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998.

29. Decottignies, S. article cité, 1999, p. 56 ; Fayel, N. **Les peintures murales du diocèse de Rodez au XIV^e^ siècle**. Mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-le Mirail, 1988.

30. Czerniak, V. L'église Notre-Dame de Saux à Montpezat-de-Quercy : son décor peint du XIV^e^ siècle. **126^e^ Congrès national des sociétés historiques et scientifiques**. Toulouse, 2001, p. 99-110.

31. Decottignies, S. **Les peintures murales de la fin du Moyen Age des anciens diocèses de Rieux et du Couserans**. Mémoire de D.E.A, 1991, p. 341-379 et 358-363.

32. Saint Calix et saint Mercurial auraient accompagné le roi Sanché Abarca pour achever l'œuvre de Charles Martel lors de la contre-offensive chrétienne contre les Maures. Ils auraient péri dans le Louron de la main des Sarrasins et auraient été ensevelis sur le lieu de leur mort.

33. Voir notice d'inventaire de V. Czerniak.

34. Czerniak, V. L'église Notre-Dame de Saux à Montpezat-de-Quercy : son décor peint du XIV^e^ siècle. **126^e^ Congrès national des sociétés historiques et scientifiques**. Toulouse, 2001, p. 101.

35. Avec le thème des bavardes et des diables, par exemple. Voir Leduc, C. **La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XV^e^ et XVI^e^ siècles**. Thèse nouveau régime, Université Marc-Bloch de Strasbourg, 1999.

36. Ce thème a été étudié par Suau, J.-P. Le thème du livre individuel des consciences sur les peintures murales méridionales du Jugement Dernier, à la fin du Moyen Age. **Enfer et Paradis : l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe, Actes du colloque de Conques, 22-23 avril 1994, Les Cahiers de Conques**. n° 1, mars 1995, p. 147-175.

37. Durliat, M. Le Jugement dernier de la cathédrale d'Albi. **Congrès Archéologique de France**, 140e session, 1982, **Albigeois**, Paris, 1985, p. 92-101.

38. M. Scellès dans Bénéjeam, M. et al. **Cahors. La cathédrale, Lot.** (coll. Images du Patrimoine, n° 79) 1991, p. 64-68.

39. Sans compter les exemples qui se trouvent de l'autre côté des Pyrénées, comme à La Seu d'Urgell ou en Aquitaine, à Allemans-du-Dropt, par exemple.

40. R. Mesuret l'a appelé « décor concret ».

41. Liste complémentaire des motifs de puzzle : La Ramière (Lot, salle capitulaire du prieuré), Beaulieu (Tarn-et-Garonne, abbaye), Saint-Antonin-Noble-Val (Tarn-et-Garonne, maisons), Moissac (Tarn-et-Garonne, maison Lobios).

RÉSUMÉS

L'élaboration par le service régional de l'Inventaire Midi-Pyrénées d'un corpus de peintures murales couvrant une large période allant de l'époque romane au XVIII^{e} siècle donne la possibilité de comparer l'ampleur et la qualité de ces œuvres et met en évidence des ensembles importants mal connus, parfois même ignorés, comme par exemple le décor de la chapelle de Castillon-en-Couserans en Ariège, daté de la fin du XIII^{e} siècle. Un des apports essentiels du travail est aussi de permettre des comparaisons avec d'autres régions, par exemple sur le thème précis du "Dit des trois morts et des trois vifs". Cette étude s'est accompagnée, sur le terrain, d'une évaluation de l'état de conservation des décors dont il ressort notamment que plus de 50 % des ensembles demandent une intervention urgente ou une dérestauration, car la doctrine a évolué vers des retouches moins lourdes.

The Inventory services in the Midi-Pyrénées region has surveyed the mural paintings of the region, establishing a corpus of works dating from the Romanesque period up to the eighteenth century. This corpus allows for comparative studies of these paintings in terms of their importance and their quality. It has also allowed for certain significant but little-known works to be properly identified and understood, for example the painted decor of the chapel of Castillon-en-Couserans, in the Ariège department, dating from the late thirteenth century. Another essential contributions of this survey is to permit comparisons with works in other regions, for example on the precise theme of the 'Sayings of the three dead and the three living'. In the field, this inventory was accompanied by an evaluation of the state of the decors today. More than half of them require urgent restoration or 'de-restoration' work, since doctrines here have evolved towards less heavy-handed interventions.

INDEX

Keywords : inventory, mural paintings, decor
Mots-clés : Midi-Pyrénées, peinture murale, inventaire, corpus, peinture romane, Toulouse, Gers, Tarn et Garonne, Quercy, Lot, Aveyron, maître de Pedret, Catalogne, Moissac, Jugement dernier, péchés capitaux, Robert Mesuret, Marcel Durliat, Ariège, Haute-Garonne, Tarn, Lot, Hautes-Pyrénées, Tarn-et-Garonne, Castillon-en-Couserans, Pyrénées, Aveyron, Saint-Lizier, Vals, Montgauch, Nogaro, Rouillac, Rampoux, Moissac, Cahors, Rodez, Vopillon, Capdenac-le-Haut, Saint-Céré, Conques, Goudou, Saint-Jean-du-Falga, Maître de Pedret, Ager, Tredos, Pedret, Catalogne, Comminges, Barousse, Ourde, Génos, Saint-Pé d'Ardet, Benqué-Dessus, Unha, Val d'Aran, Melchior Rodigis, Mont, Cazaux-Fréchet, Aranvielle, Bourisp, Soulomès, Payrac Castenaux-Bretenoux, Lunegarde, Montpezat-de-Quercy, maître de Rieux, Bioule, Rouergue, Rodez, Bozouls, Simone Martini, Saint-Ybars, Légende dorée, saint Calix, saint Mercurial, saint Namphaise, Cazaux-Fréchet, Vielle-Louron, Vaillac, Livre individuel des consciences, Jugement dernier, Albi, Lézat-sur-Lèze, Louis d'Amboise, péchés capitaux, Léviathan, Montbrun-Bocage, Ilhan, Saint-Aventin, Puycelci, les Junies, Vieux, Bourisp, La-Romieu, Lectoure, Cordes, Vic d'Oust, Galey, Besplas, Saint-Jean-du-Falga, Leychert, Dreuille, Péreille, Jean Soun, Lherm, Unjat, Nescus, Cornac, Russac, trompe-l'œil, Grailhen

AUTEUR

SYLVIE DECOTTIGNIES

Ingénieur d'études. Inventaire. Région Midi-Pyrénées. sylvie.decottignies@culture.gouv.fr

L’inventaire et le patrimoine de l’astronomie : l’exemple des cercles méridiens et de leurs abris

Françoise Le Guet-Tully et Jean Davoigneau

L'inventaire du patrimoine astronomique : bref historique

1 Peut-être moins convenus et plus inhabituels que les objets d’art, les instruments du patrimoine astronomique sont depuis quelques années recensés et étudiés par l’Inventaire dans le cadre d’un protocole signé avec le ministère de la Recherche. La valorisation de ce patrimoine par les observatoires nécessite en effet de le connaître, d’étudier son histoire et de le resituer dans son contexte, à la fois pour le comprendre et pour comprendre l’évolution des techniques qui ont accompagné sa conception. L’inventaire de ce patrimoine relevant plus de la recherche que de la gestion de collections, la méthodologie de l’Inventaire général se trouve parfaitement adaptée à ce type d’opération.

2 Les spécificités du patrimoine des observatoires sont de plusieurs ordres. Par exemple, en ce qui concerne le rapport mobilier/immobilier souvent évoqué dans les études patrimoniales, l’instrument astronomique prime toujours sur le bâti. En effet, à partir d’une certaine dimension, la lunette (ou le télescope) doit être installée à demeure sur de solides piliers et, devenue immobile par nécessité, elle est protégée par un abri adapté à la fois à sa forme, à ses dimensions et à l’usage que les astronomes en font. Ainsi l’étude des coupoles et autres abris est-elle toujours subordonnée à celle de l’objet. Pour ce qui est du corpus des objets patrimoniaux présents dans les observatoires, la spécificité tient au fait que ceux-ci se trouvent répartis dans un nombre restreint de sites bien identifiés, une dizaine, et que le nombre d’entrées - un peu plus d’un millier - est par nature limité. L’autre spécificité concerne les études sur le terrain : contrairement à celles que mène l’Inventaire dans d’autres domaines, elles

sont réalisées par la même équipe de chercheurs quelle que soit la région où se trouve le site à inventorier.

3 Compte tenu de la grande diversité des objets étudiés dans chacun des observatoires, il nous est apparu que pour donner un aperçu de la singularité et de l'intérêt de cette opération d'inventaire, le choix des cercles méridiens[1] était particulièrement pertinent.

4 Il s'agit en effet d'un instrument astronomique essentiel, présent dans pratiquement tous les observatoires, et dont chaque exemplaire, unique, reflète un moment précis à la fois de l'art des constructeurs et des facteurs d'évolution de l'industrie des matériaux. Instrument emblématique de l'astrométrie - science de la position des astres - le cercle méridien permet aussi de retracer l'histoire d'un instrument depuis le moment de sa conception intellectuelle à la fin du XVII^{e} siècle jusqu'à son remplacement trois siècles plus tard par le satellite Hipparcos[2] qui, tout en poursuivant les mêmes objectifs scientifiques que ses prédécesseurs, accroît spectaculairement le nombre d'astres observés et la précision des mesures. Ainsi, grâce aux instruments embarqués sur ce satellite - éponyme de l'astronome grec à qui l'on doit le tout premier catalogue d'étoiles, riche de 800 astres - les astronomes ont notamment mesuré les positions de 118 000 étoiles avec une précision de l'ordre du 1/1000e de seconde d'arc.

5 Le cercle méridien présente en outre l'avantage d'être associé à un nombre important d'instruments et objets annexes représentatifs de la diversité des objets relevant de notre opération d'inventaire. Les instruments-accessoires du cercle méridien sont de plusieurs types : ceux permettant les mesures de l'instant de passage et de la hauteur méridienne de l'astre observé (horloges sidérales, régulateurs astronomiques, chronographes, micromètres et cercles gradués), ceux permettant de connaître et de mesurer les constantes instrumentales ou défauts de l'instrument (chariots de retournement, collimateurs, mires, bains de mercure ou horizons artificiels et niveaux à bulle)[3] et ceux permettant l'observation (sièges de l'astronome). Enfin, autre particularité intéressante de cet instrument qui sert à observer les astres au moment de leur culmination au méridien, son nécessaire positionnement dans le plan nord-sud a toujours pour corollaire des contraintes spécifiques sur le bâti, qu'il s'agisse du support de l'instrument ou de son abri **(fig. n° 1) (fig. n° 2)**.

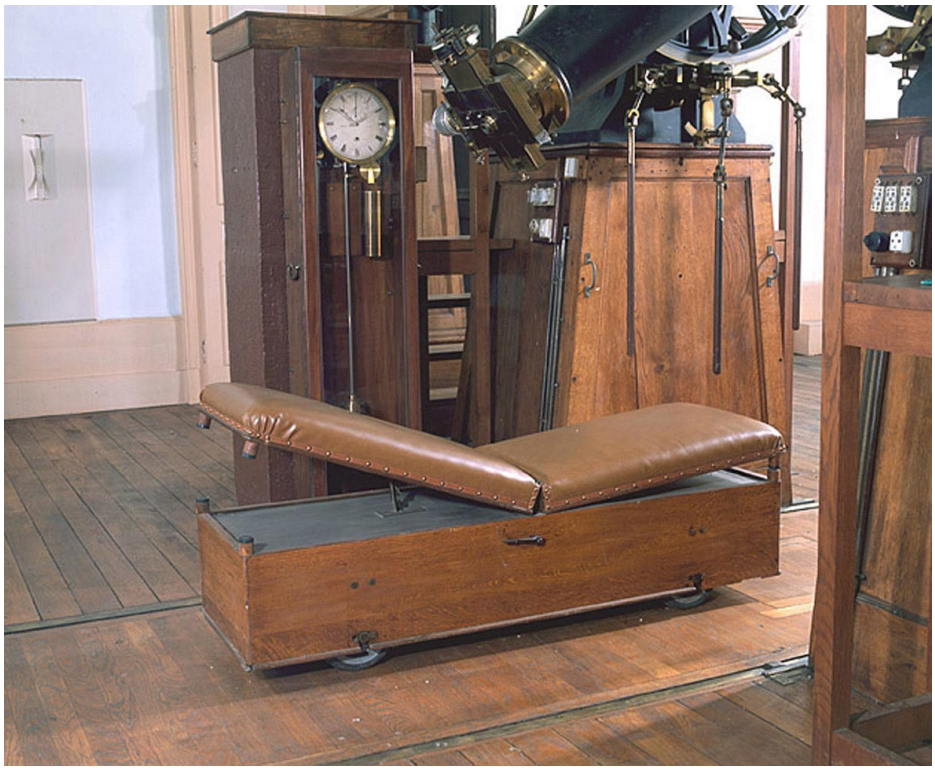
Figure 1



Deux accessoires du cercle méridien de l'observatoire de Besançon : le chariot de retournement de l'instrument sur ses rails et le collimateur sud sur son pilier-support

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2004

Figure 2



Deux accessoires du cercle méridien de l'observatoire de Besançon : le siège de l'astronome et le régulateur astronomique Fénon

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2004

Un nouveau champ patrimonial à l'Inventaire

6 Pendant des décennies, dans une indifférence quasi générale, le patrimoine des observatoires a été négligé. Le plus souvent *au gré des perfectionnements que l'insatiable Science réclame dans sa marche ascendante*[4], parfois par ignorance ou inculture, ou simplement en raison du vide juridique dans lequel les instruments scientifiques obsolètes sont tenus.

7 Au début des années 1990, à l'occasion de réflexions sur le thème « astronomie et société », un collectif d'astronomes issus d'établissements parisiens et provinciaux prit conscience de cette disparition régulière, progressive et généralisée du patrimoine de leurs établissements et sollicita l'instance de tutelle des observatoires, l'Institut National des Sciences de l'Univers (INSU/ CNRS), qui en 1992 finança une pré-enquête portant sur treize établissements[5]. Les conclusions laissèrent apparaître que, si une partie de l'instrumentation des observatoires avait disparu et continuait de disparaître, un certain nombre d'instruments obsolètes avait traversé les ans dans des caves, des greniers, des remises et des placards, au gré des aléas de la science pratiquée dans les établissements[6]. De plus, échappant à toute logique patrimoniale, la conservation du patrimoine astronomique relevait pour l'essentiel de l'initiative personnelle de quelques astronomes, ingénieurs ou techniciens suffisamment sensibles au passé de leur discipline pour mettre à l'abri des objets destinés au rebut ou à la benne - objets dont ils percevaient plus ou moins consciemment la valeur patrimoniale ou qu'ils

considéraient comme emblématiques de la mémoire de leurs propres travaux ou de ceux de leurs aînés.

8 A la suite de ce constat, le ministère chargé de la Recherche mit en place à l'automne 1993 un groupe de réflexion sur le « patrimoine astronomique » chargé de *faire des propositions pour sa conservation et sa mise en valeur*. Constitué notamment d'astronomes et d'historiens des sciences et des techniques, ce groupe prit contact au début de 1994 avec les services de l'Inventaire du ministère de la Culture et rapidement une première convention fut signée entre les deux ministères en vue de réaliser un inventaire thématique sur le patrimoine des observatoires astronomiques.

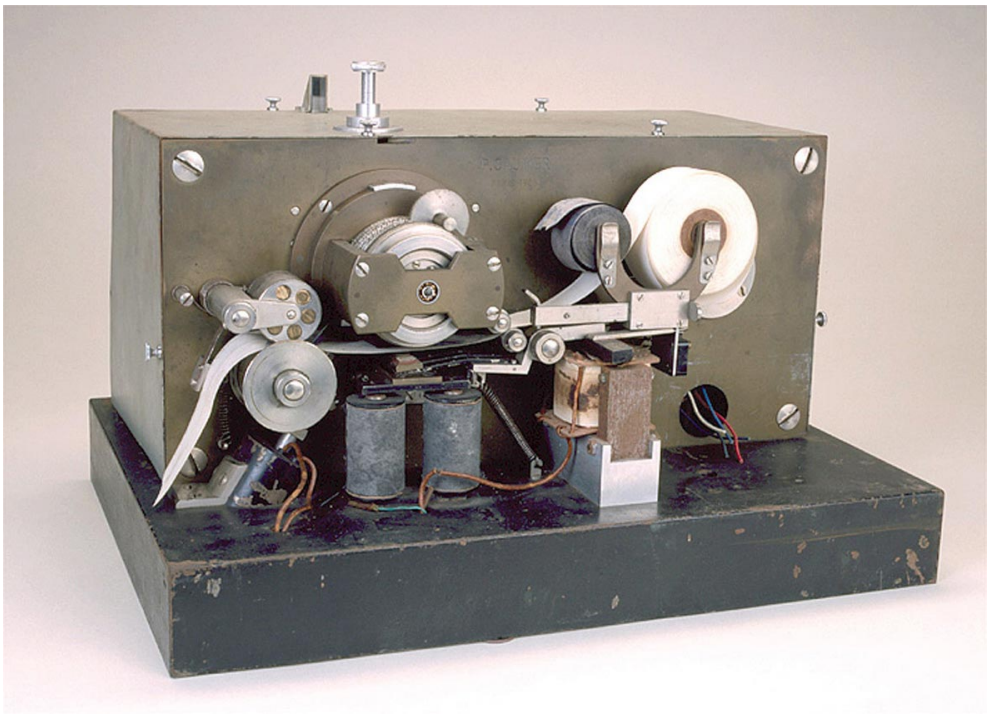
9 La première convention triennale (1995-1998) permit à partir d'une opération pilote de mettre en place une méthodologie et d'établir un vocabulaire qui conduisit à la réalisation d'un thesaurus de l'instrumentation scientifique. Après validation des outils méthodologiques, l'opération d'inventaire fut poursuivie dans le cadre d'un second protocole (1999-2002). Le troisième (2003-2006) doit permettre d'achever l'opération et de réfléchir à sa valorisation[7].

10 Ainsi, grâce à l'extension progressive de la notion de patrimoine, la science et l'ensemble des éléments matériels attachés à sa pratique (archives, instruments, laboratoires) ne font désormais plus exception : après l'industrie et ses usines, ils rejoignent les œuvres et objets d'art dans le monde du patrimoine, de la conservation et de la protection. En outre, à la différence notable du patrimoine industriel, c'est à la suite d'une sollicitation émanant de la communauté scientifique elle-même, en l'occurrence celle des astronomes, que s'est ouvert ce nouveau champ patrimonial.

11 L'opération sur le patrimoine astronomique s'inscrivant dans les études thématiques entreprises par les services de l'Inventaire, sa mise en œuvre suit la méthodologie habituelle. La démarche exhaustive, l'étude conjointe du mobilier et de l'immobilier, le recensement critique des œuvres, les procédures et les critères de sélection constituent donc les principes de conduite de l'étude.

12 En ce qui concerne la délicate question des critères de sélection, la méthodologie de l'Inventaire propose une approche particulièrement intéressante pour les historiens des sciences. En effet, comme le regrettait en 1997 à Liège Robert Anderson, alors directeur du British Museum et président de la Scientific Instrument Commission[8], les inventaires d'instruments scientifiques ont souvent comme objectif de faire partager à un public éclairé la rareté, la beauté et la valeur de « curiosités naturelles » ou d'objets scientifiques collectionnés dans un contexte particulier

Figure 3



Un chronographe de l'observatoire de Besançon. L'instrument porte l'inscription suivante : P. Gautier Paris 1906

Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2004

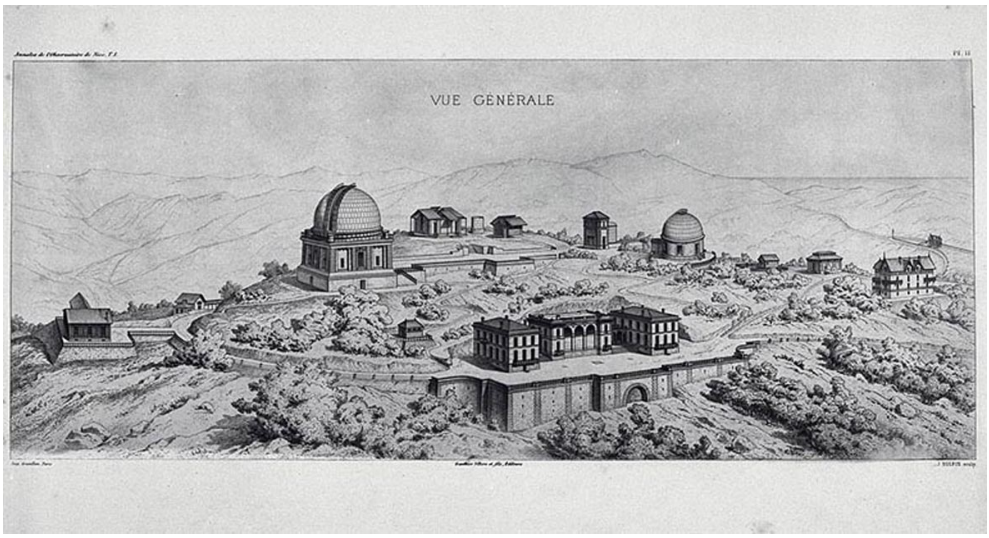
13 En conséquence, seules s'y trouvent des pièces de prestige susceptibles d'en dire au moins autant sur la valeur du collectionneur (privé ou public) que sur leur valeur propre. La méthode appliquée dans le cadre de notre opération permet d'échapper aux travers dénoncés par Anderson. Les « collections » à inventorier sont en effet constituées par l'ensemble des instruments encore présents dans les observatoires : grands instruments encore en place, instruments prestigieux exposés dans le bureau du directeur, instruments démantelés ou démontés remisés au fond des greniers à côté d'appareils de série qu'une mutation technologique a rendus obsolètes **(fig. n° 3)**. Elles incluent même les instruments disparus s'ils sont documentés.

14 Cette méthodologie contribue aussi à donner une vision plus globale et plus contextuelle du patrimoine étudié. Elle permet en effet non seulement d'accumuler des dossiers documentaires individuels mais aussi de redonner du sens à des instruments, et a fortiori à des bâtiments, dont la lisibilité a été perdue du fait de l'amnésie concernant leur place et leur fonction au sein de procédures scientifiques qui n'ont plus cours[9]. Dans le même ordre d'idées, la redécouverte à la lumière de leurs « vestiges instrumentaux » de travaux scientifiques oubliés permet de révéler et de documenter des instruments démantelés, détruits, ou transformés au fil des ans.

15 Enfin, grâce à la particularité de l'Inventaire français de mener de front l'étude de l'architecture, de l'urbanisme et des objets mobiliers dans leur cadre territorial[10], la connaissance - ou plutôt la re-connaissance - des instruments disparus et de ceux devenus muets rend à nouveau intelligibles l'implantation et l'organisation des édifices sur leur site. Cette spécificité de notre étude permet par exemple de mieux saisir le sens

de ce que Charles Garnier écrivait en 1892 à propos de l'implantation des bâtiments de l'observatoire de Nice :

Figure 4



Vue générale de l'observatoire de Nice. Perrotin, Henri. **ANNALES DE L'OBSERVATOIRE DE NICE**. Tome I - Atlas, Paris : Gautier-Villars, 1899. Planche II gravée par J.Sulpis

Bibliothèque de l'Observatoire de Nice © Observatoire de la Côte d'Azur

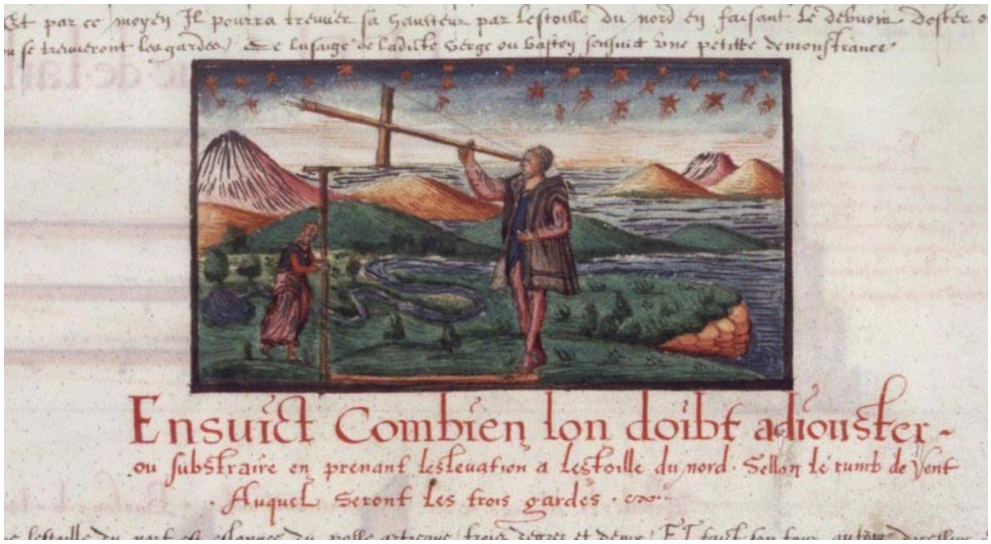
16 On pourrait croire que (...) tous ces bâtiments ont été semés au hasard ; il n'en est rien pourtant ; les emplacements ont été étudiés avec le plus grand soin et la plus grande conscience, et l'on peut affirmer que, tenant compte de l'orientation du plateau et de la forme du terrain, les dispositions adoptées sont aussi parfaites que possible[11] **(fig. n° 4)**.

17 Elle permet aussi de retrouver la destination première d'abris instrumentaux et de bâtiments dont l'architecture a pu être profondément modifiée à l'occasion de changements de fonction successifs ou dont la compréhension a été perturbée par des constructions postérieures.

L'instrument des passages, ancêtre de la lunette méridienne

18 L'observation du soleil et des astres a servi très tôt à mesurer l'écoulement du temps, aussi les premiers dispositifs imaginés pour faciliter cette observation [...] remontent-ils aux âges les plus reculés[12].

Figure 5



Usage du bâton de Jacob ou arbaslestrille - tige de bois équipée d'une simple traverse. Vaulx, J. de. **PREMIÈRES ŒUVRES**. Le Havre, XVI[e] siècle

BNF Richelieu Manuscrits Français 150, Fol 16v © BnF. http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/MAN00836.htm [image 25, consultation 15/07/2005]

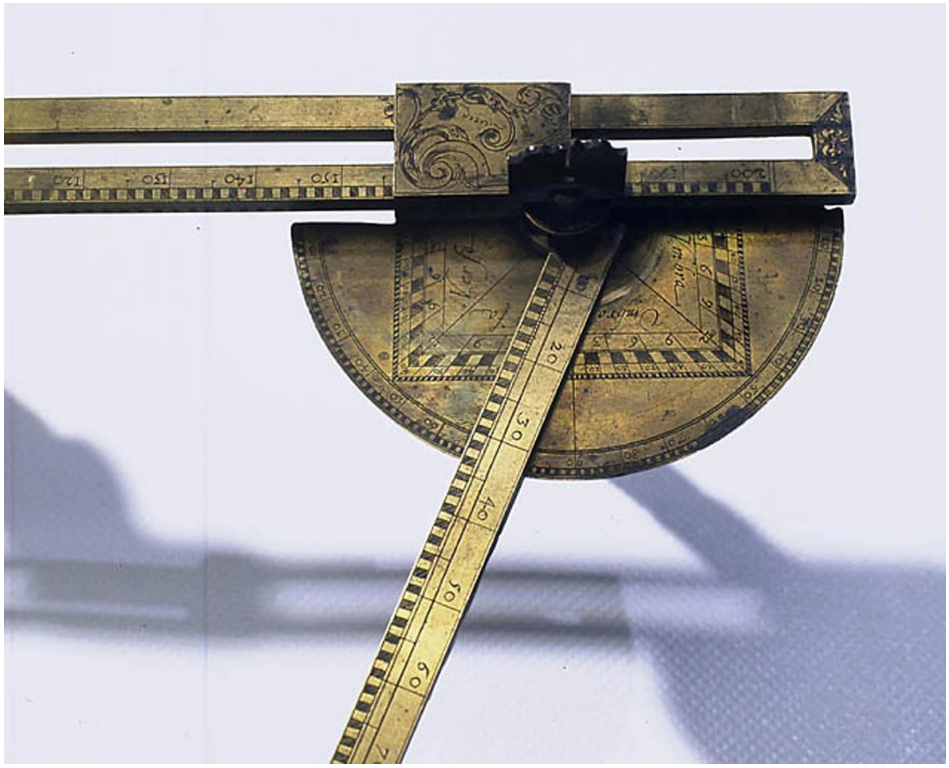
19 Le gnomon qui, grâce à l'observation de l'ombre d'un bâton vertical, permet de mesurer l'écoulement du temps, et le bâton de Jacob, ou arbalestrille **(fig. n° 5)**, qui permet la mesure d'un angle sur la voûte céleste, sont les ancêtres des instruments astronomiques. Nés de pratiques de la vie courante, et améliorés au fil des siècles au gré des nécessités ou des progrès réalisés dans les techniques de construction et d'assemblage, ces premiers instruments sont parvenus au début du XVII[e] siècle à un stade de grand perfectionnement. Ainsi, au moment où vont apparaître les instruments d'optique, astronomes, navigateurs et géomètres sont équipés d'astrolabes, de demi-cercles, de quarts de cercle, de secteurs gradués, de théodolites à pinnules, ainsi que de divers assemblages de règles graduées qui sortent d'ateliers spécialisés et souvent renommés[13] **(fig. n° 6) (fig. n° 7)**.

Figure 6



Trigomètre de Danfrie, collection Observatoire de Marseille
Phot. Inv. M. Heller © Inventaire général, ADAGP, 1995

Figure 7



Trigomètre de Danfrie : vue de détail du cercle de mesure et des règles graduées, collection Observatoire de Marseille

Phot. Inv. M. Heller © Inventaire général, ADAGP, 1995

20 Contrairement au développement de ces instruments sans optique, fruit d'une très lente évolution empirique, l'essor de la lunette astronomique est particulièrement rapide. Il s'inscrit en effet dans une époque d'émulation particulièrement riche en découvertes scientifiques et s'appuie sur les connaissances théoriques en optique géométrique qu'élaborent au cours du XVII[e] siècle des savants comme Johannes Kepler (1571-1630), René Descartes (1596-1650) ou Christiaan Huygens (1629-1695). Aussi, lors de la création des deux premiers observatoires institutionnels - à Paris en 1667 et à Greenwich en 1675 - les lunettes astronomiques des astronomes sont-elles déjà bien supérieures à celles qu'a pu construire Galilée (1564-1642) au début du siècle. Qui plus est, les quarts de cercle sont équipés de lunettes munies de fils réticulaires, la technique de division des limbes des cercles gradués s'est améliorée, l'utilisation de l'échelle fractionnaire mobile due à Pierre Vernier (1580-1637) est établie, et le micromètre à fil est inventé, ce qui permet de déterminer la distance entre deux points observés dans le champ de l'instrument. Tout est donc en place pour que commence la course sans fin vers une précision toujours accrue de la mesure des angles sur la sphère céleste. Dans le même temps, le développement rapide de l'horlogerie de précision - résultant de l'invention par Huygens en 1656 de l'horloge à balancier - réduit considérablement les écarts de marche des garde-temps. Ainsi, alors qu'ils étaient jusque-là de l'ordre de plusieurs minutes par jour, *Picard rapporte que, en 1672, il possédait une pendule qui ne variait pas d'une seconde en deux mois*[14]. Il n'est donc pas étonnant que dans ce contexte scientifique et instrumental particulièrement favorable, *la brillante*

génération d'astronomes de 1660-1680 [...] tir[e] tout le profit possible des lunettes pour perfectionner l'équipement des observatoires[15] .

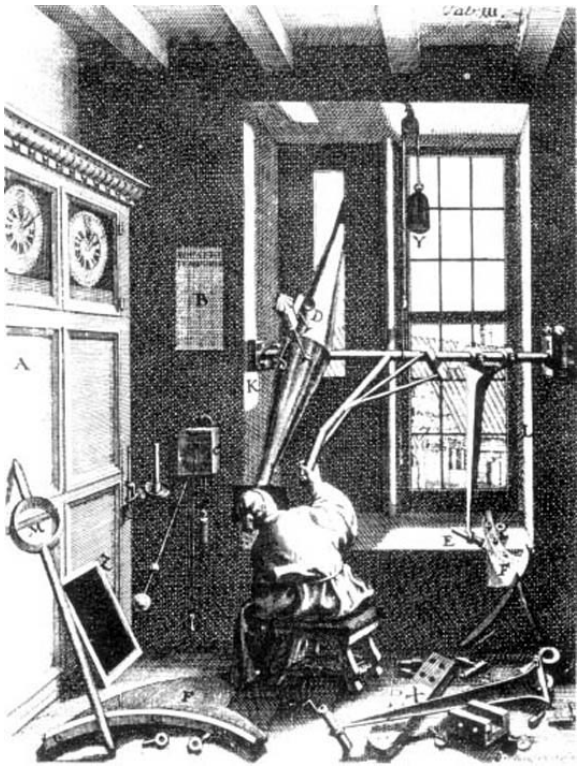
21 Avec leurs quarts de cercle[16] et leurs sextants équipés de lunette et munis de micromètres, l'abbé Jean Picard (1620-1682) et Adrien Auzout (1622-1691), astronomes à l'observatoire de Paris, sont alors capables de mesurer avec précision la hauteur des astres au-dessus de l'horizon. Grâce aux horloges à balancier battant la seconde, ils sont aussi capables de repérer l'instant du passage de ces mêmes astres dans le plan méridien. Fondement de l'astronomie de position (ou astrométrie), la connaissance précise et simultanée de ces deux données - angle au-dessus de l'horizon et instant de passage dans le plan méridien - permet de dresser des cartes célestes, de publier des catalogues d'étoiles et d'établir de nouvelles cartes terrestres. Ce qui ne peut que plaire à Colbert désireux de voir améliorer les cartes du royaume de France. La création de l'Académie royale des sciences en 1666, puis celle de l'observatoire de Paris en 1667, découlent d'ailleurs directement d'un vœu émis en 1665 auprès de Louis XIV par quelques savants, dont Auzout qui dans une épître au roi écrivit : *Il y va, Sire, de la Gloire de Votre Majesté...*[17].

22 Picard est l'un des premiers à percevoir l'intérêt d'utiliser simultanément et de façon régulière un quart de cercle muni d'une lunette et une horloge à balancier afin de disposer systématiquement des deux données en même temps. Pour ce faire, il se propose d'établir l'instrument qui mesure les angles dans une position fixe et *[fait] sceller dans le plan du méridien à l'Observatoire un quart de cercle de 5 pieds de rayon, mais le réglage de l'instrument [est] terminé en 1683 après [sa] mort*[18]. Si Picard peut donc être considéré comme l'inventeur du concept, c'est son ancien élève et assistant, l'astronome danois Olaüs Roemer (1644-1710), qui le premier à la fois utilise intensément et décrit *un instrument des passages*[19]. Astronome à l'observatoire de Paris de 1672 à 1681, Roemer retourne ensuite au Danemark où il devient astronome royal et directeur de l'observatoire de Copenhague. C'est là qu'il invente et fabrique lui-même le nouvel instrument qu'il installe dans une embrasure de fenêtre.

Lunette méridienne et cercle méridien

23 En quoi l'instrument de Roemer modifie-t-il profondément et durablement l'astronomie instrumentale ? Dès sa création vers 1690, la *Machina Domestica* de Roemer **(fig. n° 8)** est un instrument extrêmement élaboré qui ouvre une ère complètement nouvelle dans le domaine des observations astronomiques.

Figure 8



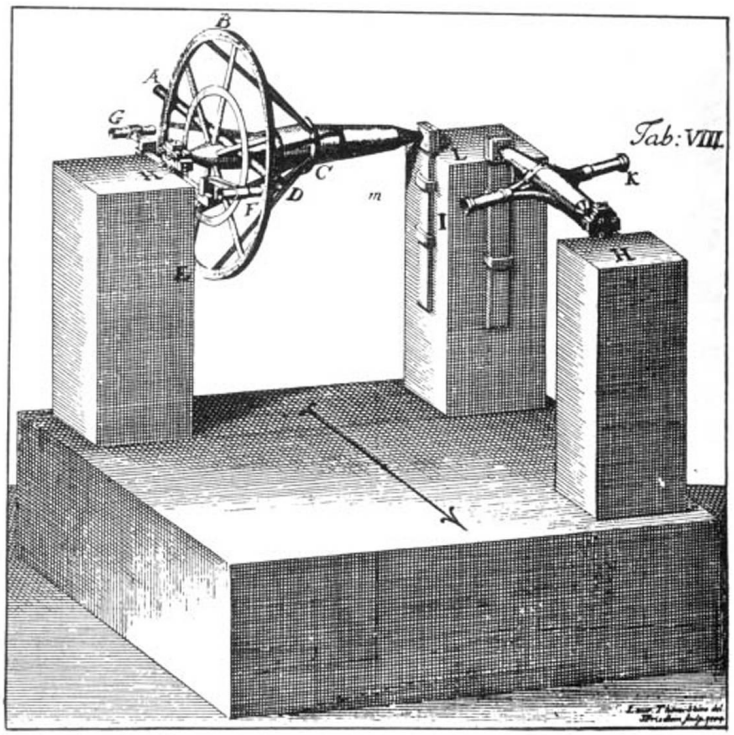
Machina Domestica, lunette méridienne installée par Römer dans son habitation à Copenhague, vers 1690. La gravure illustre la description de l'instrument faite par l'assistant de Römer Peder Nielsen Horrebow (1679-1764) dans son ouvrage **BASIS ASTRONOMIAE** publié en 1735 à Copenhague

24 En quoi consiste-t-elle exactement ? Il s'agit d'une lunette astronomique dont l'axe de rotation est horizontal et perpendiculaire à l'axe optique. Cet axe de rotation traverse la lunette en son milieu et repose à chacune de ses extrémités, terminées par des tourillons coniques, sur des coussinets en bronze fixés dans l'embrasure de la fenêtre : la lunette n'a ainsi pas d'autres contacts que ceux-là. Il est orienté selon la direction est-ouest de sorte que la lunette vise toujours dans le plan nord-sud (ou plan méridien). L'observateur n'y porte jamais la main afin de ne pas lui communiquer de déplacements involontaires : il l'oriente en hauteur sans la toucher en se servant d'un bras de commande fixé à l'axe. Lorsque la lunette tourne autour de son axe de rotation horizontal, un index tenu par un second bras solidaire de cet axe se déplace devant un secteur fixé au mur dont le limbe est gradué, indiquant ainsi la hauteur de l'astre au-dessus de l'horizon. Cet angle peut être déterminé à 10 minutes d'arc près par lecture directe et à 1 minute près à l'aide du microscope de lecture dont l'index est muni. L'instrument est équipé d'un contrepoids destiné à réduire à la fois la flexion de l'axe sous l'effet de la pesanteur et les pressions excessives exercées sur les tourillons. Dernière caractéristique d'importance : au lieu d'être un simple cylindre, le tube de la lunette est composé de deux cônes creux assemblés à leur base, ce qui assure une meilleure rigidité à l'ensemble et évite les flexions.

25 Comment cet instrument fonctionne-t-il ? Installée précisément dans le plan méridien, la lunette permet d'observer les astres au moment précis où, en raison du mouvement apparent des astres d'est en ouest, ils passent dans ce plan. En relevant à la fois l'instant de passage avec l'horloge, et la hauteur de l'astre au-dessus de l'horizon

indiqué par l'index, on dispose alors des deux données qui après traitement vont servir à élaborer cartes célestes, catalogues, ou éphémérides.

Figure 9



Rota Meridiana, ou cercle méridien, de Römer (1704). Diamètre du cercle 1,7 m ; longueur de l'axe HL 1,6 m. A droite, un instrument dans le premier vertical. La gravure illustre la description de l'instrument faite par l'assistant de Römer Peder Nielsen Horrebow (1679-1764) dans son ouvrage **BASIS ASTRONOMIAE** publié en 1735 à Copenhague

26 En 1704, soucieux d'améliorer le fonctionnement de son instrument de passage, Roemer, âgé de 60 ans, conçoit à nouveau un instrument. Il s'agit d'une lunette équipée d'un cercle, à laquelle il donne le nom de *Rota Meridiana*, ou cercle méridien **(fig. n° 9)**. L'instrument a alors acquis sa forme définitive : les coussinets sont scellés sur de robustes piliers, le cercle de lecture est complet et porté par l'axe de rotation de l'instrument, la lecture peut être faite à l'aide de deux microscopes permettant la répétition de la mesure.

27 Toutefois pendant plus d'un siècle, le génie mécanique de l'astronome danois sera largement incompris par les constructeurs qui trahiront ses intentions les plus claires. Lorsque le cercle méridien, oublié depuis la mort de Roemer, commence à réapparaître dans les ateliers de mécaniciens anglais (Ramsden et Troughton[20]) ou allemands (Reichenbach et Repsold), les astronomes ne s'empressent d'ailleurs pas de l'adopter. En effet, si cet appareil convient parfaitement à l'observation des passages et - associé à une horloge - au repérage de cet instant, en ce qui concerne la mesure de la hauteur de l'astre les premiers cercles méridiens peuvent difficilement rivaliser avec les grands secteurs gradués existants[21].

28 De fait le premier observatoire à s'équiper d'un grand cercle méridien est l'observatoire impérial russe installé de toutes pièces à Pulkovo près de Saint-Pétersbourg de 1835 à 1839. Cet établissement est conçu, réalisé et dirigé par l'astronome Wilhem Struve

(1793-1864), avec le soutien financier illimité du tsar Nicolas Ier. Struve, désireux de *garnir l'Observatoire d'une collection complète d'instruments*[22], y prévoit deux vastes salles méridiennes. L'une abrite un instrument des passages et un cercle mural de 43 pouces de diamètre, tous deux commandés à Ertel à Munich. Dans l'autre il installe un cercle méridien muni de deux cercles divisés de 48 pouces de diamètre, construit à Hambourg par les ateliers Repsold. Les trois lunettes - celles de l'instrument des passages, du cercle mural et du cercle méridien, ont environ 15 cm d'ouverture. Conformément aux vœux du tsar Nicolas *de voir le nouvel Observatoire muni de tout ce qu'il y avait de plus parfait*[23], Struve a commandé aux meilleurs constructeurs les instruments méridiens les plus puissants qui puissent exister en ce deuxième quart du XIX^{e} siècle.

29 La réussite de l'entreprise russe tient non seulement à la magnanimité du tsar, mais aussi à la volonté de Struve d'interagir fortement avec les constructeurs, de sorte *[qu']il y eût intelligence entre les vues de l'astronome et l'exécution de la part des artistes*[24]. Struve explique d'ailleurs que *les idées de Roemer [concernant les instruments astronomiques] ne seraient pas restées en partie infructueuses, pendant près d'un siècle* si la construction des instruments n'avait pas été entre les mains des artistes, aussi distingués soient-ils. Et il constate avec regret que *la plupart des observatoires ont été fournis d'appareils exécutés selon les idées des artistes, sans aucune consultation avec les astronomes qui en auraient pourtant dû indiquer les principes*[25].

Les observations méridiennes à Greenwich

30 En 1721 un premier instrument des passages - ou lunette méridienne - est installé à l'observatoire de Greenwich par Edmond Halley (1656-1742), qui a succédé l'année précédente à Flamsteed, premier *Astronomer Royal*. Construit par George Graham (1675-1752), sa monture est plus stable que celle de l'instrument de Roemer car, au lieu d'être fixée dans l'embrasure d'une fenêtre, la lunette repose sur deux piliers. Par ailleurs, grâce à une ouverture zénithale dans le toit de la salle qui l'abrite, le champ d'observation n'est plus limité au sud mais couvre les 180 degrés du plan méridien. L'instrument est en outre muni de trois réglages. Son positionnement précis dans le plan méridien s'obtient grâce à l'observation d'une mire méridienne ou d'étoiles circumpolaires[26]. Le positionnement horizontal s'effectue à l'aide d'un niveau à bulle. Enfin la vérification de la perpendicularité entre la lunette et l'axe de rotation s'opère grâce au retournement de cette dernière. En 1725 Halley installe, pour la mesure des hauteurs des astres observés avec la lunette méridienne, un quart de cercle mural finement divisé de 2,4 m de diamètre, dû également à Graham. Mais, au lieu d'utiliser conjointement les deux instruments - lunette méridienne pour l'instant de passage et quart de cercle mural pour la hauteur -, Halley abandonne semble-t-il l'usage de la lunette et n'utilise que le quart de cercle. Cet instrument ne permettant de mesurer que les astres visibles dans une moitié du plan méridien, en 1750[27] James Bradley (1693-1762), successeur d'Halley et troisième *Astronomer Royal*, commande à John Bird (1709-1776) un second quart de cercle[28]. Ainsi équipé, Bradley est le premier astronome à faire des observations méridiennes régulières, fournissant ainsi *l'une des bases à l'astronomie car pour fonder les théories il faut à la fois des observations anciennes et nouvelles*[29]. Il faut attendre le début du XIX^{e} siècle pour que, sous l'impulsion de Nevil Maskelyne (1732-1811), cinquième *Astronomer Royal*, l'instrumentation de Bradley soit modernisée.

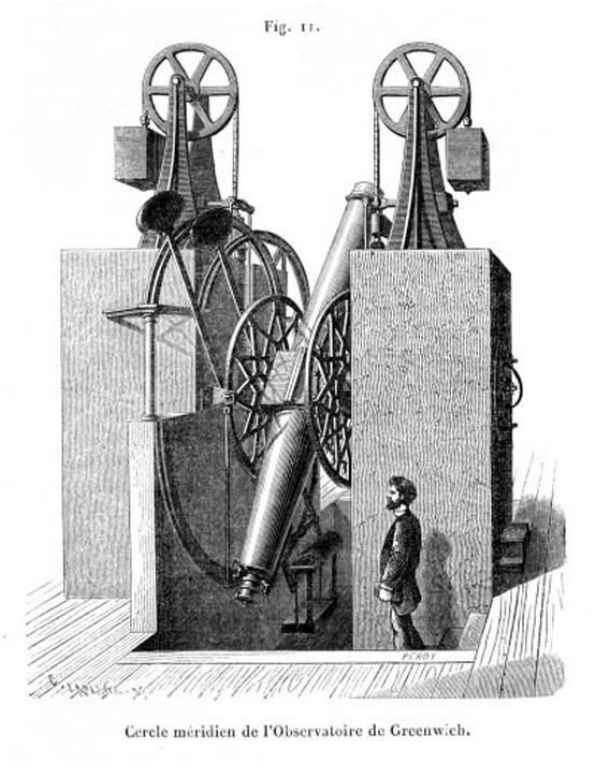
31 Les constructeurs d'instruments savent en effet désormais construire et diviser des cercles entiers qui, comme les quarts de cercle, peuvent être installés à demeure dans le plan méridien et équipés d'une lunette. Mais leur conception est bien plus délicate car elle nécessite de résoudre des problèmes de stabilité de l'installation, de rigidité du cercle et surtout de division précise du limbe. L'avantage du cercle mural sur le quart de cercle est qu'il permet de faire plusieurs lectures de l'angle à mesurer et donc pour un même rayon augmente la précision des mesures. En Angleterre, nation maritime par excellence, la création en 1714 du *Board of Longitudes* a suscité de nombreux travaux relatifs à l'amélioration de la détermination de la longitude en mer. Etroitement liées à cette question, les mathématiques appliquées à la construction des instruments ont aussi fait l'objet de recherches intensives. C'est ainsi qu'en 1767 et en 1777, le *Board of Longitudes* a publié deux importants traités concernant la division des instruments mathématiques : celui de John Bird (1709-1776)[30], considéré comme le plus habile constructeur de cercles divisés, et celui de Jesse Ramsden (1731-1800)[31], inventeur d'une machine à diviser qui allait révolutionner la construction des instruments[32].

32 En 1806 Maskelyne commande donc un imposant cercle mural de 1,8 m de diamètre à Edward Troughton (1753-1835). Livré en 1812, l'instrument est installé par le successeur de Maskelyne, John Pond (1767-1836), en remplacement des deux quarts de cercle de Bradley.

33 Bien que le concept de cercle méridien ne soit pas inconnu des astronomes britanniques -Troughton lui-même en a construit un en 1806 pour l'observatoire privé de l'astronome Stephen Groombridge (1755-1832)[33] -, à l'observatoire de Greenwich on continue à effectuer les observations méridiennes avec deux instruments. C'est pourquoi en 1816, Pond remplace l'instrument des passages de Bradley par un nouvel instrument construit, comme le nouveau cercle mural, par Troughton. Et il l'installe sur les piliers de Bradley afin que les observations à venir correspondent au même méridien que celles effectuées depuis 1750.

34 Mais, lorsqu'il prend la direction de l'observatoire de Greenwich en 1835, l'astronome George Biddell Airy (1801-1892) se rend compte que l'instrument des passages de Troughton avec son objectif d'à peine 13 cm de diamètre n'est pas assez puissant pour observer les petites planètes, ces astres fascinants, inconnus jusqu'en 1801 - date de la découverte de Cérès par Giuseppe Piazzi (1746-1826) à l'observatoire de Palerme. Airy est convaincu, contrairement à Troughton, de l'intérêt d'effectuer les deux observations nécessaires à la détermination de la position des astres à l'aide d'un seul instrument. Aussi, à l'instar de Struve à Pulkovo, il établira lui-même les plans d'un imposant cercle méridien de 8,1 pouces d'ouverture (20,5 cm) et 12 pieds de distance focale (3,66 m). Il confie la construction de la structure à l'entreprise Ransomes et May, et l'optique ainsi que les détails mécaniques (division des cercles, micromètres, etc.) à Troughton et Simms. L'instrument est installé en 1850, à côté de celui de Bradley, à l'emplacement des cercles jumeaux de Pond, et c'est le plan méridien de cet instrument qui, lors d'une conférence internationale tenue à Washington en 1884, deviendra le méridien origine ou méridien zéro[34] **(fig. n° 10) (fig. n° 11)**.

Figure 10



Le cercle méridien de l'observatoire de Greenwich, conçu par Airy en 1850, construit par Ramsomes and May d'Ipswich pour la partie mécanique et par Troughton and Simms de Londres pour l'optique, le micromètre et les accessoires. Andre, Charles. Angot, Alfred. **L'ASTRONOMIE PRATIQUE ET LES OBSERVATOIRES EN EUROPE ET EN AMÉRIQUE DEPUIS LE MILIEU DU XVII^E SIÈCLE JUSQU'À NOS JOURS.** Troisième partie : Etats-Unis d'Amérique. Paris : Gauthier-Villars, 1877. Planche 11. Dans l'ouvrage la planche 10 (le cercle méridien de l'observatoire de Washington) *[voir la figure 14 de l'article]* et la planche 11 (le cercle méridien de l'observatoire de Greenwich) constituent une double page d'illustration permettant de comparer les deux instruments

Figure 11



La mise en lumière du méridien zéro à l'observatoire de Greenwich. On distingue le cercle méridien dans son abri dont les volets verticaux et la trappe de toit sont ouverts. L'abri est dénommé *the Home of the Prime Meridian of the World (Longitude 0° 0' 0" - Latitude 51° 28' 38")*

© National Maritime Museum Greenwich

… et à Paris

35 Que s'est-il passé à l'observatoire de Paris après le départ de Roemer ? Sévère avec ses prédécesseurs, Urbain Le Verrier (1811-1877) qui après la mort d'Arago s'est fait nommer directeur de cette institution[35] par l'empereur Napoléon III, estime qu'après un siècle et demi *Paris ne laisse à la science que peu d'utiles observations*. Et il se fait fort de remédier à cet état de fait car, comme il le souligne dans un rapport à l'empereur, *Le mouvement diurne de la Terre sur elle-même serait resté pour les astronomes la source de difficultés insurmontables dans la mesure des positions relatives des astres, si Roemer n'avait conçu et réalisé l'idée de faire servir ce mouvement même à la détermination des ascensions droites, et de changer ainsi l'obstacle en un précieux avantage. Par suite du mouvement diurne et uniforme de la sphère céleste, tous les astres venant à passer successivement, en vingt-quatre heures, au méridien d'un observatoire, il suffit de déterminer les différences des heures de passage pour conclure la distance angulaire des méridiens célestes de ces astres. En joignant à cette détermination la mesure des distances polaires, effectuée également dans le méridien, la position de chaque astre se trouve nettement fixée dans le ciel.* [36]

36 Dans son argumentaire en faveur du développement de l'astronomie de position, Le Verrier fait l'historique des observations méridiennes réalisées avant lui. En 1800 Alexis Bouvard (1767-1843), qui deviendra directeur en 1822, a bien installé une lunette méridienne à l'observatoire de Paris, mais ses observations, poursuivies jusqu'en 1828,

ont une précision bien inférieure à celles de Bradley à Greenwich. Si l'installation en 1822 d'un cercle mural de deux mètres de diamètre, que Nicolas Fortin (1750-1831) a mis près de trois ans à construire[37], a permis de remplacer l'ancien quart de cercle du constructeur londonien Bird[38] pour la mesure des hauteurs, de 1828 à 1836 les observations méridiennes parisiennes ont dû être interrompues en raison de la construction de nouvelles salles d'observation. Deux nouveaux instruments ont alors été commandés à Henri-Prudence Gambey (1787-1847)[39] : un cercle mural équipé d'une lunette de 12 cm d'ouverture et de 2 m de distance focale, et une lunette méridienne de 15 cm de d'ouverture et 2,40 m de distance focale. Les observations ont repris en 1837, cette fois sous la responsabilité de François Arago (1786-1853), directeur des observations à l'observatoire de Paris depuis 1834 (et à partir de 1843 directeur de l'établissement). Désireux, comme Airy, de ne pas avoir à utiliser deux instruments différents pour déterminer la position d'un astre, Arago avait en 1834 fait adjoindre un cercle gradué à la lunette méridienne de Gambey. Mais l'adjonction de ce cercle avait provoqué une telle instabilité qu'en 1838 il avait été retiré **(fig. n° 12) (fig. n° 13)**.

Figure 12



Maquette au 1/5e de la lunette de Gambey de l'observatoire de Paris construite en 1883 par J. Digeon pour le Conservatoire national des arts et métiers (collection CNAM n° 9937)

Phot. Inv. D. Lebée © Inventaire général, ADAGP, 1996.

Figure 13



Maquette au 1/5e du cercle mural de Gambey de l'observatoire de Paris construite en 1883 par J. Digeon pour le Conservatoire national des arts et métiers (collection CNAM n° 9938)
Phot. Inv. D. Lebée © Inventaire général, ADAGP, 1996

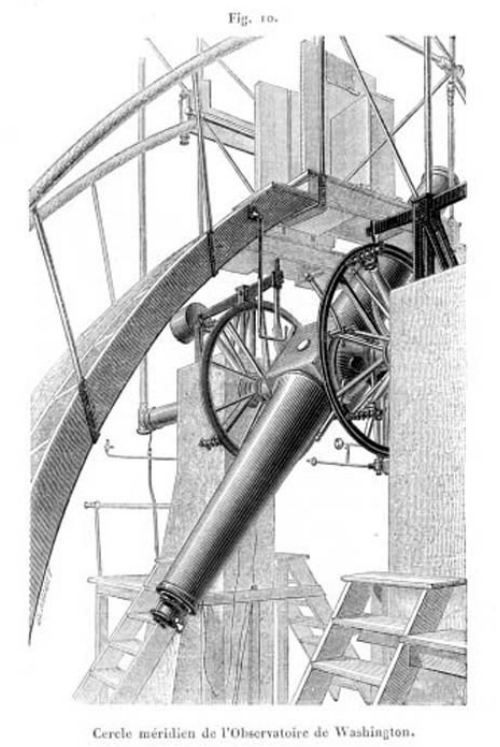
37 C'est donc à juste titre que lors de son arrivée à la tête de l'observatoire de Paris, Le Verrier se plaint du piètre équipement de l'établissement. Alors qu'à l'observatoire de Greenwich vient d'être installé le puissant cercle méridien d'Airy, à Paris Le Verrier non seulement ne dispose que d'une lunette méridienne de 15 cm d'ouverture (comparée aux 20,3 cm de celle de Greenwich), mais surtout le cercle permettant de mesurer les hauteurs n'est équipé que d'une lunette de 12 cm d'ouverture. Aussi, au grand désespoir de Le Verrier, les mesures simultanées ne peuvent être obtenues à Paris que pour les astres visibles dans la plus petite des deux lunettes, ce qui réduit considérablement le nombre d'astres qu'il est possible de cataloguer.

… et à Washington

38 Le Dépôt des Cartes et des Instruments créé en 1830 devient en 1844, sous l'impulsion du lieutenant James Melville Gilliss (1811-1865), le *United States Naval Observatory*. En l'absence de constructeurs d'instruments aux Etats-Unis, le tout jeune établissement d'une grande nation qui s'éveille à l'astronomie acquiert son équipement scientifique chez les grands constructeurs allemands et anglais. En ce qui concerne les observations méridiennes, le choix est fait de commander deux instruments complémentaires - cercle et lunette des passages -, à l'instar de ce qui se pratique à Greenwich et à Paris. Le cercle mural de 1,52 m (5 pieds) de diamètre muni d'une lunette de 10 cm (4 pouces) d'ouverture est fourni par Troughton & Simms à Londres, tandis que l'instrument des passages de 13,5 cm (5,33 pouces) d'ouverture est construit par Ertel und Sohn à

Munich. Au départ du premier *Superintendent* Mathiew Fontaine Maury (1806-1873) en 1861, la direction de l'observatoire est confiée à Gilliss. Conscient comme Airy à Greenwich du manque de puissance optique de ses instruments méridiens avec lesquels il est impossible d'observer les dizaines de petites planètes déjà découvertes, il commande en 1862 un grand cercle méridien allemand au constructeur berlinois Pistor & Martins.

Figure 14



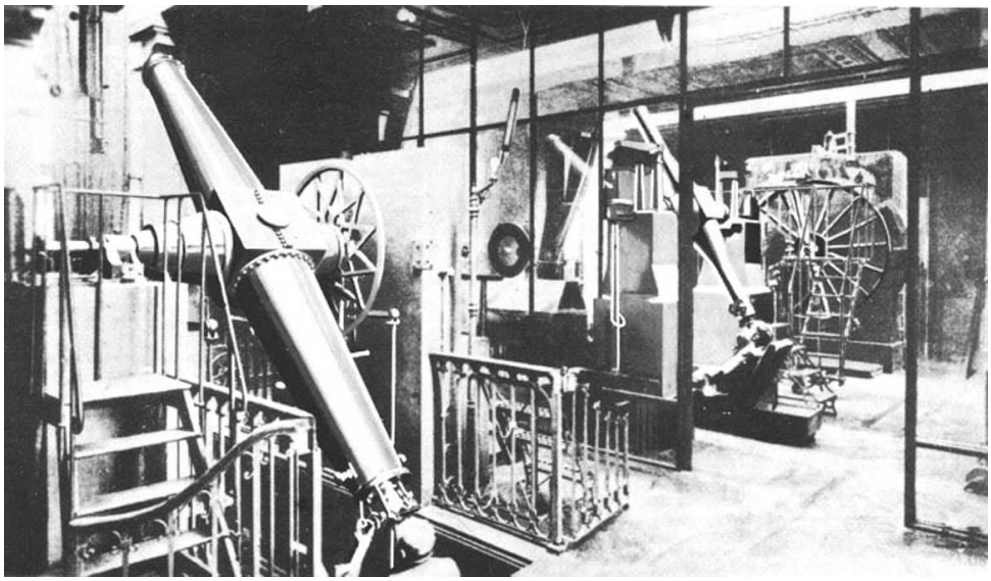
Le cercle méridien de l'observatoire naval de Washington, construit par Ertel und Söhne de Munich. Andre, Charles, Angot, Alfred. **L'ASTRONOMIE PRATIQUE ET LES OBSERVATOIRES EN EUROPE ET EN AMÉRIQUE DEPUIS LE MILIEU DU XVII^E SIÈCLE JUSQU'À NOS JOURS.** Troisième partie : Etats-Unis d'Amérique. Paris : Gauthier-Villars, 1877. Planche 10. Dans l'ouvrage la planche 10 (le cercle méridien de l'observatoire de Washington) et la planche 11 (le cercle méridien de l'observatoire de Greenwich) *[voir la figure 10 de l'article]* constituent une double page d'illustration permettant de comparer les deux instruments

39 Plus puissant que celui de Greenwich avec ses presque 23 cm (9 pouces) d'ouverture et à retournement comme lui, l'instrument est muni de deux cercles de 1,15 m de diamètre portant chacun quatre microscopes de lecture. Monté en 1866 dans une imposante salle méridienne qui mesure 12,2 m sur 8,6 m pour une hauteur de 6,5 m, le cercle méridien de l'observatoire de Washington "peut à juste titre être considéré comme l'un des plus parfaits qui existent aujourd'hui" comme l'écrivent en 1877 les astronomes français Charles André et Alfred Angot[40]. Lorsqu'en 1893 USNO sera transféré depuis son site d'origine à Foggy Bottom à son site actuel au-dessus de Georgetown, le cercle méridien y sera réinstallé et fonctionnera jusqu'en 1945. Devenu objet de musée, il est actuellement conservé dans un hall de l'observatoire[41] **(fig. n° 14)**.

La construction de cercles méridiens à l'observatoire de Paris

40 Soulignant le fait que, même modernisés, le cercle et la lunette méridienne de Gambey ne pourront jamais rivaliser avec les instruments anglais, Le Verrier convainc l'empereur Napoléon III de la nécessité de construire rapidement un nouvel instrument. Il insiste sur la dimension que devra posséder le nouvel instrument en faisant appel à des arguments patriotiques : l'objectif de la lunette du cercle méridien devra avoir une ouverture supérieure aux 8 pouces de celle de Greenwich car dans une *science cosmopolite* comme l'astronomie, ne pas tenir le premier rang c'est ne pas exister ! Son ardent plaidoyer aboutit à l'installation en 1863 d'un cercle méridien de 9 pouces d'ouverture équipé d'un cercle de lecture de 2 m de diamètre. Construit dans les ateliers de la maison Secrétan dirigés par Wilhelm Eichens (1818-1894), le nouvel instrument, qui est de construction très soignée, est installé - après de coûteux travaux de maçonnerie, dont le creusement d'une fosse pour accéder à l'instrument - à la place du cercle mural de Fortin, dans la salle méridienne d'Arago.

Figure 15



La salle méridienne de l'observatoire de Paris vers 1920, avec de gauche à droite le cercle méridien de Secrétan, la lunette méridienne de Gambey et le cercle mural de Gambey. Brisse, M. **ASTRONOMIE : INSTRUMENTS ASTRONOMIQUES, LEURS CARACTÉRISTIQUES, FASCICULE DES PHOTOGRAPHIES ANNEXÉES AU COURS : CATALOGUES D'ÉTOILES, EPHÉMÉRIDES**. Paris : Institut géographique national, Ecole nationale des sciences géographiques, 1942-43

Planche 1. © Bibliothèque de l'observatoire Bordeaux

Figure 16



Vue générale depuis le nord-ouest du cercle méridien de sept pouces du jardin de l'observatoire de Paris donné par Raphaël Bischoffsheim, trappe ouverte, avec banquette d'observation, chariot de retournement, passerelle pour le nadir et horloge. Photographie extraite d'un ensemble de sept photographies de Berthaud provenant de l'observatoire de Paris

Collection de l'observatoire de Marseille © Observatoire astronomique Marseille-Provence

41 Le Verrier ayant prévu d'affecter les deux instruments malcommodes de Gambey au service de l'heure et à l'usage des astronomes étrangers de passage à Paris, la salle méridienne se trouve donc équipée de trois instruments **(fig. n° 15)**.

42 Posséder des dimensions supérieures à celles de celui de Greenwich ne suffit cependant pas à faire du cercle méridien de la maison Secrétan un meilleur instrument que celui d'Airy à Greenwich. Tout d'abord son installation dans la salle méridienne existante présente divers inconvénients dus notamment à la mauvaise stabilité des fondations et aux perturbations provenant de la présence de trois instruments dans un même espace. De plus l'instrument de Secrétan ne possède qu'un seul cercle de lecture, et surtout il n'est pas muni d'un système de retournement, ce qui restreint les possibilités de correction des mesures dues à la flexion du tube de la lunette, et donc réduit la qualité et la précision des observations.

43 Aussi, lors de son retour à la direction de l'observatoire en 1873, Le Verrier reprend son bâton de pèlerin et expose, cette fois au ministre de l'Instruction publique, les travaux et mesures à prendre pour redonner une place de premier ordre à l'observatoire, notamment dans le domaine des observations méridiennes. Il suggère en particulier d'installer l'un des instruments existants dans le jardin de l'observatoire. Ce nouveau plaidoyer aboutit en fait à la programmation d'un nouvel instrument méridien qui sera construit par Eichens et financé grâce à la prodigalité d'un richissime amateur d'astronomie, Raphaël Bischoffsheim (1823-1906). Mieux conçu que celui de Secrétan avec ses deux cercles de lecture et des possibilités de retournement et d'observations

nadirales le nouvel instrument a également des dimensions plus modestes : 18,9 cm d'ouverture, 2,32 m de distance focale, et cercles de lecture de 1 m de diamètre. Installé dans le jardin de l'observatoire en 1877, l'année de la mort de Le Verrier, ce second cercle méridien se révèlera excellent : non seulement il servira de modèle aux cercles méridiens dont la construction est alors programmée dans les observatoires de province, mais il sera utilisé par les astronomes parisiens jusque dans les années 1960 **(fig. n° 16)**.

… et en province

44 Dès la nomination en 1854 de Le Verrier à la direction de l'observatoire de Paris, de vives tensions avaient surgi entre le nouveau directeur et les astronomes du Bureau des longitudes. Aussi, jusqu'à la mort de le Verrier en 1877, quelques initiatives isolées avaient pu être prises mais aucune réforme de l'astronomie française n'avait réellement abouti. L'observatoire de Toulouse, installé à Jolimont en 1840, avait été réorganisé en 1872 pendant la brève direction du concurrent de Le Verrier, Charles Delaunay (1816-1872). L'observatoire de Marseille, transféré par Le Verrier sur le plateau Longchamp en 1863 en tant qu'annexe de celui de Paris, avait acquis son indépendance en 1873. Enfin, créé comme succursale de celui de Paris en 1856, l'observatoire d'Alger avait été réorganisé administrativement en 1873. Mais il ne sera installé sur son site définitif qu'à partir de 1885.

45 Du côté des observatoires privés, la construction d'un observatoire équipé d'un cercle méridien par Antoine d'Abbadie à Hendaye, qui avait débuté en 1876, s'achèvera en 1880, tandis que les travaux de l'observatoire de Bischoffsheim à Nice, programmé en 1879, s'échelonneront de 1880 à 1892.

46 C'est dans le cadre d'une collaboration apaisée entre le Bureau des longitudes et l'observatoire de Paris qu'à partir de 1878 sont entrepris d'importants changements institutionnels - dont la création des observatoires de Besançon, Bordeaux et Lyon - et que le réseau des observatoires de province se structure en tant que tel. L'acteur principal de cette réforme est Maurice Loewy (1833-1907), astronome originaire de Vienne, invité par Le Verrier à l'observatoire de Paris en 1860. Adjoint du contre-amiral Mouchez lorsque celui-ci succède en 1878 à Le Verrier, Loewy deviendra d'ailleurs lui-même directeur de l'observatoire de Paris en 1897 et le restera jusqu'à sa mort. Pour justifier la création d'un important réseau d'observatoires de province, Loewy plaide auprès des instances de tutelle la nécessaire décentralisation d'une discipline trop longtemps confinée entre les murs de l'observatoire parisien. En 1880, dans son premier rapport annuel sur les observatoires astronomiques de province, il expose au ministre de l'Instruction publique les raisons qui président à la multiplication des observations méridiennes : *[Les observations méridiennes] sont destinées à fournir dans l'espace, avec la plus haute précision qu'il soit possible d'atteindre, des points de repère désignés sous le nom d'étoiles fondamentales, par rapport auxquelles on détermine la position des autres astres qui peuplent la voûte céleste. [...]. De plus à côté de ces études qui contribuent à élargir l'horizon des connaissances humaines, et semblent à première vue ne présenter qu'un intérêt purement théorique, les observations méridiennes offrent à chaque pas des applications variées et d'une utilité toute pratique.*

47 C'est ainsi que par elles nous arrivons à déterminer les longitudes et les latitudes des principaux points du globe terrestre, et à fournir des bases certaines et indispensables

aux sciences géographique et géodésique. Nous arrivons encore, par ces observations, à la connaissance exacte de l'heure, élément d'une importance fondamentale pour l'industrie horlogère, et qui joue un si grand rôle dans les transactions de la vie[42].

48 Résultat indirect de la politique scientifique mise en place par Le Verrier avec le soutien de Napoléon III à partir de 1854, et conséquence directe des réorganisations, reconstructions et créations d'observatoires entreprises par la Troisième République naissante, de 1878 à 1890 huit nouveaux cercles méridiens sont donc installés dans huit observatoires français. Bischoffsheim en finance deux : ceux de Lyon et de Nice installés respectivement en 1879 et 1887.

49 Durant la même période, en 1875 précisément, un instrument est également mis en place à l'observatoire de Strasbourg, nouvel établissement édifié par l'Empire allemand dans le cadre d'un grandiose projet universitaire - vitrine de la science allemande dans une province nouvellement annexée. Le cercle méridien de cet observatoire - remis aux autorités françaises après la Première Guerre mondiale - porte ainsi à onze le nombre d'entrées de notre corpus[43].

50 Les caractéristiques des cercles méridiens **(fig. n° 17) (fig. n° 18)**

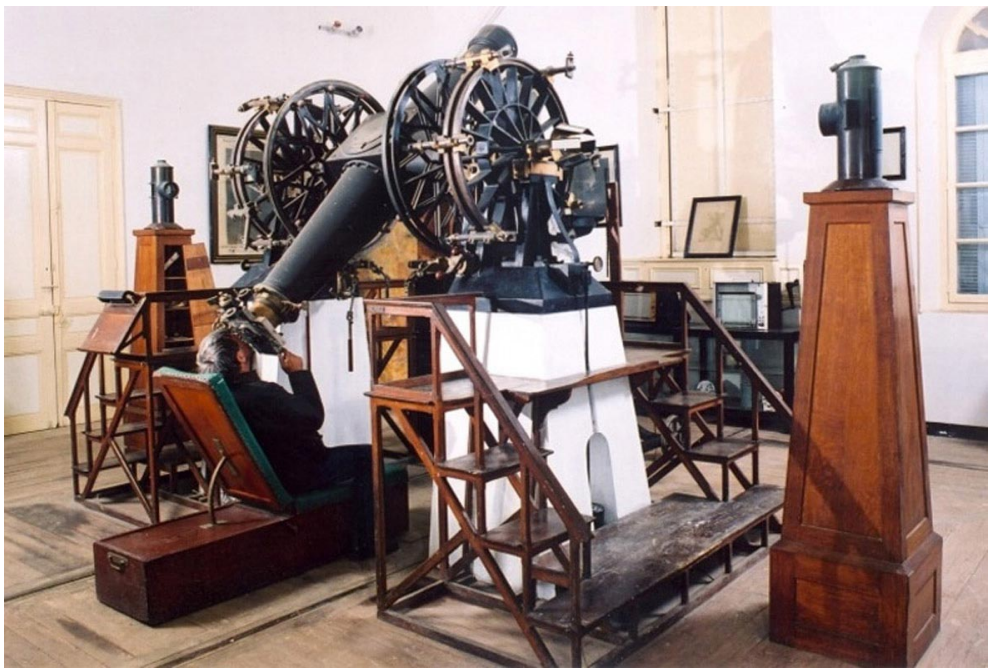
observatoire	**date**	**constructeur**	**cercle**	**ouverture**	**distance focale**	**abri**	**état en 2003**
Paris	1863	Secrétan	1 m	23,6 cm	3,85	salle méridienne	démonté
Paris	1877	Eichens	1 m	19 cm	2,32	abri isolé	en place
Marseille	1878	Eichens	1 m	18,8 cm	2,30	abri isolé	démonté
Lyon	1879	Eichens	80 cm	15 cm	2	abri isolé	démonté
Hendaye	1880	Eichens	70 cm	15 cm	2	abri accolé	en place
Strasbourg	1880	Repsold	69 cm	16 cm	1,88	salle méridienne	en place
Bordeaux	1881	Eichens	1 m	18,9 cm	2,32	abri isolé	fonctionne
Besançon	1885	Gautier	1 m	18,9 cm	2,37	abri isolé	en place
Nice	1887	Brunner	80 cm	20 cm	3,20	abri isolé	détruit
Alger	1888	Gautier	1 m	18,9 cm	2,40	abri isolé	en place
Toulouse	1890	Gautier	1 m	18,9 cm	2,30	abri isolé	en place

Figure 17



Le cercle méridien Gautier de l'observatoire de Besançon
Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2004

Figure 18



Le cercle méridien Gautier de l'observatoire d'Alger
Phot. M. Heller © CMEP/CRAAG/MAE, 2001

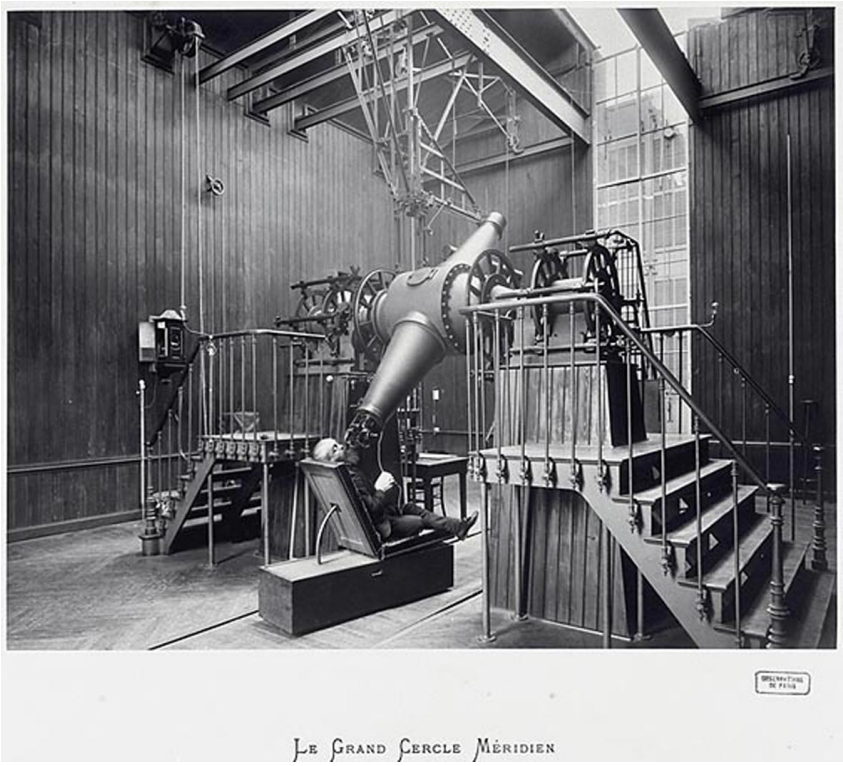
Les constructeurs des cercles méridiens

51 En 1887, les observatoires de France sont donc dotés de dix instruments méridiens exceptionnels sortis des ateliers de quatre constructeurs - Secrétan, Eichens, Gautier et Brunner frères. Ces quatre noms illustrent l'excellence des constructeurs d'instruments scientifiques français dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

52 En 1860, le jeune Paul Gautier (1842-1909) entre en apprentissage dans la prestigieuse maison d'optique de Marc Secrétan (1804-1867)[44], et sa formation mécanique y est assurée par Eichens, alors directeur de l'entreprise. Lorsqu'en 1866 Eichens crée sa propre entreprise - avec l'assentiment de Marc Secrétan pour qui il continue de fabriquer les parties mécaniques des instruments astronomiques - Paul Gautier le suit. Dix ans plus tard, il fonde à son tour sa propre entreprise située 24 rue d'Enfer, à deux pas de l'observatoire. En 1880, lorsque la maladie empêche Eichens de satisfaire ses commanditaires, Paul Gautier devient son partenaire et rachète finalement l'entreprise en 1881. La quasi-totalité des instruments de précision construits dans les observatoires français durant cette période sort de ces trois maisons : lunettes équatoriales et méridiennes, télescopes de Foucault, sidérostats, etc.

53 Les frères Emile (1834-1895) et Léon Brunner (1840-1894), qui ont succédé à leur père à la tête de l'entreprise du 183 rue de Vaugirard, sont eux aussi des mécaniciens remarquables[45]. Ils réalisent pour le Bureau des longitudes quantité d'instruments de géodésie, d'astronomie et de topographie destinés à équiper les expéditions et les missions à travers le monde. Dans sa description du cercle méridien de l'observatoire de Nice, seul instrument du corpus sorti de leurs ateliers, Perrotin rappelle cette spécificité : *L'instrument a été construit par MM. Brunner frères. Dans son exécution, les artistes se sont appliqués à imiter, du moins dans la forme générale, les cercles méridiens portatifs sortis de leur maison*[46]. Fruit de la commande privée, cet instrument diffère des autres à la fois par son aspect physique et par ses dimensions (cf. tableau) : plus de 3 mètres de distance focale pour des cercles de lecture relativement petits (80 cm) (fig. n° 19).

Figure 19



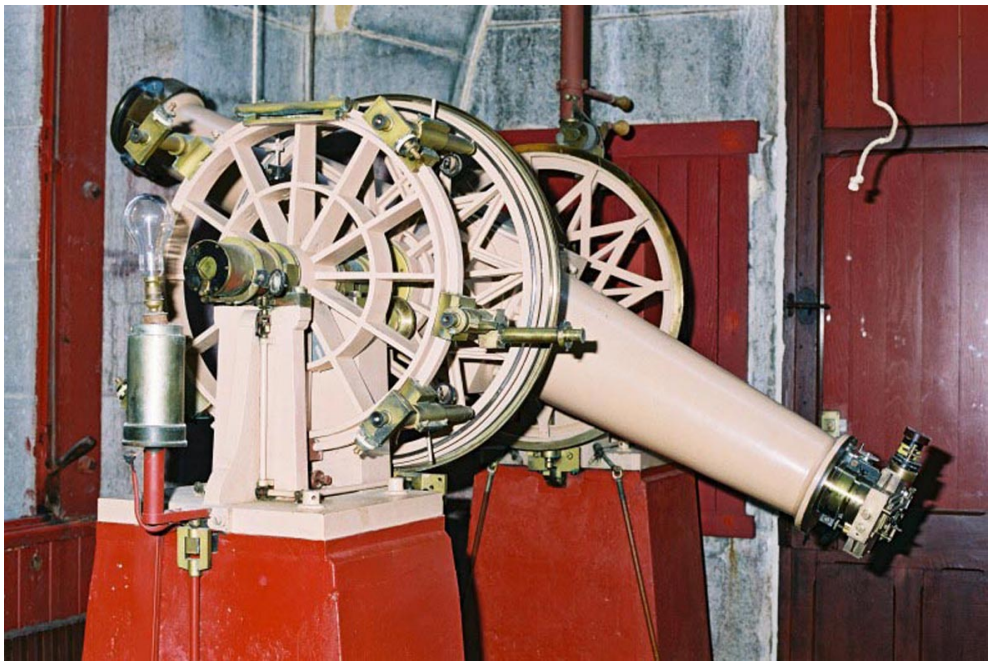
Le grand cercle méridien de l'observatoire de Nice. Reproduction d'une épreuve photographique de Disderi, extraite d'un portfolio intitulé : Université de Paris - Observatoire de Paris, Fondation Raphaël Bischoffsheim

Bibliothèque de l'Observatoire de Nice © Observatoire de la Côte d'Azur

54 A l'exception du cercle Secrétan, prototype de 1863 à un seul cercle et sans possibilité de retournement, tous les autres instruments sont à retournement et possèdent deux cercles munis de quatre à six microscopes de lecture. Les huit cercles méridiens signés Eichens ou Gautier sont de même conception, et il est difficile, voire impossible, de déterminer si Gautier a travaillé ou non sur les cercles méridiens signés Eichens ou s'il a seulement participé à leur installation. Les cercles d'Alger, Besançon, Bordeaux, et Toulouse sont même rigoureusement identiques du point de vue mécanique. Seules les focales ou le diamètre des cercles de lecture varient. La liste des éléments qui permet de les différencier est minime et relève plutôt de leurs accessoires - régulateurs astronomiques, micromètres et chronographes -, ou de leurs appareils de réglage - mires proches et lointaines, collimateurs et bains de mercure.

55 Le cercle méridien d'Hendaye constitue une exception notable. Son commanditaire - Antoine d'Abbadie (1810-1897)[47], ancien élève d'Arago et membre de l'Académie des sciences - est un ardent défenseur du système métrique, y compris en ce qui concerne les mesures d'angles et de temps. Il se fait donc construire des régulateurs astronomiques qui battent la demi-quarte, soit 1,08 seconde, et demande à Eichens que les limbes des cercles de lecture de son instrument soient divisés en 400 grades et non en 360 degrés. Cette particularité unique au monde permet d'obtenir des mesures angulaires au 1/10 000^{e} de grade près **(fig. n° 20) (fig. n° 21)**.

Figure 20



Le cercle méridien de l'observatoire décimal d'Antoine d'Abbadie à Hendaye
Phot. P. Tournaud © Monuments historiques, 2002

Figure 21

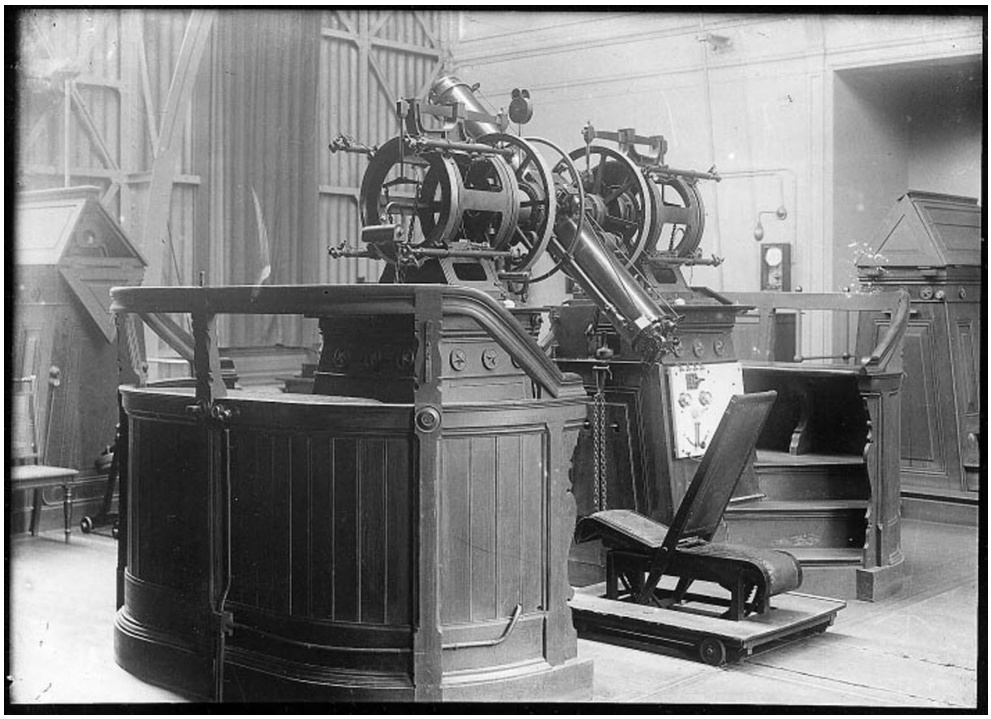


Vue de détail de la graduation en 400 grades d'un des cercles de lecture du cercle méridien de l'observatoire d'Antoine d'Abbadie à Hendaye
Phot. P. Tournaud © Monuments historiques, 2002

56 L'autre cercle méridien qui diffère notablement de ceux d'Eichens et de Gautier est celui de Strasbourg. De conception allemande, il sort des ateliers Repsold[48] réputés pour la qualité de leur production dans l'Europe entière jusque dans la première moitié du

XX[e] siècle. **(fig. n° 22)**L'observatoire programmé à Strasbourg par l'empereur Guillaume Ier se devait en effet d'être équipé des meilleures productions des ateliers de mécanique allemands. Le cercle méridien de Strasbourg ne diffère des autres cercles étudiés que par le système de contrepoids destiné à soulager les tourillons. Chez Repsold il est constitué par un ensemble de tambours sur la circonférence desquels sont fixés les microscopes de lecture. Sur la photographie ancienne on distingue également la chaise de l'astronome, les deux lunettes collimatrices ouest et sud, ainsi que le lambrissage isolant des piliers de l'instrument et des collimateurs. Utilisé après 1918 dans l'observatoire devenu français, le cercle méridien de Repsold fut constamment modernisé jusqu'à ce qu'il cesse d'être en fonction dans les années 1970 **(fig. n° 22)**.

Figure 22



Le cercle méridien Repsold de l'observatoire de Strasbourg

Plaque de verre ancienne, collection de l'Université Louis-Pasteur, observatoire de Strasbourg © Université Louis-Pasteur

Les abris : le modèle de Pulkovo

57 L'étude des cercles méridiens dans le cadre de l'Inventaire fait apparaître d'emblée une difficulté dans leur désignation : ces instruments relèvent-ils du meuble ou de l'immeuble ? Leur mobilité réduite à un seul degré de liberté - mouvement dans le plan méridien autour d'un axe horizontal orienté est-ouest, la nécessaire stabilité de leur monture, les travaux de maçonnerie indispensables à leur installation fixe et permanente constituent sans hésitation des arguments en faveur de leur qualification d'immeuble par « destination » : objets indissociables du lieu qu'ils occupent. Cette immobilité par destination s'avère juridiquement démontrée[49], car comme le rappelle Wolkowitsch : *Il ne peut y avoir d'immobilisation par destination sans la volonté du propriétaire*[50], ce qui est manifestement le cas dans les observatoires. Les cercles

méridiens n'en demeurent pas moins intrinsèquement des objets mobiliers à la fois par leur fonction instrumentale - appareils d'observation permettant la mesure précise d'angles grâce à l'accroissement considérable du champ des sens de l'astronome - et par leur statut d'objets mécaniques, réglables, déplaçables et démontables.

58 Selon Camille Flammarion, l'apparition de cette double qualité - immeuble et meuble - des instruments astronomiques d'une certaine dimension remonte au XVIII[e] siècle : *Lorsque les nouvelles méthodes d'observations s'imposèrent aux astronomes, en 1732, il ne se trouva dans le grand bâtiment aucun endroit où l'on pût établir un quart de cercle mural de 6 pieds de rayon, aucune salle où l'on pût pratiquer une ouverture méridienne du Nord au Sud, de l'horizon au zénith. On dut faire bâtir [...] un cabinet extérieur attendant à la tour orientale. Jusque-là, on s'était servi, pour les observations méridiennes, d'un quart de cercle de 32 pouces de rayon, de deux de 3 pieds et d'une lunette méridienne de 2 pieds de longueur attachée par quatre vis dans l'embrasure d'une fenêtre*[51].

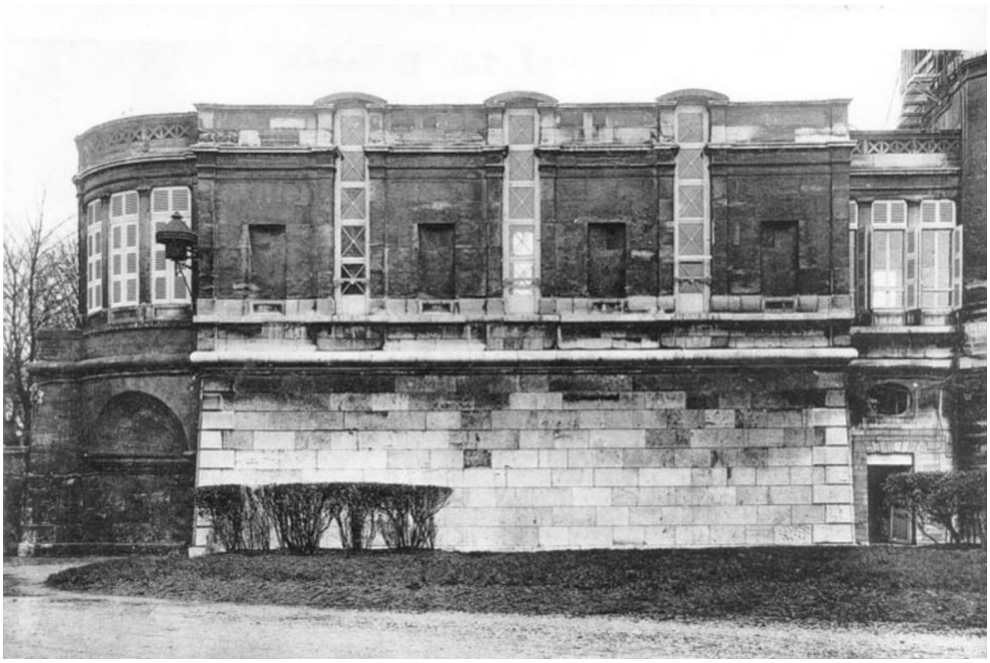
59 Comme pour les cercles méridiens, l'étude des abris de ces instruments passe par la description du premier de tous, celui de l'observatoire de Pulkovo mis en service en 1839. Cet établissement a en effet peu ou prou inspiré les concepteurs de la plupart des observatoires construits en Europe au XIX[e] siècle. Premier astronome à aborder rationnellement la question des abris des instruments astronomiques, son fondateur et premier directeur, Wilhem Struve, préconise en ce qui concerne les instruments fixes *qui sont employés dans un seul plan, [des] fondations aussi solides et invariables que possible [dont] les bases ne doivent sortir du terrain [que] pour affranchir le rayon visuel de l'instrument [...] de la perturbation que pourrait produire une trop grande proximité du sol*. Il explique que les bases elles-mêmes sont composées de *massifs inférieurs* et de *colonnes ou piliers* [52]reposant sur ces massifs et portant l'instrument. *Le vrai luxe de notre édifice se trouve dans les souterrains* souligne-t-il[53] Il précise que la longueur et la largeur de l'abri doivent permettre *d'y placer convenablement les appareils auxiliaires, et qu'une hauteur considérable [est] requise* pour *assurer une augmentation moins rapide de la température, entre le plancher et le toit de sorte que les parties d'un instrument, qui sont à différentes hauteurs au-dessus du plancher, se trouvent dans une température plus égale*. La question des matériaux à utiliser afin de *préserver les instruments contre l'humidité, le vent et le soleil* est aussi traitée par Struve. Contrairement *aux corps de logis* dont *les murs en briques sont d'une épaisseur à toute épreuve contre le froid de l'hiver*, il est nécessaire *de construire les parois des localités d'observation [...] aussi légèrement que possible, c'est à dire en bois afin que la salle d'observation [...] fa[sse] le rôle d'une grande boîte qui recouvre l'instrument, avec des ouvertures convenables pour faire les observations*. Ainsi les murs et le toit des abris sont entièrement en bois, ce dernier est *couvert de tôle, peinte en blanc* et, pour une meilleure isolation thermique, une *couche de terre glaise est placée au-dessus de la doublure intérieure du toit.*

Les abris des cercles méridiens

60 Conscient du bien-fondé incontestable des recommandations de Struve, Le Verrier critique vivement la salle méridienne accolée au bâtiment Perrault qu'Arago a fait construire de 1828 à 1836. Les piliers des instruments sont à tort solidaires de la construction. Les activités et les trépidations induites par la présence de trois instruments méridiens dans la même salle perturbent les observations directes. Les

observations par réflexion avec un bain de mercure pour le réglage de l'instrument sont impossibles, etc.

Figure 23



Carte postale ancienne, vers 1930, de la salle méridienne de l'observatoire de Paris construite de 1828 à 1836

Collection observatoire de Paris © Observatoire de Paris

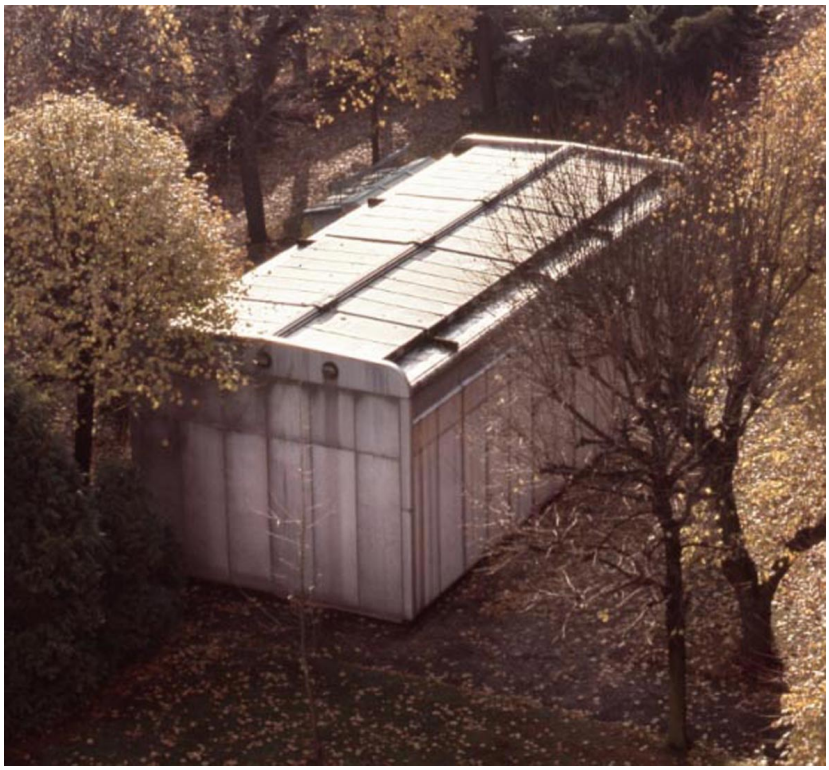
61 Convaincu en outre comme Struve que *ce sont surtout les murs massifs d'un observatoire qui s'opposent à l'équilibre des températures*[54], Le Verrier explique dans un rapport en 1873 : *Les hauteurs apparentes des astres au-dessus de l'horizon sont influencées par les réfractions dues à la présence de l'atmosphère ; il faut, pour pouvoir discuter exactement un système d'observations, savoir les dépouiller de cette cause d'erreur. Les astronomes ont construit à cet effet des théories et des tables très-précises, mais dont l'exacte application suppose que les couches d'égale densité de l'air au travers desquelles on observe soient horizontales. [...] Or la salle méridienne de l'Observatoire de Paris laisse à désirer sous ce rapport. [...] L'architecte a eu une trop grande part dans son érection. Elle est trop massive et non assez aérée ; par suite de l'épaisseur de ses murailles et de son plafond, elle s'échauffe plus lentement que l'air et pendant le jour sa température est moins élevée que celle de l'air extérieur. C'est le contraire pendant la nuit. Il est donc trop certain que les dernières couches d'air, au travers desquelles nous observons, sont rarement horizontales*[55] **(fig. n° 23)**.

62 Ce solide argumentaire aboutit à l'installation du second cercle méridien de l'observatoire de Paris sur de gros piliers monolithes dressés dans le jardin et recouvert d'un abri en bois. Premier d'une série d'instruments installés entre 1877 et 1891 dans des pavillons isolés, le « cercle du jardin » ou « cercle Bischoffsheim » constitue un modèle en ce qui concerne non seulement l'optique, et la mécanique, mais aussi les massifs, les piliers et les mires.

63 Les astronomes de Paris et du Bureau des longitudes jouent en effet à la fois le rôle d'experts et de décideurs auprès des pouvoirs publics en ce qui concerne la création et l'équipement de nouveaux observatoires en province. Et à ce titre ils entendent éviter

les erreurs de conception relevées dans certains observatoires étrangers tels que celui de l'université d'Oxford, mis en service en 1875, et l'imposant observatoire impérial de Vienne alors en cours d'achèvement. Dans ces deux établissements, un bâtiment unique abrite instruments, bibliothèque, logements et installations techniques, disposition préjudiciable à la qualité des observations en raison des perturbations thermiques engendrées par l'édifice et des vibrations inhérentes à un édifice aux usages multiples. Préconisant la construction de pavillons séparés pour chaque instrument, les astronomes parisiens font parvenir aux différents maîtres d'œuvre des recommandations fermes et répétées allant dans ce sens.

Figure 24



L'abri du cercle méridien du jardin de l'observatoire de Paris, conçu en 1951 par André Remondet et construit par Jean Prouvé

Phot. Inv. P. Fortin © Inventaire général, ADAGP, 1996

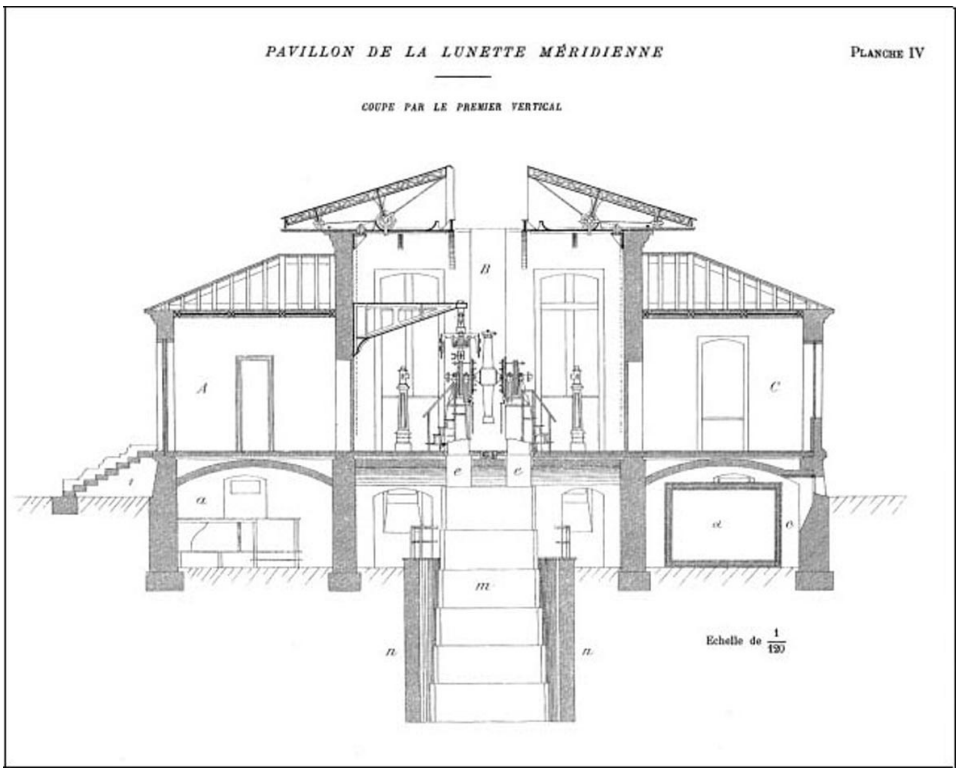
64 Ce que les astronomes parisiens ne préconisent pas, c'est la conception de l'abri du nouveau cercle méridien de Paris : en bois et aux dimensions réduites, il laisse beaucoup à désirer et sera d'ailleurs remplacé en 1951 par un abri métallique recouvert d'aluminium conçu par l'architecte André Remondet (1908-1998) et réalisé par Jean Prouvé (1901-1984) **(fig. n° 24)**.

65 Afin d'obtenir une régulation thermique efficace, la structure des abris des cercles méridiens édifiés sous l'impulsion des astronomes parisiens - à Alger, Besançon, Bordeaux, Lyon, Marseille, Nice, et Toulouse - obéira à des règles de construction très précises. Ils seront construits en pierre de taille et leurs murs seront à la fois munis de vastes ouvertures pour un aérage rapide de la salle et efficacement isolés afin d'éviter les restitutions nocturnes de la chaleur emmagasinée pendant la journée par les élévations ouest longuement exposées aux rayons solaires.

66 D'un point de vue architectural, l'abri d'un cercle méridien doit permettre de pointer les corps célestes au moment de leur culmination dans le plan nord-sud et, lorsque l'instrument est inutilisé, il doit protéger[56] l'instrument et ses accessoires - régulateur astronomique, micromètres, chronographe, niveaux, appareil de retournement, bain de mercure, etc. En ce cas c'est donc la fonction de l'instrument qui crée l'architecture : l'immeuble par destination génère l'immeuble par nature. Ainsi les murs nord et sud de ces abris sont percés sur toute leur hauteur de baies verticales prolongées dans la couverture par une ouverture zénithale. Quant aux dimensions de la salle, elles sont calculées afin de permettre une circulation aisée des astronomes autour de l'instrument, l'utilisation facile des accessoires et la meilleure régulation thermique verticale possible.

67 Dans les observatoires dont les cercles méridiens sont abrités par des pavillons isolés, une toiture mobile permet les observations zénithales comme à Besançon **(fig. n° 25)** **(fig. n° 26)**.

Figure 25



Coupe est-ouest de l'abri du cercle méridien de l'observatoire de Besançon. Gruey, Louis-Jules. Observatoire astronomique, chronométrique et météorologique de Besançon - Description des terrains, pavillons, instruments et services. Besançon : Millot frères, 1892

Planche IV. © Bibliothèque de l'observatoire de Besançon

Figure 26



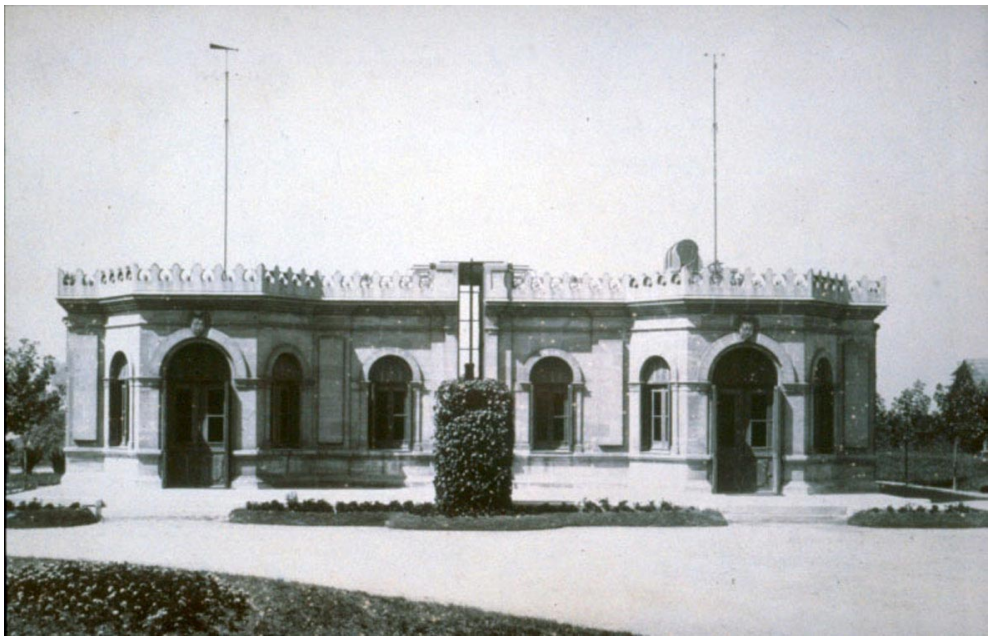
Elévation sud de l'abri du cercle méridien de l'observatoire de Besançon
Phot. Inv. J. Mongreville © Inventaire général, ADAGP, 2002

68 Par contre, lorsque les instruments sont installés dans des bâtiments à fonctions multiples comme à Hendaye et à Strasbourg, les salles méridiennes sont munies pour l'ouverture zénithale de trappes basculantes.

Les architectes

69 Ces édifices, qui ne constituent en général qu'un élément d'un ensemble plus vaste, sont l'œuvre soit d'architectes recommandés par les administrations publiques (ou directement liés à celles-ci) lorsqu'il s'agit d'observatoires institutionnels, soit d'architectes célèbres lorsque l'observatoire est privé.

Figure 27



Le bâtiment du cercle méridien de l'observatoire de Marseille
Collection observatoire de Marseille © Observatoire astronomique de Marseille-Provence

70 Ainsi à Marseille l'architecte de la ville et du diocèse, Henri Espérandieu (1829-1874), également chargé de la construction du Palais Longchamp abritant le musée des Beaux-Arts et le Muséum d'histoire naturelle, se voit confier le projet d'observatoire. Mais le toit mobile ne sera jamais étanche et l'instrument sera démonté en 1913 en vue d'être réinstallé dans un nouvel abri, projet qui ne verra jamais le jour. En effet, après la Première Guerre mondiale l'observatoire de Marseille abandonnera l'astrométrie pour s'orienter délibérément vers l'astrophysique. Et le bâtiment d'Espérandieu sera finalement rasé dans les années 1960 pour laisser place à un immeuble fonctionnel comportant bureaux et laboratoires adaptés au rapide développement scientifique de l'observatoire à cette époque **(fig. n° 27)**.

Figure 28



Vue de l'élévation nord du bâtiment du cercle méridien de l'observatoire de Bordeaux
Reproduction d'un tirage photographique, collection observatoire de Bordeaux © Observatoire de Bordeaux

71 A Bordeaux, le recteur d'Académie impose l'architecte Léon Ferrand (1835-1881), avec lequel ne s'entend pas le premier directeur de l'établissement, Georges Rayet (1839-1906), qui lui reproche notamment de laisser les entrepreneurs construire avec des matériaux salpêtrés. Malgré leurs différends, l'architecte suit les directives de l'astronome et conçoit un bâtiment méridien, tout en maçonnerie, composé de trois pavillons reliés par des galeries. L'instrument est abrité dans le pavillon central pourvu de nombreuses et larges baies qui facilitent les échanges thermiques. Le toit mobile métallique nécessitant des compétences spécifiques, Rayet choisira d'en confier la réalisation à l'entreprise Schneider et Cie du Creusot en la priant de s'inspirer de celle du cercle « Bischoffsheim » de l'observatoire de Paris[57] **(fig. n° 28)**.

72 L'abri de l'instrument méridien de Toulouse-Jolimont est l'œuvre de l'architecte de la ville et du diocèse de Toulouse, Thomas Fitte (1828-1901), qui est lui aussi prié de s'inspirer du modèle parisien. Mais le directeur de l'observatoire, Benjamin Baillaud (1848-1934) - fort de l'expérience de ses collègues parisiens - lui demande d'augmenter la taille de la salle qui mesurera 9 m sur 8 m alors que celle de Bordeaux ne mesure que 8 m sur 6 m [58].

73 A Besançon, c'est l'architecte du département du Doubs, Etienne-Bernard Saint-Ginest, à qui la commande est passée. Il conçoit une salle plus grande que les deux précédentes : 9,6 m sur 7,8 m pour une hauteur de 6,1 m, alors que la hauteur de celle de Bordeaux n'est que de 4,8 m.

Figure 29



Vue de l'élévation sud du bâtiment du cercle méridien de l'observatoire d'Alger
Phot. M. Heller © CMEP/CRAAG/MAE, 2001

74 Jules Voinot, qui signe le projet d'observatoire d'Alger, édifiera plus tard la grande poste de la ville. Débutant dans la profession, Voinot s'inspirera beaucoup de l'observatoire de Nice dont la construction est bien avancée en 1885 lorsque la

commande lui est passée. Les dimensions de sa salle méridienne seront de 9 m sur 6 m[59] **(fig. n° 29)**.

75 Voinot l'a compris, le plus bel exemple architectural d'abri méridien se trouve sans aucun doute à l'observatoire de Nice. Rêve de mécène dû aux prodigalités de Bischoffsheim, cet observatoire est construit de 1881 à 1892 à 375 m d'altitude sur le Mont-Gros à Nice. L'établissement est non seulement équipé des instruments les plus performants de son temps conçus et réalisés par les meilleurs constructeurs français, mais le projet architectural en est confié dès 1879 à Charles Garnier. L'idée forte de l'architecte est de réserver la crête à l'installation des instruments et d'établir sur les pentes les bâtiments de service (bibliothèque, logements, atelier, écurie). Implantée sur la partie sommitale de la crête, longue de 13 m, large de 10 m et haute de 6,8 m, la salle méridienne est la plus vaste de toutes celles que nous avons étudiées. A l'observatoire de Strasbourg - que les promoteurs de celui de Nice considèrent implicitement comme un concurrent direct - chacune des salles méridiennes ne mesure en effet que 12 m sur 11,2 m pour une hauteur de 5,6 m. Conséquence de ce surdimensionnement de la salle de Nice, à la différence des toitures des autres abris qui s'ouvrent entièrement, celle de Nice est mobile par parties.

76 Alors qu'à Alger, Besançon, Bordeaux et Marseille, les salles méridiennes sont flanquées à l'est et à l'ouest de pièces annexes, l'abri du cercle méridien de Nice est à pièce unique, à l'instar des trois autres pavillons isolés de notre étude, ceux de Paris, de Lyon et de Toulouse. Ce choix architectural est sans doute dicté en ce qui concerne Nice par les vastes dimensions de la salle elle-même.

Figure 30



Vue nord-ouest de l'abri du cercle méridien de l'observatoire de Nice
Phot. Inv. M. Heller © Inventaire général, ADAGP, 1996

77 Les façades soignées sont à pilastres et chaînage d'angle en pierre de taille, le remplissage en moellons avec parement en mosaïque de moellons. Les deux pans de toit mobiles s'écartent vers l'est et l'ouest, sur des rails, pour laisser place à une fente méridienne d'environ deux mètres de large ; à l'extérieur, de chaque côté, les rails sont supportés par un bâti métallique supporté par quatre colonnettes en fonte[60] **(fig. n° 30)**.

Figure 31



Vue depuis le sud de l'ouverture méridienne de la salle du cercle méridien de l'observatoire d'Antoine d'Abbadie à Hendaye. Outre l'instrument, on distingue le système de volets verticaux et de trappe horizontale permettant de dégager le plan nord-sud

Phot. P. Tournaud © Monuments historiques, 2002

78 L'abri du cercle méridien d'Hendaye - autre observatoire privé - est l'œuvre d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), à qui le maître d'ouvrage Antoine d'Abbadie s'est adressé en 1864 pour réaliser les plans de son château. Explorateur, géographe, linguiste et astronome, d'Abbadie possédait déjà sur son domaine d'Hendaye un observatoire construit en 1858 par l'architecte Clément Parent. Observatoire qu'il juge inadéquat et fait raser lorsqu'il décide d'installer un cercle méridien décimal d'importance comparable aux grands cercles des observatoires d'Etat. Viollet-le-Duc - qui confiera le chantier du château à son disciple Edmond Duthoit et ne viendra jamais sur le chantier - adjoint donc une petite excroissance à l'aile ouest de l'édifice occupée par le cabinet de travail de d'Abbadie. Inscrit dans un triangle équilatéral parfait, le château est en effet organisé en trois ailes dont chacune a une fonction spécifique : habitation, dévotion, étude. Parfaitement orientée nord-sud, la petite salle méridienne de d'Abbadie est équipée d'un système de volets et de trappes permettant de dégager le plan méridien **(fig. n° 31)**. Mais elle souffre d'erreurs de conception : absence d'isolation des murs, exposition directe au soleil couchant du mur ouest, trop grande

proximité de l'instrument avec ce mur extérieur qui n'est pas même protégé par de la végétation. Aussi, avant de débuter ses observations, l'astronome est-il contraint de perdre un temps précieux à attendre que la température de la salle d'observation soit régulée[61].

Figure 32



Vue de l'élévation sud du bâtiment d'observation méridienne de l'observatoire de Strasbourg, les trappes et les volets des deux salles méridiennes sont ouverts, ainsi que le volet de la coupole de la petite lunette équatoriale. Le cercle méridien de Repsold est installé dans la salle méridienne la plus à l'est

Plaque de verre ancienne, collection de l'Université Louis-Pasteur, observatoire de Strasbourg © Université Louis-Pasteur

79 Quant à l'observatoire de Strasbourg, partie intégrante du projet de complexe universitaire conçu par l'Empire allemand à partir de 1875, il est l'œuvre d'Hermann Eggert (1844-1920). Architecte du gouvernement auprès de l'université de Strasbourg, Eggert réalisa également l'ensemble du complexe universitaire, le salon d'apparat de la gare destiné à accueillir l'Empereur, l'observatoire, la clinique chirurgicale, l'institut de chimie, l'institut de botanique et les serres, et quelques années plus tard le Palais impérial, l'actuel Palais du Rhin. Composé de trois vastes bâtiments isolés (un pour la grande lunette équatoriale et les bureaux, un pour les autres instruments et un pour les logements) reliés entre eux par des galeries couvertes, l'observatoire d'Eggert constitue un compromis entre ceux ne comportant qu'un seul édifice et les observatoires « en pavillons ». Les deux salles méridiennes ainsi que deux abris équatoriaux sont installés dans le bâtiment situé à l'est, le seul des trois dont les murs ont une orientation astronomique **(fig. n° 32)**.

Spécificités techniques

80 A la grande différence de la salle méridienne de l'observatoire de Paris, les piliers des instruments de Strasbourg, ainsi que ceux de leurs accessoires (lunettes collimatrices,

régulateurs astronomiques), sont indépendants du bâti, des planchers et des fondations de l'édifice afin d'affranchir les observations des vibrations gênantes et de réaliser des observations de meilleure qualité.

Figure 33

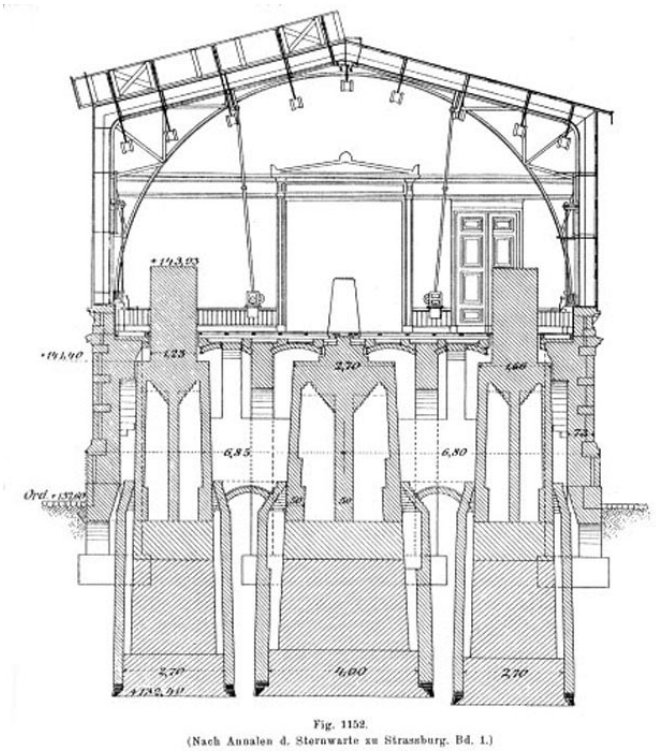


Fig. 1152.
(Nach Annalen d. Sternwarte zu Strassburg. Bd. 1.)

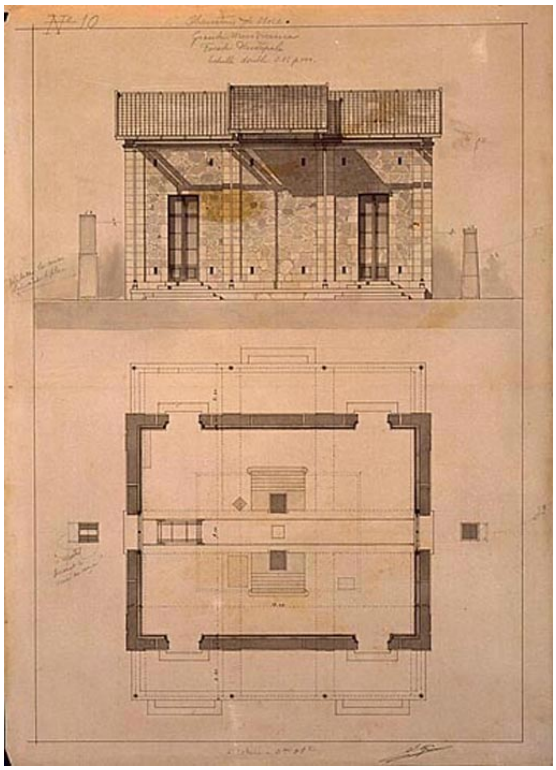
Coupe nord-sud de la salle méridienne du cercle méridien Repsold de l'observatoire de Strasbourg. Le pilier central constitue le support de l'instrument, les piliers nord et sud les supports des collimateurs

Ambronn, Leopold. **HANDBUCH DER ASTRONOMISCHEN INSTRUMENTENKUNDE**. Tome 2, Berlin, 1899. Figure 1152 © Bibliothèque de l'Observatoire de Besançon

81 Si la plupart des observatoires construits à la même époque sont édifiés sur une colline, celui de Strasbourg est édifié comme les autres édifices du projet urbanistique impérial dans la plaine de la vallée du Rhin. Aussi ses fondations plongent-elles dans la nappe phréatique **(fig. n° 33)**.

82 Enfin, dernier détail technique d'importance, dans certains des observatoires étudiés la régulation thermique des salles est savamment contrôlée. Ainsi à Strasbourg les murs des salles méridiennes - situées au premier étage d'un bâtiment regroupant tous les instruments fixes à l'exception du grand équatorial - *s'arrêtent au niveau du plancher pour se continuer ensuite en une forte charpente en fer recouverte d'une double enveloppe de zinc et de bois placés à distance, le bois à l'extérieur*[62]. A Nice, Perrotin reprend la même disposition : *les murs de la salle [...] sont revêtus, sur toute la hauteur, d'un lambris en pitch-pin. Ce lambris est monté sur le mur avec traverses et montants, de façon à permettre une circulation d'air entre le bois et la maçonnerie. Grâce à cette disposition et à l'aérage facile de la salle, les images n'ont pas trop à souffrir des variations de température qui se produisent, du jour à la nuit, à certaines époques de l'année*[63] **(fig. n° 34) (fig. n° 35)**.

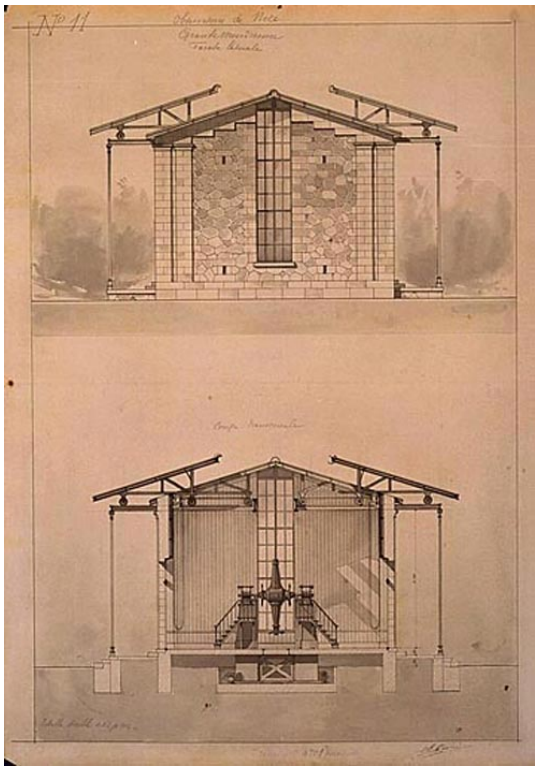
Figure 34



Pl. N° 10 - Observatoire de Nice - Grande méridienne - Façade principale et plan. Dessin au crayon, encre et lavis, annoté et signé au crayon par Charles Garnier. Planche préparatoire à l'édition de Garnier, Charles. **MONOGRAPHIE DE L'OBSERVATOIRE DE NICE.** Paris : André Daly Fils et Cie, 1892

Archives de l'observatoire de Nice © Observatoire de la Côte d'Azur

Figure 35



Pl. N° 11 - Observatoire de Nice - Grande méridienne - Façade principale et plan. Dessin au crayon, encre et lavis, annoté et signé au crayon par Charles Garnier. Planche préparatoire à l'édition de Garnier, Charles. **MONOGRAPHIE DE L'OBSERVATOIRE DE NICE.** Paris : André Daly Fils et Cie, 1892
Archives de l'observatoire de Nice © Observatoire de la Côte d'Azur

Bilan patrimonial

83 Parmi les onze instruments étudiés, un seul a disparu, celui de Nice. N'étant plus utilisé depuis les années 1930, il a été démantelé à la fin des années 1960 pour libérer un espace destiné à accueillir le premier ordinateur implanté sur le site. Le prestigieux bâtiment de Garnier, seul abri classé au titre de la loi de 1913 à ce jour[64], est aujourd'hui vide de tout instrument. La restauration du bâtiment et de sa toiture technique devrait débuter prochainement.

Figure 36



Le cercle méridien de l'observatoire de Bordeaux après sa modernisation de 1981. L'œil de l'astronome et le micromètre impersonnel sont remplacés par un dispositif automatique de poursuite de l'image stellaire. Le calage de l'instrument est effectué à l'aide de quatre microscopes photoélectriques d'interpolation sur un nouveau cercle divisé très précis. Seul un des cercles « frein » d'origine a été conservé, les deux cercles de lecture ainsi que les deux cercles porte microscopes ont été démontés

Phot. Inv. M. Dubau © Inventaire général, ADAGP, 2004

84 A l'opposé de celui de Nice, le cercle méridien de Bordeaux a été suffisamment modernisé[65] au fil des ans pour être encore utilisé aujourd'hui dans des programmes internationaux d'astrométrie et de mécanique céleste[66] **(fig. n° 36)**.

85 Deux de ces instruments ont été démontés. Celui de Lyon est déposé depuis les années 1980 à la Cité des sciences et de l'industrie où il est en caisses, tandis que ses deux piliers monolithes, protégés par une bâche, sommeillent sous le périphérique. Son abri d'origine fait l'objet d'une procédure de protection dans le cadre d'une opération incluant tous les bâtiments anciens du site de Saint-Genis-Laval.

86 Le cercle méridien de Marseille, démonté en 1913 en raison de l'état défectueux de l'abri, mais dont toutes les pièces ont été conservées sur place, fait l'objet d'un projet de restauration[67]. Il a été classé en 2003 dans le cadre d'une opération de protection des instruments les plus remarquables de l'observatoire, tels le cercle répétiteur de Borda « n° IIII » construit par Lenoir pour la détermination de la longueur du mètre, ou le télescope de Foucault de 80 cm construit par Eichens et installé à Marseille en 1863 par Gautier.

87 Inutilisés depuis la fin du XX^{e} siècle, les cercles méridiens d'Alger, Besançon, Hendaye, Strasbourg, Toulouse, ainsi que le « cercle du jardin » de Paris sont quant à eux conservés en place dans leurs abris.

88 L'opération d'inventaire du patrimoine astronomique a eu le mérite de faire sortir ces instruments de l'oubli dans lequel on les tenait et parfois d'éveiller l'intérêt de leur affectataire. La demande documentaire suscitée à cette occasion dans les établissements devrait d'ailleurs permettre à un certain nombre d'autres projets patrimoniaux plus ou moins ambitieux de voir le jour.

89 Comme celui de Marseille, le cercle méridien d'Hendaye a été classé Monuments historiques au titre objet après avoir été inventorié. La protection, qui date de 2001, couvre l'ensemble des instruments de cet observatoire décimal unique. Le château de Viollet-le-Duc avait fait l'objet d'un classement immeuble en décembre 1984, tandis que le mobilier a été protégé en 2003. Seul observatoire de notre corpus n'accueillant plus d'activités de recherche, il est ouvert au public, le patrimoine astronomique y est valorisé et des projets de restauration d'instruments sont à l'étude[68].

90 A l'observatoire de Besançon des procédures de protection relatives à l'architecture et aux instruments au titre des Monuments historiques sont actuellement instruites. Le cercle méridien et son abri, parfaitement entretenus, se trouvent au cœur du dispositif et un projet d'ouverture au public - en liaison avec le musée du Temps - de cet élément majeur du seul observatoire chronométrique de France est à l'étude[69].

91 En 2004, à l'occasion des Journées européennes du patrimoine, dont le thème était le patrimoine scientifique, l'université Louis Pasteur a, en collaboration avec la DRAC-Alsace, valorisé les instruments inventoriés à l'observatoire de Strasbourg. Nos collègues ont en outre saisi cette opportunité pour expliquer au public la méthode de l'Inventaire et présenter un instrument majeur de l'observatoire impérial : le cercle altazimutal construit par Repsold. Cet instrument inutilisé depuis les années 1930, était démonté et stocké par l'observatoire ; outre le fait de montrer les différentes caractéristiques exceptionnelles - scientifique, mécanique et patrimoniale - de cet instrument oublié, la documentation rassemblée dans le cadre de l'inventaire a permis de le remettre en état pour une restitution permanente au public[70].

92 Cette « collection » éclatée géographiquement de onze objets exceptionnels témoigne de l'importance accordée historiquement en France à l'astronomie de position. A chacun d'eux sont d'ailleurs associés des meubles professionnels (fauteuil d'observation, échelles et escabeaux aux multiples usages), ainsi qu'une riche instrumentation accessoire. Un patient travail d'analyse et de comparaison de ces objets - décrits et inventoriés - reste à faire : micromètres, systèmes d'éclairage de leurs fils, niveaux à bulle, bains de mercure, horizons artificiels, mires et collimateurs, appareils de retournement, etc. Les appareils de la chaîne du temps étudiés à l'occasion de l'inventaire des cercles méridiens - régulateurs, horloges, chronographes, etc. - mériteraient aussi des études spécifiques relevant de l'histoire des sciences et des techniques (chronométrie, métrologie, géodésie, etc.). L'opération d'inventaire pourrait également avoir des retombées au-delà des frontières de l'hexagone. A titre d'exemple, des études comparatives portant sur des cercles méridiens installés à la même époque dans de grands observatoires étrangers - Greenwich, Washington, etc. - permettraient de situer l'histoire de l'astrométrie française dans son contexte international. Dans le même ordre d'idées, des recherches menées sur les observatoires étrangers équipés de cercles méridiens par les soins d'astronomes français - Athènes, La Plata, Quito, Rio de Janeiro, etc. - offriraient un aperçu de la sphère d'influence des constructeurs français, tandis que des études portant sur l'ensemble des cercles méridiens installés dans les

observatoires européens au cours du XIXe siècle donneraient une idée du réseau des collaborations existant entre les observatoires à cette époque.



93 **[galerie d'images : *Niveau à bulle, bain de mercure, mire et collimateur*]** http://www.culture.gouv.fr/culture/revue-inv/PJ/n7-d17/index.html

BIBLIOGRAPHIE

Nous remercions nos collègues :
Gilles Adam, Paolo Brenni, Laurence Bobis, James Caplan, Claudine Cartier, Alain Castets, Suzanne Débarbat, Jérôme de La Noë, Daniel Egret, Hortensia Gautier, Jean-Marie Hameury, Delphine Issenmann, Catherine Jouanneau, Jérôme Lamy, Françoise Launay, Laetitia Maison, Hélène Palouzié, José Pacheco, Laurent Poupard, François Puel, Henri Reboul, Jean-Michel Rousseau, Bernard Rutily, Hamid Sadsaoud, Jean-Pierre Sivan, Paul Smith, Sébastien Soubiran, Frédéric Soulu, Bernard Traut, Anthony Turner, François Vernotte, Jean-Dominique Wahiche, ainsi que Françoise Cornevin, chargée de mission au ministère de la Recherche, et Hélène Verdier, conservateur général du patrimoine au ministère de la Culture, responsables du suivi de l'opération d'inventaire du patrimoine astronomique.

Les instruments méridiens

Ambronn, Leopold. **Handbuch der astronomischen Instrumentenkunde,** volume 2. Berlin, 1899. p. 904-1064 et p. 1223-1264.

André, Charles, Rayet, Georges. L'astronomie pratique et les observatoires en Europe et en Amérique depuis le milieu du XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Première partie : Angleterre. Paris : Gauthier-Villars, 1874, p. 42-46.

André, Charles, Angot, Alfred. L'astronomie pratique et les observatoires en Europe et en Amérique depuis le milieu du XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Troisième partie : Etats-Unis d'Amérique. Paris : Gauthier-Villars, 1874, p. 75-88.

Bennett, Jim. The Divided Circle: A History of Instruments for Astronomy, Navigation and Surveying. Oxford : Phaidon, 1987, p. 113-118 et 165-177.

Boquet, Félix. **Les observations méridiennes**. Paris : Doin, 1913.

Chapman, Allan. Dividing the Circle: the Development of Critical Angular Measurement in Astronomy, 1500-1850. Chichester: Ellis Horwood Ltd, 1990, p. 82-97.

Chapman, Allan. Transit Instrument. **Instruments of Science: An Historical Encyclopedia,** dir. Robert Bud et Deborah J. Warner. Londres et New York : Garland Publishing, 1998, p. 630-632.

Danjon, André, Couder, André. **Lunettes et télescopes : théorie, conditions d'emploi, description, réglage.** Paris : Librairie Blanchard, 1935, (rééd. Paris : Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1990), p. 327-338 et 631-642.

Dreyer, John Louis Emil. Transit Circle or Meridian Circle. **Encyclopaedia Britannica.** Londres, 1911, 11e édition.

Howse, Derek. **Greenwich Time and the Longitude**. Londres: National Maritime Museum, 1997, p. 186-189.

Johnson, Kevin. Transit Circle. **Instruments of Science: An Historical Encyclopedia**. dir. R. Bud et D. J. Warner, Londres et New York: Garland Publishing, Inc., 1998, p. 628-630.

King, Henry. **The History of the Telescope**. Londres : Griffin, 1955, (rééd. Dover 1979), p. 93-119.

Mörzer Bruyns, Willem. Cross-staff. **Instruments of Science: An Historical Encyclopedia,** dir. R. Bud et D. J. Warner. Londres et New York : Garland Publishing, 1998, p. 159-160.

Puel, François. L'instrument méridien de l'Observatoire de Besançon. **L'Astronomie - Bulletin de la Société Astronomique de France,** 2005, vol. 113, mars-avril 2005, p. 186-190.

Repsold, Johann A. Zur Geschichte der astronomischen Messwerkzeuge von 1830 bis um 1900. Leipzig, 1914, (réédition Cologne: PNO, 2004).

Winterburn, Emily. The Airy Transit Circle. **Revolutions in Science**. BBC [document électronique] [date de consultation 12/07/05].

L'inventaire du patrimoine astronomique

Le Guet Tully, Françoise, Davoigneau, Jean. Le patrimoine des observatoires astronomiques : l'inventaire. **Patrimoine culturel des universités.** Lille, 1er-2 avril 2004, Université des Sciences et Technologies de Lille, 2005.

Davoigneau, Jean, Le Guet Tully, Françoise. L'inventaire du patrimoine astronomique. **Culture & Recherche, Lettre d'information trimestrielle publiée par le ministère de la Culture et de la Communication**, 2005, n° 104, p. 15-16 [document électronique] [date de consultation 07/06/05].

Le Guet Tully, Françoise, Davoigneau, Jean. L'inventaire du patrimoine astronomique en France. Scientific Instruments and Museums, Proceedings of the XXth International Congress of History of Science (Liège, 20-26 July 1997), volume XVI, Turnhout: Brepols, 2002, p. 211-217.

Le Guet Tully, Françoise, Davoigneau, Jean. L'aventure de l'inventaire. **La Lettre de l'OCIM, Le patrimoine astronomique**. Dijon : OCIM, 2002, n° 84, p. 8-16.

Le Guet Tully, Françoise, Davoigneau, Jean. **La Lettre de l'OCIM, Le patrimoine astronomique**. Dijon : OCIM, 2002, n° 84, coordination du numéro spécial, p. 3-49.

Le Guet Tully, Françoise, Davoigneau, Jean. Le patrimoine des observatoires : réflexions et actions en cours. Réflexions sur le patrimoine scientifique et technique. Actes des journées d'études de l'OCIM : Musées des Arts et Métiers, Paris, 21 et 22 septembre 2000, dir. de Serge Lochot. Dijon : OCIM, 2001. p. 99-108.

A propos des observatoires

Le Guet Tully, Françoise. Une commande d'exception. **Les Riviera de Charles Garnier et Gustave Eiffel. Le rêve de la raison.** Marseille : Editions Imbernon, 2004, p. 15-43.

Le Guet Tully, Françoise. An exceptional commission. **Charles Garnier and Gustave Eiffel on the French and Italian Rivieras. The Dream of Reason**. Marseille : Editions Imbernon, 2004, p. 15-43.

Le Guet Tully, Françoise, Davoigneau, Jean. Les instruments pour la mesure du temps de l'observatoire de Besançon. **129e Congrès du CTHS, Le Temps, Besançon, 19-24 avril 2004**. Paris : CTHS, à paraître.

Le Guet Tully, Françoise. A propos de la Monographie. Réédition de la Monographie de l'Observatoire de Nice par Charles Garnier, 1892. Nice, 2003, p. 3.

Le Guet Tully, Françoise. Javelle Stéphane, notice biographique. **Biographical Encyclopedia of Astronomers**. Bruxelles: Kluwer - Thomas Hockey, à paraître.

Le Guet Tully, Françoise, Sadsaoud, Hamid, Heller, Marc. La création de l'observatoire d'Alger. **Musée des arts et métiers, La revue**, n° 38, 2003, p. 26-35.

Le Guet Tully, Françoise. Charles Garnier et l'observatoire de Nice**. Musée des arts et métiers, La revue**, n° 36, 2002, p. 45-52.

NOTES

1. Voir en fin d'article une bibliographie succincte relative à l'histoire des instruments astronomiques avec indication des pages correspondant aux instruments méridiens.
2. Le satellite Hipparcos (***Hi***gh ***P***recision ***Par***allax ***Co***llecting ***S***atellite) a été lancé par une fusée Ariane le 8 août 1989.
3. Voir la galerie d'images : *Niveau à bulle, bain de mercure, mire et collimateur* http://www.culture.gouv.fr/culture/revue-inv/PJ/n7-d17/index.html
4. Faye, Hervé. **Comptes rendus de l'Académie des Sciences**. 1892, t. 114, p. 455-457.
5. Jaschek, Carlos et Le Guet Tully, Françoise. **Patrimoine des observatoires**. Strasbourg : INSU et Observatoire de Strasbourg, 1992. Les treize établissements sur lesquels portait l'enquête sont les observatoires de Besançon, Bordeaux, Haute-Provence, Lyon, Marseille, Midi-Pyrénées, Montpellier, Nice, Paris-Meudon, Strasbourg, ainsi que le Bureau des longitudes, l'Institut d'astrophysique de Paris et le Service d'Astrophysique du CEA.
6. Il apparut aussi que le plus souvent c'est grâce aux initiatives de quelques astronomes, ingénieurs ou techniciens sensibles à ces questions à titre personnel que nombre de petits instruments survécurent.
7. Pour plus d'information, voir le numéro spécial coordonné par Françoise Le Guet Tully et Jean Davoigneau : Le Patrimoine astronomique. **La lettre de l'OCIM**. Dijon : Office de Coopération et d'Information Muséographiques, novembre-décembre 2002, n° 84, p. 3-49 ainsi que les articles cités dans la bibliographie.
8. A l'occasion de la session consacrée aux inventaires nationaux organisée dans le cadre du XX^{e} Congrès international d'histoire des sciences. ANDERSON, Robert G. W. Instruments, Inventories and Catalogues. Dans Dorikens, Maurice. **Scientific Instruments and Museums, Proceedings of the XXth International Congress of History of Science, Liège, 20-26 July 1997**, vol. XVI. Turnhout : Brepols, 2002, p. 145-152.

9. Le Guet Tully, Françoise, Bradburne , James. A la recherche de la lisibilité et du sens des instruments astronomiques du Mont-Gros. **REMUS, La muséologie des sciences et des techniques, Actes du colloque, 12-14 décembre 1991**. Paris : Palais de la Découverte, OCIM, 1992, p. 98.

10. Principes, méthode et conduite de l'Inventaire général. Paris : Monum, Editions du patrimoine, 2001, p. 15.

11. Garnier, Charles. **Monographie de l'Observatoire de Nice**. Paris : André, Daly et fils, 1892, p. 3.

12. Daumas, Maurice. **Les instruments scientifiques aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles**. Paris : Presses universitaires de France, 1953, p. 15.

13. Voir les notices Palissy du trigomètre de Danfrie et du graphomètre de Blondeau.

14. Danjon, André, Couder, André. **Lunettes et télescopes : théorie, conditions d'emploi, description, réglage**. Paris : Librairie Blanchard, 1935, p. 631.

15. Daumas, Maurice. **Les instruments scientifiques aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles**. Paris: Presses universitaires de France, 1953, p. 73.

16. Turner, Anthony. The Observatory and the Quadrant in XVIII^th^ Century. **Journal for the History of Astronomy**. Novembre 2002, vol. 33, p. 373-385.

17. Debarbat, Suzanne, Grillot, Solange, Levy, Jacques. <http://www.obspm.fr/histoire/paris/creation.fr.shtml> [date de consultation 12/07/2005].

18. Daumas, Maurice. **Les instruments scientifiques aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles**. Paris: Presses universitaires de France, 1953, p. 73.

19. Chapman, Allan. **Dividing the Circle: the Development of Critical Angular Measurement in Astronomy, 1500-1850**. Chichester: Ellis Horwood Ltd, 1990, p. 62-65.

20. Chapman, Allan. **Dividing the Circle: the Development of Critical Angular Measurement in Astronomy, 1500-1850**. Chichester : Ellis Horwood Ltd, 1990, p. 112-117.

21. Danjon, André, Couder, André. **Lunettes et télescopes : théorie, conditions d'emploi, description, réglage**. Paris : Librairie Blanchard, 1935, p. 631-636.

22. Struve, Friedrich Georg Wilhem von. **Annales de l'observatoire central**. Poulkovo, 1845, p. 114.

23. Struve, Friedrich Georg Wilhem von. **Annales de l'observatoire central**. Poulkovo, 1845, p. 29.

24. Struve, Friedrich Georg Wilhem von. **Annales de l'observatoire central**. Poulkovo, 1845, p. 113.

25. Struve, Friedrich Georg Wilhem von. **Annales de l'observatoire central**. Poulkovo, 1845, p. 113.

26. Le mouvement apparent des étoiles proches de l'étoile polaire est un petit cercle dont le centre indique précisément la position du nord.

27. Chapman, Allan. **Dividing the Circle: the Development of Critical Angular Measurement in Astronomy, 1500-1850**. Chichester: Ellis Horwood Ltd, 1990, p. 83-87.

28. Bird, John. **The method of constructing mural quadrant exemplified by description of the brass mural quadrant in the royal Observatory of Greenwich**. Londres, 1768. Daumas, Maurice. **Les instruments scientifiques aux XVII^e^ et XVIII ^e^ siècles** . Paris : Presses universitaires de France, 1953, p. 235-236.

29. Le Verrier, Urbain. **Rapport à l'empereur Napoléon III**. 1855.

30. Bird, John. **The method of dividing astrnomical instruments, published by order of the commissionners of longitude**. Londres, 1767. Les méthodes de Bird aussi bien pour construire que pour diviser les instruments ont été en partie traduites et commentées par Le Monnier, Pierre. **Description et usage des principaux instruments d'astronomie**. Paris, 1774.

31. Ramsden, Jesse. **Description of an engine for dividing mathematical instruments**. Londres, 1777. L'ouvrage de Ramsden fut traduit par Lalande et publié en 1790 à Paris sous le titre

de **Description d'une machine pour diviser les instruments de mathématique**. Ramsden travailla une dizaine d'année avant de mettre au point sa machine vers 1773 ; un prototype de sa machine construit en 1766 est conservé au CNAM depuis 1795.

32. Bennett, Jim. **The Divided Circle: A History of Instruments for Astronomy, Navigation and Surveying**. Oxford : Phaidon, 1987, p. 88-93. Daumas, Maurice. **Les instruments scientifiques aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles**. Paris : Presses universitaires de France, 1953, p. 257-267, 304-307 et 318-320. Daumas, Maurice. **Histoire générale des techniques : tome 2 / Les premières étapes du machinisme : XV^e^ - XVIII^e^ siècle**. Paris : Quadrige / Presses universitaires de France, 1996, p. 282-283.

33. Le cercle méridien conçu par Edward Trougthon pour Stephen Groombridge en 1806 possédait des cercles de lecture de 4 pieds de diamètre et une lunette de 3 ½ pouces d'ouverture et 5 pieds de distance focale. Une gravure le représentant a été publiée dans **The Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature**. Londres: Longman, 1820. Planche X.

34. Bennett, Jim. **The Divided Circle: A History of Instruments for Astronomy, Navigation and Surveying**. Oxford: Phaidon, 1987, p. 114-118 et 169-176; Chapman, Allan. **Dividing the Circle: the Development of Critical Angular Measurement in Astronomy, 1500-1850**. Chichester: Ellis Horwood Ltd, 1990, p. 71-76, p. 83-87 et p. 117-122; Howse, Derek. **Greenwich Time and the Longitude**. Londres: National Maritime Museum, 1997, p. 133-144; Winterburn Emily. **The Airy Transit Circle**. Londres: BBCi History, 1997, http://www.bbc.co.uk/history/discovery/revolutions/airy_georges_01.html.

35. Le Verrier est évincé en janvier 1870, à la suite de la démission collective de quatorze astronomes exaspérés par la tyrannie scientifique et administrative du directeur. Il est remplacé par Charles Delaunay, qui se noie accidentellement en inspectant la rade de Cherbourg en 1872. Rappelé à la direction de l'observatoire en 1873, il conservera ce poste jusqu'à sa mort en 1877.

36. Le Verrier, Urbain. **Rapport à l'empereur Napoléon III**. 1855.

37. Fortin avait construit une machine à diviser les cercles vers 1799. Le cercle mural qu'il a construit pour l'observatoire de Paris est mentionné dans le rapport du jury de l'Exposition de 1851 comme *magnifique instrument qui a remplacé le cercle de Bird, qui servait seul à la mesure des hauteurs méridiennes*.

38. Ce remarquable quart de cercle de 8 pieds anglais de rayon (2,45 m) Construit vers 1772-1774 par le constructeur anglais John Bird (1709-1776), pour Bergeret receveur des Finances et trésorier de l'ordre de saint Louis. Il ne put l'installer et le prêta à Lalande (1732-1807) qui l'utilisa tout d'abord à l'observatoire de l'Ecole militaire. L'instrument fut acquis par l'observatoire de Paris en 1786, à l'arrivée du cercle de Fortin, le quart de cercle de Bird est envoyé à l'observatoire de Toulouse par Arago. En 1881 il est rapporté à l'observatoire de Paris en vue d'être exposé dans le musée créé par l'amiral Mouchez (1821-1892). Il s'y trouve toujours.

39. Brenni, Paolo. H.-P. Gambey. **Bulletin of the Scientific Instrument Society**. 1993, n° 38, p. 11-13.

40. Andre Charles, Angot, Alfred. **L'astronomie pratique et les observatoires en Europe et en Amérique depuis le milieu du XVII^e^ siècle jusqu'à nos jours. Troisième partie : Etats-Unis d'Amérique**. Paris : Gauthier-Villars, 1877, p. 83.

41. The Astronomical Observations made at the US Naval Observatory, 1876, Appendix I. p. 1-45 ; Andre, Charles, Angot, Alfred. **L'astronomie pratique et les observatoires en Europe et en Amérique depuis le milieu du XVII^e^ siècle jusqu'à nos jours. Troisième partie : Etats-Unis d'Amérique**. Paris : Gauthier-Villars, 1877, p. 68-108.

42. Loewy, Maurice. **Les observatoires astronomiques de province**. Paris : Société d'imprimerie et librairie administratives et des chemins de fer, Paul Dupont, 1880, p. 4-5.

43. L'observatoire d'Alger n'est pas inclus dans l'opération d'inventaire entreprise dans le cadre des protocoles signés entre les ministères de la recherche et de la culture, mais son inventaire est programmé dans le cadre d'une collaboration culturelle franco-algérienne. Son cercle méridien a

été étudié à l'occasion d'une collaboration entamée en 2001, voir Le Guet Tully, Françoise, Sadsaoud, Hamid et Heller, Marc. La création de l'observatoire d'Alger. **Musée des arts et métiers, La Revue**, 2003, n° 38, p. 26-35.

44. Brenni, Paolo. Lerebours et Secrétan. **Bulletin of the Scientific Instrument Society**, 1994, n° 40, p. 3-6.

45. Brenni, Paolo. The Brunners and Paul Gautier. **Bulletin of the Scientific Instrument Society**, 1996, n° 49, p. 3-8.

46. Perrotin, Henri. **Annales de l'Observatoire de Nice**. Paris : Gauthier-Villars, 1899, tome 1, p. 69.

47. Turner, Anthony. Antoine d'Abbadie et son observatoire décimal à Hendaye. / Trad. de l'anglais par Françoise Le Guet Tully. **Antoine d'Abbadie**. Jean-Paul Poirier (éditeur). Paris : Mémoire de la Science, n° 2, Académie des Sciences, 2002, p. 7-87.

48. Maison fondée au début du XIX^{e} siècle à Hambourg par Johann Georg Repsold (1770-1830), elle est reprise par ses fils Georg (1804-1867) et Adolf (1806-1871), puis par les fils d'Adolf - Johann Adolph (1838-1919) et Oscar Phillipp (1842- 1919). De 1867 à 1871 elle s'appelle Repsold & Söhne, et de 1871 jusqu'à sa disparition en 1919 Repsold Firma.

49. Les immeubles par destination sont, selon l'article 524 du Code Civil, « les objets que le propriétaire d'un fonds y a placés pour le service et l'exploitation de ce fonds ».

50. Wolkowitsch, Gilles. Distinction entre les meubles, les immeubles et les immeubles par destination dans la législation sur les Monuments historiques. **Actes des Entretiens du Patrimoine, 1992**. Paris : CNMHS - ACMVR, 1993, p. 26-30.

51. Flammarion, Camille. L'observatoire de Paris. **L'astronomie, revue d'astronomie populaire**, 1882, p. 6-14.

52. Struve, Friedrich Georg Wilhem von. **Annales de l'observatoire central**. Poulkovo, 1845, p. 90.

53. Struve, Friedrich Georg Wilhem von. **Annales de l'observatoire central**. Poulkovo, 1845, *p.* 97.

54. Struve, Friedrich Georg Wilhem von. **Annales de l'observatoire central**. Poulkovo, 1845, p. 92.

55. Le Verrier, Urbain. Travaux projetés et en voie d'organisation à l'Observatoire de Paris pour la reprise des études astronomiques, exposé fait au ministre de l'Instruction publique. Juin 1873. Ce rapport est préparé à la suite du décret du 13 février 1873 relatif à l'organisation des observatoires de l'Etat, alors que Le Verrier succède à Delaunay, mort accidentellement en 1872.

56. L'acception du descripteur *abri* dans le thesaurus de l'architecture utilisé par l'Inventaire général reprend bien cette notion : *édifice permettant de se mettre à couvert de la pluie, du soleil...* **Thesaurus de l'architecture**. Paris : Editions du patrimoine, 2000, p. 79.

57. Archives de l'observatoire de Bordeaux, communication de Laetitia Maison, 2003.

58. Archives municipales de Toulouse, communication de Jérôme Lamy, 2003.

59. Le Guet Tully, Françoise, Sadsaoud, Hamid, Heller, Marc. La création de l'observatoire d'Alger. **Musée des arts et métiers, La revue**, 2003, n° 38, p. 33.

60. Perrotin, Henri. **Annales de l'Observatoire de Nice**. Paris : Gauthier-Villars, 1899, tome 1, p. 67-90.

61. Turner Anthony. Antoine d'Abbadie et son observatoire décimal. **Antoine d'Abbadie, Mémoire de la Science n° 2**. Paris : Académie des Sciences, 2002, p. 16-18 ; Sire, Marie-Anne. Le domaine d'Abbadia : l'histoire du domaine. **Monumental,** 2002 Paris : Monum / Editions du Patrimoine, 2002, p. 182-185. **Abbadia : un rébus géant**. Bordeaux : Cap Sciences, 1997.

62. Perrotin, Henri. **Visite à divers observatoires d'Europe : notes de voyage**. Paris : Gauthier-Villars, 1881. Voir Strasbourg, p. 3-13 et Poulkovo, p. 39-49.

63. Perrotin, Henri. **Annales de l'Observatoire de Nice**. Paris : Gauthier-Villars, 1899, tome 1, p. 40.

64. La plupart des bâtiments de l'observatoire du Mont-Gros construits par Charles Garnier de 1881 à 1892 ainsi que les deux tours avec coupole due à Honoré Aubert ajoutées vers 1930 ont été classés Monuments historiques le 24 octobre 1994.
65. En 1981, l'œil de l'astronome et le micromètre impersonnel sont remplacés par un dispositif automatique de poursuite de l'image stellaire. Le calage de l'instrument est effectué à l'aide de quatre microscopes photoélectriques d'interpolation sur un nouveau cercle divisé très précis. Seul un des cercles « frein » d'origine a été conservé, les deux cercles de lecture ainsi que les deux cercles porte microscopes ont été démontés.
66. Par exemple le projet « Méridien 2000 ». Ce programme consiste à observer la zone de 11° à 18° correspondant à la zone de Bordeaux dans l'entreprise internationale de la Carte du Ciel réalisée entre 1892 et 1937. Les plaques photographiques ayant été conservées dans la clichothèque de l'observatoire de Bordeaux, on peut comparer les positions obtenues au début du XX^{e} siècle à celles d'aujourd'hui et en déduire des mouvements propres de grande qualité.
67. Projet soutenu notamment par la Mission de la Culture et de l'Information scientifiques et techniques et des Musées (ministère de la Recherche) dans le cadre du contrat quadriennal de l'établissement.
68. Sire, Marie-Anne, Voinchet, Bernard, Davoigneau, Jean. Le domaine d'Abbadia. **Monumental,** 2002, Paris : Monum / Editions du Patrimoine, 2002, p. 182-191.
69. Poupard, Laurent. L'observatoire de Besançon. **La lettre de l'OCIM**, novembre-décembre 2002, n° 84, p. 20-21.
70. Voir sur le site internet de l'Observatoire de Strasbourg, rubrique « le patrimoine », puis « trésors et curiosités » [date de consultation 12/07/2005].

RÉSUMÉS

Conçu au début du XVIII^{e} siècle, le cercle méridien commence véritablement à équiper les observatoires astronomiques seulement vers 1850. Il devient alors rapidement un instrument indispensable à l'astronomie de position et son usage intensif durera plus d'un siècle. A l'occasion de l'opération d'inventaire du patrimoine astronomique entreprise récemment dans le cadre d'un protocole entre les ministères de la Culture et de la Recherche, nous avons étudié onze de ces instruments ainsi que l'architecture des abris techniques qui les protègent.

Although it was first designed at the beginning of the eighteenth century, the meridian circle only really began to equip astronomical observatories around 1850. It rapidly became an essential instrument for positional astronomy and its intense use lasted for more than a century. A recent inventory of France's heritage of astronomical instruments and sites, carried out under the auspices of the Ministry of Culture and the Ministry of Research, offered the chance to study eleven of these instruments, along with the architectural and technical aspects of the buildings which house them.

INDEX

Keywords : inventory, scientific heritage, scientific architecture, observatory, astronomy, positional astronomy, scientific instrument, transit circle, transit instrument, transit telescope, meridian circle house, instrument shelter, meridian mark, Algiers, Besançon, Bordeaux, Greenwich, Hendaye, Lyons, Marseilles, Nice, Paris, Pulkovo, Strasburg, Toulouse, Washington DC, Antoine d'Abbadie, George Airy, François Arago, Raphaël Bischoffsheim, Emile Brunner, Léon Brunner, Robert-Aglaé Cauchoix, Edmond Duthoit, Hermann Eggert, Wilhelm Eichens, Henry Espérandieu, Léon Ferrand, Thomas Fitte, Nicolas Fortin, Henri-Prudence Gambey, Charles Garnier, Paul Gautier, Etienne-Bernard Saint-Ginest, Urbain Le Verrier, Maurice Loewy, Clément Parent, Henri Perrotin, Jean Picard, Johann Adolph Repsold, Olaüs Roemer, Marc Secrétan, Wilhem Struve, Eugène Viollet-le-Duc, Jules Voinot
Mots-clés : inventaire, patrimoine scientifique, architecture scientifique, observatoires, astronomie, astrométrie, instrument scientifique, cercle méridien, lunette méridienne, instrument des passages, salle méridienne, abri d'instrument, mire, Alger, Besançon, Bordeaux, Greenwich, Hendaye, Lyon, Marseille, Nice, Paris, Pulkovo, Strasbourg, Toulouse, Washington, Antoine d'Abbadie, George Airy, François Arago, Raphaël Bischoffsheim, Emile Brunner, Léon Brunner, Robert-Aglaé Cauchoix, Edmond Duthoit, Hermann Eggert, Wilhelm Eichens, Henry Espérandieu, Léon Ferrand, Thomas Fitte, Nicolas Fortin, Henri-Prudence Gambey, Charles Garnier, Paul Gautier, Etienne-Bernard Saint-Ginest, Urbain Le Verrier, Maurice Loewy, Clément Parent, Henri Perrotin, Jean Picard, Johann Adolph Repsold, Olaüs Roemer, Marc Secrétan, Wilhem Struve, Eugène Viollet-le-Duc, Jules Voinot

AUTEURS

FRANÇOISE LE GUET-TULLY

Astronome à l'Observatoire de la Côte d'Azur. leguet@obs-nice.fr

JEAN DAVOIGNEAU

Chargé d'études documentaires, Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. jean.davoigneau@culture.gouv.fr

Vertu de général, éloge du particulier

Vertus du général, éloge du particulier

Catherine Gros

Il faut embrasser tout le panorama pour situer justement le détail. André Chastel

1 L'approche topographique, adoptée dès les origines de l'Inventaire, favorise un angle de vue qui va du général au particulier et met en relation les œuvres les unes avec les autres. Les enquêtes ont en effet rapidement mis en valeur les phénomènes de séries, les familles, ce que l'on appellera la production courante, sans pour autant délaisser l'analyse, l'étude de « l'individu ». L'enquête embrasse le plus grand nombre d'objets, l'étude s'arrête sur les œuvres les plus remarquables par leur unicité ou par leur représentativité **(fig. n° 1)**.

Figure 1



Solignac (Haute-Vienne). Vue générale
Phot. Inv. P. Rivière © Inventaire général, ADAGP, 1992

2 Ce présupposé introduit la notion d'échelle : en effet, si chaque enquête s'inscrit dans un cadre national homogène, on distingue trois angles de vue complémentaires selon que l'on considère les individus - il sera ci-après question du mobilier exécuté pour la villa Kérylos -, les représentants d'une famille typologique - l'étude sur les maisons des Noirs marrons de Guyane a permis de dégager une parenté entre les maisons aluku et les maisons djuka, qui elles-mêmes constituent un élément original du patrimoine guyanais - ou les parties d'un ensemble qui s'inscrit dans un espace donné - le recensement des peintures italiennes des églises de Bastia a été l'occasion de reconsidérer globalement le fonds Fesch. La reconstitution d'un bâtiment aujourd'hui très morcelé - une livrée cardinalice de Villeneuve-lès-Avignon - contribue à la connaissance de l'architecture et du décor des palais médiévaux.

3 Les enquêtes de l'Inventaire sont également le lieu d'examiner l'application d'une théorie à la pratique - le traitement de la tuberculose illustré par la construction du sanatorium familial de Montigny-en Ostrevent - d'une technique à un édifice - l'emploi du fer dans l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Pointe-à-Pitre - ou bien encore, l'adaptation d'un édifice à un contexte historique particulier - le temple de Château-Thierry conçu comme un hommage aux soldats américains tombés lors de la bataille de la Marne.

4 Plus que des monographies isolées, ces articles s'inscrivent dans des études topographiques ou thématiques et apportent un éclairage pertinent sur un patrimoine dont la diversité et la richesse témoignent d'une totale ouverture sur le monde qui nous entoure.

AUTEUR

CATHERINE GROS

Conservatrice du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. catherine.gros@culture.gouv.fr

Propos autour d'un inventaire : quelques peintures italiennes à Bastia

Michel-Edouard Nigaglioni et Pierre Curie

Les deux auteurs remercient M. Didier Rykner de les avoir autorisés à reproduire ici un article précédemment publié par http://www.latribunedelart.com, en octobre 2004.

1 La ville, en tant que figure de l'architecture et de l'urbanisme, est clairement perçue comme un enjeu majeur dans la quête d'identité patrimoniale de la nation ; depuis la création du service de l'Inventaire général, des études approfondies ont porté sur Montpellier, sur Cahors... Et ce sont aujourd'hui Besançon, Lyon, Rennes ou Saint-Etienne qui font l'objet des recensions et des recherches des spécialistes. En revanche, peu de programmes topo-thématiques, en dehors des domaines traditionnels des corpus (vitrail, orfèvrerie), ont véritablement concerné les objets. Bien sûr, on peut objecter un nombre conséquent d'exceptions : le mobilier religieux de Lunéville[1], les objets de Tours[2], les peintures de Montpellier[3] ou de Bordeaux[4] et d'autres... Sur ce terrain, les collectivités territoriales, et singulièrement les villes, ont pris l'initiative, à la fois parce qu'elles sont majoritairement les propriétaires des objets, et parce que l'histoire et l'histoire de l'art légitiment parfaitement leur démarche.

2 Le Service régional de l'Inventaire Général de la région Corse, implanté à Ajaccio, a jusqu'à présent axé son action sur les communes rurales[5], aujourd'hui dépeuplées mais au patrimoine abondant et menacé. La ville de Bastia, elle, se trouve à la tête d'un patrimoine mobilier considérable qui, par sa profusion, par son histoire et par sa nature, est, sans rhétorique, unique en France. Ici, la spécificité de la Corse compose, sur un substrat purement italien, l'une des facettes les plus surprenantes du patrimoine français. La municipalité, consciente de cette richesse, s'est dotée d'une direction du patrimoine qui, entre autres missions, recense et publie les œuvres d'art de la ville[6], dans leur contexte historique et territorial, quelle que soit leur technique. Bientôt, les domaines de l'orfèvrerie[7], du textile[8], de la menuiserie, de la marbrerie ou de la sculpture seront assez connus pour pouvoir faire l'objet de synthèses, mais d'ores et

déjà, l'étude de la peinture de chevalet, recensée dans un tout nouveau catalogue[9], permet d'esquisser un profil historique de ce que fut l'apport de l'Italie à Bastia.

3 Par souci de cohérence et de rigueur scientifique, mais aussi par esprit pratique, la ville a souhaité que le travail soit mené selon la méthodologie et les normes de l'Inventaire général : en 1998 a été signée une convention ville/Etat qui garantit le bon déroulement des opérations selon les normes nationales et prévoit qu'au terme de l'étude, les fichiers de Bastia, sous l'égide du service régional, seront intégrés dans les bases de données nationales Palissy et Mérimée. Préalablement à l'inventaire proprement dit, une campagne de documentation a permis de découvrir des fonds d'archives jusqu'à présent inexploités[10]. Cette politique active permet de dégager des priorités au regard des mesures de conservation, de protection et de restauration ; elle est également indispensable pour organiser la valorisation de ce patrimoine dont la ville espère des retombées tant culturelles que touristiques.

Bastia, capitale du royaume de Corse

4 La Corse est une île de l'archipel toscan, sa langue, ses traditions, son histoire et son art sont liés à l'Italie depuis la plus haute Antiquité et ce n'est qu'en 1768 que l'île fut rattachée au royaume de Louis XV. Auparavant, les Corses avaient été des sujets du doge de la Sérénissime République de Gênes. Au Moyen Age, c'est Pise qui avait gouverné l'île, après la Rome des papes et, plus loin encore sur l'échelle du temps, celle des empereurs.

Figure 1



Bastia, vue générale de l'ancien port, 1898
Phot. Petit. Médiathèque du patrimoine © CMN.

5 Bastia, ancienne capitale de la Corse génoise, est née en 1380, quand le gouverneur génois Leonello Lomellini fit construire une forteresse, sur une sorte d'acropole dominant un port naturel, qui prit le nom de « la Bastia »[11] **(fig. n° 1)**. Les anciennes chroniques rapportent que Lomellini avait choisi ce site parce que l'anse du vieux port était particulièrement commode pour établir des liaisons directes avec Gênes et parce qu'il permettait une plus grande sécurité du gouverneur quand éclatait quelque révolte des populations corses. Depuis longtemps, les habitants du proche village de Cardo avaient établi là des entrepôts et hangars à bateaux, en un lieu alors connu sous le nom de « Porto Cardo ». Au xvi^{e} et surtout au XVIIe siècle, la ville se développa considérablement : en 1570, Monseigneur Giovan Battista Centurione obtint du Pape l'autorisation d'y transférer le siège de l'évêché de Mariana et Accia[12] et Bastia devint dès lors chef-lieu de diocèse. En 1637, la Corse prend une nouvelle dimension dans la politique génoise et l'île se voit conférer le titre de « Royaume » dans les actes diplomatiques. Bastia fut érigée capitale de ce *Regno di Corsica.* Le gouverneur, vice-roi, prend le titre d'« Excellence », jouissant désormais du droit au baldaquin, signe de sa souveraineté. Concentrant tous les pouvoirs, politiques, militaires, judiciaires, religieux et économiques, la ville accueille toutes les élites de l'île, les hauts fonctionnaires, l'évêque et l'administration du diocèse, mais aussi des financiers, des riches marchands, des armateurs... Derrière les murailles de la citadelle, on construit alors de belles maisons à la génoise, des bâtiments publics, tels que le pavillon du conseil des Nobles Douze, la *Casetta* (ou maison communale), la cathédrale Sainte-Marie-de-l'Assomption, le palais épiscopal, le séminaire, l'hôpital Saint-Nicolas, la chapelle de la confrérie Sainte-Croix et deux couvents de femmes (les clarisses et les annonciades célestes). Plus bas, autour du port, s'étend le quartier de Terra Vecchia. Après les guerres du XVIe siècle, cette partie de la ville se développe rapidement et devient un important centre d'affaires et de commerce. Une demi-douzaine de grandes tanneries s'y implantent et au début des années 1670, le port est réaménagé par les Génois qui le dotent d'une longue jetée pour le sécuriser et augmenter sa capacité[13]. Dans tout le quartier de Terra Vecchia, des familles enrichies par le commerce érigent d'imposantes demeures : le palais Cardi et son beau portail Renaissance, la maison Castagnola dont le portail à bossages donne sur une cage d'escalier ornée de fresques de la fin du XVIe siècle, le vaste palais Caraffa et le monumental palais Galeazzini (du xviii^{e} siècle), dont la salle de théâtre vit Bonaparte assister à diverses réceptions. Bien que celui-ci ait enlevé à Bastia son statut de capitale administrative de l'île au profit d'Ajaccio, sa ville natale, Bastia est demeurée le pôle économique le plus important de la Corse et a conservé un rôle culturel de tout premier plan[14].

Figure 2



Bastia, vue générale de la place de l'hôtel de ville : scène de marché, vendeuses, 1898
Phot. Petit. Médiathèque du patrimoine © CMN.

6 Dès le XVIIe siècle, la prospérité économique de la cité se manifeste par la richesse ostentatoire de ses nombreuses églises **(fig. n° 2)**. Les paroissiens de la ville haute et ceux de la ville basse rivalisent de luxe : la cathédrale Sainte-Marie-de-l'Assomption est l'église paroissiale de la ville haute, l'église Saint-Jean-Baptiste celle de la ville basse. Tout au long des XVIIe et XVIIIe siècles, ces édifices seront décorés de stucs dorés, de marbres polychromes, de peintures en trompe-l'œil, de statues et de toiles de maîtres. L'expansion démographique et l'enrichissement de la ville ont entraîné également la multiplication des confréries dont les oratoires font assaut de faste et d'élégance. A l'oratoire Sainte-Croix, érigé dans Terra Nova, répondent ceux de Terra Vecchia, Saint-Roch, l'Immaculée-Conception, Notre-Dame-de-la Miséricorde et Saint-Charles. Les divers ordres religieux ont tenu à implanter un couvent dans la capitale de l'île. En 1768, au moment où la Corse passe sous domination française, Bastia compte dix grands couvents (sans compter la maison des chartreux) abritant six communautés masculines[15] et quatre féminines[16]. Le plus magnifique des établissements conventuels, celui des franciscains observants, éclipsait largement la somptuosité de la cathédrale et de l'église Saint-Jean-Baptiste. Son insolente richesse frôlait l'extravagance car, en 1700, l'édifice totalisait vingt-quatre autels, tous ornés de tableaux et d'objets d'art. Il a malheureusement été dénaturé et transformé en hôpital militaire au XIXe siècle. A la fin du XVIIe siècle, la cité compte plus d'une vingtaine d'édifices religieux qui sont construits, décorés, agrandis, donnant à la ville l'aspect d'un chantier en mouvement permanent. La cité fourmille alors d'activité et elle accueille un grand nombre d'artistes et d'artisans, peintres, stucateurs, marbriers, sculpteurs sur bois, doreurs, menuisiers, ébénistes, orfèvres[17]...

7 Les familles cossues et les corporations nombreuses dotèrent ces églises de chapelles latérales[18], mais toutes ces splendeurs faillirent disparaître totalement à la Révolution[19], lors de la fermeture des établissements conventuels et de la réaffectation de leurs locaux, souvent à destination militaire. Beaucoup furent transformés et la décoration intérieure de leurs églises totalement détruite : le couvent des clarisses devint une prison, celui des ursulines une gendarmerie, celui des franciscains réformés la manutention militaire... En revanche, tout au long du XIXe siècle, les Bastiais eurent à cœur de restaurer certaines de leurs vieilles églises et même d'en construire de nouvelles.

L'école bastiaise

8 Durant le dernier quart du XVIe siècle, Bastia affirme son rôle de centre artistique. Certes, le premier peintre bastiais connu est un certain Benedetto Fugino, originaire de Portofino en Ligurie, dont l'activité est attestée par des documents d'archives de 1543 à 1556. C'est cependant à partir de 1570 environ, époque où elle devient siège de l'évêché de Mariana, que la ville voit se constituer une école de peinture autonome dans laquelle on a pu identifier au moins cinq artistes : un Flamand (Orlando d'Anversa), un Milanais (Giacomo Bottino) et trois Ligures (Giuliano Bollano dit Giuliano Sarzana, Giovan Battista Aicardo et Alessandro Castellino). Bastia a su attirer et fixer les artistes alors que, jusqu'à cette époque, les peintres se déplaçaient continuellement dans l'île, de chantier en chantier, perpétuant un mode de vie itinérant hérité du Moyen-Age. A la fin du XVIe siècle, la cité est suffisamment développée pour offrir aux artistes des avantages substantiels et de multiples commodités. Bastia, ville peuplée et particulièrement passante, accueille des notables ruraux et des représentants des diverses communautés villageoises insulaires qui viennent y régler des affaires administratives, religieuses ou économiques. Cette clientèle constitue une masse importante de commanditaires potentiels. De plus, les boutiques bastiaises regorgent de toutes sortes de marchandises rares et l'on n'a aucune difficulté pour s'y approvisionner en pigments, vernis, solvants, huiles, *gesso*, préparations en tous genres, feuilles d'or, toiles, brosses, pinceaux et autres fournitures spécialisées... Aux XVIIe et XVIIIe siècles, Bastia compte toujours plusieurs ateliers concurrents qui travaillent simultanément ; la peinture fait l'objet d'une forte demande et il existe un véritable marché de l'art.

9 Les origines des peintres bastiais sont variées. 25 à 30 % des artistes sont originaires de la Corse, le reste est constitué d'hommes provenant de diverses régions italiennes, surtout du nord : on compte beaucoup de Ligures et de Toscans. Quelques autres viennent du centre (essentiellement des villes du Latium) et plus ponctuellement du sud (Campanie et Sicile). A l'âge baroque, Bastia était un ardent foyer de création artistique et contrairement à ce qui a pu être affirmé, elle ne fut pas « réduite » à commander sur le continent italien un « art d'importation ». Bien au contraire, elle a été le siège d'une école de peinture qui a compté parfois des artistes de grande valeur et des personnalités étonnantes, telle celle de Marc'Antonio De Santis[20], peintre originaire de Bénévent (Etat de Naples), domicilié à Bastia où son activité est attestée dès 1647 (il a alors au moins 20 ou 30 ans). On pourrait multiplier les noms de ces Italiens qui viennent travailler dans la cité : Michele Scarlazza, originaire de Gênes, peintre militaire banni à Bastia entre 1649 et 1654, Giovan Battista Ruisecco, élève génois de

Giovanni Andrea de Ferrari, domicilié à Bastia de 1658 à 1661, Antonio Calcagnini, peintre décorateur, né à Varèse vers 1746, ou encore Innocenzo Lucatelli (1734-1784), fils du célèbre paysagiste romain Andrea Lucatelli[21].

10 L'école bastiaise est restée à la fois suffisamment isolée pour développer sa propre originalité et assez ouverte pour ne pas se scléroser. Elle s'est créé ses propres modèles tout en y intégrant l'expérience des nombreux artistes étrangers qu'elle a attirés et assimilés. Parmi ceux-ci, l'un des plus intéressants est sans conteste Ottavio Cambiaso.

11 Fils de Luca Cambiaso (1527-1585), le plus grand peintre génois de son époque[22], il résida pendant plus d'une vingtaine d'années à Bastia où il fut enterré[23]. De multiples documents d'archives témoignent de sa présence en Corse entre 1615 et 1640. Dans son testament, le peintre raconte qu'il avait été contraint de quitter Gênes, vers 1614, car certaines personnes, dont il préfère taire les noms, le persécutaient et en voulaient à sa vie. D'autres documents, trouvés très récemment dans les archives des gouverneurs génois, attestent qu'Ottavio Cambiaso était déjà à Bastia le 5 novembre 1615, date à laquelle un certain Sebastiano Spinola lui intenta un procès pour non-paiement de loyer[24].

12 Etabli à Bastia, loin de sa femme légitime et de son fils, le peintre mena une existence scandaleuse auprès de Tomasina Malatesta, une Maltaise devenue sa maîtresse notoire[25]. En juillet 1640, gravement affaibli par des crises de goutte, il fit appeler un notaire dans sa maison du quartier de Terra Nova, et de son lit, où il gisait perclus d'infirmités, il lui dicta un testament qui n'éclaire pas totalement les mystères de sa vie[26].

Figure 3



Bastia, cathédrale Sainte-Marie-de-l'Assomption. Ottavio Cambiaso (documenté à Bastia de 1615 à 1640) : saint François de Sales, saint Antoine abbé, saint Augustin et sainte Marie Madeleine de Pazzi aux pieds du Christ en croix. Huile sur toile (297 x 194 cm)

Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine.

13 Jusqu'à présent, aucune toile sûre d'Ottavio Cambiaso n'a été retrouvée, mais nous pensons que le peintre est certainement l'auteur d'un grand tableau d'autel de la cathédrale de Bastia représentant *Saint François de Sales, saint Antoine abbé, saint Augustin et sainte Marie Madeleine de Pazzi aux pieds du Christ en croix* **(fig. n° 3)**. En effet, Giovanni Banchero, chroniqueur bastiais du XVIIe siècle, mentionne la toile dans ses *Annales*, rédigées entre 1652 et 1660 : « Il y a dans cette église de belles peintures, parmi lesquelles on vante un Christ crucifié agonisant, œuvre de Lucca Cambiaso ». Le fin lettré qu'était Banchero avait recueilli auprès des anciens de multiples traditions, véhiculées oralement et donc parfois un peu approximatives. Pour preuve, on notera que quelques lignes plus avant dans son texte, Banchero mentionne deux autres tableaux remarquables conservés dans des églises bastiaises, œuvres, selon lui, d'un certain « Filiberto di Firenze », mais qui portent la signature de Giovanni Bilivert, artiste d'origine flamande travaillant à Florence. La tradition orale, qui a corrompu « Bilivert » en « Filiberto », a pu aussi provoquer la confusion entre les Cambiaso, père et fils. Le tableau de la cathédrale de Bastia a été peint entre 1615 et 1640 et dans les années 1650, on se souvenait seulement qu'il était l'œuvre d'un Cambiaso de Gênes. Ou peut-être a-t-on cherché à embellir la réalité en citant la prestigieuse main du père plutôt que celle du fils ?

14 La composition ne reflète guère l'influence de Luca Cambiaso, qu'Ottavio ne connut vraisemblablement qu'assez peu. L'œuvre est plutôt marquée par un ton maniériste tempéré, tel qu'il se rencontre à Gênes ou à Venise vers 1600. Elle montre en tout cas qu'Ottavio était un peintre parfaitement formé, au fait des courants de son temps, et

qu'il a sans doute peint de belles natures mortes, à en juger par le séduisant et solide morceau du premier plan qui mêle attributs des saints et crâne d'Adam, en un *memento mori* presque hispanisant.

La commande *in Terra ferma*

15 Les commanditaires bastiais eurent presque toujours le choix de s'adresser aux peintres actifs dans la ville ou à ceux du continent italien. Bastia, rappelons-le, est le plus grand port de l'île. Les liaisons commerciales maritimes avec l'Italie étaient à la base même de l'économie de la capitale insulaire. Les commerçants bastiais se rendaient fréquemment sur la *Terra ferma* et il n'était pas rare qu'ils saisissent l'occasion d'un voyage d'affaires pour commander ou acheter un tableau. Nombre d'entre eux avaient de la famille, des amis ou des fondés de pouvoir établis à demeure dans les grandes villes, à Gênes, Livourne, Pise, Florence ou Rome. Les Bastiais avaient donc aussi la possibilité de demander une œuvre de façon épistolaire et par l'intermédiaire d'un homme de confiance.

16 Ce choix s'offrait aussi à la plupart des commanditaires corses, c'est ainsi que des toiles de grands maîtres sont conservées dans des églises de l'intérieur de l'île, donnons pour exemple l'église paroissiale de la commune de Santo Pietro di Tenda qui possède une *Déploration du Christ* signée du Génois Orazio de Ferrari (en 1640) et une *Donation du Rosaire* du Romain Tommaso Maria Conca (de 1788)[27]. A Bastia, il est avéré que le niveau de fortune des mécènes a pu déterminer certains d'entre eux à s'adresser aux peintres italiens, forcément plus cotés. Tel est certainement le cas pour Giovan Battista Paggi et Domenico Piola, de Gênes, ou Giovanni Bilivert, de Florence.

Giovanni Battista Paggi et la confrérie de l'Immaculée Conception

17 L'une des premières - et importantes - œuvres italiennes à avoir décoré un édifice bastiais à l'époque moderne était due à Giovanni Battista Paggi (1554-1627) et, bien qu'elle ait été distraite du patrimoine de la ville depuis cent ans environ, il n'est pas exclu qu'elle réapparaisse un jour.

18 En 1624, l'oratoire de la confrérie de l'Immaculée Conception fut doté d'un remarquable maître-autel de marbre[28] qui présente aujourd'hui une structure remaniée et modifiée. Le retable, plaqué contre le mur du chevet, est entièrement d'origine (stylobates, colonnes, entablement, fronton, statues du couronnement). Les incrustations de marbres polychromes, les grandes colonnes monolithiques et les trois statues sommitales attestent la haute qualité de cet ensemble qui dut être particulièrement coûteux.

19 C'est sans doute dès 1624, ou quelques années auparavant, que les confrères souhaitèrent acquérir un coûteux tableau d'autel représentant l'Immaculée Conception auprès de Paggi, tableau sur lequel plane aujourd'hui un certain mystère. A noter que l'artiste, un peu meurtrier à ses heures, réalisa une autre œuvre sur le même thème pour l'église des capucins de Gênes. Vers 1650-1660, le chroniqueur bastiais Giovanni Banchero rapporta dans sa description de leur oratoire qu'à cette époque, les confrères de l'Immaculée Conception étaient au nombre de cinq cents et il précisa : « l'église de la

Conception est d'égale grandeur à celle de [la confrérie de] Saint-Roch mais elle est plus riche et ornée d'un très beau tableau d'autel, œuvre de Giovanni Battista Paggi, génois, [placé] dans un retable de marbres polychromes de grande valeur »[29].

20 En 1869, l'Etat commanda au peintre Léon Olivié[30] une grande toile, copie de la célèbre *Immaculée Conception* de Murillo[31]. L'œuvre fut offerte à la ville de Bastia et on l'exposa dans l'oratoire de la Conception, en la plaquant sur le tableau de Paggi qu'elle dissimulait totalement. Le livre de comptes de la confrérie, conservé dans les archives paroissiales de l'église Saint-Jean-Baptiste de Bastia, consigne : « juin 1872, payés aux hommes qui ont placé le nouveau tableau de la Vierge : 1,20 franc »[32]. Or neuf ans plus tard, le dimanche 30 août 1891, le peintre bastiais Ange Varese publia un article consacré au retable dans un journal quotidien, *Le Petit Bastiais*. Après une introduction longue et élogieuse sur Giovanni Batista Paggi et sur son tableau de Bastia, il dénonce l'incurie de la confrérie qui a plaqué sur cette toile de maître une copie de Murillo qui n'a rien d'exceptionnel : « Je demande si le tableau d'un tel maître est digne d'être considéré et gardé avec le plus grand soin ? Malheureusement il est arrivé tout le contraire. On l'a muré derrière un tableau copie qui se compte par milliers. Un tel acte serait vraiment inqualifiable, s'il avait été commis en connaissance de cause ; mais peut-être que l'officialité de cette confrérie d'il y a quelque temps, n'a vu là qu'un tableau noirci par le temps et la fumée des cierges. Elle s'est crue en présence d'une médiocrité, et elle a pensé bien faire en lui substituant la copie d'un autre tableau, toute fraîche, toute pimpante. Elle s'est méprise ! et cette méprise, malheureusement, aura déjà coûté cher à cette admirable peinture. Pour ma part, le respect et l'amour que je porte aux œuvres d'art m'imposent le devoir de conjurer qui de droit, de ne pas laisser périr un si bel ouvrage, d'aviser à le faire sortir de la prison où il se trouve, et lui faire rendre la place d'honneur du maître-autel qu'il a toujours occupée et si dignement méritée. J'ajoute que je ne connais pas dans toute la Corse, un autre tableau qui ait plus de valeur artistique que celui-là ». L'appel du peintre Varese fut entendu car les comptes de la confrérie, pour l'année 1891, notent que l'on donne 20 francs au peintre Tuticci[33] qui a « mis à neuf le tableau »[34].

21 En 1905, les organisateurs de la foire exposition de Bastia demandèrent à l'exposer et un élogieux article de journal, publié le 9 juin de la même année, fait amèrement regretter la disparition de ce chef-d'œuvre universellement admiré : « Le grand tableau d'autel de Giovan Battista Paggi, bien que noirci par le temps et par la fumée des cierges n'est pas moins remarquable, et l'on a été bien inspiré de l'étaler à l'Exposition de Bastia. Les connaisseurs pourront admirer à leur gré les traits du disciple de Raphaël qui a même été beaucoup loué par Guido Reni. Il représente l'Immaculée Conception dans sa gloire céleste. Elle se tient debout, les mains jointes, le regard au ciel, sur le disque lunaire, au croissant éclatant. Au-dessus d'elle est le Père Eternel qui la couronne de son divin amour. La Vierge est environnée de chérubins et d'anges, ces derniers tiennent les plus mystiques attributs de ses litanies. Les autres attributs sont disposés en haut comme en bas du tableau. Cette superbe composition, dont les figures sont d'une expression admirable (surtout la tête magistrale du Père Eternel) est d'un coloris lumineux, dans la manière du célèbre peintre flamand Rubens dont il était l'émule »[35].

22 En 1911, le peintre corse Paul-Mathieu Novellini édite un catalogue des œuvres d'art remarquables de la Corse et note à propos de l'oratoire de la Conception « Copie au

maître autel du célèbre tableau de Murillo exposé au Musée du Louvre, donné par l'Etat »[36].

23 Qu'est devenu le chef-d'œuvre de Giovan Battista Paggi après l'exposition de 1905, pourquoi n'a-t-il pas été remis en place, où se trouve-t-il actuellement ? Nul ne le sait, mais le tableau n'a certainement pas été détruit et, bien au contraire, on a peut-être décidé de le faire restaurer sérieusement à la suite de cette manifestation[37].

Giovanni Bilivert et les confréries de Bastia

24 La confrérie bastiaise dédiée à la sainte Croix possède un grand oratoire, placé sous le vocable de l'Annonciation, érigé tout près de la cathédrale. De nos jours, les Bastiais ont pris l'habitude de le dénommer improprement « église Sainte-Croix », mais à la période baroque, il était appelé *oratorio della veneranda confraternita della Santa Croce*, *oratorio della Santissima Annunziata*, voire même *oratorio della confraternita della Santissima Annunziata.*

25 Le tableau qui surmonte le maître-autel représente l'Annonciation ; dans l'angle supérieur droit figure la colombe de l'Esprit saint, entourée de cinq angelots. Cette *pala*, très admirée dès son acquisition, a fait l'objet de plusieurs copies par des peintres locaux : sept répliques sont actuellement répertoriées dans les églises de divers villages de Corse et une huitième a été identifiée dans une collection particulière[38].

Figure 4



Bastia, oratoire Sainte-Croix. Giovanni Bilivert (1585-1644) : L'Annonciation. Huile sur toile
Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine

26 Giovanni Banchero écrit, à propos du quartier de Terra Nova : « Contigu à la cathédrale est [l'oratoire de] la confrérie de l'Annonciation qui compte plus de 300 confrères. On y voit un très beau tableau d'autel qui ne vaut pas moins de 300 ducats, œuvre de Filiberto de Florence »[39]. Lors d'une restauration de l'œuvre, à la fin des années 1970, une signature et une date furent retrouvées, discrètement peintes sur le lutrin représenté devant la Vierge : « GIO(vanni) BILIVERT INV(enit) PIN(xit) 1633 ». Sur Giovanni Bilivert (1585-1644), peintre d'origine flamande[40] mais si toscan de tempérament, élève de Cigoli, la monographie de Roberto Contini[41] a apporté de nombreuses précisions, notamment sa haute place dans la hiérarchie des peintres florentins de son temps. C'est dire l'ambition des commanditaires bastiais qui s'adressèrent à lui par deux fois. Depuis que la signature a été retrouvée, divers auteurs se sont penchés sur l'*Annonciation* de Bastia **(fig. n° 4)**, Piero Bigongiari[42], Giuseppe Cantinelli[43], puis Roberto Contini, qui l'a inscrite à son catalogue[44], et enfin Jean-Marc Olivesi qui a rédigé, sur l'œuvre, le premier article en langue française[45]. A la lumière de ces études, il apparaît que la composition est la reprise autographe, peut-être avec l'assistance d'Orazio Fidani, d'une grande toile peinte en 1630 pour Prato[46], elle-même très inspirée d'une *Annonciation* que Ludovico Cigoli peignit pour Montughi, ce qui en explique l'esthétique encore un peu maniériste.

27 En 1642, neuf années après l'arrivée du tableau de Bilivert à Bastia, les confrères de Sainte-Croix firent réaliser le cadre en bois doré que l'on peut encore voir actuellement. Il fut commandé[47] au *maestro* Battista Gorgo, un menuisier-ébéniste génois habitant Bastia[48]. Celui-ci le réalisa sur le dessin du peintre bastiais Nicolao Castiglioni qui, lui, en imagina les motifs ornementaux. L'acte de commande mentionne expressément les bois à utiliser (le noyer pour la moulure sculptée et le châtaignier pour le châssis) et les dimensions (cinq doigts de large environ pour deux doigts d'épaisseur, sans compter le châssis)[49] ; l'ensemble devait être fini et mis en place avant le 2 février 1642[50].

Figure 5



Bastia, oratoire de la confrérie Saint-Roch. Giovanni Bilivert (1585-1644) : saint Roch, saint Sébastien, saint Martin de Tours et sainte Catherine d'Alexandrie aux pieds de la Vierge à l'Enfant. Huile sur toile (400 x 234 cm)

Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine.

28 La confrérie bastiaise dédiée à saint Roch a été dissoute dans le courant du XXe siècle, sans doute à cause de la désorganisation et des troubles qu'engendra la Seconde Guerre mondiale. Son splendide oratoire subsiste, érigé dans la rue Napoléon, à quelques pas de celui de l'église de l'Immaculée Conception. Le tableau qui surmonte le maître-autel est une composition à nombreux personnages, du type que l'on dénomme « Conversation sacrée » **(fig. n° 5)**. Il représente saint Roch, saint Sébastien, saint Martin de Tours et sainte Catherine d'Alexandrie aux pieds de la Vierge à l'Enfant assise dans les nuées, entourée d'anges. La toile a des dimensions impressionnantes[51] et sa mise en caisse comme son transport depuis Florence durent être problématiques et coûteux. Cette *pala*, très appréciée dès son arrivée dans la ville, a inspiré de nombreux peintres locaux : onze copies, partielles ou fidèles, sont répertoriées dans diverses églises de Corse[52].

29 Le chroniqueur Giovanni Banchero mentionne cette œuvre importante dans ses *Annales* : « Il y a quatre [oratoires de] confréries. Le plus ancien, dédié à saint Roch, est une église grande et belle dont le tableau d'autel est de la main de Filiberto de Florence »[53]. L'idée de Jean-Marc Olivesi, le premier à interpréter le texte de Banchero et à proposer d'identifier Filiberto de Florence avec Bilivert[54], a été confirmée, en 2002, quand un restaurateur qui examinait attentivement la toile a découvert une discrète inscription, peinte sur le revers de la guêtre gauche de saint Roch : « GIO. BILIVERT F(ecit). 1626 ». Les deux tableaux que Bilivert peignit pour Bastia ont donc été réalisés à sept années de distance l'un de l'autre.

30 Le tableau de l'oratoire Saint-Roch peut être rapproché de diverses autres œuvres de Bilivert, notamment de celle qu'il peignit pour orner l'autel de la chapelle Bellacci dans l'église Santa Croce de Florence. La sainte Hélène de Florence rappelle la sainte Catherine de la toile bastiaise. On peut également constater que la jeune fille figurée à droite de la sainte Hélène, à Florence, est la sœur jumelle du jeune éphèbe incarnant saint Sébastien à Bastia[55], qui reprend aussi, en l'inversant, le saint Jean-Baptiste de la *pala* d'Impruneta, elle-même préparée par de nombreux croquis[56]. De plus, un dessin préparatoire pour le tableau corse a été retrouvé par Roberto Contini dans les collections des Staatliche Kunstsammlungen (Kupferstich-Kabinett) de Dresde[57].

31 Un dernier mystère iconographique a également été élucidé. Le registre inférieur représente quatre personnages : saint Roch, vêtu en pèlerin, et saint Sébastien, percé de flèches, se tiennent debout derrière un saint évêque et sainte Catherine d'Alexandrie, identifiée par la roue de son supplice et la palme des martyrs. La tradition orale n'avait malheureusement pas conservé le nom du saint évêque. Le peintre n'ayant pas représenté d'attributs particuliers auprès du personnage, celui-ci restait anonyme. Les saints évêques dont les cultes sont attestés à Bastia sont nombreux : Nicolas, Augustin, Blaise, Paulin, Martin de Tours... Un document d'archives est venu résoudre l'énigme ; il s'agit de la commande, en 1598, d'une bannière de procession destinée à l'usage de la confrérie bastiaise de Saint-Roch[58]. Le document mentionne les dévotions en vigueur dans l'édifice en précisant que la bannière devait représenter saint Roch, saint Sébastien, sainte Catherine et saint Martin, sans doute aussi, donc, le saint évêque du retable.

32 Comme à Sainte-Croix, près de 67 ans après l'arrivée du tableau à Bastia, la confrérie fit démolir le maître-autel d'origine, certainement en maçonnerie stuquée et peinte, pour le remplacer par un monumental autel de marbres polychromes[59].

Domenico Piola et l'église Saint-Jean-Baptiste - Giuseppe Badaracco et la cathédrale Sainte-Marie-de-l'Assomption

33 La haute façade de l'église Saint-Jean-Baptiste, paroisse du quartier de Terra Vecchia, domine majestueusement l'anse du vieux port. Elle est complaisamment tournée vers la citadelle, afin de narguer les habitants du quartier rival de Terra Nova. Le gros œuvre de l'édifice a été édifié dans ses imposantes proportions actuelles entre 1636 et 1666, sur le site d'une ancienne église de dimensions moyennes. De riches familles du quartier ont ensuite contribué au chantier, en prenant à leur charge entière les frais de construction et de décoration des diverses chapelles latérales.

34 La troisième chapelle à gauche, dédiée à Notre-Dame du Rosaire, fut construite sur l'initiative d'Anton Nobile Mattei, important notable bastiais, en 1670, comme l'indique une plaque de marbre à ses armes. Les travaux d'aménagement et de décoration furent menés en même temps que ceux de la chapelle des âmes du Purgatoire, en face, construite aux frais de la famille Gavero qui d'ailleurs demanda à Mattei de bien vouloir en suivre les travaux et l'agencement en même temps que la sienne. Par contrat notarié du 24 avril 1673, Anton Nobile Mattei confia à un maître maçon ligure de Porto Maurizio, Bartolomeo Can, la charge de réaliser le pavement, le crépi intérieur, et la structure des autels des deux chapelles en question. Par un second contrat, daté du 26

août 1674, le même ouvrier s'engagea à achever le décor de stucs polychromes des autels ainsi que leurs retables architecturés. Les travaux s'achevèrent en 1675, la quittance, rédigée le 22 mai, révèle que le maître maçon a confié une partie du travail à un maître stucateur milanais du nom de Giacomo Argelino[60].

Figure 6



Bastia, église paroissiale Saint-Jean-Baptiste. Domenico Piola (1627-1703) : la donation du Rosaire à saint Dominique et la donation du cordon à saint François. Huile sur toile (370 x 277 cm)
Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine.

35 Une fois les deux chapelles achevées et pourvues d'autels, il ne manquait plus qu'à les doter de tableaux. Pour ce faire, Anton Nobile Mattei s'adressa manifestement à un seul et même atelier et même si les deux toiles, conservées jusqu'à nos jours, ne sont ni signées, ni datées, leur attribution ne pose plus grand problème aujourd'hui[61] : les deux œuvres **(fig. n° 6) (fig. n° 7)** sont unanimement considérées comme issues de la *casa Piola*[62].

Figure 7



Bastia, église paroissiale Saint-Jean-Baptiste. Domenico Piola (1627-1703) : L'intercession de la Vierge pour les âmes du purgatoire. Huile sur toile

Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine.

36 L'atelier de Domenico Piola (1627-1703), à la production si abondante, a profondément marqué l'art génois de son temps. Son style très particulier se reconnaît aisément : le *Rosaire* de Bastia peut ainsi être rapproché d'autres œuvres de Domenico Piola, notamment d'un tableau conservé dans l'oratorio delle Cappe Turchine, à Loano (Ligurie). La toile de Bastia est datable d'avant 1679 grâce à un document conservé dans les archives des gouverneurs, une instance du commanditaire contre la gabelle qui prétendait imposer le tableau qu'Anton Nobile Mattei venait d'importer de Gênes pour orner sa chapelle[63]. Ces deux tableaux de la *casa Piola* furent très admirés dès leur arrivée à Bastia, ils eurent une fortune toute particulière auprès des artistes locaux qui les utilisèrent comme modèles. Dans les églises de l'île, nous avons pu dénombrer un minimum de vingt-et-une répliques du *Rosaire* et quatorze des *Ames du purgatoire*, copies fidèles ou partielles[64].

Figure 8



Bastia, cathédrale Sainte-Marie-de-l'Assomption. Giuseppe Badaracco (1588-1657) : Intercession de la Vierge et de saint Joseph auprès de la Trinité pour les âmes du purgatoire. Huile sur toile (271 x 190 cm)

Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine.

37 Dans le collatéral droit de la cathédrale se trouve un autel-retable de marbres polychromes érigé au XVIIe siècle par la confrérie des âmes du purgatoire. Il encadre une remarquable toile de l'école génoise, une *Intercession de la Vierge et de saint Joseph auprès de la Trinité pour les âmes du purgatoire* qui dut être autrefois superbe **(fig. n° 8)**. Dans le courant du XIXe siècle, elle a malheureusement été en grande partie dénaturée par des « restaurations » catastrophiques. Des visages et des modelés ont été décapés et retouchés de façon maladroite, particulièrement dans le registre inférieur. Cependant, la qualité des zones épargnées et la facture générale de l'œuvre ont permis, en 1994, de l'attribuer au peintre génois Giuseppe Badaracco (1588-1657), élève de Bernardo Strozzi et d'Andrea Ansaldo[65]. En 1998, une restauratrice a pu transcrire une inscription sur une partie de la toile repliée à l'arrière du châssis[66] : « GIUSEPPE LADARACCO F. 1859 [?] ». Mauvaise conservation, repeint erroné ou lecture fautive, quoi qu'il en soit, l'attribution de l'œuvre est désormais irréfutablement confirmée, mais la date demeure incertaine, puisque Badaracco est mort à Gênes lors de l'effroyable épidémie de peste qui décima la population en 1657. Outre la toile de la cathédrale, nous avons pu retrouver neuf autres œuvres de sa main, toutes conservées dans la région du Cap Corse, au nord de Bastia. Deux d'entre elles sont signées et datées (1642 à Morsiglia, 1652 à Ersa). Notons que les œuvres que Badaracco peignit pour les églises de Barrettali et de Nonza sont très proches du retable bastiais et qu'elles en reprennent certains éléments. Badaracco a fortement marqué et influencé plusieurs générations de peintres insulaires qui l'ont volontiers copié. Nous avons pu dénombrer au moins onze toiles,

plus ou moins dérivées du retable de la cathédrale, conservées dans diverses églises de l'île.

La collection Fesch à Bastia

38 Au sein des collections municipales, il est un certain nombre de tableaux italiens baroques entrés très tardivement, et pour ainsi dire « par accident ». Il s'agit de tableaux ayant appartenu à l'ancienne collection du cardinal Fesch (1763-1839), arrivés à Bastia en 1844. A cette époque, le musée de la ville n'existait pas encore et les édiles se virent presque embarrassés par le volumineux et encombrant cadeau. Où disposer, où ranger toutes ces toiles, dont certaines mesuraient plus de 4,60 m de long ? On en mit partout : dans les bureaux de la mairie, dans les diverses églises de la ville et jusque dans la salle à manger du proviseur du collège. Cet éparpillement fut préjudiciable à la conservation des œuvres et, aujourd'hui, une trentaine de ces tableaux a disparu.

39 On ne refera pas ici l'histoire du legs du cardinal Fesch à la Corse ; d'autres historiens[67] l'ont esquissée et des études sont en cours[68] pour en préciser la teneur. Celle-ci fut toujours un peu mystérieuse, et ce dès 1843. Il est certain que des œuvres ont très tôt disparu, sans doute du fait même de Joseph Bonaparte, comte de Survilliers, neveu du prélat et son exécuteur testamentaire. Des ventes à Rome (en 1843, 1844 et 1845) et Ajaccio (1858), des aliénations et des « dépôts », très mal connus, amputèrent alors considérablement la collection. Quoi qu'il en soit, il reste à Bastia, qui hérita d'une centaine de tableaux, un assez grand nombre de toiles qui passent, un peu trop vite, pour le rebut de ce que n'aurait pas voulu Ajaccio, et que l'on retrouve aujourd'hui au musée ou dans les églises de la cité. Pour preuve de cette erreur de jugement, les *bozzeti* de Corrado Giaquinto[69] qui furent répartis entre Ajaccio et Bastia.

Figure 9



Bastia, musée municipal. Lavinia Fontana (1552-1614) : le Christ à la colonne. Huile sur toile (190 x 120 cm)

Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine.

40 L'une des curiosités du fonds Fesch à Bastia est un *Christ à la colonne* **(fig. n° 9)**, conservé dans les collections du musée municipal[70] (ancien palais des gouverneurs génois). L'œuvre est signée[71] par Lavinia Fontana (1552-1614), une artiste bien étudiée[72] par les spécialistes italiens, tant de Bologne que de Rome où elle travailla, et par les chercheuses américaines[73] simplement parce qu'elle était une femme. Cette fixation ne se justifie guère, d'ailleurs, car ce fait est relativement courant dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle, notamment dans le domaine du portrait (citons les fameuses Barbara Longhi, Sofonisba Anguissola, Marietta Tintoretto...) Les collections publiques françaises exposent surtout des portraits de sa main[74] et seul le Louvre conserve une *Sainte Famille* attribuée à Lavinia. Or c'était une artiste en vue - elle travailla pour Philippe II d'Espagne et pour le pape Clément VIII -, très recherchée pour ses petits et précieux tableaux de dévotion privée, mais travaillant aussi à des œuvres de très grand format pour l'Eglise. Le *Christ* bastiais fait penser aux premiers pour son aspect spirituel et intime[75] plutôt qu'aux seconds, malgré ses dimensions relativement importantes[76]. A part la position des pieds, la composition reprend intégralement celle d'un tableau de Taddeo ou de Federico Zuccari conservé au musée diocésain Albani d'Urbino, de format à peine inférieur, mais qui a été légèrement réduit[77], et qui lui-même reproduit la figure du Christ de la *Flagellation* de l'Escorial peinte par Federico Zuccari (vers 1539/1543-1609). Nous pensons ainsi qu'il faut rattacher la toile à la période romaine de Lavinia Fontana (1600-1614), époque où elle cherche à se dégager de sa culture maniériste et où, peintre de son temps, elle oublie Raphaël, dont elle a été longtemps une sectatrice fidèle, et assiste, dépassée, au triomphe du luminisme

caravagesque[78]. Comme pour le tableau attribué à Brizio, évoqué ci-après, une provenance romaine explique son acquisition par le cardinal Fesch.

Figure 10



Bastia, cathédrale Sainte-Marie-de-l'Assomption. Francesco Brizio (vers 1574-1623) : le Pape Pie V remettant à Don Juan d'Autriche le titre de vice-roi de Sicile après la victoire de Lépante. Huile sur toile (250 x 460 cm)

Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine.

41 Deuxième par la taille des tableaux Fesch de Bastia[79], le *Pape Pie V remettant à Don Juan d'Autriche le titre de vice-roi de Sicile après la victoire de Lépante* **(fig. n° 10)** fut mis en dépôt par la municipalité dans la cathédrale dès son arrivée dans la ville, en 1846. A cette époque, le musée municipal n'existait pas encore et la cathédrale Sainte-Marie-de-l'Assomption était le seul édifice suffisamment spacieux pour accueillir une œuvre de cette dimension. Ce grand tableau demeure un mystère irritant de l'histoire de l'art et nous le reproduisons ici en souhaitant provoquer des réactions de la part de spécialistes italiens. En effet, malgré ses dimensions gigantesques - il est pourtant mutilé sur le côté droit - et le fait qu'il s'agisse d'un grand chef-d'œuvre, son identité n'est pas parfaitement établie et il est incroyable qu'un tableau aussi ambitieux n'ait pas fait l'objet de commentaires, dès le XVIIe siècle. Le sujet pourrait presque faire penser à une commande locale, tant il paraît adapté au lieu, à cette église de citadelle, forteresse mériméenne surplombant une mer qu'autrefois sillonnaient les galères barbaresques. Or Lépante fut célébrée dans toute l'Europe et, en particulier, dans tout le bassin méditerranéen, par des peintures, des ex-votos ou des fondations commémorant l'événement ; on ne peut donc rien préjuger de la présence d'une telle œuvre dans l'église, ni de sa localisation originelle. Déjà baroque de conception, mais présentant aussi un dessin classique, la composition était traditionnellement donnée au Bolonais Brizio, sans doute Francesco Brizio (vers 1574-1623)[80] plutôt que son fils Filippo (1603-1675), ami de Guido Reni, jusqu'à ce qu'elle soit réattribuée à Giovanni Paolo Cavagna (1556-1627) par Arnauld Brejon de Lavergnée, dans les années 1980. Pour séduisante que soit cette proposition - à cause des traits d'un vigoureux naturalisme

soutenu par le clair-obscur - nous croyons pouvoir avancer trois arguments pour le maintien du nom de Brizio. D'abord l'art de Cavagna, peintre bergamasque réaliste influencé par Moroni et par l'art vénitien, ne nous semble pas présenter le ton académique de la peinture bastiaise, frise majestueuse, symbolique et idéale. Ensuite, ce nom de Brizio ne « s'invente » pas, selon l'expression consacrée, et on ne comprend guère comment le patronyme d'un peintre devenu très obscur aux XVIIIe et XIXe siècles aurait pu traverser les siècles sans raison. En outre, certains aspects de la toile de Bastia ne sont pas étrangers à l'art du Bolonais : talent pour agencer de vastes compositions aux multiples personnages, tels le *Couronnement de la Vierge du Borgo* de l'église San Petronio de Bologne ou la *Tabula Cebetis* d'une collection particulière romaine[81], goût pour les grands plis raides cassés et les profils à contre-jour, comme dans le *Baptême des Hébreux convertis* de l'église San Salvatore de Bologne, et enfin, héritées de Ludovic Carrache, une certaine rondeur et une lumière froide perceptible même sous les vernis opacifiés. Le troisième et dernier élément qui nous fait pencher pour Brizio, alors que Malvasia ne dit rien d'une œuvre aussi importante[82], est le fait que la toile puisse provenir de Rome. En effet, F. Frisoni[83] n'exclut pas un voyage du peintre dans la Ville éternelle, vers 1610, à peu près au même moment que ses épigones Lucio Massari et Lionello Spada et à une époque où les élèves de Carrache obtiennent les commandes les plus prestigieuses de Rome, ce qui pourrait justifier le silence du chroniqueur bolonais et l'acquisition du cardinal Fesch. Quoi qu'il en soit, nous restons là dans le domaine des hypothèses, mais cette toile, qui fait face dans l'église à un grand chef-d'œuvre de Nicola Tommaso Bertuzzi (1716-1777)[84], constitue de toutes les façons l'un des fleurons les plus remarquables de tout le patrimoine baroque de la Corse et c'est peut-être dans les archives romaines qu'il faudra retrouver son origine.

Figure 11



Bastia, musée municipal. Giuseppe Bonito (1707-1789) : les Joueurs de billard. Huile sur toile (120 x 150 cm)

Phot. P. Jambert © ville de Bastia, direction du patrimoine.

42 La collection Fesch recèle encore bien d'autres surprises et, dans les collections du musée de Bastia comme dans les églises des environs, des découvertes et des attributions restent à faire. Nous présentons ici, par exemple, une étonnante scène de genre, très certainement napolitaine, des *Joueurs de billard*[85] **(fig. n° 11)** que nous proposons de rapprocher de la production de Giuseppe Bonito (1707-1789)[86], précurseur de Gaspare Traversi (vers 1722-1770), son contemporain plus jeune et protagoniste génial du réalisme populaire européen, au même niveau qu'un Ceruti ou qu'un Hogarth. La peinture de Bonito est tout à la fois moins fiévreuse et moins maîtrisée, comme le montre le tableau bastiais, à la composition un peu confuse, à la perspective légèrement indécise, mais elle séduit par son coloris chatoyant et par la gaieté bonhomme qui s'en dégage. On peut ainsi comparer le tableau corse à une *Partie de cartes* d'une collection particulière, d'un format proche[87], à l'*Atelier du peintre* de Naples (museo nazionale di Capodimonte)[88] et à une paire de scènes de genre, le *Poète* et la *Musicienne* d'une collection particulière[89], trois toiles qui dépeignent les loisirs de la société napolitaine avec le même pinceau enjoué et la même joie de vivre gouailleuse.

43 L'inventaire de Bastia n'est pas clos. Plus que jamais, la recension complète des œuvres conduit à des découvertes ; bien comprises, celles-ci remodèlent une part de l'histoire de l'art locale, l'éclairent différemment et par là même, donnent la clef de la lecture des archives, resituent la cité dans un contexte plus large et donnent un sens à son patrimoine. Apparaît alors l'importance du point de vue : plus on est proche du terrain, plus l'image est précise, mais forcément partielle ; plus on s'en éloigne, plus la perception devient globale et juste, mais alors les détails s'estompent et l'étude perd de sa substance. C'est donc bien par un constant va-et-vient entre la collecte et l'analyse, entre l'histoire et les objets, qu'une réalité peut se faire jour et qu'un inventaire peut être dressé, même si celui-ci, par nature, est en continuel devenir. Des toiles italiennes, en Corse depuis toujours (c'est-à-dire en France à partir de 1768), appartenant à la commune de Bastia depuis la loi de séparation des Eglises et de l'Etat (1905)[90], sont-elles porteuses d'une valeur identitaire précise pour la ville ? Telle est l'une des questions paradoxales auxquelles peut conduire ce travail. Pour autant, la réponse est indéniablement positive, car l'histoire de l'Europe s'est faite, pendant vingt siècles, de ces échanges et de ces recouvrements, et c'est un trésor pour Bastia que cette collection de tableaux qui en fait si brillamment la démonstration.

Document d'archives

44 Edition du testament d'Ottavio Cambiaso, 2 juillet 1640

45 Bastia, Archives départementales de la Haute-Corse, registre de Gio Lucca Pellegrini, notaire à Bastia, 3E8/23, f° 93 r°, acte du 2 juillet 1640 : testament d'Ottavio Cambiaso.

46 *In Nomine Domini Amen, ritrovandosi in letto amalato et opresso da grave infirmità, il nobile Ottavio Cambiaso del quondam Lucca cittadino genovese al presente habitante in la citta della Bastia del Regno di Corsica, e temendo di non manere da questa presente et andare a meglior vita, e quando cosi a sua Divina Maestà cosi piaccia, vole sodisfare a quel tanto che già nella sua mente ha destinato fare in accomodare delle sue facolta e disponere e lassare accio che doppo di se non habbia da succedere lite e controversie [...] e che per cio il detto nob Ottavio [...] iacente in letto, infermo del corpo ma in sua sana raggione, memoria et inteletto si è constitutto dinanti me*

[...] ha con la bocca sua propria, per mezo del presente suo ultimo e noncupativo testamento et ultima volontà [...] lassato e giudicato in tutto come in appresso.

47 *E primo, racomanda l'anima sua all'omnipotente Iddio, creatore del tutto et alla gloriosissima Vergine Maria et a tutta la corte celestiale del Paradiso, et in caso di morte vole che il suo corpo sia sepellito nella chiesa di Santa Maria Cattedrale di questa Città, nella cappella del Santissimo Rosario.*

48 *Item lassa per l'anima sua all'ospitale di Pamattone della Città di Genova Lire 25 di denari moneta di Genova, e lire 50 parimente per l'anima sua lassa alla chiesa di Sto Cipriano di Ponzevera, da pagarsi dette partite dall'infrascitto suo herede.*

49 *Item dichiara che essendo circa anni 26 che esso testatore si è partito dalla Città di Genova di dove li è convenuto far partenza per le persecutioni havute, e per degni rispetti che tace et li è bisognato andare erando per il mondo con molti disagi, fatiche, e pericoli della sua vita, e finalmente li è stato necessario far domicilio in questa Città della Bastia nella quale ha havuto molte malatie et opressioni di Podagre, si che l'ha causato la maggior parte del tempo stantene in letto e se non fosse stato l'ajiuto di donne Silvia moglie ultimo loco del quondam Gio Batta Malatesta e Thomasina sua figlia, et del quondam Marcantonio da Malta, suo primo marito, stanti in la Bastia, le quali con loro propri e fatiche l'hanno ajiutato a sovenire in tutte le sue severità e bisogni, cosi di malatie come di vivere, si sarebbe perito, e volendo se non in tutto al meno in parte rimunerare dette povere donne, accio non possi essere accusato de ingratitudine, che tanto dispiace a Sua Divina Maestà. Percio il detto nob Ottavio per la ricupensa sudetta e l'amor di Dio e per l'anima e per raggione di legato lassa alla detta Thomasina figlia di detto quondam Marcantonio da Malta lire 1000 di denari della moneta di Genova Subbito doppo la morte d'esso testatore che dall'infrascritto herede le siano pagate, e caso che dette lire 1000 non li fussono subbito pagate vole che essa Thomasina possi subbito conseguire pagamento et estimassi per detta partita col benefitio delli doi tre per cento sopra la Villa di esso testatore posta a Santo Cipriano di Ponzevera, lassatali del sudetto quondam nobile Lucca suo padre, nella quale alcuna persona non vi ha che fare. Instanto e suplicando il Serenissimo Senato della Serenissima Republica di Genova e ogni altro Magistrato, che voglino prestare ogni ajiuto e favore alla detta Thomasina accio venghi sodisfatta di detta partita et che la carità da esso testatore fatta sortisca il suo vigore et effetto.*

50 *Item parimente esso testatore lassa alla detta Thomasina per l'amor di Dio e per l'anima sua e per raggione di legato tutte le robbe et ustensili che alpresente esso ha in la Bastia cosi incasa come fuori di casa, et anche li lassa tutte le partite di denari che esso deve avere per il Regno di Corsica et che di cio non gli ne possi essere dato impedimento alcuno stante massime il suplimento da essa fatta in questa sua infirmita, et anche che deve fare in l'avenire et nel suo funerale del quale esso ne da la cura.*

51 *Item dichiara esso testatore prese per moglie la nobile Bianca, figlia del quondam nobile Gioseppe Cambiaso genovese ricevei per sue dote Lire due mille in circa in tante robbe e supelettili et quelli mentre si parti da Genova da detta sua moglie restano tutti in sua casa appresso di essa et a sua dispositione. Nel resto esso nobile testatore, salve le cose suddette e quelle ferme e stante di tutti li suoi beni et effetti che esso ha in detta Città di Genova e Dominio della Serenissima Republica et altro loco et che li possono spettare in qualche modo, niuna cosa esclusa, ne instituisce, crea et nomina con la bocca propria herede universale il nobile Gio Andrea suo figlio legitimo e naturale nato di legitimo matrimonio con detta Bianca che di quelli ne possi disponere e fare quello che a esso parera e piacera, con che esso nobile Gio Andrea sia obligato sicome per virtù di questo presente testamento lo obliga a pagare li sudetti legati e lassite fatte come sopra, dichiarando ancora esso testatore che se detto nobile Gio Andrea non pagasse alla detta Thomasina le dette*

lire mille o che impedisse che essa non potesse il suo pagamento conseguire nel modo sudetto, et che essa non potesse vendere la quantità della detta villa manpresa et estimata che sarà, che tutta deta villa sia dall'Illustrissimi Protettori dell' Ospidale di Pamattone della Città di Genova vinduta in publica calega al più offerente et dell'esito di quella sine debba pagare a detta Thomasina il prezzo e quantità che da essa sarà conseguito in pagamento et estimato. E lire 1000 di denari moneta di Genova si ne debbano dare e pagare a detto Ospidale di Pamattone da spendersi in beneficio di quello et il restante sia pagato al Signor Gio Andrea herede come sopra e tanto il sudeto testatore vole e comanda che sia per ogni tempo indebilmente osservato et che il presente sia et esser debba il suo testamento et ultima volontà [...].

52 *Atto in Terra Nova, Città della Bastia del Regno di Corsica, in casa dell'habitatione di deto testatore alla sponda del suo letto l'anno della Natività di Nostro Signore 1640 a di 2 del mese di luglio, giorno di luni, hora di mezo giorno in circa [...]*

Traduction

53 *Au nom du Seigneur, Amen. Se retrouvant alité, malade et astreint par une grave infirmité, le noble Ottavio Cambiaso, fils du feu Lucca, citoyen génois, à présent habitant dans la ville de Bastia du Royaume de Corse, craignant de ne pouvoir demeurer dans cette vie et de partir pour une [vie] meilleure, prévoyant que ce passage plaira [bientôt] à Sa Divine Majestée, veux satisfaire à toute les dispositions qu'il a déjà dans l'esprit pour répartir ses biens et ses disponibilités afin qu'après sa vie, n'aient pas à survenir des discordes et des controverses [...] et pour cela, le dit noble Ottavio [...] gisant au lit, infirme du corps mais en sa saine raison, mémoire et intellect, s'est constitué devant moi [notaire ...], il a de sa propre bouche, au moyen du présent [acte], son dernier et nuncupatif testament ou [autrement dit] dernières volontés [...] légué et jugé de tout comme ci-après.*

54 *En premier, il recommande son âme à l'omnipotent Dieu, créateur de toutes choses, à la Très Glorieuse Vierge Marie et à toute la Cour céleste du Paradis. Après sa mort, il veut que son corps soit enseveli dans l'église de Sainte-Marie, Cathédrale de cette ville, dans la chapelle du Très Saint Rosaire.*

55 *De même, pour [le repos de] son âme, il laisse 25 Lires à l'Hôpital de Pamattone de la ville de Gênes, et pareillement [...], il laisse à l'église San Cipriano de Ponzevera 50 Lires en monnaie de Gênes, ces legs devant être payé par son héritier.*

56 *De même, il déclare que cela fait environ 26 ans que lui, testateur, est parti de la ville de Gênes, d'où il a été obligé de partir en raison des persécutions subies. Pour de dignes raisons, qu'il tait, il lui fallut s'en aller, errant de par le monde avec beaucoup de déplaisir, de fatigue et de périls menaçant sa vie. Et enfin, il lui a été nécessaire d'élire domicile dans cette ville de Bastia, dans laquelle il traversa de nombreuses maladies et des crises de goutte, de telle sorte qu'il a été contraint de garder le lit la plupart du temps et qu'il aurait péri s'il n'avait reçu l'aide de la Dame Silvia, épouse en seconde noces du feu Giovan Battista Malatesta et de Tomasina sa fille, ainsi que du feu Marcantonio de Malta premier époux [de la dite Dame Silvia], tous résidents à Bastia. Lesquels sur leurs propres [avoirs] et fatigues l'ont aidé à subvenir à toutes ses nécessités et besoins, de maladie comme de subsistance. Et il veut, si non en tout du moins en partie, rémunérer les dites pauvres femmes, afin qu'il ne puisse pas être accusé d'ingratitude, qui tant déplait à Sa Divine Majesté. Pour cela, le dit noble Ottavio, à titre de récompense comme annoncé ci-avant, et pour l'amour de Dieu, et pour le salut de son âme, laisse un legs de 1000 Lires à la dite Tomasina, fille du dit feu Marcantonio de Malte. Et [veut] qu'elles lui soient payées par son héritier, aussitôt après la mort du dit testateur. Et dans le cas où les dites 1000 Lires ne lui soient*

pas aussitôt payées, il veut que la dite Tomasina puisse obtenir à ce titre le bénéfice des 2 ou 3 % sur les revenus de la Villa appartenant au dit testateur, sise à San Cipriano de Ponzevera et qui lui vient de son père, le susdit noble Lucca et sur laquelle personne d'autre ne doit avoir de prétention. Il prie et supplie le Sérénissime Sénat de la Sérénissime République de Gênes et tout autre Administration pour qu'ils veuillent bien prêter toute l'aide nécessaire, et faire faveur à la dite Tomasina, afin que celle-ci puissent être satisfaite de ce legs et que la charitable action de lui, testateur, prenne vigueur et effet.

57 *De même et pareillement, lui testateur, laisse à la dite Tomasina, pour l'amour de Dieu, pour le repos de son âme et à titre de legs, toutes choses et ustensiles qu'il possède à présent à Bastia, tant dans sa maison qu'en dehors de sa maison. Il lui lègue aussi tous ses intérêts en argent qu'il a dans le Royaume de Corse et [veut] que contre cela rien ne puisse être soulevé comme empêchement aucun. [Ceci] en considération des suppléances qu'elle accomplit actuellement eut égard à son infirmité et également parce que dans l'avenir c'est elle qui veillera au déroulement de ses funérailles.*

58 *De même, lui testateur, déclare qu'il prit pour épouse la noble Bianca, fille du feu Giuseppe Cambiaso, génois, et qu'il reçut pour dot environ 2000 lires, en nature, diverses choses et mobilier. [Il déclare] que ces objets restèrent tous dans sa maison, auprès de sa dite épouse et à sa disposition quand il partit de Gênes. De tout le reste de ses biens, mis à part les choses dites ci-dessus, de toutes ses possessions, biens et effets qu'il a dans la dite ville de Gênes, sur le territoire de la Sérénissime République de Gênes et dans d'autres lieux, ainsi que de tout ce qu'il pourrait avoir, ou qui pourrait lui échoir, de quelque façon que ce soit, et cela sans exception aucune, lui testateur il en institue, crée et nomme de sa propre bouche, comme héritier universel, le noble Gio Andrea son fils légitime, naturellement né de son légitime mariage avec la dite Bianca. Que de tout ceci, il en puisse disposer et en faire ce qu'il lui plaira, avec cependant l'obligation de payer les susdits legs, mentionnés comme ci-dessus, et en vertu de ce présent testament. Le dit testateur déclarant aussi que si le dit noble Gio Andrea ne payait pas à la dite Tomasina les dites 1000 lires, ou bien s'il l'empêche d'obtenir le paiement selon le mode énoncé, et qu'elle ne puisse alors vendre sa part d'intérêt sur la dite Villa [il veut] que toute cette Villa soit estimée et qu'elle soit vendue aux enchères publiques au plus offrant, par les [soins des] Illustrissimes Protecteurs de l'Hôpital de Pamattone de la ville de Gênes. Et que sur le produit de la vente on donne le prix et le montant qui revient à la dite Tomasina. Et que 1000 lires en monnaie de Gênes soient données et payées au dit Hôpital de Pamattone, à dépenser au bénéfice de celui-ci. Et que le restant soit versé au Signor Gio Andrea, héritier [dit] comme ci-dessus. Et tout ceci, le dit testateur veut et commande que cela soit indéfectiblement observé dans l'avenir. Et que le présent [acte] soit, et doive être tenu, pour son testament et ultimes volontés [...].*

59 Acte [rédigé] à Terra Nova, ville de Bastia, dans le Royaume de Corse, dans la maison d'habitation du dit testateur, au chevet de son lit, en l'année de la Nativité de Notre Seigneur 1640, le 2 du mois de juillet, jour de lundi, à l'heure de midi environ [...]. »

NOTES

1. TRONQUART, M. **Le patrimoine religieux de Lunéville.** Metz, 1993 (coll. Images du Patrimoine, n° 123).

2. DROGUET, V., REAU, M.-T. **Tours. Décor et mobilier des édifices religieux et publics**. Orléans, 1993 (coll. Cahiers du Patrimoine, n° 30).

3. ARNAL, F., CHEVALIER, A. **Tableaux religieux du XVIIe siècle à Montpellier.** Montpellier, 1993 (coll. Images du Patrimoine, n° 122).

4. L'étude de J.-P. Maisonnave n'est accessible qu'à travers la base de données Palissy.

5. L'île compte 360 communes.

6. Une collection d'ouvrages consacrée aux diverses églises de Bastia a ainsi vu le jour. Quatre monographies ont été publiées (**L'oratoire de la Conception**, 1999 ; **Le couvent Sant' Angelo**, 2000 ; **L'église Saint-Jean-Baptiste**, 2001 ; **L'oratoire de Sainte-Croix**, 2002) et une cinquième est en préparation (**Le couvent San Francesco**). Un guide touristique et culturel de la ville, destiné à un large public, a également été publié aux Editions du patrimoine (2003).

7. De mai 1998 à septembre 1999, la Direction du patrimoine de Bastia a réalisé l'étude exhaustive des 374 pièces d'orfèvrerie conservées dans les églises de la ville.

8. Au cours de 1999, l'étude de l'ensemble des divers vêtements liturgiques et autres pièces textiles conservées dans les églises de la ville a été précédée par une prospection des fonds d'archives susceptibles de contenir des mentions pouvant documenter les œuvres (existantes ou disparues). Un total de 367 pièces de textile a été inventorié.

9. NIGAGLIONI, M.-E. **L'inventaire du patrimoine : La Peinture, n° 1**. Bastia, Direction du Patrimoine, 2003.

10. Outre les fonds répertoriés, trente-sept manuscrits oubliés, entreposés dans les greniers des presbytères et dans les placards des sacristies, ont été étudiés. Ces précieux documents sont des registres de comptes, de dons, de délibérations des conseils de fabrique, de correspondance, etc. Le dépouillement systématique de ces manuscrits s'est révélé riche en renseignements historiques inédits.

11. De même étymologie que bastille, bastion...

12. Auparavant dans le village de Vescovato.

13. Le port pouvait alors accueillir six galères et une vingtaine d'embarcations plus légères. Le trafic maritime ne cessant d'augmenter, Bastia devint un important centre d'échanges et de transit. On importait des tissus, des produits manufacturés, des marbres italiens ; on exportait du vin, du poisson, du bois, du corail, de l'huile. Au cours des années 1650, Bastia est la ville la plus peuplée de l'île ; elle abrite 7000 habitants, soit 5000 pour Terra Vecchia et 2000 pour Terra Nova. Au début du XVIIIe siècle, le chroniqueur Pietro Morati rapporte les aménagements qui naquirent sous ses yeux, dans le secteur de La Punta : « les magasins, y compris les boutiques de comestibles sont au nombre de quatre cents. Bastia est ainsi devenue un lieu de trafic terrestre et maritime, eu égard aux bateaux qui abordent dans son port. C'est à bon droit qu'elle tient la première place parmi toutes les autres villes et localités de l'île » (**Prattica manuale**, manuscrit rédigé entre 1702 et 1720, publié dans le **Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de la Corse**, n° 54-57. Bastia : imprimerie et librairie Ollagnier, 1885, p. 77**,** traduction des auteurs).

14. Notamment dans le domaine patrimonial : son paysage urbain préservé, ses églises, ses remparts, son musée, sa bibliothèque, son théâtre lui ont permis de se voir décerner le label de « Ville d'Art et d'Histoire » en février 2000.

15. Les jésuites (couvent Sant' Ignazio), les missionnaires lazaristes (couvent San Vincenzo de' Paoli), les servites de Marie (San Giuseppe), les franciscains observants (San Francesco), les capucins (Sant' Antonio di Padova), les franciscains réformés (Sant' Angelo).

16. Les clarisses (Santa Chiara), les ursulines (Sant' Orsola), les tertiaires franciscaines ou *bighine* (Santa Elisabeta), et les annonciades célestes ou *turchine* (Santissima Annunziata).

17. Bastia rayonne alors sur la Corse : elle s'impose très vite comme un modèle de référence pour l'ensemble des communautés de l'île, tant urbaines que rurales. Ainsi, les décorateurs des églises baroques corses ont volontiers copié les tableaux, les sculptures et les éléments de l'ornement des édifices bastiais. Soulignons d'autre part que les artistes et les artisans qui ont fait leurs preuves dans les églises de la ville ont été constamment sollicités par les communes de l'intérieur. Ils vont y diffuser abondamment leurs productions et leurs modèles.

18. Citons à titre d'exemples la chapelle San Pietro et Sant' Andrea au couvent San Francesco, entretenue par la corporation des pêcheurs, la chapelle San Crispino au couvent Sant' Angelo, appartenant à la corporation des cordonniers, la chapelle Santa Barbara au couvent San Giuseppe, à la corporation des bombardiers, etc.

19. Plus près de notre époque, on déplore la destruction du décor et des œuvres de l'oratoire de la confrérie de la Miséricorde, transformé en cinéma en 1955.

20. Sa carrière fut longue et productive et son mariage avec une Bastiaise le dissuada définitivement de rentrer dans sa patrie d'origine. Après le décès de son épouse, en 1661, il se fit ordonner prêtre et resta dans les ordres pendant dix années, tout en continuant d'exercer activement son métier de peintre. En 1672, à l'âge de 45 ou 55 ans, il renonça finalement à la prêtrise, obtint le grade de lieutenant dans la milice bastiaise et épousa une cousine de sa première femme, avec laquelle il eut quatre enfants dans les années qui suivirent ; il mourut en 1681.

21. Il épousa, à Nice, une Française du nom de Françoise Vernet (Joseph Vernet avait été l'élève de Lucatelli père)

22. Sur l'autre fils et assistant de l'artiste, Orazio, beaucoup plus connu qu'Ottavio, voir MAGNANI, L. **Luca Cambiaso da Genova all'Escorial**. Gênes : Sagep, 1995.

23. A propos de l'activité d'Ottavio Cambiaso en Corse, voir NIGAGLIONI, M.-E. La peinture religieuse corse entre 1620 et 1821 : le souffle du Baroque. **Corsica Christiana, 2000 ans de christianisme en Corse**, cat. exp., Corte, Musée de la Corse, 2001, p. 182-184.

24. Bastia, Archives départementales de la Corse-du-Sud, fonds du *Civile Governatore*, liasse 226, document du 5 novembre 1615 : procès intenté par le *Magnifico Sebastiano Spinola* à Ottavio Cambiaso, pour le paiement du loyer d'une maison et de la location d'un matelas ; liasse 234, document du 27 septembre 1617, notification au noble Giovanpaolo Bargone, créancier du noble Ottavio Cambiaso, de la nouvelle caution fournie par celui-ci par le capitaine Galiano Doria ; liasse 235, document du 13 septembre 1617, mandement contre Ottavio Cambiaso, pour lequel le Magnifico Giovanbattista Baliano avait fourni caution envers le noble Giovanpolo Bargone.

25. En décembre 1621, le vicaire du diocèse chercha à leur interdire d'entretenir toutes relations et, invoquant le salut de son âme, il ordonna par écrit à « Messire Ottavio Cambiaso, peintre » de se séparer de sa concubine. Le vicaire commanda à Ottavio de s'abstenir de quelque pratique que ce fût avec elle, ainsi que de toute conversation, tant de jour que de nuit, sous peine d'excommunication et de 100 lires d'amende (Bastia, Archives départementales de la Haute-Corse, fonds du Vicaire général de l'évêché de Mariana et Accia, 3 G 5 / 113, document du 22 décembre 1621). Rien n'y fit, ni l'évêque en personne, Monseigneur Geronimo dal Pozzo, ni la menace des foudres de l'enfer ne réussirent à séparer Ottavio de Tomasina.

26. A la lecture de ce document émouvant, reproduit en fin d'article, on apprend beaucoup sur le peintre et sur le fardeau que constituèrent pour lui certains secrets de famille. A travers ce texte, dicté par un mourant, on ressent parfaitement le malaise qui entoure l'épisode de son départ de

Gênes, un départ précipité, forcé et sans espoir de retour. Les circonstances en resteront toujours mystérieuses car Ottavio Cambiaso manifesta le souhait d'en emporter le secret dans sa tombe.

27. Ce tableau n'est pas signé, mais il a pu être daté avec précision et attribué à Tommaso Maria Conca, grâce au reçu du peintre conservé chez les descendants du commanditaire, et non à son oncle Sebastiano Conca, à qui il est donné trop hâtivement par CURIE, P. Remarques sur la peinture italienne du XVIIIe siècle dans les églises de France. **Settecento. Le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du xviii^e^ siècle exposées dans les collections publiques françaises**, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts ; Lille, Palais des Beaux-Arts, 2000-2001, RMN, 2000, p. 52-64.

28. L'autel qui se trouve aujourd'hui en avant du retable a été totalement refait en 1763, dans le goût gracieux du XVIIIe siècle. L'inscription « RENOVATUM MDCCLXIII » est gravée sur la quatrième et dernière marche de l'estrade du maître-autel. Elégamment galbée, la table est en marbre blanc richement sculpté et incrusté de marbres polychromes. Les gradins incurvés se terminent en courbes, contre-courbes, volutes et têtes d'angelots. En 1804-1805, les confrères consacrèrent 973 francs et 18 sous à la restauration et à l'embellissement de l'autel. Sur cette somme, 564 francs furent donnés à un marbrier du nom de Pancetta pour la fourniture de marbres, mention rapportée dans un livre de comptes manuscrit (*Libro de'Signori Priori pro tempore della Venerabile Confraternità della Santissima Concezione di Bastia*) conservé dans la sacristie de l'église paroissiale Saint-Jean-Baptiste. C'est vraisemblablement à cette occasion que l'ensemble fut démonté et remonté avec une surélévation de 2,18 m par rapport au niveau du sol. Cette opération, qui nécessita l'adjonction d'un soubassement plaqué de marbre blanc, permet de voir l'intégralité des marbres du retable de 1624, alors qu'auparavant ceux-ci étaient en partie cachés par l'autel de 1763.

29. BANCHERO, Giovanni. **Annales**, manuscrit rédigé entre 1652 et 1660, publié dans le **Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de la Corse**, n° 59-60. Bastia : imprimerie et librairie Ollagnier, 1885, p. 266.

30. Environ 380 x 200 cm. Archives Nationales, F^{21}/0167, dossier 11 - série artistes. Léon Olivié (Narbonne, 1833-Etretat, 1901) fut l'élève de Cogniet et de Coedes. Il débuta au Salon en 1859 avec des portraits et des sujets de genre. On peut voir des œuvres de lui dans les musées d'Aix, d'Angoulême et de Langres.

31. L'œuvre de Murillo était entrée dans les collections du musée du Louvre en 1852. Echangée avec l'Espagne en 1941, elle est actuellement exposée au Prado à Madrid.

32. Registro per servire alla reddizione di conti dei Signori Priori della Confraternità della Santissima Concezione di Bastia (1840-1874), trad. M.-E. Nigaglioni. La copie de l'*Assomption* de Murillo a été vraisemblablement mise en place en juin 1872, car le manuscrit n° 3 note à cette date : « Pagato per uomini, per piazzare il nuovo quadro della Vergine, 1,20 franchi ».

33. Luigi Tuticci (Livourne, 1824-Bastia, 1919), peintre toscan actif en Corse à partir de 1849.

34. Mention rapportée dans un manuscrit conservé dans la sacristie de l'église paroissiale Saint-Jean-Baptiste, **Registre du Caissier de la Confrérie de l'Immaculée Conception de Bastia** (1878-1896).

35. Le Petit Bastiais, vendredi 9 juin 1905.

36. NOVELLINI, P.-M. **Catalogue des œuvres remarquables de peinture, sculpture, etc., qui existent dans les églises et autres monuments publics, ainsi que dans les maisons particulières de la Corse**. Bastia, 1911, p 23.

37. Avec le traumatisme et la grande désorganisation que subit la société corse durant la guerre de 1914-1918, on peut avancer une hypothèse : le tableau a peut-être été envoyé en restauration hors de l'île, à Paris, à Florence ou ailleurs, peu avant la guerre. A la fin des hostilités, un temps très long s'étant écoulé, les nouveaux administrateurs de la confrérie (changés chaque année) ont pu oublier de réclamer le retour du tableau ou de payer le restaurateur. Celui-ci, en représailles, a-t-il décidé de ne pas rendre l'œuvre ? Est-il mort dans les combats ?

38. A ce propos, voir NIGAGLIONI, M.-E. La peinture bastiaise baroque : modèles et copies. **Etudes Corses**, n° 50-51. Ajaccio : La Marge Edition, 1998, p. 117-118.

39. BANCHERO, Giovanni. **Annales**, manuscrit rédigé entre 1652 et 1660, publié dans le **Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de la Corse**, n° 59-60. Bastia : imprimerie et librairie Ollagnier, 1885, p. 264.

40. Notons que Giovanni Bilivert, né à Florence, était le fils de Jacques Bilivert, un orfèvre d'origine flamande, ce qui explique son patronyme aux consonances inhabituelles en Italie.

41. CONTINI, R. **Bilivert, saggi di ricostruzione**. Florence : Sansoni, 1985. Du même auteur, voir aussi la notice Bilivert du **Saur Allgemeines Künstlerlexikon**, vol. 11, Munich, Leipzig, 1995, p. 25-27 (tableau cité p. 26).

42. BIGONGIARI, P. **Il Seicento Fiorentino**, la première édition (Milan, Rizzoli, 1975) n'en parle pas, mais la deuxième édition (Florence, Sansoni, 1982) évoque le tableau bastiais, pp. 97-98 ; voir aussi BIGONGIARI, P. Bilivert e l'energia affabulante del segno, e altre riflessioni sulla pittura fiorentina del primo seicento. **Paradigma**, 1982, n° 4, p. 85-110.

43. CANTINELLI, G. **Repertorio della Pittura fiorentina del Seicento**. Florence : Opus Libri, 1983.

44. CONTINI, R. **Bilivert, saggi di ricostruzione**. Florence : Sansoni, 1985. Voir p. 100, n° 34, repr. pl. 94c.

45. OLIVESI, J.-M. Le décor de l'oratoire Sainte-Croix de Bastia. **Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de la Corse, n° 652 (4e colloque d'histoire et d'archéologie de Bastia, 1986)**, 1987, p. 149-168.

46. Prato, palazzo pretorio, galleria communale.

47. Bastia, Archives départementales de la Haute-Corse, registre de Gio Lucca Pellegrini notaire à Bastia, 3E8/24, f° 58 v°, acte du 8 janvier 1642.

48. L'activité de Battista Gorgo est attestée à Bastia de 1641 à 1660. Il est l'auteur du meuble placé à l'arrière du maître-autel de la cathédrale.

49. Le maître menuisier reçut la somme de 36 lires pour son travail.

50. Cinquante ans après la commande du tableau, on fit entièrement refaire le maître-autel de la confrérie, qui jusqu'alors devait être en maçonnerie enduite de stuc peint. On fit installer un monumental autel-retable de marbre sculpté, incrusté de marbres polychromes dont il ne reste aujourd'hui que le grand retable architecturé à fronton interrompu, et dont les colonnes monolithes sont en marbre portor noir veiné de jaune. Un document d'archives le date de 1683 et indique le *maestro* Bicchierai, marbrier originaire de Livourne, comme son auteur. Document découvert par J.-C. LICCIA, mentionné dans **Oratoire Sainte-Croix, une visite guidée**. Bastia, Direction du patrimoine, 2002, p. 31. Au début du XVIIIe siècle, l'autel et ses gradins furent somptueusement refaits dans le style baroque de cette époque. D'après leur esthétique et leur structure, on peut déduire qu'ils ont sans doute été commandés en Italie, à un atelier romain ou génois. L'ensemble est en marbre blanc incrusté de diapre, marbre rouge orangé de Sicile, de brèche violacée de Seravezza, de Bardiglio gris bleuté, de vert des Alpes, de portor noir, de vert de Polcevera, de jaune de Sienne et de rouge de Levanto. Afin de ne pas être masqué par la table d'autel installée du XVIIIe siècle, le retable de 1683 a été démonté et remonté plus haut, grâce à l'adjonction d'un haut soubassement plaqué de marbre noir. C'est sans doute en 1802 que ce remontage a été effectué : l'inscription « Renovatum A(nno) D(omini) MDCCCII » est gravée sur une marche de l'estrade et le livre de comptes de la confrérie enregistre une forte somme dépensée à cet effet.

51. Environ 400 x 234 cm.

52. A ce propos, voir NIGAGLIONI, M.-E. La peinture bastiaise baroque : modèles et copies. **Etudes Corses**, n° 50-51. Ajaccio : La Marge Edition, 1998, p. 118-121.

53. BANCHERO, Giovanni. **Annales**, manuscrit rédigé entre 1652 et 1660, publié dans le **Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de la Corse**, n° 59-60. Bastia : imprimerie et librairie Ollagnier, 1885, p. 266.

54. OLIVESI, J.-M. Le décor de l'oratoire Sainte-Croix de Bastia. **Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de la Corse, n° 652 (4e colloque d'histoire et d'archéologie de Bastia, 1986)**, 1987.

55. NIGAGLIONI, M.-E. La peinture bastiaise baroque : modèles et copies. **Etudes Corses**, n° 50-51. Ajaccio : La Marge Edition, 1998, p. 118.

56. CONTINI, R. **Bilivert, saggi di ricostruzione**. Florence : Sansoni, 1985, p. 103-104, n° 39, repr. pl. 53.

57. Mentionné par DINELLI-GRAZIANI, M. **Les peintures des églises de Bastia**. Mémoire de D.E.A., Université de Paris I, 1996.

58. Bastia, Archives départementales de la Haute-Corse, registre de Giuseppe Pellegrini, notaire à Bastia, 3E8/12, f° 28 v°.

59. Un document, conservé dans les archives des gouverneurs génois, nous renseigne sur le retable de marbre qui sert aujourd'hui de précieux écrin au tableau de Bilivert. Il s'agit de l'assignation en justice des représentants de la confrérie, le 3 décembre 1693, par le marbrier Domenico Saporito qui ne parvenait pas à obtenir l'entier paiement du maître-autel qu'il venait de réaliser à leur demande (Ajaccio, Archives départementales de la Corse-du-Sud, fonds du *Civile Governatore*, liasse 541, document du 3 décembre 1693). Domenico Saporito (1655-1741) était un marbrier génois établi à Bastia dans le courant des années 1690. Il réalisa en Corse des œuvres imposantes, tel que le maître-autel de l'église Sainte-Julie de Nonza. Ce maître-autel provient de l'ancien couvent franciscain de Nonza, désaffecté sous la Révolution et aujourd'hui ruiné. On doit à Saporito, en Ligurie, le maître-autel de l'église de Sassello datant de 1689 (communication de M. Bartoletti, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria). En 1798, l'autel et les gradins de 1693 ont été entièrement refaits selon la nouvelle mode. L'autel actuel, en marbre blanc incrusté de marbres de couleur, porte la date de 1798 gravée sur son soubassement. Son style s'inscrit encore dans l'esthétique du XVIIIe siècle, mais la rigidité des gradins et le tabernacle flanqué de colonnettes cannelées à l'antique annoncent déjà l'art du XIXe siècle. Quant au grand retable architectural de Domenico Saporito, doté de deux colonnes monolites, il a été démonté et remonté plus haut, afin de n'être pas caché par la nouvelle table d'autel, comme c'est encore le cas à l'oratoire de la Conception.

60. Bastia, Archives départementales de la Haute-Corse, registres de Angelo Maria Belgodere, notaire à Bastia, 3E8/67, 3E8/68 et 3E8/69. Ces documents et ces travaux sont mentionnés par PAOLI, C. **Le décor de stuc des églises du Cap Corse, du XVIIe et XVIIIe siècle**. Corte, Université de Corse, mémoire de D.E.A., 1995, p. 111-113. Notons que les autels de stuc n'existent plus, car ils ont été détruits à la fin du XIXe siècle afin d'être remplacés par des autels de marbre.

61. Le tableau du Rosaire fut identifié un temps comme une « œuvre tardive de Lorenzo De Ferrari (1680-1744) ». Cette attribution doit être bien évidemment abandonnée, puisque parmi les diverses copies que nous avons pu répertorier, il en est une qui porte la date de 1699 (elle se trouve dans l'église du couvent de Morosaglia), par ailleurs, on le verra plus loin, un document atteste que le tableau est arrivé à Bastia en 1679, à cette époque Lorenzo De Ferrari n'était pas encore né. A ce propos, voir NIGAGLIONI, M.-E. La peinture bastiaise baroque : modèles et copies. **Etudes Corses**, n° 50-51. Ajaccio : La Marge Edition, 1998, p. 111.

62. Ces attributions ont été confirmées par A. Toncini Cabella (Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria), spécialiste des peintres de la famille Piola.

63. Ajaccio, Archives départementales de la Corse-du-Sud, fonds du *Civile Governatore*, liasse 483, document du 2 juin 1679.

64. NIGAGLIONI, M.-E. La peinture bastiaise baroque : modèles et copies. **Etudes Corses**, n° 50-51. Ajaccio : La Marge Edition, 1998, p. 111-116.

65. Attribution proposée en 1994 et publiée par NIGAGLIONI , M-E. Les peintres en Corse au XVIIe siècle. **Cahiers Corsica**, n° 172-175. Bastia : F.A.G.E.C., 1997, p. 53-54, ill. p. 49.
66. Le relevé de l'inscription transmise par M. Allegrini est : « GIUSEPPE LADARACCO F. 1859 ». Le mauvais état de la couche picturale explique la lecture erronée de la lettre B et de la date. Mais s'agit-il d'une inscription apocryphe ou d'une signature retouchée ?
67. THUILLIER, J. Les tableaux du Cardinal-oncle. **L'œil**, octobre 1957, p. 33-42 ; THIEBAUT, D. **Ajaccio, Musée Fesch, les primitifs italiens**. Paris : RMN, 1987, p. 5-43 ; ROCHE, M.-D. **Le musée Fesch d'Ajaccio**. Ajaccio : éd. Dia, 1993.
68. DINELLI-GRAZIANI, M. Les peintures de la collection Fesch à Bastia. **Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien**, 2002-203, n° 9, p. 110-120.
69. Identifiés et publiés dès les années 1970 par DANIA, L. Alcuni dipinti inediti di Corrado Giaquinto. **Antichità viva**, 1975, n° 5, p. 13 et VIOLETTE, P. La décoration de l'église Saint-Nicolas-des-Lorrains (1623-1870). **Les fondations nationales dans la Rome pontificale. Collection de l'Ecole française de Rome**, n° 52. Rome, 1981, p. 487-539.
70. Musée de Bastia, inv. M.E.C.56.13.199.
71. « LAVI. FA », signature révélée lors d'une restauration en 1987.
72. Voir CANTARO, M. T. **Lavinia Fontana bolognese, « pittora singolare »**. Milan, Rome : Jandi Sapi, 1989 ; MURPHY, C. P. **Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna**. New Haven, Londres : Yale University Press, 2003.
73. Le tableau autrefois attribué à Lavinia, acheté par le Musée national des femmes artistes de Washington (National Museum of Women in the Arts), est généralement rendu aujourd'hui à Jacopo Zucchi.
74. Les musées des Beaux-Arts de Bordeaux (*Le sénateur Orsini*), Rouen (*Isabella Reini en Vénus*), de Besançon (*Portrait de femme*) ou de Blois (*Tognina Gonzales*).
75. Nous pensons par exemple aux deux petits tableaux du *Christ mort avec les symboles de la Passion* (El Paso, Museum of Art [Kress collection] et Winter Park, Rollins College, Cornell Fine Arts Museum).
76. Huile sur toile, 190 x 120 cm.
77. Huile sur toile, 180 x 114 cm. Voir **Andrea Lili nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento**, cat. exp., Ancona, 1985, p. 160-161, n° 46 [notice par R. M. Valazzi].
78. Voir la série de *Saintes* qu'elle peint, vers 1611-1614, pour Santa Maria della Pace à Rome, d'un format cependant plus modeste (140 x 73 cm) que le tableau de Bastia ; voir CANTARO, M. T. **Lavinia Fontana bolognese, « pittora singolare »**. Milan, Rome : Jandi Sapi, 1989, n° 101, p. 216-217.
79. Huile sur toile, environ 250 x 460 cm ; classée au titre des Monuments historiques le 22 juillet 1959. Voir NIGAGLIONI, M.-E. **L'inventaire du patrimoine : La Peinture, n° 1**. Bastia, Direction du Patrimoine, 2003, p. 11 et DINELLI-GRAZIANI, M. Les peintures de la collection Fesch à Bastia. **Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien**, 2002-203, n° 9, p. 114.
80. Sur l'artiste, voir FRISONI, F. Per Francesco Brizio. **Paragone**, 1977, n° 323, p. 72-84 ; HERMANN-ATORINO, H. **Francesco Brizio, Bologna ca. 1574-1623**. Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft, 1989 ; WHITFIELD, C. Francesco Brizio : prospetti paesaggi, [Bologne]. **Accademia Clementina. Atti e memorie**, 1998-1999, n° 38-39, p. 5-30 ; BROGGI, A. Francesco Brizio : il « paesare di penna » e altre cose. **Studi di storia del Arte**, 1993, n° 4, p. 85-127.
81. Immense tableau de 570 x 750 cm peint pour le palazzo Angelleli de Bologne entre 1618 et 1623, voir HERMANN-ATORINO, H. **Francesco Brizio, Bologna ca. 1574-1623**. Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft, 1989, n° G10, p. 153-154.
82. MALVASIA, C. C. Di Francesco Brizio e di Filippo suo figliuolo, Domenico degli Ambrogi e Giacinto Campana, suoi discepoli ed altri. **Felsina pittrice. Vite di pittori bolognesi**, Bologne, 1678 (rééd. 1841), t. 1, p. 379-387.
83. FRISONI, F. Per Francesco Brizio. **Paragone**, 1977, n° 323, p. 78.

84. *Les noces de Philippe de Macédoine et de Cléopâtre*, 288 x 473 cm ; autre version à Paris (musée du Louvre) et esquisse à Bologne (Ritiro di San Pellegrino). Voir NIGAGLIONI, M.-E. **L'inventaire du patrimoine : La Peinture, n° 1**. Bastia, Direction du Patrimoine, 2003, p. 59 et DINELLI-GRAZIANI, M. Les peintures de la collection Fesch à Bastia. **Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien**, 2002-203, n° 9, p. 114.

85. Musée de Bastia, inv. M.E.C.84.2.1, huile sur toile, 120 x 150 cm.

86. Sur l'artiste, voir SPINOSA, N. **Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò**. Naples : Electa, 1988, p. 89.

87. Huile sur toile, 108 x 105 cm.

88. SPINOSA, N. **Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò**. Naples : Electa, 1988, n° 293, fig. 356.

89. SPINOSA, N. **Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò**. Naples : Electa, 1988, n° 293, fig. 357-358 ; catalogue de la galerie Aaron, Paris, Londres, New York, 1992, n° 7 [notice française par I. Mayer Michalon].

90. De nos jours, neuf édifices religieux appartiennent à la commune : Sainte-Marie-de-l'Assomption (ancienne cathédrale), Saint-Jean-Baptiste, Saint-Charles (ancienne église Sant' Ignazio, du couvent des jésuites), Saint-Etienne (église paroissiale du village de Cardo, rattaché à la commune de Bastia en 1844), l'oratoire de la confrérie de Sainte-Croix, celui de l'Immaculée-Conception, celui de Saint-Roch, la chapelle du Saint-Nom-de-Marie (ancienne chapelle Santa Elisabetta d'Ungheria, du couvent des franciscaines du tiers ordre régulier) et la chapelle de Notre-Dame-de-Montserrato.

Plusieurs églises importantes, érigées sur le territoire de la commune, ne lui appartiennent pas ; elles sont la propriété du diocèse ou d'une congrégation religieuse : l'église du couvent Saint-Antoine (réaffecté à l'ordre des capucins depuis le règne de Napoléon III), Saint-Joseph (ancienne église du couvent des servites de Marie, sorti du patrimoine public au moment de la Révolution et actuellement propriété du diocèse), l'église Notre-Dame-de-Lourdes (construite après la séparation de l'Eglise et de l'Etat). De même, aucune des églises construites au XIXe siècle par différents ordres religieux n'appartient à la commune : le Sacré-Cœur (construit par les jésuites), Sainte-Claire (actuel couvent des clarisses), etc.

RÉSUMÉS

Du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle, Bastia fut une ville italienne dépendant de la république de Gênes. C'est pourquoi les églises de la ville conservent encore nombre de toiles d'artistes génois (Ottavio Cambiaso, Domenico Piola, Giuseppe Badaracco) ou provenant de régions italiennes proches de la Corse (Giovanni Bilivert). En 1844, le legs du cardinal Fesch, oncle de Napoléon, fait entrer dans les collections municipales une centaine de tableaux italiens. Des restaurations récentes (Lavinia Fontana) et une reconsidération globale du fonds, rendue possible par l'inventaire du mobilier appartenant à la ville, permettent découvertes et propositions d'attribution (Francesco Brizio, Giuseppe Bonito...).

From the Middle Ages up to the end of the eighteenth century, Bastia was an Italian city belonging to the Republic of Genoa. This is why the churches of the city conserve several paintings by artists of Genoese origin (Ottavio Cambiaso, Domenico Piola, Giuseppe Badaracco) or coming from other regions in Italy close to Corsica (Giovanni Bilivert). In 1844, a bequest by

Cardinal Fesch (Napoleon's uncle) also brought about a hundred Italian paintings to the collections of the city. Some recent restoration work (Lavinia Fontana) and a new, general view of the corpus of paintings, helped by the inventory of the furniture belonging to the city, has given rise to some discoveries and also allows for the authors of certain paintings to be identified (Francesco Brizio, Guiseppe Bonito...).

INDEX

Mots-clés : Bastia, Corse, Gênes, Cambiaso, Piola, Baracco, Bilivert, Fesch, Brizio, Bonito, patrimoine mobilier, inventaire, Italie, Sainte-Marie de l'Assomption, église Saint-Jean-Baptiste, confrérie, peinture, Fugino, Ligurie, Toscane, Mariana, Orlando d'Anversa, Bottino, Sarzana, Aicardo, Sasselo, De Santis, Scarlazza, Ruisecco, Calcagnini, Lucatelli, retable, Immaculée conception, église Sainte-Croix, Terra Nova, Banchero, oratoire Saint-Roch, conversation sacrée, Terra Vecchia, Rosaire, Survilliers, Fontana, Christ à la colonne
Keywords : painting, Genoa, Corsica

AUTEURS

MICHEL-EDOUARD NIGAGLIONI

Chargé d'études auprès de la Direction du patrimoine de la ville de Bastia, conservateur délégué des Antiquités et Objets d'Art du département de la Haute-Corse. Nigaglioni@free.fr

PIERRE CURIE

Conservateur du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. pierre.curie@culture.gouv.fr

Le Sacré Collège en villégiature : le palais d'un cardinal au temps de la papauté avignonnaise

Bernard Sournia et Jean-Louis Vayssettes

1 Les palais cardinalices du temps de la papauté avignonnaise sont de deux sortes : les palais urbains et les résidences de la campagne.

2 Les premiers ne sont, au départ, que de simples habitations bourgeoises réquisitionnées par l'administration pontificale pour le logement des membres de la Curie. D'où le nom de *libratae* donné généralement à ces résidences qui étaient en effet *livrées* à ces éminents locataires. Avec le temps, le séjour d'Avignon tendant à s'éterniser, nous voyons les cardinaux racheter une à une et remembrer leurs habitations de fonction pour se bâtir en lieu et place de spacieux palais, auxquels d'ailleurs continue à s'attacher, par routine mais fort improprement, le nom de *livrées*.

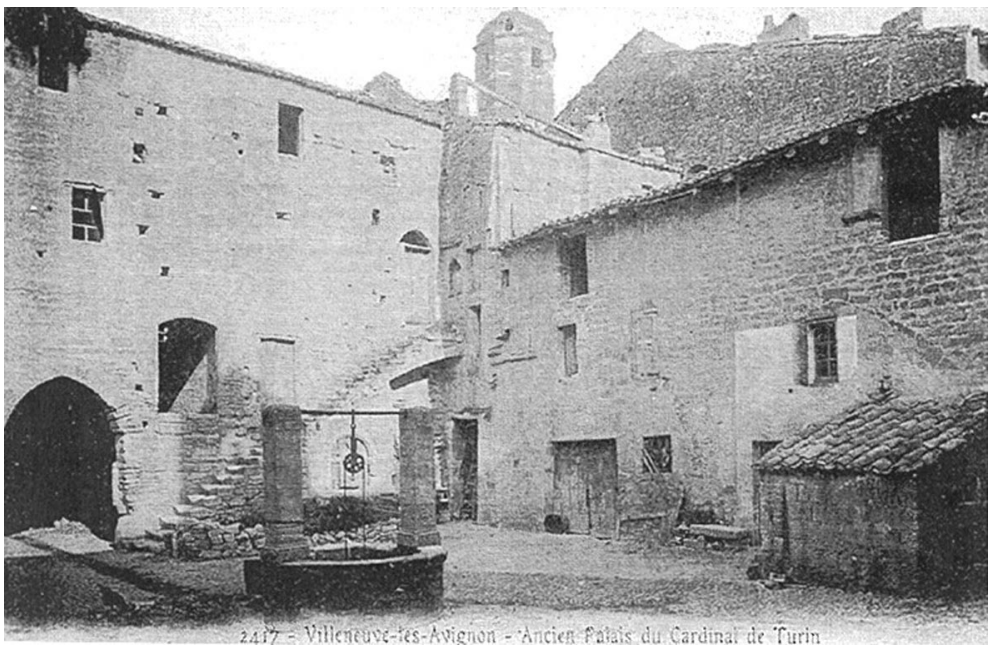
3 Les résidences de villégiature forment la seconde catégorie des palais cardinalices : nous ne nous occuperons ici que de cette dernière. Le séjour d'Avignon, ville populeuse et resserrée, s'avérant à la longue oppressant, les cardinaux éprouvent en effet assez vite le besoin de posséder, outre leur maison urbaine, une maison hors les murs. Dès le règne de Jean XXII quelques-uns uns commencent à se façonner, dans la campagne avignonnaise, de vastes parcelles rurales : de premières demeures s'y édifient, aussi spacieuses, aussi développées que des palais de ville, agrémentées en surplus de tous les avantages de la villégiature : treilles et vergers, garennes pour la chasse et, si le site s'y prête, viviers. Ce mouvement d'acquisition foncière et de construction s'accentue et culmine sous Clément VI avant de se tasser, puis de s'arrêter complètement sous le règne d'Innocent VI. On dénombre un peu plus de vingt princes d'Eglise, la presque totalité du Sacré Collège, résidents secondaires dans les environs de la capitale, dont douze à Villeneuve, sur la rive droite du Rhône, en terre royale. L'opportunité d'une étude patrimoniale de cette dernière agglomération[1] nous a conduits à une réflexion soutenue sur l'architecture de ces palais dont la présente publication nous donne l'occasion de livrer quelques conclusions.

4 Il se trouve que ces résidences nous sont parvenues presque anéanties dans la suite de l'histoire. Il faut en effet comprendre que le retour de la papauté à Rome eut pour effet de vider tout soudain le théâtre de ses acteurs ne laissant en place que le décor, désormais sans fonction. Décor bien trop somptueux pour la population modeste de paysans, tuiliers, carriers, chaufourniers composant la société locale. Les héritiers des cardinaux furent donc contraints de démembrer les domaines afin de pouvoir les mettre en vente. La population nouvelle eut tôt fait de voir le parti à tirer de ces énormes carcasses vides : en récupérer d'abord tous les matériaux susceptibles de remploi, pierre pour la chaux, bois de charpente etc. Puis l'on s'accommoda dans les ruines où l'on se bâtit des demeures à l'échelle des besoins modestes de familles d'artisans *mécaniques* ou d'agriculteurs, sans commune mesure avec le faste tapageur des *porporati*, de leur famille et de leur cour au temps des papes.

La *livrée* de Thurroye

5 Prenons pour exemple le palais de Thurroye, dénommé ainsi du nom de son dernier occupant, le cardinal Pierre de Thury ou Thurroye, appelé encore de Turin[2]. Ce cardinal apparaît établi à Villeneuve de 1385 à sa mort, en 1410. L'usage local, imité d'Avignon et cette fois aussi impropre que possible, donne à l'ensemble le nom de *livrée*. C'est un palais ou, pour employer le terme en usage sur la rive droite du Rhône pour ce genre de demeures, un *palatium*. On emploie aussi assez indifféremment pour le même type de résidence les mots de *manerum*, *mansum* ou *hospicium*. Comme on peut le voir par les dates d'occupation du cardinal de Thurroye, postérieures au retour du siège pontifical à Rome, ce palais constitue une exception parmi les palais villeneuvois par ailleurs en voie de désertion à ce moment : c'est à titre de légat pontifical qu'y réside le cardinal de Thurroye.

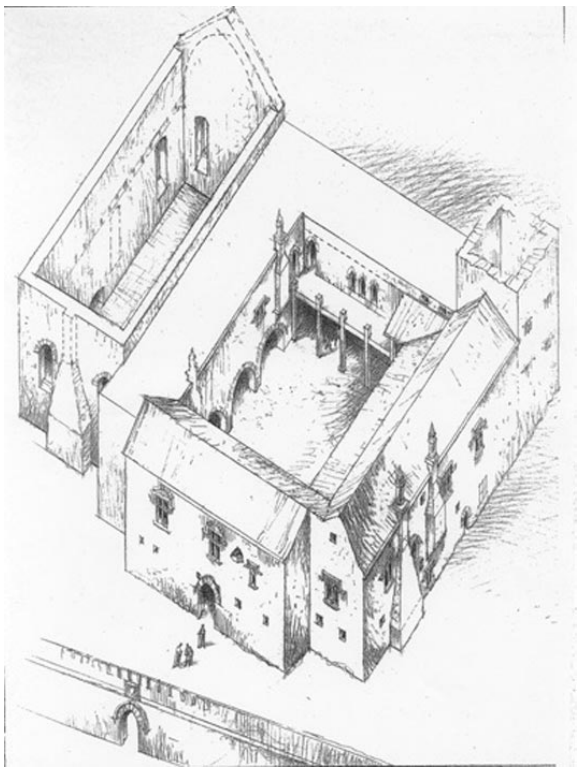
Figure 1



Palais de Thurroye. Cour : l'angle S-E. Carte postale ancienne.
Repr. Inv. J. Cl. Jacques © Inventaire général, ADAGP, 2003.

6 Aujourd'hui, cet immense ensemble se présente comme un amas de 40 unités foncières distinctes, confusément imbriquées **(fig. n° 1)**. Chacune, en 600 ans d'histoire, a pris le temps d'accomplir son évolution particulière, se donnant ses distributions propres, ses baies et les enduits de revêtement qui la distinguent clairement de ses voisines. Par places, cette phagocytose a même fini par effacer toute trace du palais primitif. Cette ruine habitée reste néanmoins le spécimen le plus lisible de toutes les résidences de ce type dans la région avignonnaise : au moins subsistent, presque en leur forme d'origine, l'espace libre de la cour et le volume général des bâtiments, disposés en quadrilatère **(fig. n° 2)**.

Figure 2

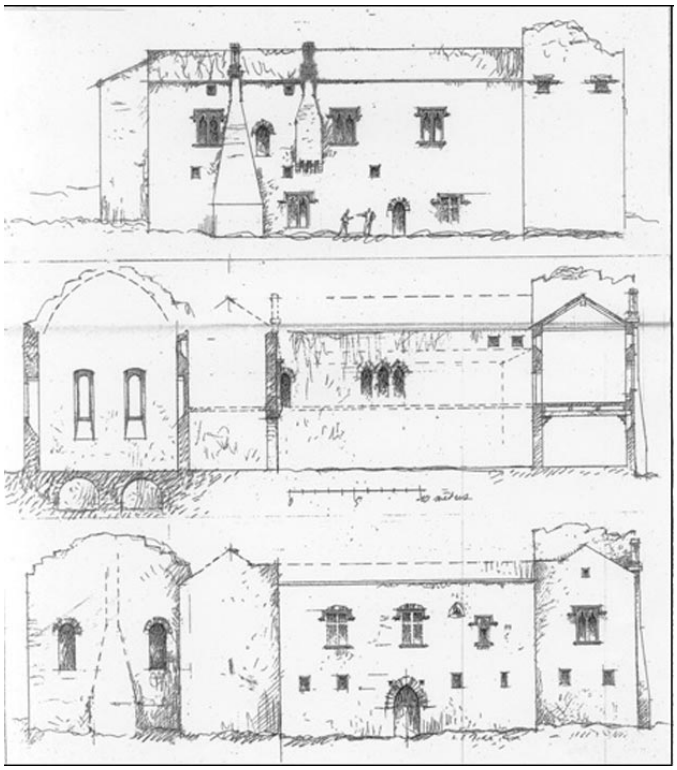


Restitution de l'ensemble, état vers 1410. En haut à gauche, écorché de la grand-salle de Guy de Boulogne.

Croquis B. Sournia © Inventaire général, ADAGP, 2003.

7 La façade septentrionale du corps nord s'est même préservée presque intacte **(fig. n° 3)**. Quelques autres vestiges, embrasures de fenêtres, cheminées, fragments de charpente, restent bien dissimulés dans le secret des appartements : recoins obscurs, dessous d'escaliers, caves où il faut aller les dénicher et relever. Ce n'est donc qu'au terme d'un travail patient de remontage des informations recueillies par le dessin, que les pièces du puzzle s'assemblent en la totalité cohérente dont nous allons essayer de donner un aperçu.

Figure 3



Elévations. En haut, la façade nord du corps nord. Au milieu, coupe transversale de la cour et des bâtiments vers l'ouest avec, à gauche, la grand-salle de Guy de Boulogne et sa cave en sous-sol. En bas, la façade d'entrée.

Croquis B. Sournia © Inventaire général, ADAGP, 2003.

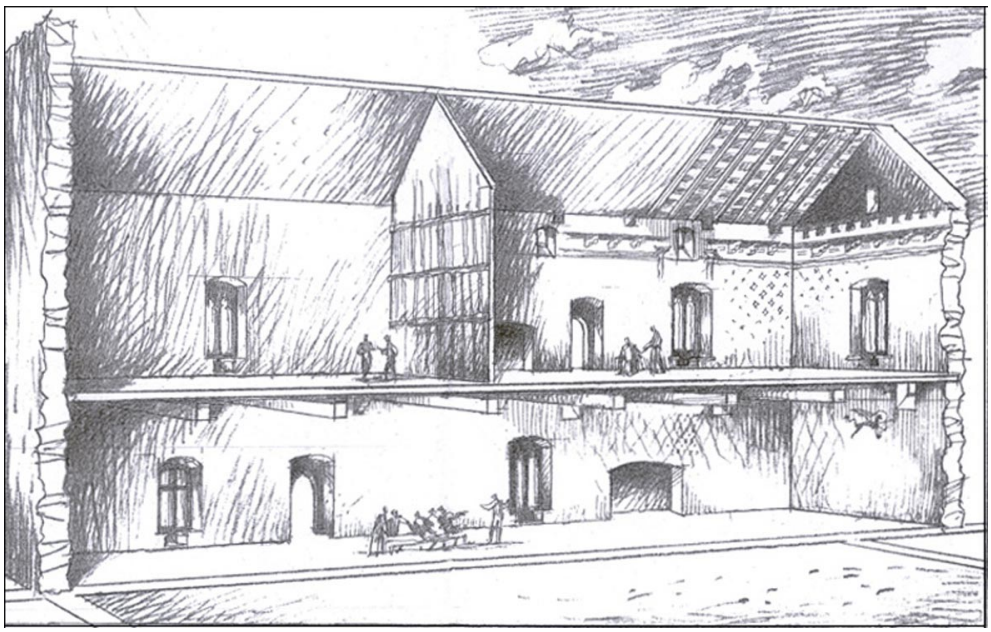
8 Le palais de Thurroye se signale d'abord par la parfaite régularité de sa forme, équerre parfaite, orientée exactement nord-sud, et par sa rigoureuse axialité, avec sa porte située exactement au milieu de sa face est. On peut le tenir pour le modèle achevé de ce type de demeure. Tous les palais cardinalices sont composés en quadrilatère ou tendent à cette forme : assez généralement un cardinal commence par bâtir, suivant ses moyens de trésorerie, un corps, puis deux, d'équerre, en attente des autres, à venir. Certains palais sont restés inachevés mais les pierres d'attente témoignent sans ambiguïté de l'intention[3]. Ici, l'ensemble a manifestement été bâti d'une seule venue. Un édifice a servi de modèle : le château de Jean XXII à Pont-de-Sorgues, élevé en 1319, lequel a constitué l'idéal absolu de la demeure cardinalice pendant toute la durée du pontificat avignonnais[4]. Aujourd'hui réduit à quelques fragments minimes, ce château disparu peut être restitué assez précisément grâce à des vues dessinées du XVIIIe siècle et grâce aux mentions, assez détaillées, des comptes de la Chambre Apostolique.

9 L'homogénéité du palais de Thurroye se révèle essentiellement par le caractère *standardisé*, pourrait-on dire, des portes et fenêtres. Portes toutes semblables, couvertes en tiers-point ; fenêtres géminées à l'étage noble, à remplages tréflés, toutes identiques ; petites fenêtres carrées de combles. Profils simples des larmiers, simplement profilés en talon. Profils simples, également, des colonnettes en tore en amande : nul luxe, nulle sophistication. Bien des maisons bourgeoises de l'environnement languedocien ont des baies plus riches, plus grandes et plus ostentatoires. On ne se défend pas de penser à quelque caserne, de construction d'ailleurs assez sommaire, en moellons grossiers de calcaire à joints gras. Une

construction paradoxalement pauvre en regard de l'ampleur spatiale des bâtiments et de l'importance historique des habitants.

10 Donc, quatre corps d'équerre, de deux niveaux chacun, de vingt-cinq à trente mètres de long chacun, avec une tour d'angle non saillante à l'angle nord-ouest de l'ensemble : peut-être une seconde tour semblable cantonnait-elle l'angle sud-ouest ? L'ensemble se dressait au milieu des jardins, clôturé par un haut mur en forme de courtine dont un segment subsiste, côté rue, avec la maîtresse porte du domaine. L'espace compris entre cette dernière et le bâtiment principal devait former une sorte d'avant-cour entourée de bâtiments annexes tels que logements de la suite cardinalice, cuisines, écuries etc. Malheureusement aucun vestige substantiel ne s'est conservé de ces communs si l'on excepte une descente en cave, d'une facture typique du XIVe siècle, ayant indubitablement fait partie des dépendances du palais[5].

Figure 4

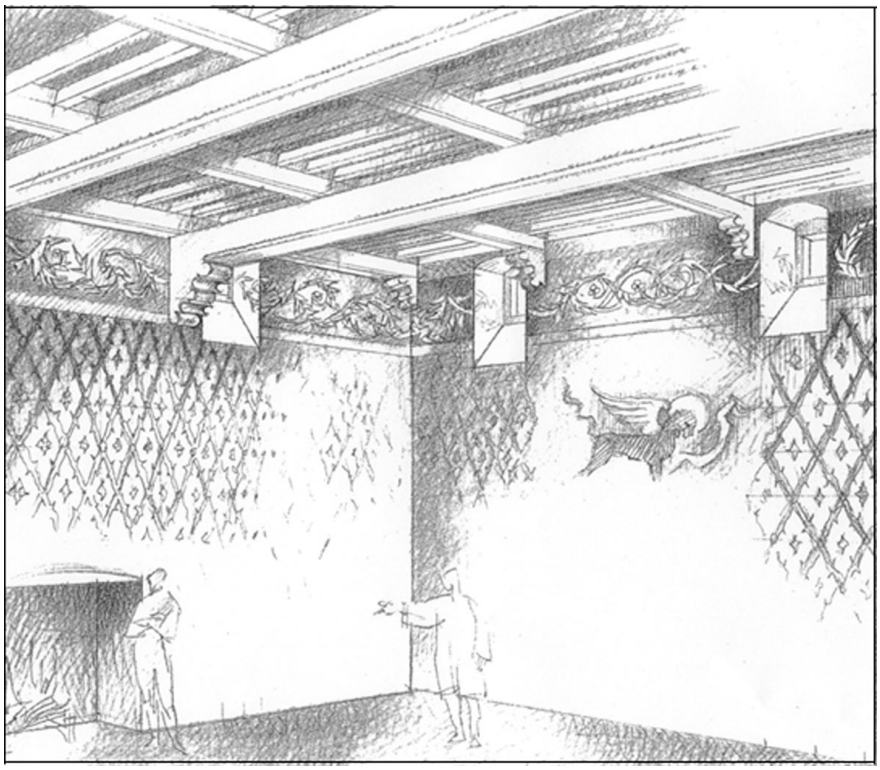


Ecorché du corps nord sur le tinel et l'aula de Bertrand de Deaux. La cloison en pan de bois coupant l'aula est probablement l'ouvrage de Guy de Boulogne.

Croquis B. Sournia © Inventaire général, ADAGP, 2003.

11 Le corps nord du quadrilatère était entièrement occupé par deux salles superposées **(fig. n° 4)** de vingt à vingt-cinq mètres de long dans l'espace desquelles subsistent divers vestiges archéologiques : éléments de charpente, fragments de peintures murales. Sur le mur de tête de la salle basse apparaît notamment un lion de saint Marc peint à fresque **(fig. n° 5)** qu'on ne peut interpréter que comme la marque personnelle du cardinal Bertrand de Deaux, cardinal-prêtre au titre de la basilique romaine de San Marco, résident de Villeneuve jusqu'à sa mort en 1355[6].

Figure 5



Tinel de Bertrand de Deaux, angle nord-est. Vestiges de décors muraux à fresque.
Croquis B. Sournia © Inventaire général, ADAGP, 2003.

12 Ce cardinal est signalé à Villeneuve comme acquéreur de terres en 1344. C'est à lui fort probablement, et à partir de cette date, qu'il faut attribuer la construction du palais. On peut même resserrer la fourchette chronologique de cette dernière, puisque Deaux ne fut titulaire de Saint-Marc que jusqu'en 1348, date à laquelle il fut promu cardinal-évêque de Sabine.

13 Peu de vestiges, donc, et profondément bouleversés. Et une information historique réduite à presque rien. Comment procéder pour interpréter plus à fond ces maigres données ?

Les fêtes de 1343

14 Les sources écrites ne sont guère disertes. Notons parmi les rares textes disponibles, les registres avignonnais de taxation, qui évaluent la valeur locative des maisons de ville réquisitionnées, dans Avignon même, pour le logement des curiaux[7]. Les descriptions sommaires de ces logements ont l'intérêt de nous fournir un trésor d'indications sur la distribution et le vocabulaire de la résidence cardinalice, transposables aux palais ruraux, doubles à peu près parfaits des palais urbains. Il faut encore mentionner les registres de la Chambre Apostolique, dits des *Introitus et Exitus*[8], qui parlent avec un certain détail de quelques demeures, originellement palais cardinalices, étendues et embellies avec la promotion de leurs possesseurs à la dignité suprême de l'Eglise : c'est le cas des résidences des cardinaux Pierre Roger et Etienne Aubert, respectivement devenus papes sous les noms de Clément VI et d'Innocent VI. Des testaments de

cardinaux ou des actes de vente de leurs propriétés apportent aussi de précieuses indications, quoique d'un caractère plutôt générique, sur la composition des palais[9]. Hélas, pas le moindre contrat à bâtir. On aimerait pouvoir se rattraper sur les descriptifs de l'âge classique, expertises ou prix-faits qui, en d'autres lieux, permettent de reconstituer l'état du patrimoine foncier avant les grandes refontes de la période moderne : la récolte s'est malheureusement avérée décevante.

15 Dans cette cruelle pénurie, un document extraordinaire a été pour nous la relation, par un diplomate florentin, de fêtes données dans leur palais campagnard, en 1343, par deux cardinaux, au pape Clément VI[10]. Deux fêtes princières pour le plus princier des papes d'Avignon. Il s'agit des cardinaux Annibale di Ceccano et Pedro Gomez de Barroso, dit le cardinal d'Espagne, lesquels possédaient chacun, outre leur palais en ville, une demeure sur la rive orientale du Rhône, dans les lieux dits de Gentilly et de Montfavet. Plus rien n'existe aujourd'hui du premier ; et presque rien du second. Ces palais certes ne sont pas directement décrits dans la relation du diplomate florentin, mais ils apparaissent en toile de fond avec cette netteté et cette vivacité incomparables qui sont les traits caractéristiques de l'esprit toscan à cette époque. En nous montrant la résidence en situation, ce document complète de manière extraordinairement vivante l'observation archéologique de vestiges muets.

16 Grâce à ce témoignage, nous prenons conscience de la fonction symbolique du palais, plus essentielle peut-être que la fonction résidentielle : la représentation. Le palais est un théâtre où la société curiale se donne en spectacle à elle-même et met en scène sa hiérarchie. Sa fonction la plus éminente est de recevoir le pape lui-même en même temps que le collège cardinalice au complet et de se transformer, le temps des festivités, en palais pontifical. Le pape préside, au haut bout de la table. Si l'empereur est de la fête (comme cela est arrivé lors des visites de Charles IV à la cour d'Avignon) il se place à sa droite, du côté des cardinaux-évêques. Les rois siègent du côté des cardinaux-prêtres, à la gauche du pontife : Jean le Bon, la reine Jeanne de Naples, Louis II d'Anjou, les frères ennemis de Barcelone, souverains de Catalogne et d'Aragon, ont été les hôtes fréquents de ces rassemblements festifs.

17 Ces sortes de banquets étaient énormes. Aux fêtes de 1343 il y a tant de monde qu'on a dû mettre des tables partout : dans les salles du bas, dans une grande chambre, dans tous les *choritoi* (nous verrons plus loin en quoi consistaient ces *choritoi*), dans les cours, dans l'avant-cour et dans le moindre recoin de la maison, *due sale di sotto, una grandissima chamera, tutti i choritoi, le chorti, l'antichorti ed ogni particella de la casa*. Chez Monseigneur de Ceccano, l'on ne sert pas moins de trois cents couverts : *messovi tavole per IIIC uomini*. Le repas comporte neuf triples services, soit vingt-sept plats différents. Les services arrivent portés sur des présentoirs en forme de châteaux. Le vin arrive contenu dans des fontaines d'argenterie distribuant par divers jets, au choix, le vin du Rhin, de Chypre, de Saint-Pourçain ou la Vernaccia. Les viandes sont parées en forme d'animaux vifs : *un grandissimo cervio che pareva vivo... un cinghiale, chavrioli, lievri, chonigli che tutti parevano vivi ed erano chotti.* Les services sont entrecoupés de pauses au cours desquelles sont donnés des divertissements : simulacres de tournois, chœurs chantés, danses ou ballets parodiques, entre autres une fort comique danse exécutée en tenue de cuisine par les marmitons armés de leurs ustensiles de travail ! A l'occasion d'autres pauses, l'on offre des cadeaux, bijoux, ceintures de prix et même chevaux pur-sang : de table en table, le maître de céans s'arrange même pour laisser circuler parmi les convives des rumeurs donnant la valeur vénale des présents offerts !

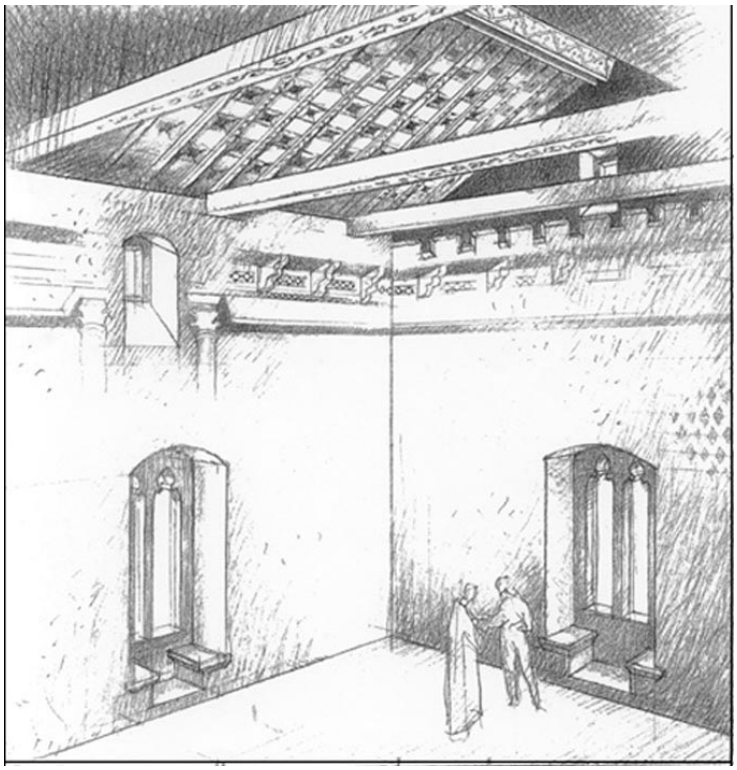
18 La description du diplomate florentin s'étend sur la composition de la société, fort choisie, qui coudoie le pape à table, une quarantaine de personnes triées sur le volet, cardinaux et prélats divers, seigneurs et chevaliers laïcs, sans oublier une douzaine de neveux du pontife, éduqués à sa cour, préparés pour remplir plus tard de hautes fonctions dans le gouvernement de l'Eglise : *mangio nostro segnore chon sedici chardinali e chon venti altri prelati ed altre segnori laici ed ebevi una tavola dove furono dodici fanciulli cherici che'l maggiore a dodici anni che sono tutti nipoti del papa o stretti di parentado... e stanno cho' lui dove che sia, ed hanno maestri chavalieri scudieri che gli ammaestrano e chostumano et servogli...*

Tinel et aula

19 Tout ce monde se tient évidemment dans l'aula, la grand-salle. Seuls les hôtes les plus éminents y ont leur place. Parlant de la salle où mange le pape, le rédacteur de la relation de 1343 donne sans ambiguïté sa position : en haut, au premier étage : la *sala dove mangio' nostro segnore... alta in solaio.* Mais il est aussi question d'une seconde salle, *altra sala*, qui se trouve pour sa part au rez-de-chaussée, et qu'il nomme un peu plus loin le *tinello che v'e in terreno*. C'est la place des invités de second rang. Les dictionnaires anciens la distinguent clairement de l'aula proprement dite. La Crusca donne pour *tinello* la définition suivante : *luogo dove mangiano i corteggiani nelle corti dei principi e i famigliari nelle case de' privati*[11]. Trevoux le définit comme *la salle basse où mangent les officiers d'un prince ou d'un grand seigneur... coenaculum* ou *aula inferiorum ministrorum principis*[12]. Le milieu pontifical avignonnais du XIVe siècle ne fait pas une distinction lexicale aussi tranchée : l'aula est souvent désignée dans les documents avignonnais comme *tinel*[13]. De même la Catalogne confond-elle les deux noms : *tinell* peut désigner la grand-salle. Mais la réalité des deux salles superposées n'en subsiste pas moins avec leur hiérarchie marquée : le rédacteur toscan, en tout cas, ne s'y trompe pas.

20 Pour que le pape, en haut, en sa grand-salle, ne soit pas dérangé par la foule importune, l'on avait pris soin, chez le cardinal de Ceccano, de fermer la porte commandant l'accès à l'escalier : l'on avait, nous dit notre diplomate florentin, *serato l'uscio de la scala da montare in sul palagio onde niuna noia si poteva ricevere di strette di genti.* Il faut remarquer dans cette dernière phrase, le procédé métonymique par lequel le rédacteur désigne l'étage comme le palais proprement dit. Il en allait de même à Majorque et à Perpignan où le vocable *palaù* désignait la grand-salle ou l'une quelconque des salles d'apparat de l'étage. C'est que la fonction véritablement résidentielle du palais se localise à l'étage. Au niveau bas sont dévolues les fonctions subalternes, les offices de la porte, de la bouche etc. C'est le découpage ordinaire de l'habitat médiéval : les évidentes servitudes matérielles qui désignent le rez-de-chaussée comme niveau subalterne et technique recoupent l'inconsciente et universelle symbolique de l'espace qui veut que le digne et l'éminent aient leur place en haut !

Figure 6



Salle de Bertrand de Deaux, angle nord-est. Vestiges de décors.
Croquis B. Sournia © Inventaire général, ADAGP, 2003.

21 La relation toscane des fêtes de 1343 nous dit que, dans la salle où mange le pape, il y a derrière le siège du pontife un dais fait d'une seule pièce d'étoffe précieuse, de *samit* écarlate pour être précis, *una richissima peza di sciamito vermiglio*, qui monte du sol au faîte du toit, *che tene dal solaio insino al colmo del tetto*. Notons le bien : le texte toscan ne dit pas *plafond*, mais bien *toit*, décrivant de la sorte et de la manière la plus pertinente cette disposition récurrente des palais cardinalices du temps de la papauté avignonnaise, avec leur salle s'élevant d'un seul tenant du sol de l'étage noble jusqu'au faîte de la charpente **(fig. n° 6)**. Pour que la fête puisse déployer tout son faste, il faut que la salle ait la plus grande hauteur possible. La charpente, vivement polychromée, décorée de toutes sortes d'entrelacs, blasons ou damiers, reste apparente au-dessus des tables du festin. C'est la figure que nous montre la salle de Bertrand de Deaux. Sûrement, ce besoin d'espaces élevés explique-t-il le goût, exceptionnel en pays latin, pour les hauts combles à la française, récurrents dans tous les vestiges retrouvés des palais cardinalices[14]. Parfois, un lambris habille la structure des fermes pour simuler une voûte en tiers-point. Parfois aussi, une structure de bois simule des arcs diaphragmes. Toutes ces salles sont éclairées par deux niveaux de fenêtres : de grandes fenêtres à coussièges, au niveau de la salle, et des fenêtres en abat-jour, inaccessibles, ménagées en partie haute pour apporter un surcroît d'éclairage. De l'extérieur il est impossible de distinguer entre les corps de bâtiment comportant deux étages et celui contenant l'aula, toutes les fenêtres du niveau supérieur ayant au dehors exactement la même forme. Le principe de ces doubles niveaux de fenêtres est d'ailleurs constant à la même époque dans les châteaux, au moins ceux de l'aire méditerranéenne, par exemple au château de Viviourès près de Montpellier ou celui de Cavaillon en Comtat Venaissin.

Elle est présente dans les palais pontificaux d'Italie avant l'exil avignonnais, comme à Viterbe. Telle est enfin la disposition qui donne à l'architecture italienne du palais des XVIe et XVIIe siècles sa structure spécifique, avec ses étages à deux niveaux de baies, grandes en bas, carrées et en abat-jour au registre haut : citons entre cent les palais Borghèse, sur la place Fontana Borghese, le palais Chigi, piazza Colonna ou le palais Spada, piazza Capodiferro.

Galeries et portiques

22 Nous avons vu, plus haut, les banqueteurs installés jusque dans les *choritoi*. Qu'en est-il donc de ces *choritoi* ?

23 La distribution des pièces était assurée, sur cour, au moyen de galeries de charpente, à deux niveaux, sortes de cloîtres ou de portiques entourant la cour sur ses quatre côtés. Les textes médiévaux les désignent comme *curritoria lignea*. C'est évidemment à ces organes de distribution que fait allusion la rédaction de 1343 sous le vocable de *choritoi*, forme altérée de *corritori*. Tous ont disparu, mais leurs traces archéologiques restent partout flagrantes. Au palais de Thurroye, les opes bouchés de ces charpentes apparaissent distinctement. Il en existait aussi du côté externe des corps regardant sur les jardins. Notre relation toscane les nomme aussi *veroni*, le mot que Boccace emploie dans l'historiette de l'adolescente se faisant aménager par ses parents une chambre d'été sur le *verone* afin d'échapper à leur surveillance et pouvoir y recevoir discrètement les visites de son amoureux[15].

24 Donc, les jours de fête, même les *veroni* se transforment en espaces de réception et les convives y trouvent place : *tutto sotto i veroni intorno alla chorte fu parato di chapoletti e di banchali*. Mais où la relation toscane se montre d'une remarquable sagacité quant à la fonction de ces espaces de circulation, c'est lorsqu'elle décrit le circuit des gens préposés au service de la grand salle : la cuisine ayant été aménagée au pied de celle-ci, le problème se posait pour les domestiques de retourner sans confusion vers la cuisine, une fois le service accompli. Il fallait qu'ils puissent y revenir sans retraverser la salle : or, observe le rédacteur, il y avait dans la salle une seconde entrée allant sur la galerie, *abea nella sala un'altra entrata che va in su' veroni*, permettant de regagner la cuisine par l'extérieur ! Telle était bien la fonction des galeries : la circulation indépendante des salles et appartements. Ceux-ci, certes, communiquaient directement par des portes intermédiaires, mais il importait de pouvoir disposer d'un moyen de communication indépendant, notamment pour le service. De plus, les jours de fête, ces galeries fournissaient la possibilité de placer les dressoirs du vin et autres choses nécessaires, *i dirizzatoi*[16] *del vino e altre cose bisognevoli*.

L'appartement cardinalice

25 En dehors des salles les plus éminentes, il reste difficile de restituer la distribution des appartements de la résidence cardinalice : les redistributions incessantes des bâtiments, dès l'époque pontificale puis pendant les six siècles qui ont suivi, ont fini par rendre tout à fait illisibles les rares fragments archéologiques en place. La relation de 1343 est donc extrêmement précieuse car elle nous indique des pistes pour l'interprétation de nos vestiges. Reprenons donc le cours des festivités chez Annibal de

Ceccano. Le repas terminé et s'étant levé de table, le pape *revient* dans la chambre (où il avait en effet stationné un moment avant de passer dans la salle du banquet) : *levatosi il papa de la tavola... ritornossi in chamera accompagnato da detti cardinali e dal'altra gente che avea mangiato*. Là, le pontife s'étant assis sur un siège spécialement apprêté, on lui sert le vin et des friandises aux épices, *il vino e le spezie*. Après quoi on le conduit à sa sieste dans la pièce suivante, *la chamera da dormire*, la chambre à coucher proprement dite. La même disposition est présente au palais d'Avignon où une chambre d'apparat fait suite à l'aula pour introduire à son tour à la chambre à coucher. Nous savons que le pontife donnait audience dans cette chambre aux ambassadeurs ou visiteurs de marque. Il est probable, à l'imitation du palais apostolique, que le palais du cardinal ait comporté une suite de pièces disposées en ordre croissant d'intimité, des plus publiques aux plus privées, pour finir par la chambre à coucher proprement dite et sans doute un cabinet tout au fond de la suite : la soi-disant chambre, dite *du cerf*, au palais pontifical d'Avignon, située juste après la chambre dite *de Benoît XII*, ne fut manifestement qu'un cabinet aménagé, en la forme que nous lui voyons aujourd'hui, par Clément VI. En tout état de cause, le palais pontifical semble bien donner le modèle du palais cardinalice, ce dernier devenant réellement, le temps de la fête, celui du pontife lui-même. La suite est plus développée encore chez le cardinal d'Espagne, puisque les pièces affectées à la méridienne du pontife sont au nombre de trois. Le principe de telles suites de pièces, hiérarchisées de la plus publique à la plus privée, s'imposera un peu plus tard pour l'appartement pontifical après le retour de la papauté à Rome, dont le palazzo Venezia donne l'exemple le plus achevé. C'est là que s'élabore le principe, promis à une telle fortune, de l'appartement tel que l'architecture française en fixera bientôt les normes.

26 Ce n'est pas le lieu ici de nous étendre sur le logis de l'imposante *familia* attachée au cardinal : nous n'avons sur cette question que des conjectures. On a évalué la population de la maison cardinalice à une moyenne de cinquante personnes : apothicaire, écuyers, chapelains, chantres, notaires, sergents, sans compter la famille de sang du cardinal, frères, neveux etc[17]. Outre le bel appartement, la résidence comportait de nombreuses pièces que les documents désignent indistinctement comme *chambres*. Il pouvait y en avoir jusqu'à quinze ou vingt, certaines sous le comble. Il y avait aussi probablement des chambrées : les graffiti retrouvés sur l'enduit des murs ou cloisons évoquent souvent le passe-temps de pages désœuvrés cohabitant dans un certain entassement et marquant leur passage en gravant des blasons, des caricatures, des partitions musicales, des emblèmes martiaux...

Guy de Boulogne refond son palais

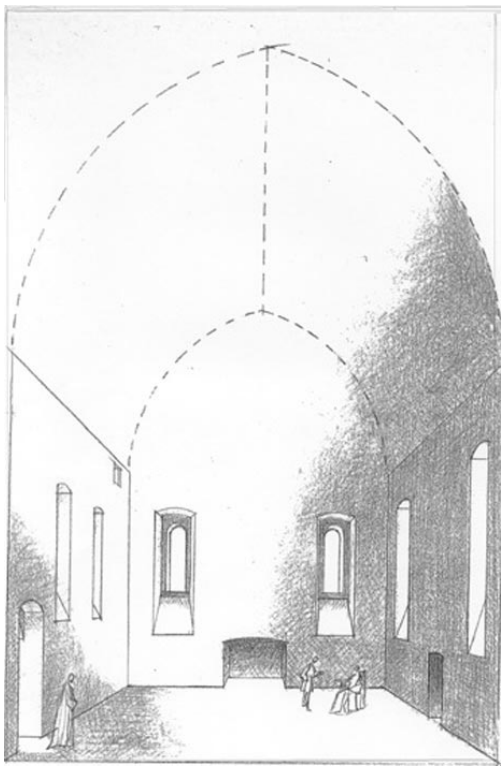
27 Le palais ne cesse pas, disions-nous, dès l'époque pontificale, de subir refontes, remaniements, reconversions. Comme au Palais Apostolique d'Avignon, l'on est frappé de la frénésie de changement de cette société de princes d'Eglise : les signes abondent de constants travaux de correction, de redistribution. Pour les trois quarts de siècle de la papauté avignonnaise, on compte une moyenne de quatre mutations de propriété par palais. Sans doute le roulement assez rapide des occupants induit-il les modifications du bâti : à chaque mutation, il faut adapter les locaux à des maisonnées nouvelles et repenser les distributions.

28 Dans le palais qui nous sert ici d'exemple, quelques modifications substantielles de la distribution primitive s'expliquent par le changement de main. Vers 1356, le bien du

défunt cardinal de Deaux est en effet acquis par le cardinal Guy de Boulogne, qui remanie en profondeur la demeure.

29 Il faut nous attarder un instant sur cette imposante figure. Il sort d'une considérable famille de la féodalité française, la lignée des comtes d'Auvergne, devenus par le jeu des alliances matrimoniales, comtes de Boulogne en Boulonnais. Sa nièce Jeanne ayant épousé en 1350 Jean, duc de Normandie, ensuite roi de France sous le nom de Jean II, dit le Bon, voici donc Guy de Boulogne promu oncle de roi ! Il est l'un des cardinaux de Clément VI, homme de couronne lui-même, qui l'a fait prêtre de Sainte-Cécile. A la mort de Clément, il sera lui-même papabile, lors du conclave de 1362, qui optera en dernier scrutin pour Etienne Aubert : Innocent VI. C'est une des figures de premier plan de l'histoire diplomatique de ce moment. On le trouve dans tous les dossiers délicats des relations internationales du temps. Voisin immédiat et ami intime de son compétiteur Innocent, il le reçut probablement lors de banquets comparables à ceux de la relation de 1343. Le roi Jean a sûrement aussi reçu l'hospitalité dans cette maison, chez son oncle par alliance, lors de ses séjours à la cour avignonnaise, nonobstant les différends assez vifs qui existaient entre les deux hommes.

Figure 7



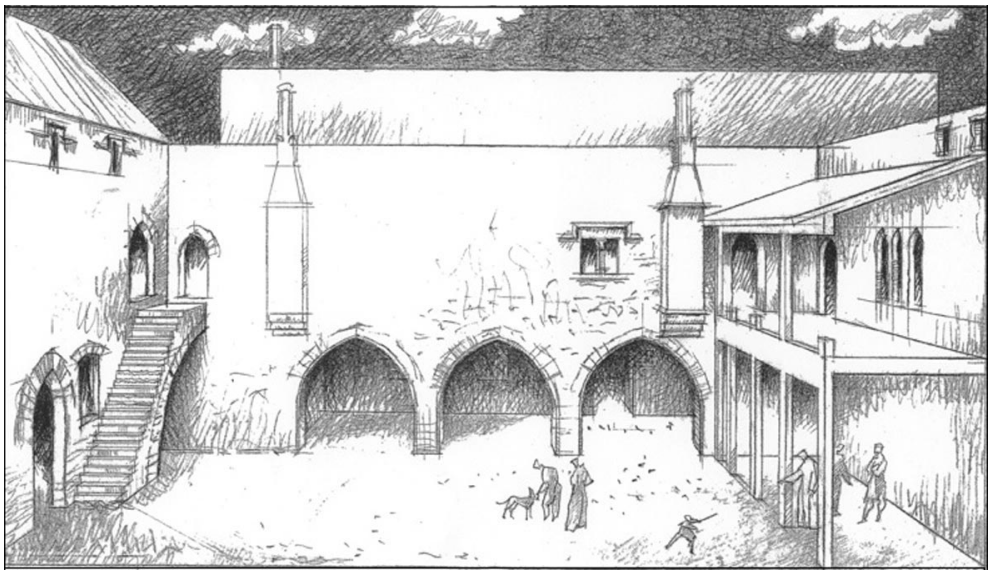
Restitution de la grand-salle de Guy de Boulogne.
Croquis B. Sournia © Inventaire général, ADAGP, 2003.

30 Pour un tel personnage, il est probable que la grand-salle de son prédécesseur apparut d'une échelle mesquine. Aussi en fit-il créer une nouvelle, de proportions plus considérables, trente sur onze mètres, et innovation tout à fait étonnante, en rez-de-chaussée, accolée à la face sud du quadrilatère **(fig. n° 7)** (voir aussi figures 3 et 4). La correspondance privée du prélat mentionne incidemment le temps où son défunt camérier, Durand Girard, s'était employé à la construction de ladite salle : *quando eciam*

fiebat aula vestra de Villanova[18]. Cette mention a l'avantage d'assigner à l'ouvrage un terminus précis, le camérier du cardinal étant mort, comme on le sait par ailleurs, en 1361. Le début de la construction serait à situer dès l'acquisition du bien par Boulogne, vers 1356. Soit immédiatement après qu'Innocent VI eut construit sa propre salle en son palais villeneuvois, salle que les comptes de la Chambre Apostolique nomment *consistorium*[19] : une aula elle aussi implantée en rez-de-chaussée et, elle aussi, de trente sur onze mètres, élevée, comme nous pouvons le déduire de diverses sources[20] entre 1352 et 1355. Innocent, qui souffrait d'une douloureuse maladie osseuse et qui avait fait réaliser diverses modifications au palais d'Avignon afin de l'adapter à son handicap, avait d'excellentes raisons de se bâtir à Villeneuve une salle en rez-de-chaussée, de plain-pied pensons-nous avec ses appartements privés[21]. Avec l'aula du cardinal de Boulogne, nous avons donc une illustration flagrante du phénomène d'imitation, par les cardinaux et pour leur propre résidence, du palais pontifical. De cette aula nouvelle il ne reste aujourd'hui que quelques murs d'enveloppe, quelques embrasures de fenêtres avec traces de décors peints, les vestiges de deux cheminées et une cave en sous-sol. On sait, grâce à divers indices archivistiques et archéologiques, que le comble était intérieurement habillé d'un lambris en tiers-point. Comme l'aula du palais d'Innocent ! Corollaire lié à la création de cette nouvelle salle : le cardinal Guy fit désaffecter l'ancienne, celle de Bertrand de Deaux, la recoupant de cloisons et affectant ces espaces nouveaux en chambres ou dortoirs. Des graffiti au nom de Boulogne, gravés sur l'enduit des cloisons, signent ces remaniements.

31 Le modèle de la demeure médiévale en pays méditerranéen veut que le grand degré, dont le rôle primordial est de mener avec décorum à la grand salle, ait sa place dans la cour et l'usage est de le positionner de sorte qu'il soit immédiatement visible dès l'entrée franchie. Aucun de ces degrés n'a subsisté dans l'espace des anciennes résidences cardinalices. Le grand degré d'origine du palais, construit par Bertrand de Deaux, ne fait pas exception et a disparu comme les autres. C'est que, ayant besoin d'un profond portique **(fig. n° 8)** pour introduire à sa nouvelle grand-salle, Guy de Boulogne fut obligé de détruire tout un côté des *curritoria* ainsi que l'escalier attenant : c'est à cette réfection que doit être attribuée la série des trois grands arcs qui bordent la cour au sud (dont deux aujourd'hui murés). Comme il fallait accéder aux appartements du premier étage, le prélat fit alors construire le degré sur arc rampant qui se voit aujourd'hui accolé à la façade interne du corps d'entrée (voir figures 1 et 8). Il n'est pas à la place théorique et n'a pas l'ampleur monumentale de rigueur, habituellement, pour un grand degré.

Figure 8



Restitution de la cour. Au fond, le portique à trois arcs introduisant à la grand-salle de Guy de Boulogne. A gauche, le degré distribuant l'appartement cardinalice. A droite, restitution schématique de la galerie de bois.

Croquis B. Sournia © Inventaire général, ADAGP, 2003.

La chapelle palatine

32 Ce qu'il y a de frustrant, dans l'exemple du palais de Thurroye, c'est l'absence de chapelle. A coup sûr il y en eut une. Les bouleversements incessants en ont fait disparaître toute trace sûre. Nous pensons qu'elle se trouvait près de la tête de la grand-salle de Bertrand de Deaux où une fenêtre en triangle curviligne (voir figures 1 et 2), ouvrant dans la façade du corps d'entrée, nous semble signaler sa position.

33 Tout palais devait en effet posséder sa chapelle. C'est un élément essentiel du programme cardinalice. La dévotion privée l'imposait. Mais encore, toute réunion du Sacré Collège, toute festivité devait être précédée, dans la chapelle, par l'action de grâces. La relation toscane de 1343 s'attarde sur l'introduction religieuse de la festivité avec la description de la chapelle du cardinal de Ceccano, parée et revêtue de tant de textiles précieux qu'on n'en pouvait voir ni les sols, ni les murs, ni même le plafond : *in somma inuina part de la chiesa ned in terra ned intorno ned a alto si vedeva se no drappi d'oro veluti tappetti per terra e capoletti a meraviglie*.

34 Idéalement, la chapelle devait être liée à la grand-salle de manière à minimiser les changements de lieu. Le modèle pontifical de cette liaison est évident : on le voit constamment appliqué, depuis l'aula du palais de Latran jusqu'aux chapelles du palais pontifical d'Avignon ou à celles des palais privés de Clément VI et d'Innocent VI, à Villeneuve-lès-Avignon. La chapelle était plus ou moins importante : elle pouvait se limiter à un simple espace prolongeant la grand-salle ou attenant à celle-ci (au premier étage par conséquent) ou atteindre la proportion d'une véritable église. En ce cas la chapelle était indépendante de la salle et formait un organisme propre, en rez-de-chaussée. Cette variable est fondamentale. Il y va de la représentation mentale que le cardinal se faisait de sa demeure, de l'idée qu'il se faisait de sa fonction et de son rôle

social. Car tous, manifestement, n'ont pas eu de leur place sur terre exactement la même image.

35 Pour simplifier, on peut dire que la représentation qu'un cardinal se fait de sa fonction (et, partant, l'image qu'il a de son palais) est tiraillée entre trois tendances plus ou moins conflictuelles entre elles. Prévaut, en principe, la règle liée à l'état sacerdotal. Celui-ci se confère par l'élection. Il ne se transmet pas par le sang. Exception remarquable au principe de transmission lignagère de règle dans la société féodale. Celui qui s'édifie un palais, se bâtit une demeure pour la durée de sa vie. Le palais cardinalice échappe donc, en principe, à la logique des palais de la société séculière, qui est de pérenniser un établissement, une lignée, un nom. Le palais qui nous sert ici d'exemple, nous fournit l'illustration de cette première tendance. En mourant, Bertrand de Deaux, son constructeur, lègue son bien à sa famille. Celle-ci n'en ayant aucun usage, le revend à un autre cardinal, Guy de Boulogne. Telle est la règle générale. D'où, peut-être, le caractère sommaire et expéditif de cette architecture, aux modénatures grossières, aux décors intérieurs brossés à la va vite, sans raffinement ni recherche formelle.

36 Or la société curiale, dominée, pendant le pontificat d'Avignon, par des hommes presque tous issus de la féodalité française, les uns de modeste parage et d'autres de très hautes lignées aux accointances royales, n'échappe pas à la pression de la société laïque : dans un monde où toute transmission par principe est lignagère, le pape et les cardinaux tentent eux aussi, en contradiction avec l'idéal sacerdotal, de pérenniser leur situation sur le modèle lignager : c'est le népotisme. Dieu veut le prêtre sans enfants ; le Diable lui envoie des neveux ! Fréquemment le chapeau rouge se transmet d'oncle à neveu. On traite l'Eglise en rente familiale. L'on essaie même de garder la tiare en famille ! Et le palais, bien sûr, de même ! Le palais de Thurroye illustre encore cette deuxième tendance : Boulogne, grand féodal, se comporte dans l'état de prêtre en grand féodal. Aussi pousse-t-il l'un de ses neveux, éduqué dans sa *familia*, jusqu'à le faire élever à la pourpre : c'est le fils d'un comte de Genève, Robert, lequel deviendra pape sous le nom de Clément VII : le palais, resté à la mort de Guy propriété des Boulogne, a probablement fait partie des résidences affectées par le neveu : on a en effet une lacune dans la liste des occupants entre la mort du prélat et la fin du pontificat de son neveu. Le palais tend à devenir le point d'ancrage d'une véritable lignée de princes d'Eglise. Les choses se passent aussi de la sorte chez Clément VI et ses frères, orgueilleusement campés sur le point culminant des collines villeneuvoises et logés dans des palais cardinalices remembrés, amplifiés et embellis aux frais de la Chambre Apostolique ! La stratégie familiale s'avère payante puisqu'elle débouche en 1370 sur l'élection d'un rejeton de la lignée au trône de saint Pierre : c'est Grégoire XI.

37 Mais il existe une autre manière de pérenniser, moins profane si l'on veut, plus spirituelle. C'est de prévoir sa sépulture dans la chapelle du palais, de fonder et doter une communauté de prière vouée à veiller jusqu'au Jugement Dernier sur sa dépouille mortelle. Troisième option. C'est alors, pour en revenir à la variable mentionnée plus haut, qu'il faut une chapelle d'une certaine ampleur propre à accueillir des fidèles et à contenir la clôture d'un chœur. Le choix est possible, suivant la règle de vie religieuse à laquelle vont les préférences, entre plusieurs formules : prieuré bénédictin, chapitre canonial, chartreuse etc. On assiste alors, du vivant même du cardinal, à la transformation de son palais en monastère, couvent ou collégiale. Ainsi le palais, abri temporaire pour les uns, tenté au gré des autres de mimétiser le palais du prince

séculier, peut-il aussi évoluer vers le type du palais-monastère. Avec le temps, d'ailleurs, le palais finit par disparaître, phagocyté par le développement des fonctions monastiques. Ainsi en va-t-il du palais du cardinal Etienne Aubert, devenu palais pontifical à son élection au souverain pontificat sous le nom d'Innocent VI, puis converti en chartreuse par ce pape et, après sa mort, par ses neveux.

38 Ces trois tendances ne sont pas exclusives : le palais résulte le plus souvent de toutes sortes de compromis entre ces trois représentations. Chez les Aubert, le palais des neveux voisine avec la chartreuse. Il en va un peu de même chez Pierre Bertrand, qui se fait ensevelir dans son palais-prieuré, mais dont le neveu, Pierre du Colombier, continue à résider dans l'aile du palais plus proprement consacrée à la résidence. De même chez les Aubert. Bertrand de Deaux hésite pour sa sépulture entre deux options : le chœur d'un chapitre canonial dans Avignon et la sépulture dans sa propre maison : c'est aux exécuteurs testamentaires que revient le choix de la première option. En fin de compte, la typologie reflète la complexité de la situation sociale et la contradiction difficilement dénouée entre les divers idéaux humains en présence.

NOTES

1. Dans le cadre d'une enquête de l'Inventaire général, région Languedoc-Roussillon. Les résultats de ces recherches sont à paraître prochainement dans la collection des Cahiers du Patrimoine sous le titre : *Villeneuve-lès-Avignon, histoire artistique et monumentale d'une villégiature pontificale*.

2. Voir notre article : La Thurroye : fragments d'un palais cardinalice du XIVe siècle à Villeneuve-lès-Avignon. **Congrès Archéologique de France**, 157e session, 1999. Paris : Société Française d'Archéologie, 2000, pages 477 à 488.

3. Ces appareils en attente sont en particulier nettement visibles au palais du cardinal Bertrand du Pouget.

4. LUTTREL, A.T., et alii.. The Papal Palace and other fourteenth-century buildings at Sorgues near Avignon. **Archaeologia**, tome CIX, 1991, pages 161-192.

5. Dans la cour de l'hôtel de Calvet, construit au XVIIe siècle dans le quartier oriental du clos.

6. Nous suivons ici une déduction de Hervé Aliquot dans **Les palais cardinalices hors les murs d'Avignon au XIVe siècle**. Thèse de doctorat de 3e cycle sous la direction de G. Démians d'Archimbaud, Université d'Aix-en-Provence, 1983.

7. Ces documents, conservés aux Archives Vaticanes, ont fait l'objet d'une analyse approfondie et d'une publication partielle par PANSIER, Pierre. **Les Palais cardinalices d'Avignon aux XIV et XVe siècles**. Avignon : Roumanille, 1926-1932, et par DYCKMANS, Marc. Les palais Cardinalices d'Avignon, un supplément aux listes du docteur Pansier. **Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Moyen Âge - Temps Modernes**, tome 83, 1971-1972, pages 389 à 438.

8. Egalement conservés à l'Archivio Pontificio Vaticano, ces registres ont été partiellement publiés par SCHÄFER, Karl-Heinrich. **Die Ausgaben der Apostolischen Kammer**. Paderborn, 1911-1937 et par HOBERG, Hermann. **Die Inventäre des päpstlischen Schätze in Avignon**. Città del Vaticano, 1944.

9. L'acte de vente du palais et des terres du cardinal Napoleone Orsini, par exemple (A. D. Vaucluse, H Célestins de Gentilly, liasse VI).

10. Florence, Archivio di Stato, fonds del Bene, liasse n° 49, pièce 385.22. La première publication de ce texte, en 1899, est due à CASANOVA, E. dans **Archivio della Reale società romana di storia patria**, tome 22, p 370-381, sous le titre **Visita di un papa avignonese ai suoi cardinal***i*. D'autres transcriptions du même document ont été plus récemment proposées, notamment par de BONNECORSE, C. dans les **Actes du Colloque International Francesco Petrarca** tenu à Avignon en 1974 puis par de LOYE, Georges. Réception du pape Clément VI par les cardinaux Hannibal de Ceccano et Pedro Gomez à Gentilly et Montfavet (1343). **Avignon au Moyen Âge, textes & documents**, Avignon Faculté des Lettres, 1988, p 45-49.

11. Vocabolario degli Accademici della Crusca.- Naples, 1746.

12. Dictionnaire Universel français et latin vulgairement appelé de Trévoux, édition de 1743.

13. Dans les comptes de la Chambre Apostolique, par exemple.

14. Le comble où cette pente de toiture est le plus marqué était, à Villeneuve, celui du palais du cardinal de Via. L'un des pignons, seul conservé du couvert d'origine, a une pente de 55 degrés.

15. Decameron, quatrième nouvelle de la cinquième journée.

16. Gallicisme pour *credenze*.

17. GUILLEMAIN, Bernard. **La Cour pontificale d'Avignon 1309-1376 : étude d'une société**. Paris : E. De Boccard, 1962.

18. Que Pierre Jugie trouve ici nos vifs remerciements pour nous avoir livré cette précieuse mention d'archive. Voir son travail : **Le Cardinal Guy de Boulogne (1316-1373) : biographie et étude d'une familia cardinalice**. Thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe dactylographiée. Paris : Ecole des Chartes, 1986.

19. - Convertie ensuite en réfectoire de la chartreuse créée sur l'emplacement du palais. Dite aujourd'hui le *grand tinel*. L'espace, très remanié au XVIIIe siècle, a perdu son couvrement lambrissé et ses revêtements décoratifs. Le fenestrage a été aussi entièrement refait. Seuls les murs d'enveloppe sont d'origine ainsi que la chapelle Saint-Jean-Baptiste, qui formait l'extrémité nord de la salle.

20. - En particulier les comptes de la Chambre Apostolique.

21. - Il n'existe plus aujourd'hui la moindre trace manifeste de l'appartement pontifical, mais divers indices nous le font localiser à l'ouest de la grand-salle, en retour d'équerre avec la chapelle.

RÉSUMÉS

Lieu de villégiature cardinalice au temps de la papauté avignonnaise, Villeneuve-lès-Avignon conserve quelques vestiges des palais de plusieurs membres du Sacré Collège. Le palais de Thurroye est l'un d'eux, successivement habité par Bertrand de Deaux, Guy de Boulogne et Pierre de Thury, aujourd'hui très morcelé et profondément bouleversé. Le présent article propose une restitution de cette résidence à la lumière de descriptions anciennes d'autres palais semblables de la banlieue avignonnaise, à la lumière notamment de la relation toscane d'une fête donnée dans l'un des palais en 1353 en présence de Clément VI. L'analyse fait apparaître le schéma type de ces demeures avec leur cour et leur portique, leur distribution à double grand-salle etc.

During the Avignon papacy, Villeneuve-lès-Avignon was a place of summer retreat for the cardinals. Today, the town still has some vestiges of the palaces of several members of the Holy College. The Thurroye palace is one of these, successively occupied by Bertrand de Deaux, Guy de

Boulogne and Pierre de Thury. It is now considerably altered. The present article proposes a restitution of the residence, based on old descriptions of similar palaces in the region of Avignon and, in particular, on the Tuscan account of a fete given at one of these palaces in 1353, in the presence of Pope Clément VI. The analysis depicts a typical layout for these residences with a courtyard and a gateway and their interior distribution with two large chambers.

INDEX

Mots-clés : villégiature, palais, pape, Avignon, Villeneuve-lès-Avignon, livrée, cardinal, curie, Jean XXII, jardin, Sacré Collège, Thurroye, Pierre de Thury, Pierre de Turin, palatium, archéologie du bâti, décor, Bertrand du Pouget, Bertrand de Deaux, Chambre Apostolique, Pierre Roger, Etienne Aubert, Clément VI, Innocent VI, Annibale di Ceccano, Pedro Gomez de Barroso, Jean le Bon, Jean II, Jeanne de Naples, Louis II d'Anjou, tinel, aula, salle basse, grand-salle, Benoît XII, Guy de Boulogne, chapelle, Ceccano, Clément VII, Grégoire XI, Pierre Bertrand, Pierre du Colombier
Keywords : retreat, palace, Holy College, pope, interior distribution, decoration

AUTEURS

BERNARD SOURNIA

Conservateur du patrimoine. Inventaire. Région Languedoc-Roussillon

JEAN-LOUIS VAYSSETTES

Ingénieur d'études. Inventaire. Région Languedoc-Roussillon. jean-louis.vayssettes@culture.gouv.fr

Les prémices de l'architecture métallique en Guadeloupe : la construction de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Pointe-à-Pitre au XIXe siècle

Bruno Kissoun

1 L'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Pointe-à-Pitre possède une histoire singulière. Après la destruction de l'église paroissiale en 1794, la construction d'un nouveau lieu de culte n'est décidé qu'en 1806. Il fallut alors plus de dix ans et l'intervention de deux architectes pour achever l'édifice construit en maçonnerie et plus largement en bois. Une construction laborieuse qui s'expliquait par les faibles moyens de la colonie sous l'Empire, la pénurie de matériaux mais également la guerre. Détruite par le tremblement de terre de 1843, l'église fait l'objet en 1845 d'un ambitieux projet architectural élaboré par l'architecte Petit, spécialement dépêché sur place : intégrer dans la maçonnerie des murs une armature métallique reliée par des tirants afin d'assurer la stabilité de l'édifice. Le projet ne sera réalisé qu'en parti si bien qu'en 1867, une partie de l'édifice menaçant ruine, l'église fera l'objet de nouvelles modifications. L'idée d'y établir une structure entièrement métallique, comme cela avait été proposé quelques années auparavant, tout en conservant la maçonnerie existante, est adoptée. L'architecte municipal est envoyé à Paris pour réaliser les plans d'un édifice à bien des égards précurseurs. Après quelques avatars, le projet est adopté et la réalisation de la structure métallique est confiée à la Maison Joly, l'une des plus importante dans ce domaine, spécialisée dans la construction des halles métalliques.

Une première reconstruction laborieuse

2 En décembre 1794, Victor Hugues qui, au nom de la Convention, venait de récupérer la Guadeloupe, alors sous occupation anglaise depuis mars 1794, ordonna la destruction

de l'église paroissiale de Pointe-à-Pitre, place Sartine, dans laquelle les troupes anglaises s'étaient réfugiées lors des derniers combats. **(fig. n° 1)**

Figure 1



Jean-Baptiste Viry, Capitulation des troupes anglaises devant le corps expéditionnaire français à la Guadeloupe, commandé par Victor Hugues, sur la place de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, le 7 mai 1794, détail de l'église, dernier quart XVIIIe siècle, lavis de sépia sur papier ; Musée de Versailles, MV 6033 ; inv. Dessins 313.

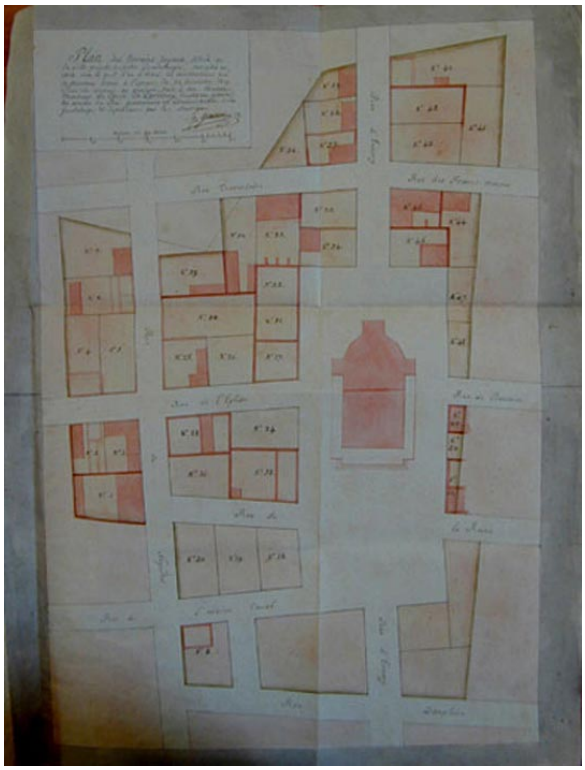
3 Ce n'est qu'à partir de 1806 que les autorités religieuses et administratives s'employèrent à doter la ville d'un nouveau lieu de culte. Les sources à ce sujet sont quasiment inexistantes et l'on ne dispose que d'un texte historique, rédigé par le voyer de Pointe-à-Pitre, Hilaire Gallois, en 1819 année de l'achèvement du nouvel édifice[1] et du registre des délibérations du Conseil de Fabrique de Pointe-à-Pitre commencé en 1804[2] pour nous éclairer sur la genèse de cette église. Les finances de la Colonie étant au plus bas, il fallait parer au plus pressé quitte à rendre aux paroissiens un lieu de culte sans grande parure. Le Conseil de Fabrique ayant préconisé l'ouverture d'un concours d'architectes, deux plans furent soumis à l'assemblée paroissiale. Ces derniers n'ont pas été retrouvés dans les Archives nationales, pas plus que le nom des architectes[3]. Un long débat opposa les membres du Conseil avant qu'un projet définitif ne soit accepté. En effet, se posait la question du matériau à privilégier, tous s'accordant sur « la construction d'un église en maçonnerie ou d'une en bois, combiné avec la célérité de l'édification, de l'économie et de la majesté qui doit caractériser un tel édifice »[4]. Le bois ayant finalement été écarté, l'assemblée de notables opta pour un édifice en maçonnerie en « quarré long »[5]. A deux reprises (mars 1807), l'administration en proposa l'adjudication avant que le 6 avril un entrepreneur de travaux ne se rende adjudicataire pour la somme de 297 000 livres. De dimensions modestes (45 mètres de long sur 20 mètres de large) et de plan basilical, l'église « devait avoir 136 pieds de long sur 60 pieds de large hors d'œuvre, la sacristie comprise. Et 120 pieds de long dans œuvre, non compris la sacristie ; sur 55 pieds de large aussi dans œuvre. La majeure partie devait se faire en bois ; le portail et les murs des bas-côtés devaient seuls être en maçonnerie. Elle devait se composer d'abord, du principal corps formant la nef et le chœur de 107 pieds de long, sur 30 pieds de large, soutenu par des poutres en bois

formant pilastres de 24 pieds de hauteur. Au pourtour de la nef et du chœur devaient régner les bas-côtés avec un toit en appentis dont le faîtage s'appuyait sur les pilastres de la nef, et l'égout sur les murs extérieurs. Le mur ne devait avoir que 12 pieds au-dessus du sol de l'église »[6].

4 Prévu à l'origine sur la place de la Victoire, le gouverneur décida finalement d'implanter l'édifice sur un morne adjacent, en cours d'arasement, à son emplacement actuel. L'architecte en profita pour modifier les plans et donner plus de largeur à la nef, ce qui fit grimper le devis à 307 000 livres. Alors que les travaux étaient en mesure de débuter, un premier événement vint retarder le chantier : l'entrepreneur fut arrêté et emprisonné pour « des motifs à lui particuliers »[7]. L'exécution des travaux fut donc reportée sur sa caution qui, dans l'incapacité de les commencer, écrivit aux autorités pour résilier l'entreprise de l'église et être déchargé de son cautionnement. Une délibération du Conseil de préfecture en date du 17 juillet 1807 le débouta de sa demande, le contraignant à engager les travaux en lieu et place de l'entrepreneur défaillant. Une cérémonie officielle de pose de la première pierre fut alors organisée le 22 septembre 1807.

5 Durant quatre années (1808-1811) le chantier subit plusieurs autres avatars. L'augmentation du devis obligeait à rechercher de nouveaux fonds qu'une collecte lancée par le curé de la paroisse ne parvint à rassembler. La situation s'aggrava encore en 1808 lorsque les Américains décrétèrent un embargo sur la Guadeloupe[8]. Désormais, la matière première, les bois américains dits bois du Nord, couramment employés dans l'architecture, n'entraient que difficilement dans l'île. Cette même année, l'entrepreneur cessa les travaux alors que seule une partie des murs latéraux était sortie de terre, les fondations de la façade pas même jetées. A peine les avait-il repris qu'en 1810, un nouvel incident vint les interrompre : la prise de l'île par les Anglais. L'année suivante, l'entrepreneur sollicita et obtint de l'administration britannique la résiliation de son entreprise[9].

Figure 2



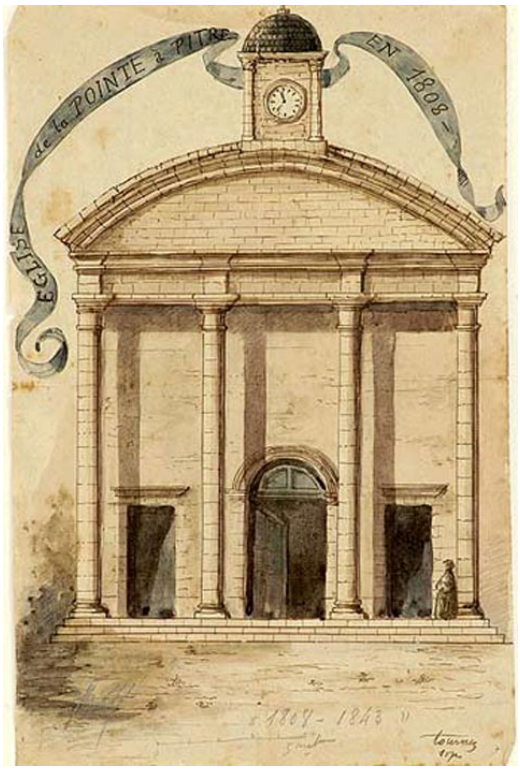
Plan des terrains royaux situés en la ville de Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, concédés en 1818 sur lequel on a tracé les constructions qui se trouvent dessus à l'époque du 30 décembre 1819..., Gallois, s.d. [1820] ; CAOM, SG Guadeloupe, c 116 ; d 813.

Phot. Inv. B. Kissoun © Inventaire général, ADAGP, 2003.

6 Il fallut attendre la fin de l'année 1814, la Guadeloupe étant redevenue française[10], pour voir la reprise des travaux, conduits par un architecte local, Nicolas Nassau, dont le père avait été voyer et arpenteur de Pointe-à-Pitre sous l'Ancien Régime. L'architecte s'engageait à terminer le chantier, à exhausser la nef pour former un étage devant servir de tribune et à réaliser la façade[11]. Au lieu des colonnes en bois qui devaient rythmer la nef et le chœur, Nassau choisit de construire des piliers en pierre de taille coiffés de chapiteaux supportant un entablement. Enfin, la couverture en essentes (bardeaux de bois) prévue initialement devait être remplacée par une couverture « en tôle étamée ou en tuiles de bonne qualité ». La Guadeloupe redevenue définitivement colonie française en 1816, le nouveau gouverneur, le comte de Lardenoy, entreprit de mener le chantier à son terme. Pendant quatre ans, il fit lever un nouvel impôt sur les habitants de Pointe-à-Pitre. Il fit même avancer par la caisse coloniale une somme de 30 000 livres « considérant qu'il [était] indispensable d'amener à leur fin des travaux depuis si longtemps commencés, de remplir les vœux et de satisfaire l'impatience des habitants »[12]. Le 1er décembre 1817, la réception des travaux eut enfin lieu et l'église fut consacrée l'année suivante. Le plan de type basilical n'avait pas été modifié, ni même la nef de quatre travées flanquée de collatéraux. En revanche, l'église s'achevait, au-delà d'un chœur d'une travée cantonné de deux chapelles, par une abside polygonale **(fig. n° 2)**. Le dessin de la façade, conservé dans les archives de l'Evêché de Guadeloupe, et dont on ne connaît pas l'origine, n'est sans doute pas conforme à la réalité[13]. En effet, les quatre colonnes du porche n'ont jamais été construites, celles-ci n'apparaissant pas sur les rares plans connus de l'édifice[14]. En revanche, la façade en maçonnerie à trois

ouvertures était bien surmontée par un fronton cintré prolongé par un clocheton **(fig. n° 3)**. Vingt-six ans plus tard, le tremblement de terre qui dévasta la Guadeloupe le 8 février 1843 détruisit entièrement l'édifice. Le gouverneur, l'amiral Gourbeyre, écrivait dans sa correspondance : « sur la gauche on voit l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, écroulée dans plusieurs de ses parties »[15]. Les murs, lézardés de toutes parts, et la charpente n'étaient pas récupérables au point qu'il fallut les démolir à coup de canon.

Figure 3

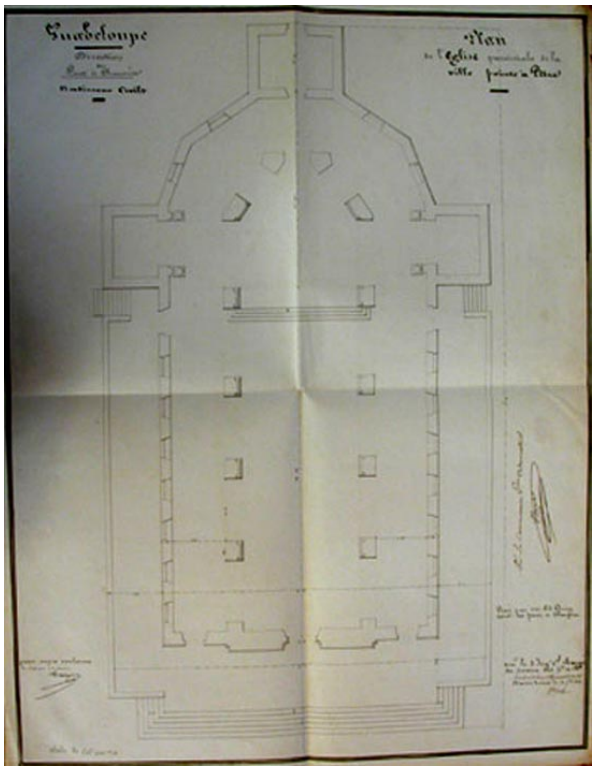


Eglise de Pointe-à-Pitre en 1808. Archives de l'Evêché, Basse-Terre, non coté.
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2004.

Vers un édifice techniquement novateur

7 La réédification de Pointe-à-Pitre et de son principal monument fut au centre des préoccupations du Conseil municipal et du gouverneur Gourbeyre. **(fig. n° 4)**

Figure 4



Plan de l'église paroissiale de Pointe-à-Pitre, Quin, s.d. [1843] ; CAOM, SG Guadeloupe, c 89 ; d 630.
Phot. Inv. B. Kissoun © Inventaire général, ADAGP, 2002.

8 Très vite, ce dernier écrivait au ministre pour demander la reconstruction de l'édifice selon de nouvelles règles qui le mettraient à l'abri d'une nouvelle secousse sismique, préconisant ainsi l'emploi du fer : « les ingénieurs pensaient à le rétablir sur le même plan et par conséquent à y utiliser tous les anciens matériaux, ou bien à y substituer un bâtiment en charpente. Mais ni l'un ni l'autre de ces projets ne peut convenir. Après une catastrophe comme celle dont nous venons d'être les témoins, de longtemps (sic) la population ne consentirait à venir s'agglomérer dans un bâtiment en pierre ; il y a là un sentiment que l'administration doit respecter. Une construction en bois d'une telle dimension n'offrirait d'un autre côté pas moins de dangers » ; et de poursuivre : « je pense qu'un grand vaisseau en fer, si on en fait de cette dimension et si on peut suffisamment le mettre à l'abri de la foudre, serait ce qu'il y aurait de plus convenable »[16]. Paris rejeta tout d'abord cette idée car les constructions en fer en étaient encore à leurs balbutiements, peu répandues pour être envisagées dans les colonies, surtout en raison du climat ; un rejet que le Conseil des travaux de la Marine confirma dans une délibération de janvier 1844 : « d'ailleurs, dans le cas actuel où il s'agit d'un projet d'édifice à construire d'après un système nouveau, dont les chantiers n'offrent jusqu'à ce jour aucun modèle, le Conseil ne croirait pas convenable d'en proposer de prime abord l'essai pour la construction d'un bâtiment aussi important qu'une église »[17].

9 Cependant, le ministre de la Marine et des Colonies, l'amiral Mackau, un ancien gouverneur de la Martinique, conscient du problème à résoudre dépêcha sur place l'architecte Alexandre Petit, lequel devait coopérer en tant qu'architecte et entrepreneur à la grande œuvre de reconstruction de la ville de Pointe-à-Pitre. La

mission de Petit était d'élaborer un projet qui mette la ville à l'abri des tremblements de terre, des incendies et des ouragans, les trois principaux fléaux qui la menaçaient en permanence[18]. L'église devait répondre elle aussi à ces exigences. De retour en métropole, Petit communiqua au ministre ses premières études et ses plans puis retourna en Guadeloupe en octobre 1844, accompagné par l'architecte Auguste de Prémonville, un inspecteur des travaux publics de la ville de Paris. Il présenta alors au gouverneur un astucieux programme architectural devant mettre l'église principalement à l'abri des tremblements de terre et des incendies. Le projet consistait à relier la « maçonnerie, dans tous les sens, par des armatures en fer ; à revêtir les colonnes en bois de l'intérieur par une autre colonne creuse ou cylindrique en fonte ; à former les combles des bas-côtés de fers d'assemblage avec moises du même métal, et à établir les escaliers en fonte et les couvertures en ardoises ou en tôle galvanisées, de telle sorte que l'emploi général de ces matériaux procurera au bâtiment, d'une part, la solidité, en prévision des tremblements de terre, et, de l'autre, l'incombustibilité qui la préservera de l'incendie »[19]. Afin d'assurer une ventilation constante et de réguler la lumière à l'intérieur de la nef, Petit prévoyait de percer un grand nombre de baies dotées de persiennes. L'air, pénétrant à travers les lames, pouvait assurer une ventilation satisfaisante, tandis que la lumière ne pénétrait que très faiblement. Au cas où l'éclairage s'avérait insuffisant, les persiennes des trois grandes arcades du premier étage de la façade principale pouvaient être remplacées par des fenêtres en verre dépoli. Ce projet fut accueilli favorablement par le Conseil privé de la Guadeloupe. Mais avant qu'il ne soit mis en adjudication, les plans furent envoyés à Paris au Conseil des bâtiments civils, institution chargée de contrôler la qualité des édifices publics. L'initiative était originale car ce Conseil n'était pas habilité à statuer sur les constructions réalisées dans les colonies et encore moins sur les projets d'architecture religieuse.

10 L'inspecteur qui eut la charge de vérifier le projet apporta de nombreuses observations[20]. Il reprochait en premier lieu aux architectes de ne pas avoir fourni un rapport plus détaillé, le plan n'étant à ses yeux qu'« un avant projet suffisant pour donner une idée de l'ensemble, mais insuffisant dans le rapport de la construction ». Il releva également quelques problèmes techniques, regrettant une trop large utilisation du bois, matériau propice à la propagation des incendies. L'inspecteur voulait aller plus loin en préconisant un système de charpente entièrement métallique. Même la façade de l'édifice était décriée. « Il serait à désirer, écrivait-il, que les architectes eussent étudié le motif de la façade principale de manière à en obtenir un caractère plus religieux ; car à part le fronton surmonté de la croix, rien dans cette façade n'annonce le temple chrétien ni même l'édifice religieux en général ». En conclusion, l'inspecteur demanda qu'un certain nombre de modifications soient apportées aux plans de l'édifice, réclamant entre autre un nouveau dessin pour la façade. Le projet modifié, sans charpente métallique mais doté d'une nouvelle façade, fut examiné et approuvé par le Conseil des bâtiments civils le 18 décembre 1845[21].

Figure 5



Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul. Escalier menant à la tribune d'orgue. Initialement prévu en fonte, l'escalier a été construit en bois et en maçonnerie.
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2004.

11 Pour autant, tous les problèmes n'étaient pas réglés. En effet, le coût élevé du projet (500 000 francs) empêcha sa réalisation en l'état si bien que l'architecte dut apporter quelques modifications au projet initial **(fig. n° 5)**. Ainsi, il dut se résoudre à suspendre l'exécution du clocher et fut contraint de supprimer certaines parties et de réintroduire le bois en lieu et place des parties en fonte (colonnes, escaliers...)[22]. Finalement, le 19 mai 1847, l'entreprise fut adjugée aux deux architectes[23], Petit restant bientôt seul à Pointe-à-Pitre pour diriger la construction de l'édifice dont la première pierre fut posée le 29 décembre 1847. Les travaux furent menés sans interruption jusqu'en 1850, année où le gouverneur Fieron nomma une commission chargée de vérifier l'avancée de ces derniers. Le rapport accablant qu'elle remit fut à l'origine d'un conflit entre l'architecte et la Colonie et dont l'ultime étape faillit être un pourvoi en Conseil d'Etat en 1851[24]. Les travaux qui avaient été suspendus pendant un temps furent finalement achevés et l'église inaugurée le 6 juillet 1853[25].

12 L'architecte, qui avait qualifié l'édifice d'œuvre de sa vie[26], avait construit un vaste édifice dont la conception se voulait encore tout à la fois antisismique et adaptée au climat. D'inspiration néo-classique et de plan allongé, il était constitué d'une nef de dix travées, flanquée de collatéraux séparés du vaisseau central par des colonnes en bois enveloppées par une gaine étanche en tôle portant des chapiteaux en fonte. L'église s'achevait au nord, au-delà d'un chœur fermé par des grilles et entouré d'un déambulatoire, par un chevet plat. La charpente de la nef était constituée par des fers méplats reposant sur huit fermes dont on ne sait si elles étaient en bois ou en métal, recouverte de feuille de zinc[27]. L'originalité venait des murs, formés d'un remplissage

en moellons armés noyés dans un double pan de fer devant assurer la stabilité de l'édifice **(fig. n° 6)**. Au-dessus des colonnes s'élevaient des voûtes en maçonnerie supportant les murs latéraux de la partie supérieure de la nef. Ces murs étaient pris entre deux armatures métalliques, une sur chaque face, reliées par des tirants traversant la maçonnerie.

Figure 6



Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul. Détail du pan de fer noyé dans la maçonnerie des murs.
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2004.

13 La façade construite par Petit est celle que l'on voit encore aujourd'hui, excepté quelques modifications **(fig. n° 7)**. De type néo-classique, elle se compose d'une porte centrale encadrée par deux baies latérales et se signale par la monumentalité du double étagement de colonnes, d'ordre dorique au rez-de-chaussée et ionique au premier niveau, et du fronton triangulaire. Les ailerons qui encadrent l'étage supérieur furent rajoutés après 1897 et parachèvent la référence au modèle romain post-tridentin. L'édifice techniquement novateur voulu par l'architecte avait subi de nombreuses transformations. L'emploi du fer avait été restreint, se limitant aux pans de fer enchâssés dans la maçonnerie des murs ; une utilisation somme toute originale car s'agissant d'un prototype pour ce type d'ouvrage[28].

Figure 7

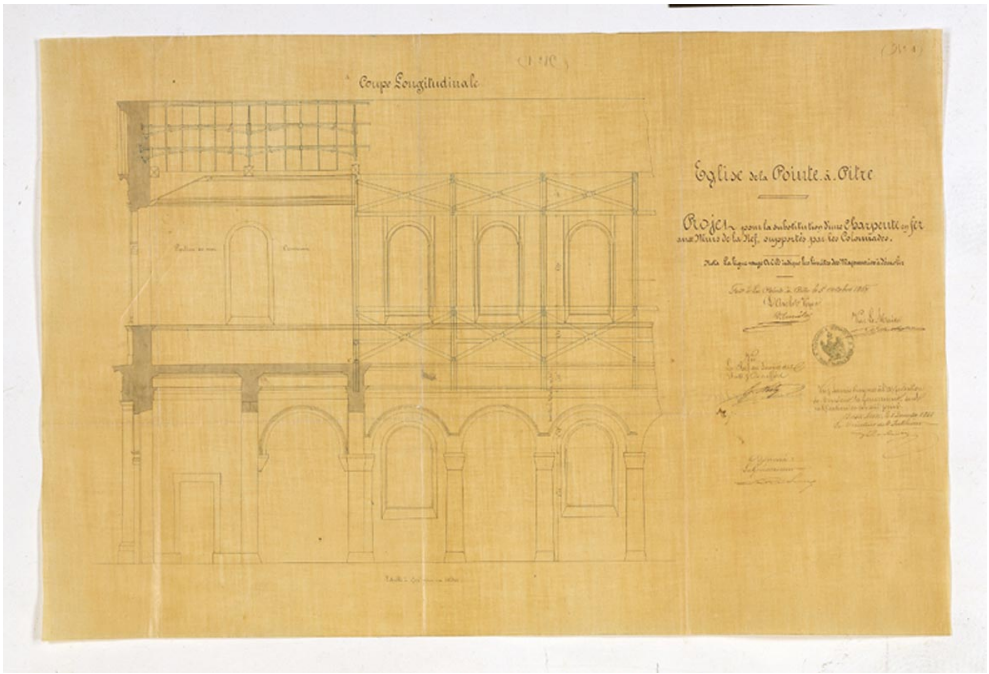


Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul. Façade principale.
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2001.

Une structure entièrement métallique

14 Dix ans plus tard, l'église Saint-Pierre et Saint-Paul fut à nouveau l'objet de toutes les attentions. Une commission municipale chargée de vérifier l'état de l'édifice constata que le bois des colonnes était complètement pourri et que l'armature en fer de la partie supérieure des murs de la nef était rongée par l'oxydation. Pour prévenir tout accident, il fallut étayer les murs et la toiture mais les inquiétudes étaient telles que la municipalité dut se résoudre à fermer l'église en 1867. L'architecte-voyer de la ville, Charles Trouillé[29], proposa alors de remplacer la maçonnerie des voûtes de la nef par une charpente entièrement métallique ainsi que l'avait déjà préconisé l'ingénieur du Conseil des bâtiments civils[30] **(fig. n° 8).**

Figure 8



Projet pour la substitution d'une charpente en fer aux murs de la nef, supportés par les colonnades, Trouillé, 5 octobre 1867 ; CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1552 ; cl. Arch. nat., CAOM.

Tous droits réservés.

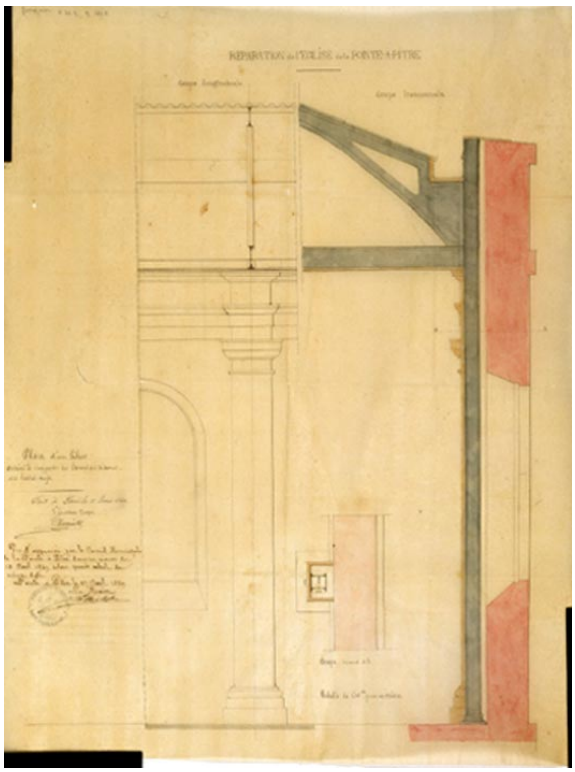
15 Le projet consistait à remplacer les supports en bois par un ordre de colonnes en briques à chapiteaux en fonte dont l'entablement supporterait directement une charpente métallique couverte en zinc ondulée[31]. Le Conseil municipal et le gouverneur acceptèrent le projet dont le devis se montait à 140 000 francs. A la demande du maire, en juin 1868, l'architecte se rendit en métropole pour parfaire ses plans et surveiller le cas échéant la confection et l'expédition des ouvrages en fer. Le chef d'édilité lui donna à cette occasion « les pouvoirs et délégations les plus étendus à l'effet d'établir, discuter et approuver, au nom de la Pointe-à-Pitre les clauses et conditions de tout marché fait avec les fournisseurs et faire procéder aux réceptions qui pourraient être jugées utiles en France »[32]. Le ministre de la Marine et des Colonies confia de son côté au Conseil des travaux de la Marine le soin d'examiner les plans et devis que l'architecte lui soumettrait.

16 Le 4 août 1868, cette instance statua défavorablement sur le projet dont elle jugeait le devis trop faible par rapport à la nature des travaux et préconisa de construire une nouvelle église composée d'une armature en fer[33]. L'architecte fut donc invité à réaliser un nouveau projet en tenant compte de ces remarques. La question était délicate car les églises formées d'une structure entièrement métallique étaient encore rares, même à Paris. Victor Baltard achevait la construction de l'église Saint-Augustin (formée d'une structure métallique mais habillée par un parement de pierre), elle-même inspirée de l'église Saint-Eugène dans le 9e arrondissement, première église construite à partir d'un structure en fer par l'architecte Louis-Auguste Boileau en 1855[34].

17 En décembre, Trouillé fut en mesure de soumettre au Conseil des travaux de la Marine un nouveau projet pour une église « entièrement en fer et pans de bois enduits en plâtre sur les deux faces »[35]. Il prévoyait une charpente métallique mais conservait

toutefois la façade et les murs latéraux du bâtiment, sur lesquels les poutres et les fermes de la toiture devaient prendre leurs points d'appui extérieurs. Ce projet mieux étudié dans les détails avait entraîné une augmentation du devis qui s'élevait désormais à 230 000 francs. Le 12 janvier 1869, le Conseil émit cependant un nouvel avis défavorable, jugeant qu'il était aberrant de poser une structure métallique résistante sur l'ancien édifice dont Trouillé voulait conserver la façade et les murs gouttereaux : « il convient de renoncer entièrement à faire servir les murs latéraux de la façade actuelle, qui n'ont rien de monumental et dont le sacrifice ne saurait par conséquent inspirer aucun regret ; en d'autres termes, au lieu de faire subir à l'église de la Pointe-à-Pitre une réparation qui ne pourrait inspirer aucune confiance »[36]. Le Conseil recommandait de détruire toutes les maçonneries et préconisait la construction de nouveaux murs formés d'une maçonnerie en moellons de pierre et de brique dans laquelle serait insérée une double armature métallique antisismique.

Figure 9



Plan d'un pilier destiné à supporter les fermes des toitures des basses-nefs, Trouillé, 11 février 1869 ; CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1549 ; cl. Arch. nat., CAOM.

Tous droits réservés.

18 Le 23 février 1869[37], le Conseil examina un troisième projet dans lequel l'architecte conservait par économie les maçonneries existantes mais doublait les murs gouttereaux de colonnes métalliques semblables à celles de la nef centrale posées à dix centimètres de leur face intérieure et sur lesquels reposeraient les fermes des bas-côtés, ce qui rendait les deux systèmes complètement indépendants l'un de l'autre[38] **(fig. n° 9)**. Le Conseil adopta cette solution à titre transitoire, à charge pour la municipalité de compléter ultérieurement la clôture extérieure de l'église en remplissant les intervalles compris entre les colonnes métalliques[39]. Le système retenu, novateur pour l'époque (surtout dans les Antilles françaises), permettait de conserver les maçonneries

anciennes de la façade et des murs latéraux qui ne devaient cependant plus servir de structures porteuses, en particulier pour la charpente métallique des bas-côtés. Surtout, l'ossature métallique supprimait les effets de poussée d'éventuelles voûtes et rendaient arcs-boutants et contreforts, souvent disgracieux, inutiles. La structure métallique constituait à elle seule le système de stabilité, la maçonnerie ne servant qu'au remplissage des intervalles. Ainsi, en cas de nouveaux tremblements de terre, leur effondrement éventuel n'ébranlerait pas la structure métallique de l'église rendue complètement indépendante. Par une dépêche en date du 5 mars 1869, le ministre de la Marine et des Colonies informait le gouverneur de la Guadeloupe et le maire que le projet avait été adopté par le Conseil des travaux de la Marine.

19 A Paris, l'architecte se mit alors à chercher un fournisseur pour la confection de la structure et porta son choix sur la maison Veuve et Héritiers Joly dirigée par César Jolly, un ingénieur de l'Ecole des Arts et Métiers de Châlons, dont l'usine située à Argenteuil n'était qu'à une douzaine de kilomètres au nord-ouest de Paris, ce qui rendait le transport plus aisé jusqu'à un port Atlantique[40]. Le directeur ayant consenti un rabais de 5 % sur l'ensemble des fournitures, le Conseil municipal de Pointe-à-Pitre, tenu au courant par la correspondance régulière de son voyer, accepta tout de suite cette proposition « désireuse d'en finir avec cette réédification d'église qui, depuis six ans, [était] incessamment reproduite avec son cortège d'embarras de difficultés et d'incidents nouveaux »[41]. Un marché fut alors passé avec la maison Joly le 14 avril 1870.

20 A peine l'affaire semblait-elle trouver enfin une issue heureuse que, comble de malchance, la guerre franco-allemande de 1870-1871 vint retarder la fabrication des pièces métalliques. Dans une lettre du 15 août 1870, l'architecte informait le Conseil municipal que la déclaration de guerre risquait de compromettre la fabrication de la structure dans les délais car les matières premières ne parvenaient plus à l'usine. Les choses se compliquèrent après l'invasion de la localité d'Argenteuil par l'artillerie prussienne qui occupa l'usine, obligeant le directeur à quitter la région parisienne pour les Pyrénées-Atlantiques, promettant toutefois d'achever la structure dès la fin des hostilités[42]. La construction de la structure reprit progressivement l'année suivante en dépit de la mobilisation d'une partie des ouvriers à la suite du siège de Paris par les Allemands (septembre 1870 à janvier 1871) et des événements de la Commune de Paris (mars à mai 1871). Cependant, le directeur n'était pas encore en mesure de fournir une date de livraison, seuls les colonnes, les planchers et les arceaux étant alors achevés[43].

21 Un autre imprévu, cette fois-ci à Pointe-à-Pitre, vint retarder le déroulement des travaux : le terrible incendie du 18 juillet 1871 qui ravagea toute la partie ouest de la ville, épargnant par miracle l'église, dont on avait commencé à détruire la partie supérieure. Il fallait désormais parer au plus pressé : déblayer les rues, reloger les habitants, soigner les blessés... Pendant ce temps, à Argenteuil, la fabrication de la structure avançait rapidement. L'architecte écrivait au maire dans une lettre antérieure à l'incendie : « l'activité imprimée aux travaux pour la construction de la charpente en fer de l'église de la Pointe-à-Pitre me porte à penser qu'à la fin du mois d'août prochain, il y aura une quantité de travaux exécutés »[44]. La nouvelle du désastre de Pointe-à-Pitre n'empêcha pas la livraison des fournitures au mois de mars 1872. L'architecte avait également conclu l'affrètement d'un navire pour le transport des matériaux jusqu'à bon port. Cependant, le pont de chemin de fer ayant été détruit durant les hostilités, le transport des pièces d'Argenteuil au Havre risquait de prendre

du temps, le trajet devant se faire par camion jusqu'à Paris en empruntant des chemins détournés[45].

Figure 10



Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul. Vue de la nef centrale et la structure métallique.
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2002.

22 Quelques mois plus tard, la charpente arriva sans encombre en rade de Pointe-à-Pitre et il n'y eut aucun contretemps lors des opérations de montage **(fig. n° 10)**. Le chantier avait été bien long et l'on s'était heurté à bien des obstacles mais l'église apporta entière satisfaction[46]. A plusieurs reprises à la fin du XIXe siècle et au XXe siècle, de nouvelles catastrophes la menacèrent (tremblement de terre de 1897, incendie de 1899, cyclones de 1928, 1956, 1966), mais aucune n'ébranla sa stabilité, preuve de la solidité de ce type de structure. Classée au titre des Monuments historiques en 1979, l'église fait actuellement l'objet d'importants et urgents travaux de restauration visant à traiter l'oxydation des parties métalliques qui assurent depuis plus d'un siècle la stabilité de l'ouvrage.

NOTES

1. Centre d'archives d'Outre-Mer, Service Géographique (SG) Guadeloupe (CAOM), c 258 ; d 1549. Rapport sur l'église de la Pointe-à-Pitre par Gallois, arpenteur de la ville, 12 juin 1819.

2. Archives départementales de la Guadeloupe (ADG), E-Dépôt 13/5. Registre des délibérations du Conseil de Fabrique de l'église de Pointe-à-Pitre, 1804-1841.

3. FABRE, Camille. **De Clocher en clocher. Saint-Pierre Saint-Paul**. Aubenas : Lienhart et C^ie^, 1978. Auteur d'une monographie sur l'église de Pointe-à-Pitre, le père Camille Fabre rapporte le nom de l'architecte Jean Rousseau. Pourtant, aucune des autres sources ne fournit le nom de cet architecte.

4. ADG, E-Dépôt 13/5. Registre des délibérations du Conseil de Fabrique de l'église de Pointe-à-Pitre, séance du 9 mars 1806. Délibération sur la forme adoptée pour l'édification de l'église.

5. ADG, E-Dépôt 13/5. Registre des délibérations du Conseil de Fabrique de l'église de Pointe-à-Pitre, séance du 18 décembre 1806. Seconde délibération sur la forme adoptée pour l'édification de l'église.

6. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1549. Rapport sur l'église de la Pointe-à-Pitre par Gallois, arpenteur de la ville, 12 juin 1819.

7. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1549. Rapport sur l'église de la Pointe-à-Pitre par Gallois, arpenteur de la ville, 12 juin 1819.

8. La guerre entre Français et Anglais eut des répercussions jusqu'aux Etats-Unis. A la suite de l'arraisonnement d'un navire américain par un navire anglais, le président Thomas Jefferson fit voter un « Embargo Act ». Cet embargo interdisait aux navires étrangers l'accès aux ports américains et empêchait aux navires américains de quitter leurs propres ports ou de commercer avec la France et l'Angleterre et leurs colonies.

9. SHM, ms 128. Guadeloupe et dépendances. Recueil de documens (sic) relatifs à la législation locale pendant l'occupation anglaise. Rapport du 14 décembre 1811. Assemblée de notables à Pointe-à-Pitre pour recevoir la résiliation de Mr de Vaultier pour l'entreprise de l'église de ladite ville ; ADG, E-Dépôt 13/5. Registre des délibérations du Conseil de Fabrique de l'église de Pointe-à-Pitre, séance du 19 décembre 1811. Communication d'une lettre de Mr Saint Olympe sur la résiliation de l'entreprise de l'église par M. Vaultier de Moyencourt. Conditions de la résiliation.

10. Occupée depuis février 1810 par les Britanniques, la Guadeloupe fut rendue à la France le 30 mai 1814 par le traité de Paris ; la prise de possession officielle par le Comte de Linois s'est fait le 14 décembre 1814. En août 1815, à la suite des Cent-Jours, les troupes anglaises s'emparèrent à nouveau de l'île qui fut rétrocédée définitivement le 25 juillet 1816.

11. ADG, E-Dépôt 13/5. Registre des délibérations du Conseil de Fabrique de l'église de Pointe-à-Pitre, séance du 29 mai 1814. Délibération sur un nouveau plan proposé par Mr Nassau pour l'achèvement de l'église.

12. CAOM, C^7^A^66^, f°199. Ordonnance concernant l'achèvement de l'église de la Pointe-à-Pitre, 10 juillet 1817.

13. Archives de l'Evêché, Basse-Terre, non coté. Eglise de la Pointe-à-Pitre en 1808, s.n, s.d.

14. CAOM, SG Guadeloupe, c 89 ; d 630. Plan de l'église paroissiale de la Pointe-à-Pitre, Quin, s.d. [1843] ; *idem*, c 116 ; d 813. Plan des terrains royaux situés en la ville de Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, concédés en 1818 sur lequel on a tracé les constructions qui se trouvent dessus à l'époque du 30 décembre 1819..., Gallois, s.d. [1820].

15. Service historique de la Marine (SHM), ms 199. **Chronique du 8 février 1843. Recueil de documents et pièces officielles de tous genres devant servir à l'histoire du tremblement de terre éprouvé à la Guadeloupe. Hommage à l'amiral Gourbeyre**. Tome 1, Basse-Terre : 1843.

16. CAOM, SG Guadeloupe, c 89 ; d 630. Lettre du gouverneur au secrétaire d'Etat de la Marine et des Colonies au sujet de la reconstruction de l'église de la Pointe-à-Pitre, 21 septembre 1843.

17. CAOM, SG Guadeloupe, c 89 ; d 630. Extrait du registre des délibérations du Conseil des travaux de la Marine, séance du 6 janvier 1844. Reconstruction en fer de l'église de la Pointe-à-Pitre (Guadeloupe).

18. Bibliothèque nationale de France (BnF), départements des imprimés, $8^{LK}12$. **Plan et exposé de la situation actuelle de la Pointe-à-Pitre**, par A. Petit, architecte-vérificateur. Paris : imprimerie Locquin, s.d. [1844].

19. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1549. Extrait du registre des délibérations du Conseil privé de la Guadeloupe, séance du 5 septembre 1845. Examen des plans dressés pour la reconstruction de l'église de la Pointe-à-Pitre. Proposition accueillie de les soumettre au Conseil des bâtiments civils à Paris. Demande au département d'une subvention de 500 000 francs.

20. Centre historique des archives nationales (CHAN), F^{21} 1874. Conseil général des bâtiments civils, Affaires soumises au Conseil. Rapport fait au Conseil général des bâtiments civils par M. Grillon, inspecteur général, sur l'église à construire à Pointe-à-Pitre, 8 décembre 1845.

21. CHAN, F^{21*}2537. Avis du Conseil général des bâtiments civils, 1844-1846, séance du 18 décembre 1845. Pointe-à-Pitre : église. Projet de construction. M^{rs} Petit et de Prémonville, architectes.

22. ADG, 5 K 35-39. Registre des délibérations du Conseil privé de la Guadeloupe, séance du 15 mai 1847. Au sujet de la reconstruction de l'église de la Pointe-à-Pitre.

23. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1552. Lettre du gouverneur au ministre annonçant que l'entreprise de l'église a été adjugée à messieurs Petit et de Prémonville, 24 mai 1847.

24. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1549. Demande par messieurs Petit et de Prémonville, architectes et entrepreneurs de la nouvelle église de la Pointe-à-Pitre, afin d'être relevés de la déchéance devant le Conseil d'Etat, ou d'obtenir avec le patronage du département de la Marine une indemnité de l'administration coloniale, s.d. [1853].

25. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1549. Bénédiction de l'église de la Pointe-à-Pitre. **Journal commercial de la Pointe-à-Pitre**, n° 56, 12 juillet 1853.

26. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1549. Bénédiction de l'église de la Pointe-à-Pitre. **Journal commercial de la Pointe-à-Pitre**, n° 56, 12 juillet 1853. « L'œuvre la plus importante de ma vie sera la réédification de l'église de la Pointe-à-Pitre ».

27. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1551. Extrait du registre des délibérations du Conseil privé de la Guadeloupe, séance du 15 novembre 1851. L'emploi du zinc est substitué à celui de la tôle pour la confection de la toiture de l'église de la Pointe-à-Pitre.

28. En ce milieu de XIXe siècle, l'architecture métallique était encore à ses balbutiements. Le projet de l'architecte Antonin Romand, la construction d'une salle en fer pour l'hôpital du Camp Jacob, s'était soldée par un échec. Le bâtiment présentait trop d'inconvénients, les matériaux vieillissaient mal, la toiture prenait l'eau et surtout l'édifice restait inadapté au climat chaud des Antilles. L'expérience ne demeure pas moins la première tentative française dans le domaine de l'exportation d'architecture métallique alors que les colonies britanniques faisaient preuve d'une nette avance : une église démontable avait été envoyée en Jamaïque en 1844 ; la même année, une entreprise britannique exportait un phare « en fer » à Gibb's Hill aux Bermudes. Voir à ce propos ACHILLE, Alice. Aux origines de l'architecture métallique publique aux Antilles françaises : l'œuvre de A. Romand et l'influence des modèles belges et britanniques. **Revue du Nord**, tome LXXIV, n° 297-298, juillet-décembre 1992, p. 541-558.

29. Sur la vie et la carrière de l'architecte Charles Pierre Trouillé nous ne savons rien, son dossier personnel, conservé au CAOM (EE 1742 – 2bis), ne renferme qu'une pièce. Né à Maubourguet (Hautes-Pyrénées) en 1820, Trouillé décéda à Pointe-à-Pitre en 1881. Il occupa la charge d'architecte-voyer de Pointe-à-Pitre à partir de 1858.

30. Ce projet intervenait dans un contexte d'innovation technique nouveau en Europe. Les constructions en fer avaient définitivement pris une place importante dans les grands ouvrages d'art modernes. Les usines françaises construisaient grand nombre de ponts, de viaducs métalliques pour les chemins de fer ou des charpentes pour des halles, marchés et théâtres, qu'elles exportaient en Europe et dans les colonies. En Guadeloupe, les dernières décennies du XIXe siècle correspondent à l'utilisation maximale des structures métalliques dans l'architecture

avec la construction des premiers ponts en fer ou des usines centrales, telle que l'usine Darboussier, ensemble industriel complètement métallique, sorti des ateliers de Jean-François Cail. Voir à ce sujet PONCELET, Etienne. Le fer outre-mer. **Fontes, fers et aciers dans l'architecture. Etude, détection et conservation des métaux ferreux dans les bâtiments**, Cahiers de la section françaises de l'Icomos, n° 17, p. 53-56.

31. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1552. Eglise de la Pointe-à-Pitre, substitution d'une charpente en fer aux murs de la grande nef, Trouillé, 7 octobre 1867 ; Projet pour la substitution d'une charpente en fer aux murs de la nef, supportés par les colonnades, Trouillé, 5 octobre 1867.

32. AM Pointe-à-Pitre, RD2. Registre des délibérations du Conseil municipal de Pointe-à-Pitre, séance du 17 avril 1868. Décision du conseil tendant à solliciter la bienveillante intervention du ministre dans la mission du voyer en France pour les travaux de l'église.

33. HM, BB^{8}1163. Registre des délibérations du Conseil des travaux de la Marine, séance 4 août 1868. Réparations à faire à l'église de la Pointe-à-Pitre (Guadeloupe).

34. LEMOINE, Bertrand. **L'architecture du fer. France : XIXe siècle**. Paris : Champ Vallon, 1986.

35. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1552. Lettre de l'architecte-voyer au ministre de la Marine et des Colonies annonçant l'envoi d'un nouveau projet en fer pour l'église de la Pointe-à-Pitre, 22 décembre 1868.

36. SHM, BB^{8}1164. Registre des délibérations du Conseil des travaux de la Marine, séance du 12 janvier 1869. Projet de réparations de l'église de la Pointe-à-Pitre (Guadeloupe).

37. SHM, BB^{8}1164. Registre des délibérations du Conseil des travaux de la Marine, séance du 12 janvier 1869. 23 février 1869. Nouveau projet de réparations de l'église de la Pointe-à-Pitre (Guadeloupe).

38. CAOM, SG Guadeloupe, c 258 ; d 1549. Plan d'un pilier destiné à supporter les fermes des toitures des basses-nefs, Trouillé, 11 février 1869.

39. Ce parti pris ne cachait pas une certaine méfiance à l'égard de ce nouveau matériau. En effet, la structure métallique était conçue comme une halle « cachée » par les élévations extérieures de type néo-classique. A l'intérieur, les colonnes en fer devaient être enduites de plâtre, dessinant un faux appareil en pierre, imitation du style dorique. Même les fermes de la toiture étaient habillées d'un décor en plâtre d'inspiration néo-gothique formé de liernes et de tiercerons. Ce n'est que dans le dernier quart du XIX^{e} siècle que furent construits des édifices métalliques plus prestigieux et plus visibles comme le marché de Pointe-à-Pitre, la bibliothèque Schoelcher et la cathédrale de Fort-de-France (Martinique).

40. Le choix de la maison Joly n'avait rien d'anodin. Le serrurier Pierre Joly avait établi en 1824 l'une des premières entreprises industrielles d'Argenteuil, une fonderie avec machines-outils capable de produire des superstructures métalliques importantes. La société de « construction en fer » Joly, qui occupait 21 000 m^{2} d'usine en plein centre-ville, employait jusqu'à 315 ouvriers en 1853. Remarqué par Napoléon III, qui visita en 1852 son atelier, Joly reçut la commande de la charpente métallique des halles centrales de Paris en 1854, dessinée par Baltard et Callet. La conséquence immédiate de cette réussite fut la multiplication de ce type de halle et le développement des fermes Polonceau, dont un nombre restreint d'entreprises spécialisées dans la construction métallique maîtrisait les techniques. Ainsi, l'établissement construisit entre 1854 et 1878 les halles de la Villette mais également une quinzaine de marchés d'arrondissement à Paris et en province, à Montpellier, Lille et Rouen. L'entreprise réalisa également des fermes métalliques pour des ponts (pont d'Argenteuil, pont Faidherbe au Sénégal), des gares (gares de l'Est, de l'Ouest et surtout Saint-Lazarre en 1888), des barrages et des écluses métalliques.

41. AM Pointe-à-Pitre, RD2. Registre des délibérations du Conseil municipal de Pointe-à-Pitre, séance du 12 janvier 1870. Réédification de l'église.

42. AM Pointe-à-Pitre, RD2. Registre des délibérations du Conseil municipal de Pointe-à-Pitre, séance du 7 décembre 1870. Réédification de l'église.

43. AM Pointe-à-Pitre, RD2. Registre des délibérations du Conseil municipal de Pointe-à-Pitre, séance du 25 juillet 1871. Lettre du voyer au sujet de la reconstruction de l'église.
44. AM Pointe-à-Pitre, RD2. Registre des délibérations du Conseil municipal de Pointe-à-Pitre, séance du 6 août 1871. Lettre du voyer concernant la reconstruction de l'église.
45. AM Pointe-à-Pitre, RD2. Registre des délibérations du Conseil municipal de Pointe-à-Pitre, séance du 28 mars 1872. Lettre du voyer au sujet la reconstruction de l'église. Trouillé écrivait au sujet de ce retard : « En temps ordinaire, on aurait pu charger à Argenteuil même sur wagons, les fers de l'église, d'où ils se seraient rendus à la gare de l'Ouest à Paris et de là au Havre. Malheureusement, les nécessités de la guerre ont occasionné la destruction du pont de chemin de fer à Argenteuil, ouvrage important et qui se trouve en ce moment en reconstruction. Cette circonstance rend impossible tout transport à Paris par chemin de fer ».
46. L'architecte de la ville, mettant à profit son séjour en France et conscient des avancées techniques liées à l'utilisation du fer, élabora les plans de plusieurs bâtiments publics, construits à partir d'une structure en fer. Dès 1869, il proposa au Conseil municipal les plans d'une boucherie qui ne fut édifiée qu'en 1883. De même, après l'incendie de 1871, il élabora les plans d'une halle métallique, pensée sur le modèle des halles centrales de Paris et dont la fabrication fut également confiée, en 1872, à la maison Joly.

RÉSUMÉS

L'inventaire du centre ancien de Pointe-à-Pitre a été lancé en 2001. Cet article est l'aboutissement de trois ans de recherches sur l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, monument emblématique, le seul qui témoigne de l'histoire mouvementée de la cité, particulièrement touchée par les catastrophes qui se sont succédé depuis le XVIIIe siècle. Edifice techniquement novateur, il a fait l'objet, dès le milieu du XIXe siècle, de projets visant à remplacer les matériaux traditionnels par une structure métallique. La présence du fer, d'abord timide, s'est ensuite imposée à toutes les parties de l'édifice, à tel point que l'église est précurseur dans l'emploi du fer pour les édifices religieux dans les colonies françaises.

The inventory survey of the historic centre of Pointe-à-Pitre was undertaken in 2001. The present article is the result of three years' research on the church of Saint-Paul and Saint-Pierre, a particularly emblematic monument and the only building that still bears witness to the troubled history of the city, cruelly hit by natural disasters from the eighteenth century. Technically, it was an innovatory building which, from the middle of the nineteenth century, sought to replace traditional building materials with iron. The use of iron elements was at first only timid, but gradually iron structures came to be used throughout the building. The church may be seen then as a precursor in the use of iron in the religious buildings of the French colonies.

INDEX

Mots-clés : villégiature, palais, pape, Avignon, Villeneuve-lès-Avignon, livrée, cardinal, curie, Jean XXII, jardin, Sacré Collège, Thurroye, Pierre de Thury, Pierre de Turin, palatium, archéologie du bâti, décor, Bertrand du Pouget, Bertrand de Deaux, Chambre Apostolique, Pierre Roger, Etienne Aubert, Clément VI, Innocent VI, Annibale di Ceccano, Pedro Gomez de Barroso, Jean le Bon, Jean II, Jeanne de Naples, Louis II d'Anjou, tinel, aula, salle basse, grand-salle, Benoît XII, Guy de Boulogne, chapelle, Ceccano, Clément VII, Grégoire XI, Pierre Bertrand, Pierre du Colombier
Keywords : Church, natural disaster, iron, religious building

AUTEUR

BRUNO KISSOUN

Animateur du patrimoine. Ville de Pointe-à-Pitre. bruno.kissoun@wanadoo.fr

Le sanatorium familial de Montigny-en-Ostrevent (Nord) : échec d'une tentative de création d'un établissement antituberculeux modèle, de caractère national

Pierre-Louis Laget

1 La tuberculose est une maladie endémique fort anciennement attestée puisque les lésions caractéristiques en ont été retrouvées sur des momies égyptiennes, mais son incidence sur la population européenne connut une hausse continue au cours du XIXe siècle pour des raisons mal élucidées bien que divers facteurs puissent être incriminés : naissance et expansion de la grande industrie avec consécutivement dégradation des conditions de travail et paupérisation de la classe ouvrière, forte croissance urbaine et surtout densification extrême de l'habitat dans les quartiers populeux des grandes villes, etc. Aussi, la mortalité dont on rendait la tuberculose responsable commença-t-elle à être perçue comme un phénomène dramatique vers la fin du siècle et sa corrélation avec le développement parallèle de la misère ne tarda pas à être fortement pressentie, ce que des études vinrent confirmer. Dès lors, cette maladie fut mise au rang des fléaux sociaux majeurs, au même titre que la syphilis et surtout que l'alcoolisme dont le lien avec le paupérisme était encore plus flagrant.

Ardentes polémiques sur la création de sanatoriums sur arrière-fond de germanophobie

2 En France, on lui imputait ainsi jusqu'à près de 150 000 morts par an, à la fin du XIXe siècle, ce qui en faisait de très loin, même si le chiffre fut sans doute exagéré à des fins de propagande, la première cause de mortalité par fait de maladie. Par ailleurs, dans le contexte de l'exacerbation de la rivalité franco-allemande, consécutive à la défaite de

1871, cette ponction d'un nombre aussi effrayant de vies humaines, de surcroît sur une population le plus souvent jeune et donc potentiellement active, était devenue inacceptable. La lutte contre la tuberculose constituait un impératif national dans la mesure où l'Allemagne, en y ayant consacré d'énormes moyens, commençait à obtenir des résultats jugés significatifs en termes de diminution de la morbidité et de la mortalité. Or ce pays avait opté pour une politique sanitaire reposant principalement sur la construction de sanatoriums, et ce sur une très vaste échelle grâce à leur financement par les caisses d'assurance sociale instituées en 1882 par le chancelier Bismarck.

3 La question des établissements destinés à la cure des tuberculeux n'avait pourtant point été ignorée en France puisque la fondation du premier hôpital maritime de Berck-sur-Mer, dans le Pas-de-Calais, remontait à 1861. Cependant, cet hôpital avait été édifié à l'intention d'enfants scrofuleux, rachitiques et lymphatiques, ce qui recouvrait de véritables tuberculoses (la scrofule étant une atteinte tuberculeuse ganglionnaire et cutanée), mais aussi un ensemble d'entités morbides encore floues ayant pour dénominateur commun la malnutrition et la médiocrité des conditions d'hygiène et d'habitat. Un second hôpital maritime de plan particulièrement grandiose fut certes ouvert en 1869 à Berck, mais cette réalisation de prestige du pouvoir impérial napoléonien semble avoir plutôt dissuadé les autorités républicaines de renouveler pareille expérience qui demeura, en l'occurrence, sans postérité immédiate.

4 sLe premier véritable hôpital de phtisiques (tuberculose pulmonaire) français, celui de Sainte-Marie-de-Villepinte (Seine-Saint-Denis), vit le jour en 1880 à l'initiative de *l'œuvre des jeunes filles poitrinaires*, une organisation privée dont l'acte de naissance se situe en 1878. La création en 1888 du second hôpital, celui d'Ormesson (Val-de-Marne), qui recevait exclusivement des garçons de 2 à 16 ans, relevait de l'*Œuvre des enfants tuberculeux* qui s'était constituée la même année et qui allait établir en 1893 une succursale à Villiers-sur-Marne[1]. Même si l'on y ajoute quelques hôpitaux maritimes fondés, à l'instar de celui de Berck, pour y accueillir des enfants scrofuleux, la France ne disposait, au crépuscule du XIXe siècle, que d'un nombre dérisoire d'établissements pour tuberculeux, dont au surplus aucun n'était prévu pour le traitement des malades adultes, contre plusieurs dizaines en Allemagne, et plusieurs en Suisse et aux Etats-Unis ; or les réalisations de ces pays ne tardèrent pas à être largement diffusées et données ainsi en exemple.

5 Moeller, un médecin belge, publia en 1894 une brochure illustrée de quelques figures où il décrivait principalement des sanatoriums allemands et suisses[2]. Siegmund-Adolph Knopf, phtisiologue allemand installé aux Etats-Unis, et le français Paul Beaulavon[3], soutinrent chacun à Paris, l'un en 1895, l'autre en 1896, une thèse de médecine retentissante sur la question des sanatoriums. Knopf y brosse un panorama d'établissements pour tuberculeux situés dans le monde entier et recouvrant les formules les plus diverses, même celles dont il souligne les imperfections, et son livre est abondamment illustré à la fois de photographies et de plans[4]. Lui-même semble accorder sa préférence à ces établissements constitués de petits chalets, dont le promoteur était le médecin Edward-Livingston Trudeau. Il consacre ainsi une longue notice au prototype, « Adirondack Cottage sanitorium », sis près du village de Saranac Lake dans l'Etat de New York, aux Etats-Unis, et au « Muskoka Cottage sanatorium », situé au Canada, dans l'Etat de l'Ontario, conçu selon le même principe. C'est un panorama encore plus large qu'expose en 1899 le médecin britannique, Frederick-

Rufenacht Walters, dans un ouvrage comportant lui aussi de nombreux plans et figures[5].

6 Ces publications, en portant à la connaissance du public français les réalisations étrangères, contribuèrent véritablement à susciter un débat, en notre pays, sur la question des sanatoriums. Certains reprochaient cependant à leurs auteurs de prôner l'adoption pure et simple du système de santé mis en place en Allemagne à grands frais[6], tandis que d'autres au contraire, après un voyage d'étude outre-Rhin, se convertissaient incontinent à la nouvelle religion sanatoriale et en devenaient d'ardents propagandistes[7]. Cet engouement culmina lors de la réunion à Berlin, entre le 24 et le 27 mai 1899, du premier congrès allemand de la tuberculose où, non content de célébrer la politique sanitaire instaurée de ce côté du Rhin pour combattre le fléau, on dénigra les hôpitaux marins du littoral méditerranéen, présentés comme les mouroirs du genre humain[8].

7 Dès la clôture du congrès, les débats sur les moyens qui devraient être mis en œuvre pour le traitement des tuberculeux prirent un ton passionné, toujours sur fond d'antagonisme franco-allemand alors à son paroxysme. Ainsi, les adversaires de la cure hygiéno-diététique instituée dans les sanatoriums d'outre-Rhin, laquelle associait repos au grand air (même glacial) et suralimentation (qualifiée de gavage par ses détracteurs), soupçonnaient pareille cure d'être plutôt une émanation du caporalisme prussien que le fruit d'une stratégie médicale éprouvée[9]. Certains, au sein même des partisans de la cure hygiéno-diététique, ne dissimulaient point leurs réticences sur l'opportunité de créer des sanatoriums, s'insurgeant contre un coût de construction et de fonctionnement parfaitement disproportionné en regard des résultats obtenus jugés dérisoires, même sur le court terme. Ils dénonçaient en outre le dogme qui voulait que ces édifices fussent implantés en altitude, ce qui impliquait presque toujours l'éloignement du malade de sa famille ; éloignement jugé, dans le cas d'un tuberculeux marié, préjudiciable à un moral déjà passablement éprouvé, et qui risquait de surcroît de distendre des liens affectifs fragilisés par la phobie de la contagion de la part des proches indemnes, voire de réduire à néant les ressources du ménage si la personne malade était l'époux ou bien de compromettre la bonne tenue du foyer si c'était la maîtresse de maison.

Dispensaire et sanatorium, une complémentarité dans la lutte antituberculeuse selon la stratégie d'Albert Calmette

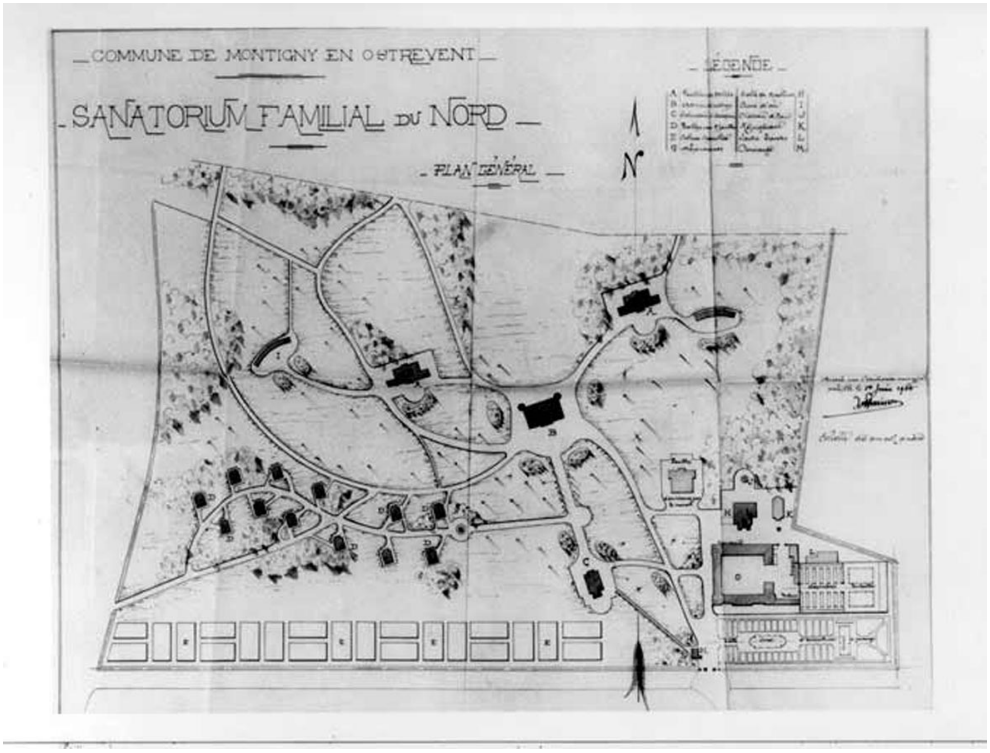
8 C'est dans un grand élan de solidarité, mais avec ces controverses en arrière-plan, que fut fondée la Ligue du Nord contre la tuberculose - comme maintes ligues départementales similaires créées en ces circonstances -, laquelle tint sa première assemblée générale le 23 avril 1900. Présidée par Théodore Barrois, député et professeur à la Faculté de médecine de Lille, elle était animée par un comité exécutif ayant à sa tête le docteur Edouard-Louis Ausset et Albert Calmette, secrétaire général de la Ligue et directeur du tout jeune Institut Pasteur local. Cet institut, fondé le 15 février 1895, avait été inauguré le 9 avril 1899, les travaux de construction ayant été financés grâce à une souscription publique et des subventions d'origine variée. Or Calmette, dans sa stratégie de lutte contre la tuberculose, accorda d'emblée la priorité à la création d'un dispensaire antituberculeux qui ne réclamait pas de locaux très

spacieux et qui permettait de toucher une population infiniment plus large[10]. Il lança donc à nouveau, dès 1900, une souscription publique afin de recueillir les fonds nécessaires à la réalisation de ce dispensaire ; l'établissement ouvert le 1er février 1901, fut baptisé « Préventorium Emile Roux », du nom du plus fameux des disciples de Louis Pasteur.

9 Ayant à son actif la mise en route du dispensaire, et assuré du soutien actif du préfet du Nord, Calmette entreprit alors de passer à la seconde étape de son plan, à savoir la construction d'un sanatorium. Le comité exécutif de la Ligue du Nord décida de faire une nouvelle fois appel à la générosité du public, mais la souscription ne réunit qu'une somme de 122 000 francs, très insuffisante pour réaliser le programme projeté. En 1903, la Ligue obtint du gouvernement l'émission d'une loterie de 3 000 000 de francs afin de compléter les fonds précédemment collectés. Le tirage de la loterie eut lieu le 15 avril 1904, mais elle ne permit de recueillir que 1 200 000 francs seulement[11], son succès ayant été probablement compromis par ces appels réitérés à la charité en si peu de temps.

10 Disposant néanmoins de ressources suffisantes, la Ligue du Nord se mit en quête d'un lieu propice à l'implantation du sanatorium et, après avoir examiné diverses propositions, porta finalement son choix sur une demeure entourée d'un vaste parc connue sous le nom de château Lambrecht, sise sur le territoire de la commune de Montigny-en-Ostrevent, à l'est de Douai. Le site présentait l'avantage d'être à la fois placé approximativement au centre du département, mais suffisamment éloigné de toute agglomération importante et distant du village même de Montigny. De surcroît, le parc était bien protégé des vents violents par une forêt de haute futaie. La Ligue du Nord acquit, en 1904, une portion de terrain d'une superficie de 21 hectares, distraite de la propriété Lambrecht, sur laquelle se trouvaient le château, une partie du parc attenant, ainsi qu'une vaste ferme. Cet édifice, de style éclectique, avait été bâti, entre 1853 et 1856, pour Félix-Edmond Lambrecht, et les plans en avaient été dressés par les architectes Lucien-Ambroise Hénault et Benoît-Victor Lenoir[12].

Figure 1



A.D. Nord. Série J_1, fonds de l'agence de l'architecte Léonce Hainez : J_1 212, sanatorium de Montigny-en-Ostrevent (1904-1907) ; plan masse général, 1er juin 1904.
Phot. Inv. P. Thibaut © Inventaire général, ADAGP, 2003.

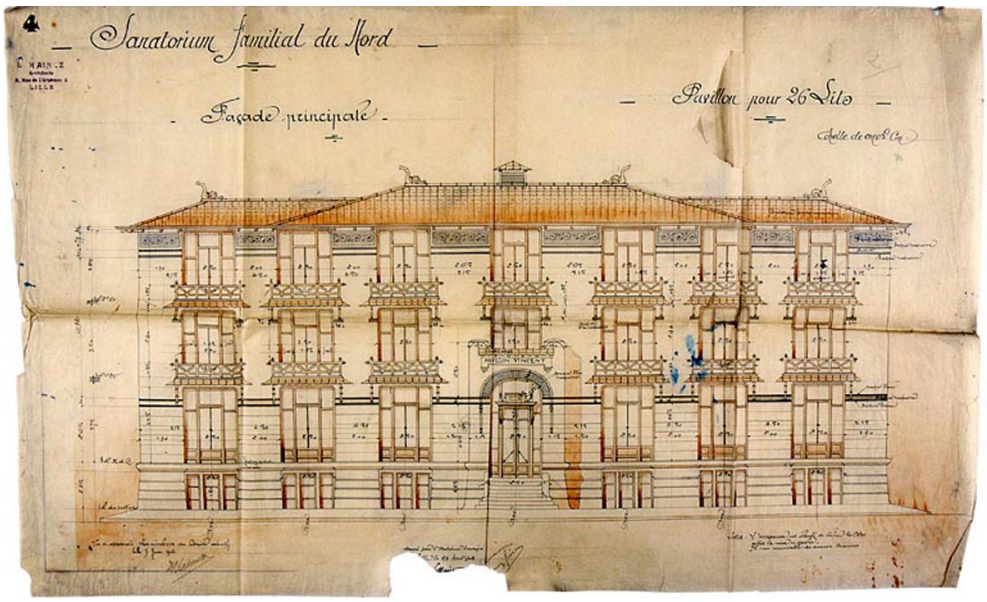
11 Pour la construction des bâtiments du sanatorium, l'on s'adressa tout naturellement à Léonce Hainez, qui occupait alors la fonction d'architecte départemental, et qui avait déjà dessiné les plans de l'Institut Pasteur de Lille, puis ceux du dispensaire Emile Roux. Il s'assura le concours de l'ingénieur sanitaire Degoix pour l'étude de certains équipements techniques mais, pour ce qui est de la conception d'ensemble, il se conforma aux prescriptions de Calmette **(fig. n° 1)**. Ce dernier, qui ne pouvait ignorer les objections de ses confrères sur la cure en sanatorium, en particulier sur les réticences des malades à s'y faire hospitaliser, imagina que, dans le cas de tuberculeux mariés, on les y admettrait en maintenant leur famille auprès d'eux. Il projeta donc un édifice comportant un certain nombre de pavillons divisés en logements pour ces familles. C'est par ce caractère spécifique, alors sans aucun antécédent, que la conception de Calmette s'écartait de celle des sanatoriums pavillonnaires américains du type de celui de Saranac Lake, dans lesquels les chalets avaient été intérieurement distribués pour y recréer une ambiance familiale - quelques chambres individuelles étant réparties autour d'un salon central -, mais hébergeaient exclusivement des patients, que l'on s'efforçait toutefois de regrouper à partir de critères socioculturels afin de favoriser les échanges entre eux.

12 Les travaux de construction et d'aménagement furent entrepris dès juillet 1904 et exécutés par l'entreprise Jonquez frères, avec célérité puisque, le 5 octobre 1905, le sanatorium était solennellement inauguré par le président de la République, Emile Loubet, accompagné de plusieurs ministres, venus avec le train présidentiel. En outre, pour donner encore plus de retentissement à l'événement, l'on avait affrété un train spécial, au départ de Lille, pour amener un millier de notabilités du département du

Nord et un second, au départ de Paris, pour environ 250 membres du quatrième Congrès international de la tuberculose (désigné parfois comme le sixième), lequel tenait justement ses assises dans la capitale, du 2 au 7 octobre 1905[13]. Les organisateurs avaient prévu à l'intention des congressistes un programme d'excursions ambitieux comportant la visite des sanatoriums de Bligny, d'Angicourt, d'Ormesson, de Villepinte, de Noisy et de Berck[14], mais le clou en était assurément la visite de celui de Montigny-en-Ostrevent.

13 On avait conservé, dans le projet de construction, aussi bien le château que la ferme auxquels on donnerait une nouvelle affectation : le château serait converti en siège de l'administration avec un logement pour le directeur, tandis que les bâtiments de la ferme seraient aménagés pour abriter l'économat, la vacherie et la porcherie. Les tuberculeux seraient installés dans des bâtiments neufs : d'une part douze pavillons destinés aux malades accompagnés de leur famille, et divisés en deux logements, chacun pour une famille, d'autre part deux bâtiments de 26 lits chacun, pour loger respectivement les malades célibataires hommes et femmes, enfin un bâtiment, dit pavillon Sculfort, abritant les services proprement médicaux et huit chambres d'isolement pour les contagieux. Les constructions neuves étaient toutes rigoureusement orientées au sud, mais distantes les unes des autres et réparties de manière lâche en bordure des allées sinueuses d'un parc à l'anglaise ; ainsi les douze pavillons des familles, regroupés à l'ouest du château, n'étaient point alignés, mais échelonnés de part et d'autre de la courbure de leur allée de desserte.

Figure 2

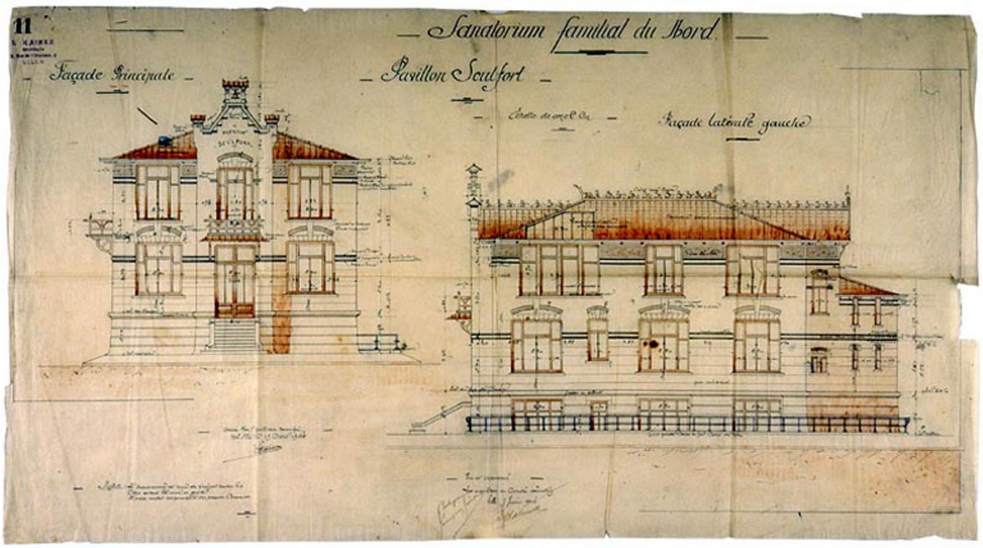


A.D. Nord. Série J_1, fonds de l'agence de l'architecte Léonce Hainez : J_1 212, sanatorium de Montigny-en-Ostrevent (1904-1907) ; pavillon pour 26 lits, élévation antérieure, 23 avril 1904.
Phot. Inv. P. Thibaut © Inventaire général, ADAGP, 2003.

14 Par leur architecture pittoresque agrémentée d'un décor discrètement Art nouveau **(fig. n° 2)**, fait de bandeaux de briques émaillées, d'une frise peinte courant au sommet des murs gouttereaux, de traverses chantournées aux garde-corps des balcons, ces divers bâtiments offraient plutôt l'aspect de coquettes villas que de pavillons d'hôpitaux, et leur implantation capricieuse achevait d'ôter à cet établissement tout

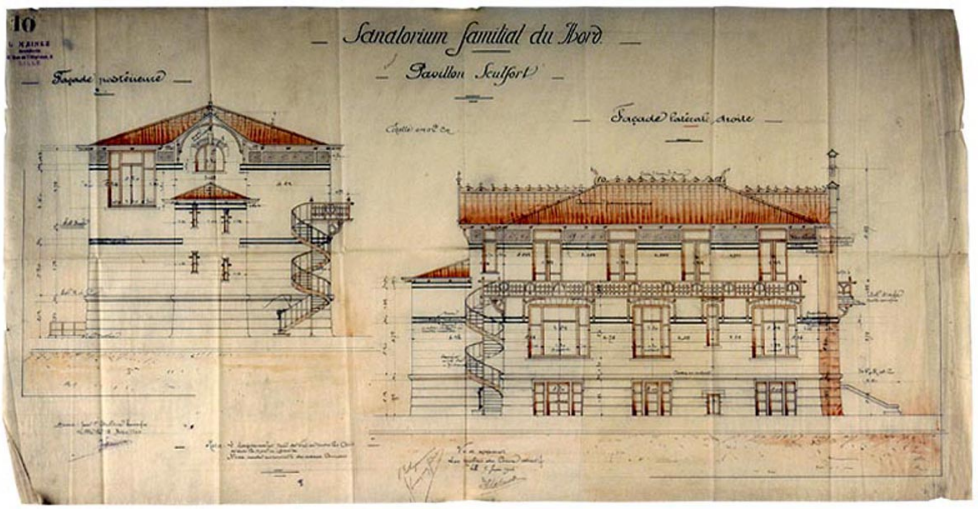
caractère rébarbatif d'édifice sanitaire et l'apparentait davantage à un lotissement élégant.

Figure 3



A.D. Nord. Série J_1, fonds de l'agence de l'architecte Léonce Hainez : J_1 212, sanatorium de Montigny-en-Ostrevent (1904-1907) ; pavillon Sculfort, élévations antérieure et latérale gauche, 19 avril 1904.
Phot. Inv. P. Thibaut © Inventaire général, ADAGP, 2003.

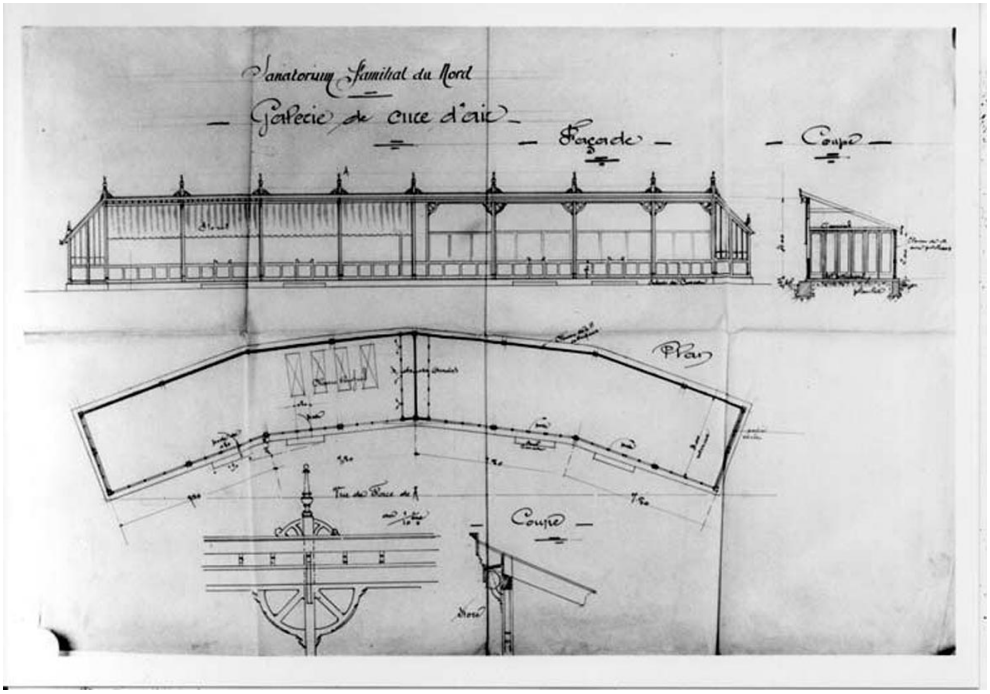
Figure 4



A.D. Nord. Série J_1, fonds de l'agence de l'architecte Léonce Hainez : J_1 212, sanatorium de Montigny-en-Ostrevent (1904-1907) ; pavillon Sculfort, élévations postérieure et latérale droite, 18 avril 1904.
Phot. Inv. P. Thibaut © Inventaire général, ADAGP, 2003.

15 Même les galeries de cure d'air, trait distinctif des sanatoriums, se présentaient sous la forme d'un corps de portique isolé disposé en arc-de-cercle, pouvant passer pour une fabrique de jardin ou un édicule de parc urbain.

Figure 5



A.D. Nord. Série J_1, fonds de l'agence de l'architecte Léonce Hainez : J_1 212, sanatorium de Montigny-en-Ostrevent (1904-1907) ; galerie destinée à la cure d'air, plan, élévation antérieure et coupe transversale, sans date (1904).

Phot. Inv. P. Thibaut © Inventaire général, ADAGP, 2003.

Figure 6



Galerie destinée à la cure d'air, vue générale montrant l'intérieur de la galerie avec des femmes tuberculeuses installées sur des chaises longues, carte postale, début du XXe siècle.

Repr. Inv. Ed. Stein © Inventaire général, ADAGP, 2005.

16 Ailleurs la fonction proprement sanatoriale se révélait seulement par certains traits de la distribution intérieure : ainsi, dans les pavillons des familles, la chambre du tuberculeux, exposée au midi, était séparée de celle de son conjoint et n'était surmontée d'aucune autre pièce pour éviter que le bruit de piétinement ne vînt troubler le repos du malade.

Figure 7



Pavillon pour 26 lits ou pavillon des célibataires, réfectoire, vue générale, carte postale, début du XXe siècle.

Repr. Inv. Ed. Stein © Inventaire général, ADAGP, 2005.

17 L'on avait renoncé à l'austérité habituelle des locaux hospitaliers, et un décor aimable égayait les intérieurs **(fig. n° 7)**. Tout ce luxe avait pour contrepartie un coût de construction et d'installation considérable : une dépense de plus d'un million de francs pour un total de 76 lits de malades, soit un prix de revient de 14 000 francs par lit, ce qui constituait un record dans le genre.

18 En dépit de l'énormité de la dépense, la singularité de conception de ce sanatorium lui valut la publication, avant même son inauguration, d'un article dithyrambique dans une revue médicale sous la plume d'un des chantres, au plan national, de la lutte anti-tuberculeuse, le professeur Maurice Letulle[15]. Puis, dans un ouvrage paru en 1907 et rédigé par Louis Martin, le directeur de l'Institut Pasteur parisien, l'établissement fit l'objet d'une notice détaillée dans le développement pourtant bref consacré aux sanatoriums ; l'ouvrage qui portait sur les questions d'hygiène hospitalière, appartenait au monumental « Traité d'hygiène », dirigé par Paul Brouardel et Ernest Mosny[16]. Un peu plus tard, un architecte et hygiéniste entreprit, au retour d'un voyage d'étude sur les établissements de santé publique britanniques, de classer les sanatoriums existants en quatre grandes catégories, rangeant celui de Montigny dans la classe des

« sanatoriums-maisons de campagne », à laquelle l'auteur accordait sa préférence car c'était celui qui répondait le mieux à la définition des médecins, tout en reconnaissant le caractère un peu excessif du prix de revient du lit[17]. Enfin, dans la quatrième édition de son épais traité sur les sanatoriums, le médecin britannique Walters consacrait au sanatorium de Montigny, la notice liminaire du chapitre concernant les établissements français et la plus détaillée de toutes[18].

L'échec d'une formule porteuse d'une ambition sociale généreuse mais inadaptée

19 Ce concert d'éloges aux plans national et international se trouvait cependant contredit par des critiques acerbes au plan local, et ce de la part de médecins exerçant en pratique libérale qui, au travers du sanatorium de Montigny, visaient en fait la personne de Calmette et, en arrière-fond, les dispensaires accusés de leur soustraire une part non négligeable de clientèle. Ces récriminations étaient certes inspirées par la défense d'intérêts corporatistes mesquins, mais les critiques n'étaient pas entièrement infondées, l'établissement connaissant de réelles difficultés, en particulier de remplissage des lits. L'offre originale de soins s'était en effet révélée inadaptée à la demande : les logements des familles demeuraient ainsi en partie vacants. Face à la persistance de ces dysfonctionnements, la direction et la gestion de l'établissement furent finalement confiées, le 1er février 1912, à l'*Œuvre des sanatoriums populaires de Paris*, fondatrice du sanatorium de Bligny, alors le plus important de son genre en France, avec à sa tête Louis Guinard, qui y avait acquis une grande notoriété comme médecin-directeur[19]. Guinard n'hésita pas à repenser l'organisation de celui de Montigny, plaçant notamment des tuberculeux célibataires dans les pavillons destinés aux familles, et ce à raison d'un par chambre et donc trois par logement, ce qui lui permit d'y admettre jusqu'à 140 pensionnaires au lieu de 76 précédemment[20].

20 Ce redressement allait être brutalement interrompu par le déclenchement du premier conflit mondial. Le sanatorium ayant été évacué en août 1914, aussitôt après l'ouverture des hostilités, l'armée allemande le réquisitionna pour en faire un hôpital militaire qui fonctionna pendant toute la durée de la guerre avec une capacité d'accueil accrue par l'adjonction de baraquements. En revanche, en octobre 1918, elle emmena dans sa retraite précipitée tout le matériel médical et le mobilier hospitalier transportables et, afin de rendre l'édifice inutilisable dans immédiat, elle fit dynamiter les locaux techniques : salle des machines et installations d'épuration des eaux. Puis l'armée anglaise réquisitionna à son tour les locaux où elle s'installa pour de longs mois, ce qui contribua à accroître encore un peu plus les dégradations[21].

21 En raison des dégâts considérables occasionnés par le sabotage et les déprédations ultérieures, la Ligue du Nord contre la tuberculose hésita au lendemain de la guerre à rouvrir son sanatorium, d'autant que le choix de son emplacement avait été précédemment très critiqué en raison de l'humidité jugée excessive de la contrée. Toutefois, ce qui décida la Ligue du Nord à renoncer à toute idée de réouverture, fut l'annonce, en juillet 1919, de la cession imminente des terrains avoisinant ceux du sanatorium à la compagnie des mines d'Aniche, la Ligue étant mise en demeure de se porter acquéreur si elle voulait empêcher la transaction. N'ayant ni des bonnes raisons pour étendre sa propriété, ni des moyens suffisants pour le faire, considérant en sus qu'un tel voisinage serait incompatible avec une activité sanatoriale, la Ligue du Nord

se trouva donc acculée à céder son terrain, ce qu'elle fit en 1920 à la même compagnie des mines d'Aniche. Devenue propriétaire de l'ensemble, la dite compagnie entreprit de lotir les surfaces disponibles en y construisant de nouveaux logements pour ses employés, une école dotée d'une spacieuse salle des fêtes, ainsi qu'une chapelle. En ajoutant cette nouvelle strate de construction aux deux précédentes, conservées pour l'essentiel, elle transformait le sanatorium en cité ouvrière.

22 De son côté, la Ligue du Nord décida de privilégier désormais la fondation de dispensaires antituberculeux, lesquels devaient à terme couvrir la région d'un véritable réseau, et elle consacra en conséquence le plus clair de ses ressources à son extension. Pareille réorientation de stratégie se justifiait d'autant plus que le Parlement venait de voter, le 7 septembre 1919, une loi sur les sanatoriums enjoignant chaque département de se doter dans les cinq ans à venir d'un tel établissement, la déchargeant ainsi de toute obligation d'investir dans la construction d'un type d'équipement extrêmement dispendieux en termes de fonctionnement, et d'une efficacité jugée limitée en termes d'impact sur la santé publique.

23 Cependant, indépendamment de l'évolution des conceptions sanitaires en matière de lutte antituberculeuse et des évènements militaires qui avaient mis brutalement fin à la vie du sanatorium, la formule originale d'une institution conçue pour l'hospitalisation des tuberculeux avec leur famille s'était avérée presque d'emblée un échec patent. La visée sociale était certes généreuse, mais son succès supposait une situation familiale avec femme au foyer, voire mari rentier, à l'instar de celle qui prévalait dans les classes bourgeoises aisées, alors qu'en ce temps, chez les ménages ouvriers, ordinairement les deux membres du couple travaillaient pour assurer la subsistance de la famille. Un système d'assurance sociale comme celui qui avait été instauré en Allemagne aurait certes permis d'attirer les malades de ces milieux populaires, mais il fallut attendre 1928 pour que la France adopte pareille législation. En outre, malgré les efforts de son concepteur pour donner à l'architecture de cet édifice un petit air de villégiature, celui-ci s'apparentait trop, dans l'esprit du public, à un établissement de soin, et l'idée d'y séjourner plusieurs mois ne devait guère séduire les membres bien-portants de la famille du malade.

24 Malgré cet échec, certains ne renoncèrent pas pour autant à promouvoir l'hospitalisation des tuberculeux avec leur famille. Pareille conception devait ainsi présider à la création, par la Fédération nationale des blessés du poumon, de la cité sanitaire de Clairvivre, sise sur la commune de Salagnac, en Dordogne, inaugurée en 1933. D'une ampleur sans comparaison avec le sanatorium de Montigny, puisque cette cité sanitaire comportait 177 pavillons doubles pour l'hébergement des familles, elle s'en différenciait cependant par la présence d'équipements collectifs et par l'accent mis sur l'autosuffisance par le travail, les concepteurs ayant prévu la construction d'ateliers pour offrir un emploi aux tuberculeux ainsi qu'à leurs épouses[22]. Toutefois, en raison de la déclaration de guerre en 1939, l'expérience fut encore de plus courte durée à Clairvivre qu'à Montigny.

Figure 8



Pavillon pour deux familles, élévation antérieure, état actuel.
Phot. Inv. P.L Laget © Inventaire général, ADAGP, 2003.

25 Quant à la cité minière développée sur le site du sanatorium, si elle avait subi fort peu de transformation jusqu'à la désaffectation des mines, elle a été fort maltraitée au cours des deux dernières décennies. Ainsi, sur les douze pavillons des familles, onze ont été rasés au début des années 1980, le pavillon Sculfort l'a été vers 1990[23] et, sur les deux bâtiments affectés aux célibataires, l'un a été rénové de manière drastique, ce qui l'a rendu méconnaissable ; quant au second, il subit en ce moment même les outrages de pareille rénovation destructrice. Seul l'un des pavillons des familles subsiste intact, banalisé certes sous un badigeon blanc **(fig. n° 8)**, demeurant un bien faible témoignage de l'existence d'un édifice presque sans équivalent au monde, qui présentait de surcroît une qualité architecturale plutôt exceptionnelle pour un hôpital.

NOTES

1. ROCHARD, J.-E. **Traité d'hygiène publique et privée**. Paris : Octave Doin, 1897. Hôpitaux pour les tuberculeux, p. 369-371.

2. MOELLER, A. **Les sanatoria pour le traitement de la phtisie**. Bruxelles : Société belge de librairie, 1894.

3. BEAULAVON, A.-M.-P. **Contribution à l'étude du traitement de la tuberculose pulmonaire dans les sanatoria**. Thèse de médecine, Paris, 1896.
4. KNOPF, S.-A. **Les sanatoria. Traitement et prophylaxie de la phtisie pulmonaire**. Thèse de médecine, Paris, 1895.
5. WALTERS, Fr.-R. **Sanatoria for consumptives in various parts of the world**... London : Swan Sonnenschein and Co, 1899.
6. BRUNON, R. Le sanatorium. **La Presse médicale**, 28e année (1920), volume 2 (supplément), N° 8 (28 janvier), p. 126-129.
7. DUMAREST, Fr. **L'hospitalisation des tuberculeux à l'étranger. Etude critique pour servir à la création du sanatorium d'Hauteville (Ain)**. Lyon : Alexandre Rey, 1897.
8. SAVOIRE, C. Considérations générales sur le traitement de la tuberculose. **Bulletins et mémoires de la Société médico-chirurgicale de Paris**, 1902, séance du 24 février, p. 62-86.
9. TEUTSCH, R. Les écueils du traitement hygiénique et de l'éducation prophylactique publique dans la tuberculose pulmonaire. **Bulletins et mémoires de la Société médico-chirurgicale de Paris**, 1901, séance du 25 novembre, p. 483-497.
10. CALMETTE, A. Dispensaires pour tuberculeux. Commission de la tuberculose. **Moyens pratiques de combattre la propagation de la tuberculose**. Paris : Masson, 1900, p. 335-340.
11. CALMETTE, A., WOEHREL, Th. Ligue du Nord contre la tuberculose. **Lille et la région du Nord en 1909**. Lille : imprimerie L. Danel, 1909. Tome I, p. 1073-1079.
12. DAVID DE PENANRUN, L.-Th., DELAIRE, E.-A., ROUX, L.-Fr. **Les architectes élèves de l'école des beaux-arts (1793-1907)**. Paris : Librairie de la Construction moderne, 1907. Notices sur Lucien-Ambroise Hénault, p. 174, et sur Benoît-Victor Lenoir, p. 194.
13. M. Loubet à Montigny, inauguration du sanatorium. **Progrès du Nord et du Pas-de-Calais**, 39e année (1905), N° 279 (6 octobre).
14. Congrès de la tuberculose au Grand Palais. **La Construction moderne**, tome XX (1904-1905), 30 septembre 1905, p. 636.
15. LETULLE, M. La lutte sociale contre la tuberculose. Le sanatorium familial de Montigny-en-Ostrevent. **La Presse médicale**, 27 septembre 1905, p. 609-612.
16. MARTIN, L. **Hygiène hospitalière**. Paris : J.-B. Baillière et fils, 1907. BROUARDEL, P.-C.-H., MOSNY, E. Traité d'hygiène, tome VIII, p. 236-238.
17. RICHTER, H.-G. **Contribution à l'étude des sanatoria populaires. Le village sanatorium**. Paris : Imprimerie de l'Enseignement médico-mutuel international, 1910.
18. WALTERS, Fr.-R. **Sanatoria for the tuberculous including a description of many existing institutions**... London : George Allen and Co, 1913.
19. GUINARD, L. **La pratique des sanatoriums**... Lyon : L. Rey, 1925.
20. ROGEAUX, N. **La lutte contre la tuberculose à Lille (1895-1940). Discours et réalités**. Thèse de l'Ecole des Chartes, 1992, tome 1, p. 271.
21. Archives départementales du Nord. Série M 229, santé publique : M 229/28, tuberculose, instructions (1916-1939). Rapport fait à l'assemblée générale de la Ligue du Nord contre la tuberculose du ... 1919, au nom du comité directeur de la Ligue.
22. MOREAU, P. **Clairvivre, une ville à la campagne**. Paris : Édition du Linteau, 2002.
23. Nous devons ces informations sur les destructions récentes à l'obligeance de madame Huguette Dupuis, responsable du syndicat d'initiative de Montigny-en-Ostrevent.

RÉSUMÉS

Le sanatorium de Montigny-en-Ostrevent fut édifié en 1904-1905 selon un système de petits pavillons dispersés dans un parc, à l'intention non seulement de malades tuberculeux, mais aussi des membres indemnes de leurs familles. La formule s'inspirait, pour le parti architectural, du sanatorium de Saranac Lake aux Etats-Unis, mais était en revanche parfaitement inédite dans cette version avec regroupement familial dont le concepteur était Albert Calmette, directeur de l'Institut Pasteur de Lille et fondateur de la Ligue du Nord contre la tuberculose, l'organisme commanditaire de la construction du sanatorium. Le maître d'œuvre, l'architecte Léonce Hainez, en dessinant des bâtiments élégants, de style Art nouveau, réussit de surcroît à donner à cet établissement l'allure d'un lotissement de villégiature plutôt que celle d'un édifice sanitaire. Toutefois, malgré l'ambition sociale généreuse de ses promoteurs, cette conception sanatoriale originale se solda par un échec et la guerre mit brutalement un terme à l'existence même de l'établissement.

The sanatorium of Montigny-en-Ostrevent was built between 1904 and 1905 and is comprised of an ensemble of small pavilions set in a park. The pavilions were destined not only for people suffering from tuberculosis but also for the healthy members of their families. In its architecture, the establishment was inspired by the Saranac Lake sanatorium in the United States, although, at Montigny-en-Ostrevent, the accommodation for the families was an innovation. The sanatorium was conceived by Albert Calmette, director of the Pasteur Institute at Lille and founder of the 'Ligue du Nord' against tuberculosis, the commissioning client for the construction. The architect Léonce Hainez designed some elegant buildings in the Art Nouveau style and managed to give the whole the appearance of a holiday village, rather than a sanitary establishment. However, in spite of the generous social intentions of the place's designers, this original sanatorium was not a success and the First World War put a brutal end to its existence.

INDEX

Keywords : pavilion, tuberculosis, social, hospital
Mots-clés : tuberculose, sanatorium, hôpital pavillonnaire, cité minière, phtisie, galerie de cure, art nouveau, Montigny-en-Ostrevent, Albert Calmette, Léonce Hainez, Berck-sur-Mer, Villepinte, Ormesson, Moeller, Siegmund-Adolph Knopf, Knopfy, Adirondack Cottage, Saranac Lake, Edward-Livingston Trudeau, Frederick-Rufenacht Walters, dispensaire, ligue du Nord, château Lambrecht, Douai, Lucien-Ambroise Hénault, Benoît-Victor Lenoir, Degoix, Emile Loubet, Maurice Letulle, Louis Martin, Paul Brouardel, Ernest Mosny, Louis Guinard, Clairvivre

AUTEUR

PIERRE-LOUIS LAGET

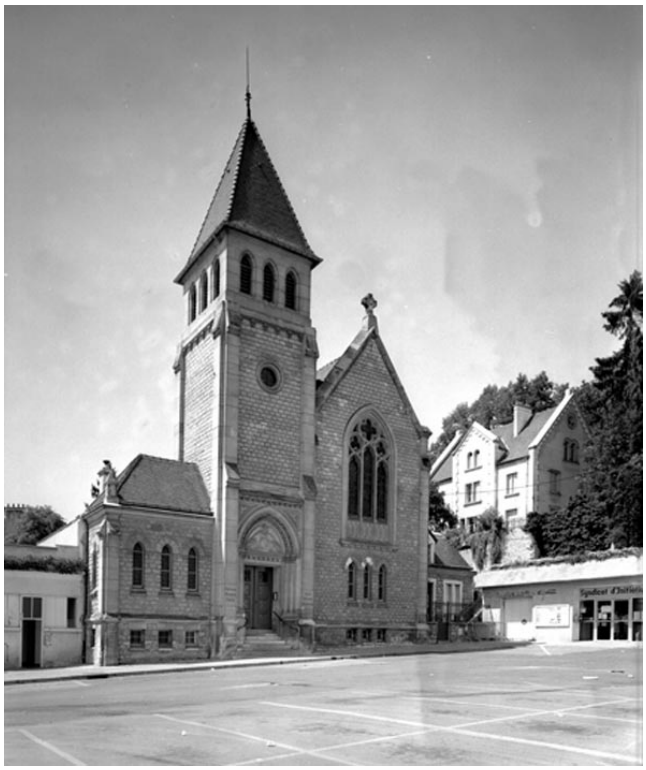
Conservateur du patrimoine. Inventaire. Région Nord-Pas-de-Calais. pierre-louis.laget@culture.gouv.fr

Le temple-mémorial de Château-Thierry : approche monographique

Aline Magnien

1 [1]A partir du 15 juillet 1918, la ville de Château-Thierry et ses environs ont été le théâtre de violents combats sur les collines qui dominent la Marne[2]. Le retour à la guerre de mouvement qui marque cette période, connue sous le nom de « deuxième bataille de la Marne », a coûté ainsi la vie à de nombreux soldats américains à peine débarqués sur le sol français. Les armées étant composées d'unités françaises et américaines étroitement imbriquées et mêlées dans le combat, cette bataille est très symbolique de l'amitié franco-américaine et des liens qui peuvent unir les deux pays depuis le XVIIIe siècle. C'est aussi le lieu qui, d'une certaine manière, consacre, à ce moment de la guerre, la valeur des troupes américaines et leur vaut reconnaissance et admiration[3]. Le tribut américain lors des offensives allemandes de 1918 ayant été lourd, la ville apparaît par conséquent comme un lieu commémoratif d'importance pour les autorités civiles, militaires et ecclésiastiques américaines : Château-Thierry sera également choisi pour l'implantation en 1929-1930 de l'un des monuments américains de la Grande Guerre, sans doute le plus imposant et le plus remarquable de tous.

Figure 1



Château-Thierry (Aisne). Vue générale du temple.
Phot. Inv. T. Lefébure ©Inventaire général, ADAGP, 1990.

2 Ces circonstances expliquent l'édification du temple de Château-Thierry **(fig. n° 1)** qui, comme l'hôpital franco-américain de Reims ou celui de Saint-Lô[4], une génération et une guerre plus tard, possède une double fonction, à la fois église protestante et mémorial américain. Par son architecture, son décor intérieur, l'intérêt des architectes et artistes qui y ont travaillé, la provenance de son mobilier et les circonstances de sa commande, le temple-mémorial de Château-Thierry mérite que l'on s'attache à son histoire.

3 Une communauté protestante était présente à Château-Thierry depuis la fin de la première moitié du XVIe siècle[5]. Le lieu de culte des protestants castelthéodoriciens se trouvait à la Forte Maison de Nogentel, détruite en 1686, et c'est à Monneaux, dans la paroisse d'Essômes, qu'entre la révocation de l'Edit de Nantes et 1804 où l'on installa une église consistoriale dans l'Aisne, semble avoir vécu paisiblement une communauté réformée. A cette date, c'est Monneaux qui est désigné comme lieu de culte, et il faut donc attendre 1919, après la Première Guerre mondiale, pour qu'un projet de temple dans la ville même de Château-Thierry prenne forme, place de l'hôtel de ville.

Circonstances de l'édification - Chronologie

4 Au sein du dossier conservé aux archives départementales de l'Aisne[6], une lettre du pasteur de l'église de Neuilly, Charles Merle d'Aubigné, représentant l'Union nationale des églises réformées évangéliques de France, datée du 2 août 1919, mentionne une somme de 125 000 francs ou 25 000 dollars, collectée par une des églises réformées des Etats-Unis que représente le Dr. Good[7], les presbytériens en l'occurrence. Ce dernier

souhaite que cet argent soit consacré à l'édification d'un temple à Château-Thierry malgré l'opposition, semble-t-il, des méthodistes épiscopaux[8]. Ces derniers rachètent, en effet, pour leur propre compte l'hôtel dit de l'Eléphant, construit au XIXe siècle et situé place du Champ de Mars (aujourd'hui place des Etats-Unis) ; une promesse de vente est signée le 2 octobre 1919 avec le *Board of foreign missions of the Methodist Episcopal Church*, l'hôtel devenant par la suite la Maison de l'amitié franco-américaine[9]. Un projet des architectes Morrison et Letrosne propose une nouvelle façade et un réaménagement intérieur sous l'appellation de Methodist Episcopal War Memorial. Si ce dernier ne fut pas réalisé, il témoigne cependant des rivalités et d'une certaine tendance de la part des églises, voire des états américains, à une commémoration en ordre dispersé.

5 Le 13 novembre 1919, Charles Merle d'Aubigné écrit au pasteur Lockert que « son église (celle du Dr. Good) a décidé d'ériger à Château-Thierry un temple en souvenir des soldats américains tombés dans les environs. Il [Good] dit que les 25 000 dollars sont disponibles. Le comité désire que l'emplacement soit sur la rue principale, bien en évidence. Il fait même un plan de cette rue et de l'emplacement. Il faut donc acheter rapidement avant que l'on ait reconstruit. Il voudrait que le style soit élégant tout en restant dans la simplicité. Il est d'accord pour la construction d'un presbytère et voudrait que le sous-sol ait des salles pour réunions de jeunesse. Le comité se chargera pendant 5 ans du traitement du pasteur[10] ».

6 En janvier 1920, deux terrains sont en concurrence : l'un, place de l'hôtel de ville, appartenant à M. Dachary de Château-Thierry[11], l'autre sur la place Carnot, à l'angle de l'avenue de Montmirail[12]. L'architecte A.-H. Chauquet prépare alors un projet adapté à cette parcelle mais, dans une lettre du 7 janvier 1920 au pasteur Lockert, signale les difficultés liées à l'« indécision quant à l'étude d'un projet sans avoir de terrain ».

7 Le pasteur Monod du Comité d'Union protestante pour les secours de guerre en France et en Belgique, dans un courrier au pasteur Lockert daté du 15 janvier 1920, indique : « J'ai bien reçu votre lettre qui va m'être fort utile pour écrire au Révérend Good ; j'ai eu la visite de M. Chauquet, celui-ci m'a prié d'attirer l'attention des Américains sur l'intérêt qu'il y aurait à acheter le terrain dès maintenant. [...] L'argent sera versé sur le vu des plans approuvés par la commission permanente puis par le comité de l'Eglise réformée des Etats-Unis[13]. [...] Le devis total pourrait se monter à une somme de ... 40 000 dollars, si les plans justifient cette dépense. [...] Il est naturellement préférable de ne pas laisser croire que les Américains vont consacrer des sommes illimitées à vos Temples. Tous vos fournisseurs vous feraient des conditions particulièrement onéreuses[14] ».

8 Une lettre non datée du Dr. Ch. Merle d'Aubigné mentionne encore un câble reçu du docteur Good envoyé de Dayton, Ohio, annonçant « Bâtirons temple de Château-Thierry. Je vous félicite[15] ».

9 Plusieurs courriers entre janvier et décembre 1920 permettent de suivre l'avancement de l'affaire. Le 18 février 1920, Ch. Merle d'Aubigné précise à Lockert que « le Rev. Good a envoyé 100 000 francs ; il demande qu'on lui envoie la disposition et les dimensions de l'emplacement pour leur architecte. Ils se réservent de nous proposer un projet[16] ». Le 31 mars 1920, le Rev. Good choisit l'emplacement de l'hôtel de ville comme l'indique le P. S. d'une lettre écrite par Merle d'Aubigné à Lockert. Le 5 juillet 1920, Chauquet remet un projet pour le temple et le presbytère à Champs, trésorier de la paroisse. Son métreur est venu dès le 2 juin prendre les mesures du terrain choisi. Le 9 juillet 1920, de

retour des Etats-Unis, Charles Merle d'Aubigné se déclare heureux que la promesse de vente ait été donnée : « Le terrain maintenant assuré, il s'agit de s'occuper de la construction. Ces messieurs du Comité de l'Eglise réformée des Etats-Unis m'ont demandé de leur transmettre des indications très complètes au sujet du terrain que nous allons acquérir. Ils voudraient en connaître les dimensions exactes, la forme. Le mieux serait pour cela de leur envoyer le plan du cadastre. De plus ils voudraient savoir ce que nous désirerions comme construction, la grandeur du temple, des salles annexes, du logement du Pasteur, ce que nous proposerions comme matériaux de construction et comme style d'architecture. Ces messieurs auraient quelque idée de confier l'exécution des plans à un architecte américain mais je crois que si nous arrivons avec un plan bien conçu, ils s'en remettraient à nous quitte à faire leurs observations et peut-être des propositions de modifications. Il serait donc le moment à mon avis, de vous aboucher avec ces messieurs de la Commission permanente pour faire vos propositions et arrêter vos plans ».

10 Ces derniers semblent prêts le 16 juillet 1920 et[17] c'est à cette date que Charles Mac Farland visite Château-Thierry[18].

11 Le 11 décembre 1920, Ch. Merle d'Aubigné précise au pasteur Lockert que la somme prévue par les Américains serait en définitive plus importante et ajoute. « Nous nous sommes réunis mercredi MM. Morel, Fauche ainsi que M. Chauquet et celui-ci nous a affirmé pouvoir, avec ce que nos amis américains nous offrent, construire une église modeste avec une salle d'un côté et de l'autre un logement pour le concierge. Celui-ci pourrait être habité pour commencer par le Pasteur. Puis plus tard si nous obtenons des dommages de guerre, nous pourrions construire un presbytère à côté et le logement attenant au temple servirait pour le concierge ».

12 Dans la même lettre de la fin 1920, Ch. Merle d'Aubigné souligne qu'il convient désormais de s'occuper fermement de l'achat du terrain, faisant état d'une divergence entre les différents partenaires : les Français voudraient que « l'achat du terrain soit fait et le temple édifié au nom de l'association cultuelle de Monneaux-Château-Thierry. Mr Good désire que le titre de propriété soit au nom de l'Union nationale[19] ». Ces divergences de vue expliquent sans doute que l'Union nationale attende pour débloquer les fonds, placés en France.

13 La première pierre du temple de Château-Thierry est posée le 13 août 1922 sous la présidence de Charles E. Schaffer, représentant l'Eglise réformée des Etats-Unis qui a construit le temple et qui l'a remis à Charles Merle d'Aubigné, et la dédicace a lieu le 13 juillet 1924. Une brochure éditée pour l'occasion le place sous le double parrainage de Calvin Coolidge, président des Etats-Unis (1923-1929), et de Gaston Doumergue, président de la République (1924-1931).

Description et analyse

14 Le temple ou plus exactement l'église évangélique de Château-Thierry se présente sous la forme d'un édifice constitué de quatre corps de bâtiment : à droite la maison du concierge **(fig. n° 2),** à gauche une sacristie ; entre les deux, une tour-clocher avec porche, flèche aux abats-sons et toit en pavillon, une entrée avec péristyle, enfin une nef sans transept, avec un toit à longs pans, éclairée sur la place de l'hôtel de ville par

une grande verrière. A l'arrière de la sacristie, une vaste pièce sert à des réunions et parfois, en hiver, au culte.

Figure 2



Château-Thierry, Temple. La maison du concierge.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

15 Les murs extérieurs sont en calcaire moyen avec appareil rustique, les murs intérieurs recouverts d'un enduit de plâtre à faux joints. Le lambris de couvrement à l'intérieur de la nef est en carène de vaisseau **(fig. n° 3)**. Le style général du bâtiment - et celui de son mobilier - s'inscrit dans le cadre de l'architecture religieuse de la fin du XIXe siècle, plutôt gothique ? et qui se prolonge, peut-être ici sous l'influence de l'église américaine, jusqu'à l'entre-deux-guerres. Les accolades au-dessus des portes, les chapiteaux à crochets des colonnes comme les arcs trilobés, les lancettes en témoignent.

Figure 3



Château-Thierry, Temple. Vue de la nef.
Phot. Inv. P. Glotain © Inventaire général, ADAGP, 1993.

16 Il s'agit bien là d'une église, ce qui nous ramène à une remarque de J. Gréber soulignant la grande parenté aux Etats-Unis des églises catholiques et protestantes, construites les unes et les autres à la même époque. Le mythe d'un âge d'or médiéval de la chrétienté est partagé par les protestants comme par les catholiques depuis le début du XIXe siècle et le style néo-gothique est considéré par conséquent comme le style chrétien par excellence, ainsi que le soulignait le méthodiste anglais Frederick J. Jobson[20]. C'est le choix également d'un des grands modèles français du XIXe siècle en cette matière, le temple de l'Etoile (1874) édifié par l'architecte suédois Hansen pour le pasteur Eugène Bersier. Le style médiéval est un « gage ou indice obligé de spiritualité »[21].

17 A travers ce choix, on devine aussi l'assimilation de la Grande Guerre et de l'engagement américain aux Croisades médiévales : « Pendant la Grande Guerre, comme pendant les Croisades, aux termes de cette logique tacite, les nations auto-proclamées civilisées s'étaient solidarisées dans un combat commun pour une cause sacrée qui transcendait leurs différences. Aussi une visite des cimetières de la Grande Guerre dans les années qui suivirent la guerre était-elle considérée comme un « pèlerinage », non sans analogies avec la visite des Lieux Saints, sur les pas des croisés[22] ». Bush n'a rien inventé !

18 L'analyse de la disposition intérieure met en évidence certaines différences par rapport à la tradition européenne : importance d'un autel (et non d'une table de communion) placé au centre de l'espace cultuel tandis que la chaire, installée à l'angle du chœur[23], indique certes l'importance du sermon, mais se trouve rejetée sur le côté[24] ; présence des fonts baptismaux dans l'espace cultuel, afin que le baptême soit bien visible de tous,

et d'une barrière de séparation entre la nef et le sanctuaire, ce qui revient ainsi sur une des grandes modifications par la Réforme des espaces cultuels **(fig. n° 4)**.

Figure 4



Château-Thierry, Temple. Vue du chœur.
Phot. Inv. P. Glotain © Inventaire général, ADAGP, 1993.

19 On peut néanmoins observer que ces dispositions se retrouvent au temple de Saint-Quentin, construit durant les mêmes années par les mêmes architectes et avec l'aide des mêmes fonds américains **(fig. n° 5)**.

Figure 5



Saint-Quentin (Aisne), Temple. Vue du chœur.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

20 Certains meubles, que l'on ne retrouve pas toujours dans les temples réformés classiques, bancs de diacre, bancs de mariage, ou encore la présence d'un ange-lutrin trahissent des influences étrangères[25] **(fig. n° 6)**.

Figure 6



Château-Thierry, Temple. Ange-lutrin.
Phot. Inv. P. Glotain © Inventaire général, ADAGP, 1993.

21 Dans la tradition française, meubles et décor sont traditionnellement conçus pour ne pas nuire à la communion intérieure des fidèles et s'effacer devant la parole. Néanmoins, peut-être est-ce un signe des temps, le temple de Château-Thierry a reçu une ornementation importante comme, à la même époque, celui de Reims dont la notice descriptive précise : « Ce nouvel édifice représente une intéressante tentative du protestantisme français pour introduire dans son architecture religieuse une plus grande mesure de sens artistique. Si l'on considère le sentiment esthétique comme un don de Dieu à l'homme ne doit-il pas contribuer à le glorifier et l'art ne doit-il pas être mis au service de la religion ? »[26].

De l'auteur de l'édifice : Paul Cret ou H. Chauquet ?

22 Une des grandes questions que pose l'église évangélique de Château-Thierry est d'identifier la part prise par les différents architectes. Cette dernière est en effet signée par deux hommes d'inégale renommée, Paul-Philippe Cret et Achille-Henri Chauquet. Quel fut le rôle exact de chacun d'entre eux ? Faut-il rendre à Cret la paternité d'un édifice qui ne figure pas pour l'instant à son catalogue ? Il n'existe aucune trace à l'heure actuelle de ce travail, du moins à notre connaissance, dans les documents laissés par P. Cret ou dans les travaux qui ont été réalisés sur cet architecte et ses biographes n'ont pas indiqué le temple de Château-Thierry parmi ses réalisations[27].

23 Il est très difficile aujourd'hui, en s'appuyant sur les documents d'archives, de déterminer avec précision la part de chacun. Selon le discours tenu lors de

l'inauguration par le Dr W. Stuart-Cramer: « the church is built after the general plan of architect Paul Cret and carried out in detail by architects Naville and Chauquet[28] ». Qu'un grand architecte, éloigné du lieu de construction, s'appuie sur un cabinet plus local et donc plus à même de suivre les travaux n'a rien de bien surprenant. Dans un article paru au moment de l'inauguration du temple-mémorial, le 24 juillet 1924, dans le *Christianisme au XXe siècle*, on lit :« Tous ces détails montrent que nos frères des églises réformées des Etats-Unis ont voulu un monument digne d'eux et des souvenirs de la Grande Guerre. Mais ils ont voulu laisser à nos artistes, à l'architecte M. Chauquet le soin d'achever et d'ordonner toute la construction[29] ».

24 Rappelons quelques éléments sur ces architectes. Achille-Henri Chauquet[30] (1872-1957), élève de Laloux, architecte de la Ville de Paris, professeur de dessin géométrique pour la même ville, a sans doute été choisi car, probablement pour des raisons religieuses (ne sait-on pas s'il était protestant ? Pas avec certitude, mais il y a fort à parier), il semble s'être fait une spécialité des temples protestants. Il construit l'église luthérienne Saint-Marcel, en 1908, dans le Ve arrondissement avec Jean Naville, lui-même issu d'une famille genevoise[31] et remporte en 1911 un concours pour l'Eglise suédoise, rue Médéric dans le XVII^{e} arrondissement, où il exécute les plans de l'architecte suédois G. A. Falk[32]. En même temps que l'église de Château-Thierry, entre 1921 et 1924, il édifie une église luthérienne, Saint-Pierre, rue Manin dans le XIXe arrondissement de Paris[33] **(fig. n° 7)**.

Figure 7



Paris, Temple luthérien de la rue Manin.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

25 Mais surtout, il faut ajouter à ces édifices le temple de Saint-Quentin réalisé entre 1921 et 1923, dont le dossier est conservé aux archives départementales de l'Aisne et qui constitue une source complémentaire d'un très grand intérêt car son édification met en

scène les mêmes personnages. Son style est cependant très différent, ce qui laisse penser pour Château-Thierry à une intervention extérieure **(fig. n° 8)**.

Figure 8



Saint-Quentin, Temple. Vue d'ensemble.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

26 Paul-Philippe Cret (1876-1945) est bien plus célèbre[34] : architecte français, élève de l'école des Beaux-Arts de Lyon puis de celle de Paris, à partir de 1897 -c'est-à-dire exactement en même temps que Chauquet- où il se trouve dans la classe de Pascal, il part pour les Etats-Unis en 1903 où il devient professeur de dessin d'architecture à l'université de Pennsylvanie. Il y a en particulier pour élève l'architecte Louis Kahn (1901-1974) et il est considéré comme « une des figures de proue dans la création d'un style officiel aux Etats-Unis dans les premières années du XXe siècle[35] ». Il construit beaucoup outre-atlantique où il devient une figure nationale en gagnant, avec Albert Kelsey, le concours pour le Pan American Union Building à Washington D. C. en 1907[36] : Auteur du Detroit Institute of Arts, il est dans ces années 1919-1930 extrêmement actif : il édifie la Barnes Foundation en 1923, le Rodin Museum avec Jacques Greber en 1926 sur le Parkway, tous deux à Philadelphie. On le retrouve aussi à Indianapolis, Washington, Louisville[37]. L'immédiat après-guerre le voit construire le Delaware River Bridge qui selon un article de l'époque aurait dû être conçu comme un monument commémoratif de la guerre[38]. C'est sans doute son double statut d'architecte et de héros qui le fait désigner presque d'office comme architecte en chef ou superviseur des monuments de guerre américains par le général Pershing à la création de *l'American Battle Monuments Commission* en 1923[39]. C'est à ce titre qu'il réalise en 1929-1930 avec Alfred-Alphonse Bottiau (1889-1951) le monument dit de la cote 204, presque au sommet de la colline qui domine Château-Thierry[40] **(fig. n° 9)**. Cret et Bottiau ont

collaboré au moins à un autre monument de ce type puisqu'on les retrouve également associés à Bellicourt. Une des ambitions du projet de l'ABMC étant que « beautiful memorials and chapels now in Europe [...] stand not only to commemorate the deeds of the American forces but also as testimonials to the genius of the American architects », c'est dire l'intégration de Cret aux Etats-Unis ; il obtiendra la nationalité américaine en 1928[41]. Les monuments aux morts érigés par certains états, comme en témoignent les travaux de Cret pour la *Pennsylvania Battle Monuments Commission*, en particulier à Nantillois, Varennes-en-Argonne et Fismes à quelques encablures de Château-Thierry (1924), très ambitieux, vont cependant à l'encontre de la volonté de l'ABMC de contrôler ce phénomène commémoratif en imposant sa conception historique des batailles et la hiérarchie de ces dernières au sein des événements militaires[42]. Ce n'est pas encore en raison de ses fonctions auprès de l'ABMC que Cret fut choisi pour le temple de Château-Thierry mais probablement pour ses liens avec Philadelphie dont Good était originaire. Néanmoins, les délais assez longs qui président ordinairement à la naissance de ce genre d'institution laissent penser que cette idée était déjà en gestation.

Figure 9



Château-Thierry, monument de la cote 204. Vue d'ensemble.
Phot. Inv. T. Lefébure © Inventaire général, ADAGP, 1993.

27 Si l'on admet que Cret a pu jouer un véritable rôle, encore faut-il en l'absence de plans et de preuves indubitables tenter d'étayer le propos. Comme on l'a vu dans la correspondance citée plus haut, Chauquet a proposé des plans qui ont été transmis aux Etats-Unis : dans quelle mesure ces derniers ont-ils été remaniés ou corrigés par Paul Cret ? Les commentateurs de l'époque et la tradition orale ont toujours souligné l'origine américaine de l'édifice sans lui donner de source certaine. Si ce dernier est

très différent des réalisations de Cret aux Etats-Unis et en France pour l'ABMC, où la tendance monumentale et néo-classique se donne libre cours[43], on peut le comparer avec le Delaware Bridge et son appareillage de pierres très apparent, maçonnerie qui rappelle les forteresses médiévales, lien souligné par l'article de Farnham[44] et qui avait été reproché à l'architecte. Cet effet trouve peut-être sa source dans l'architecture de Henry Hobson Richardson dont témoignent l'hôtel de ville d'Albany, avec sa grande tour (1880-1883) ou, plus célèbre, le Palais de justice de Pittsburgh ou Allegheny Vounty Courthouse (1883-88) avec le même appareil et une tour carrée, ou là encore, pour le traitement de l'appareillage en pierre rustique, l'Austin Hall à l'université de Harvard dans le Massachussetts en 1881-83[45]. On peut également le comparer à des églises américaines réalisées au cœur du XIXe siècle comme l'Union methodist Church édifiée à Saint-Louis par Georges I. Barnett en 1852-54 où l'on retrouve certaines dispositions : la tour-porche surmontée d'un campanile ajouré, l'entrée latérale par rapport à la nef, la verrière sur la rue[46]. L'influence de Ralph Adams Cram (1863-1942), père et théoricien du gothique moderne américain n'est probablement pas à négliger. Parmi les œuvres de Paul Cret lui-même ou de son cabinet, une seule église figure, la All Soul's Unitarian Church, Washington DC, construite entre 1921-23. Cette dernière cependant n'est que la copie de Saint Martin-in-the-Fields de Trafalgar Square à Londres réalisée entre 1721 et 1726 par James Gibbs dans le style du baroque romain, revu par Christopher Wren, et qui connut un grand succès aux Etats-Unis. On ne saurait donc la considérer comme caractéristique de l'architecture de Paul Cret d'autant qu'il s'agit sans doute du travail d'un collaborateur.

28 Lecteur de *l'Histoire de l'architecture* de Paul Choisy (1899) durant la guerre, comme le rappelle E. Grossman, il est possible que Cret en applique les conceptions et en suive le goût pour le « pittoresque »[47]. Le temple en effet est constitué de quatre éléments où la dissymétrie et la variété sont volontairement recherchées. Témoin des destructions de la Grande Guerre, Cret envisageait avec pessimisme la reconstruction en raison du manque d'argent : « Je vois d'avance, hélas ! par quoi seront remplacés les villages détruits, leurs maisons où restait un peu de la conscience artistique des ouvriers d'autrefois et à laquelle s'était jointe l'action inimitable du temps qui adoucit les lignes sèches, harmonise les couleurs, crée le pittoresque. Je vois les immondes boîtes rectangulaires couvertes en tuiles mécaniques, un couloir, deux pièces à droite, deux à gauche »[48]. Quand il édifie le musée de Detroit, il adapte les pièces aux œuvres présentées et puisant dans le vaste répertoire des formes offert par l'histoire de l'architecture, fait coexister éléments gothiques, primitifs italiens ou baroques.

29 Les comparaisons que l'on peut faire avec d'autres édifices de Chauquet, l'église luthérienne de la rue Manin ou le temple de Saint-Quentin montrent d'essentielles différences même si là encore le gothique prévaut. On peut aussi établir quelques comparaisons avec le projet initial du temple de Reims construit à la même époque par Charles Letrosne **(fig. n° 10)**.

Figure 10



Projet initial du temple de Reims, par Ch. Letrosne, BSHPF.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

30 En raison de sa double fonction, le temple est donc presque tout entier dédié à l'amitié franco-américaine comme en témoigne le tympan qui représente une victoire agenouillée, coiffée à la garçonne, vêtue d'une toge à plissé grec, et tenant deux palmes du martyre étendues sur les deux profils en médaillon de soldats, l'un américain, l'autre français. Il annonce la volonté affichée dans le monument de la cote 204, et conforme aux désirs américains de souligner l'égalité des deux nations « camarades au combat et dans l'éternité »[49] **(fig. n° 11)**.

Figure 11



Château-Thierry, Temple. Tympan, Henri Vallette.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

31 Réalisé en 1924, il est l'œuvre du sculpteur suisse Henri Vallette (1877-1962), fils de pasteur, élève du sculpteur Dampt, surtout connu comme sculpteur animalier mais aussi comme portraitiste - il réalise celui de Paul Valéry en 1926 - et qui est également l'auteur de plusieurs monuments aux morts à Valentigney, Lorp ou Champlost. Selon les sources, il aurait été décidé par Chauquet, et il se rapproche en effet dans son organisation générale du tympan de celui de l'église suédoise de la rue Médéric.

32 Il n'y a donc peut-être rien d'étonnant à cette confusion qui préside à la naissance de l'édifice. Américains et Français ont probablement souhaité cette impossibilité de bien différencier ce qui appartient aux uns et aux autres, comme symbole de cette collaboration.

Décor et ornementation intérieurs

33 La partie la plus intéressante du décor, nous l'avons déjà souligné, est constituée par les vitraux. Fortement endommagés lors de la Deuxième Guerre mondiale, ils ont été restaurés dans les années qui ont suivi[50]. La grande verrière-tableau de la façade inscrit, par un anachronisme voulu, les faits de la Guerre de 14-18 dans une perspective historique : il s'agit de l'illustration de la phrase attribuée au général Pershing à son arrivée en France : « La Fayette nous voilà ! », rappelant ainsi la dette contractée envers la France au moment de la guerre de libération des Etats-Unis. En réalité, la fameuse formule doit être rendue au colonel Stanton qui la prononça sur la tombe du général La Fayette au cimetière de Picpus le 4 juillet 1917[51] **(fig. n° 12)**.

Figure 12



Château-Thierry, Temple. Vitrail de la façade, vue d'ensemble.
Phot. Inv. P. Glotain © Inventaire général, ADAGP, 1993.

34 Sur le quai du débarquement, à La Rochelle, La Fayette entouré des généraux français de la guerre de 14-18, Ferdinand Foch, Joseph Joffre, Philippe Pétain, Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée, accueille le général Pershing et son armée **(fig. n° 13)**. Dans les différents jours, quadrilobe, trèfles, triangles se trouvent des fleurs de lis et des fleurs stylisées très caractéristiques de l'époque ; au-dessous, trois écussons, avec les initiales de la République, les armes de Château-Thierry et les couleurs de l'Amérique.

Figure 13



Château-Thierry, Temple. Vitrail de la façade, détail de La Fayette et des généraux français.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

35 Il est fort possible que le choix de cette illustration corresponde à la mise en évidence du lien avec *l'American Battle Monuments Commission*, créée en 1923 et présidée par le général Pershing. Comme le souligne le révérend W. Stuart-Cramer dans son discours d'inauguration: « This is the only picture of General Pershing ever made in glass » **(fig. n° 14)**.

Figure 14



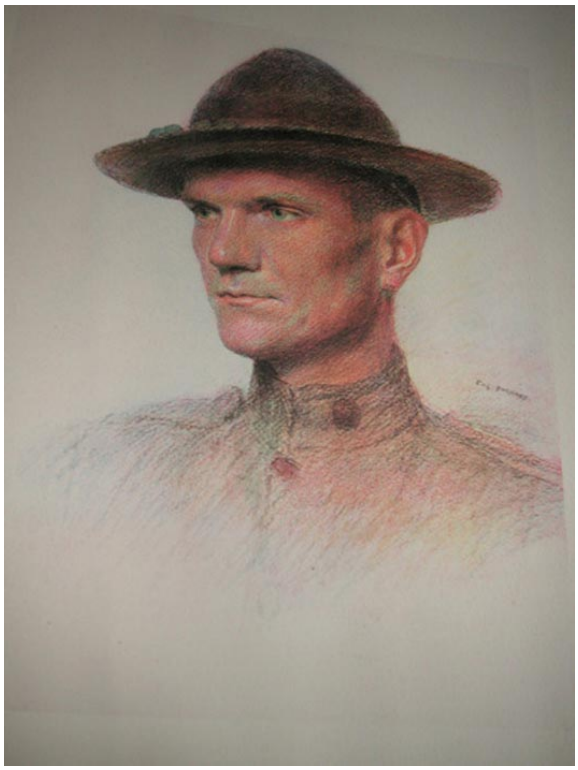
Château-Thierry, Temple. Vitrail de la façade, le général Pershing.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

36 La tradition attribue au dessinateur de l'entreprise du maître-verrier ce vitrail-tableau ; si on ignore à l'heure actuelle le nom de l'entreprise, on peut émettre l'hypothèse de la maison G. Néret - E. Royer successeur[52], installée rue des Martyrs à Paris et qui postulant dans le même temps à Saint-Quentin, affirme « Je travaille depuis très longtemps avec MM. Naville et Chauquet ainsi qu'avec Messieurs les pasteurs Back, Schaffner, Schmit, Ritz... »[53].

37 Les autres vitraux de la nef ont été dessinés par David Burnand, peintre d'origine suisse (1888-1975), d'après des gravures de son père, Eugène Burnand (1850-1921)[54]. Né à Moudon où se trouve le musée qui lui est consacré, ce dernier est un peintre et un graveur connu. Artistes protestants, les Burnand semblent avoir été appréciés pour la décoration des temples. Celui de Saint-Quentin possédait avant-guerre un tableau des « fils Burnand » représentant le Bon Samaritain (d'après les *Paraboles* du père ?), emporté dans les bagages des Allemands et disparu[55].

38 Mais on peut songer également à l'achat réalisé à la même époque par les Américains de la « collection des Alliés » déposée à l'heure actuelle à l'hôtel de Salm, au musée de la Légion d'honneur. Ces *Alliés dans la guerre des Nations* sont une série de 80 portraits et types militaires, en 1919, puis de 100 en 1920[56]. On y trouve classés par nations les différents soldats : un aviateur français, un chasseur alpin, des matelots, des tirailleurs sénégalais ou tonkinois, des officiers américains mais on y rencontre aussi certaines personnalités dont, lors de la deuxième exposition qui en est faite en 1920, à la galerie Brunner, le général Nivelle de la Chaussée **(fig. n° 15)**.

Figure 15

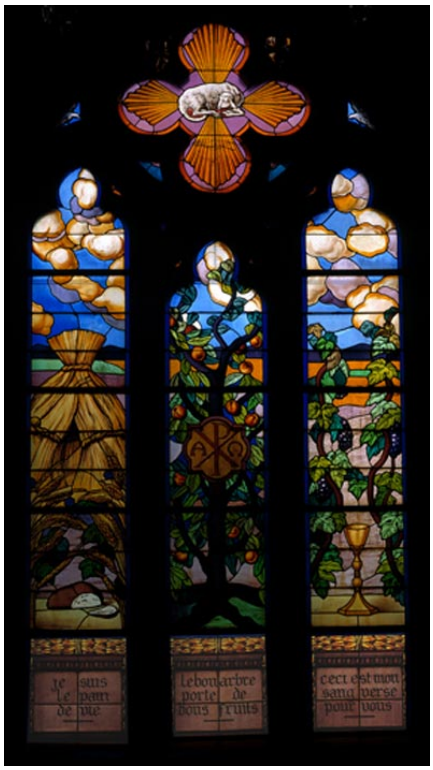


E. Burnand, Les Alliés dans la guerre, Sous-officier d'infanterie américain. © Musée de la Légion d'honneur.

Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

39 Au-dessus de l'autel, la maîtresse-vitre présente l'Arbre de vie avec le pain et les épis et diverses inscriptions **(fig. n° 16).**

Figure 16



Château-Thierry, Temple. Verrière de l'autel, l'*arbre de vie*.
Phot. Inv. P. Glotain © Inventaire général, ADAGP, 1993.

40 Les autres vitraux de la nef, au nombre de neuf dont deux ont subi des dégâts, sont organisés en trois niveaux : au centre, des scènes tirées des *Paraboles* d'E. Burnand et adaptées par D. Burnand, au niveau inférieur, des médaillons représentant les pères du protestantisme : Jean Calvin, Jan Hus (1370-1415), Jacques Lefèvre d'Etaples (v. 1450-1537), auteur de la première Bible en français en 1534, Guillaume Farel (1489-1565), Pierre Valdo, fondateur de la communauté des Vaudois, Ulrich Zwingli (1484-1531), Théodore de Bèze (1519-1605), le réformateur écossais John Knox **(**1513-1572**),** Gaspard de Coligny (mort en 1572). Martin Luther et Mélanchton sont absents de la liste pour des raisons historiques évidentes puisqu'ils étaient tous deux Allemands, mais aussi sans doute parce que le maître et le disciple représentent un courant du protestantisme extérieur à la dominante très calviniste de l'iconographie. Enfin, au niveau supérieur, des symboles divers et des inscriptions **(fig. n° 17)**.

Figure 17



Château-Thierry, Temple. Verrière de l'autel, Théodore de Bèze.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

41 Les portraits des réformateurs auraient été réalisés à l'instigation du Dr Good et fournis par Jacques Pannier, éminent seizièmiste, conservateur de la bibliothèque de la Société d'Histoire du Protestantisme et cheville ouvrière de la création de 1927 à 1930 du musée Calvin de Noyon[57], d'après des gravures qui illustrent l'ouvrage de Théodore de Bèze (*Icônes*, Genève, 1580) sauf celui de Bèze réalisé d'après une gravure de J. Faber[58]. Ces portraits sont surmontés d'illustrations des *Paraboles* par Eugène Burnand[59] : le *Bon Samaritain*[60], la *Maison sur le Roc*[61], le *Semeur*[62], le *Fils prodigue*[63], le *Cep et les sarments*[64], le *Figuier stérile*[65], les *Talents*[66], le *Serviteur impitoyable*[67]... Les différents symboles utilisés s'inscrivent dans le contexte religieux et donnent une tonalité particulière à ce monument commémoratif. En s'appuyant sur ces grandes figures de la réforme du XVIe siècle, sur une iconographie qui met en évidence les qualités et vertus nécessaires pour surmonter les épreuves de la guerre et de la vie, ils annoncent, contrairement aux monuments commémoratifs de la Grande Guerre dans leur ensemble, la possibilité de la Résurrection, de la vie plus forte que la mort, d'un futur possible. Sans pouvoir entrer ici dans le détail d'une iconographie complexe, on peut souligner le lien entre les différents niveaux des verrières et les correspondances. Le blason de la ville de Zurich se trouve au-dessus de la figure de Zwingli, le calice au-dessus de Jean Huss est le symbole de l'église hussite de Tchécoslovaquie. Le choix de la parabole n'est pas non plus dû au hasard : on peut voir un lien entre la parabole du Bon Berger et Pierre Valdo, entre celle des Talents et Théodore de Bèze, la doctrine calviniste préconisant de suivre sa vocation et de faire fructifier ses talents et Théodore de Bèze, auteur de poèmes amoureux en latin, les *Poemata*, n'en manquait pas.

42 Le mobilier enfin est d'origine et, ajouterons-nous, de même origine. Offert lui aussi par souscription ou par don, il est très homogène, en style néo-gothique et orné de plaques de cuivre sur lesquelles sont portés les noms de certains soldats tués au combats. La chaire a été offerte par les aumôniers américains qui avaient perdu 22 des leurs dans les combats comme l'indique la plaque qui y est apposée **(fig. n° 18),** mais l'autel, les fonts baptismaux et jusqu'aux tables des salles de réunion ont été offerts par des comités locaux ou des familles[68]. L'autel est donné en mémoire du 1er lieutenant George Nathan Althouse, le pupitre ou ange-lutrin l'est par la première église réformée de Lancaster dont le Rev. Stuart Cramer était pasteur « in loving memory of Daniel S. Keller, Emmanuel Frey, John Hoin, Alvin Gochenauer, Walker F. Dommel who made the supreme sacrifice in the world war 1917-1918 ». La cloche est offerte enfin par l'Académie de Mercesburg en Pennsylvanie comme le rappelle une plaque de bronze dans le vestibule. **(fig. n° 18)**

Figure 18



Château-Thierry, Temple. La chaire, vue d'ensemble.
Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

43 On ne connaît pas les auteurs de ce mobilier mais, comme l'on relève une certaine similitude avec les chœurs des différents temples conçus par Chauquet à la même époque, il n'est pas impossible qu'il ait été dessiné par l'architecte comme c'est le cas à Saint-Quentin : « Pour le temple, j'espère vous porter vendredi 2 ou 3 projets de chaire et de bancs. Pour ces derniers, vous m'avez indiqué comme genre ceux de l'église de l'Etoile, je crois »[69]. Les lustres sont à Saint-Quentin proposés par la maison Devilaine et Rougé et l'on notera la similitude d'un des projets avec ceux de Château-Thierry **(fig. n° 19)**.

Figure 19



Lustre. Dessin de la maison Devilaine et Rougé pour le temple de Saint-Quentin, 1923, AD Aisne, 14 J1. Phot. A. Magnien © A. Magnien, 2005.

44 La bible enfin a été offerte « for Quentin Roosevelt by his mother » en 1923. L'aviateur, fils du président des Etats-Unis, avait été tué à Chamery, non loin de Château-Thierry et le monument aux morts de la ville, réalisé par Paul Cret en 1919 à la demande de Roosevelt lui-même lui rend d'ailleurs hommage.

45 Il s'agit donc d'un édifice d'une architecture particulière et originale dans le contexte français et même si la part respective des deux architectes n'est pas parfaitement éclaircie, la présence de Paul-Philippe Cret est d'un grand intérêt pour l'histoire des relations architecturales entre la France et les Etats-Unis. On soulignera également la qualité et la richesse du décor sculpté, mobilier et ornemental, ce qui marque un tournant dans la conception des temples, reflète, sans doute, l'ouverture internationale des protestants français dans l'immédiat après-guerre, indique cette volonté de « faire église »[70] qui est une des caractéristiques de l'architecture protestante de l'entre-deux-guerres et annonce peut-être enfin la naissance du Conseil œcuménique des églises qui verra le jour quelques années plus tard.

46 A bien des égards, la conception même de ce mémorial est originale : le rôle donné aux soldats et à leur paroisse, voire à leurs familles, transforme le temple en monument commémoratif de l'engagement personnel des soldats américains. Alors que les édifices officiels gomment soigneusement toute individualité dans les cimetières, comme le montre Ron Robin[71], les dédicaces individuelles des meubles de l'église rappellent discrètement la mémoire des individus tombés au front.

47 S'y mêlent donc de façon fusionnelle les sources américaines et françaises, sans qu'il soit toujours aisé de faire la part des choses, ce qui était sans doute, comme le

symbolise bien le relief de Vallette qui accueille fidèles et visiteurs ou la verrière dans laquelle Pershing et La Fayette s'unissent par-delà le temps et l'espace, le vœu des commanditaires[72].

NOTES

1. Tous mes remerciements vont à Bernadette Demetz qui avait dépouillé pour moi en 2002 les archives départementales de l'Aisne, et à tous ceux qui ont bien voulu m'aider et m'éclairer dans cette recherche : Isabelle Gournay, Carmen Popescu, le professeur André Encrevé, le professeur Roger Zuber, M. Jean Merle d'Aubigné, M. Jean-Pierre Champenois. Les notices de l'édifice et de son mobilier sont accessibles sur les bases Mérimée et Palissy : http://www.culture.gouv.fr/documentation/merimee/accueil.htm Notice IA00127918. Notice IA00127905. http://www.culture.gouv.fr/documentation/palissy/accueil.htm. Interroger : Château-Thierry, temple. Le temple est inscrit sur l'Inventaire supplémentaire des M. H. depuis le 26 juin 2002.

2. Voir les pages consacrées à ce sujet dans COCHET, François dir. Les Batailles de la Marne de l'Ourcq à Verdun (1914 et 1918). Actes du colloque **Batailles emblématiques, combats oubliés**. Reims, 6-7 mai 2004, Reims : Soteca/14-18 éditions, 2004, en particulier BOURLET, Michaël. **Etat des lieux avant la bataille**, p. 197-205 et DOUGHTY, Robert A. **Les Américains dans la deuxième bataille de la Marne**, p. 207-222 qui souligne l'importance de la collaboration franco-américaine dans cet épisode et le rôle des 1ère, 2ème et 3ème divisions d'infanterie américaines appuyées sur les brigades de marines qui y étaient intégrées. La 3ème en particulier commandée par Joseph T. Dickman fut félicitée par le général Pershing pour avoir écrit sur les coteaux de la Marne « une des pages les plus brillantes des annales de l'histoire militaire », p. 216.

3. Voir BRUCE, Robert. **A Fraternity of Arms. America and France in the Great War**. Lawrence : University Press of Kansas, 2003, dont le chapitre 7 (p. 219-251) s'intitule **The Second Battle of the Marne : The Franco-American Battle That Turned the Tide** et qui souligne : "It was in the crucible of the Second Battle of the Marne that the American Expeditionary Forces came of age", p. 249.

4. Voir OUZAN, Françoise. **Un exemple d'engagement : l'American Hospital de Reims (1919-1947).** Dans : Cochet, François, GENET-DELACROIX, Marie-Claude, Trocmé, Hélène éd. **Les Américains et la France. Engagements et Représentations**. Paris : Maisonneuve et Larose, 1999, p. 41-53 : F. Ouzan signale que Château-Thierry avait été envisagé pour l'établissement de cet hôpital-mémorial, art. cit. p. 46, et BEISSON, Georges. L'Hôpital mémorial France-Etats-Unis de Saint-Lô : le premier hôpital en hauteur moderne de France. **Livraison d'histoire de l'architecture**, n° 7, 1er semestre 2004, p. 9-23. Il faut noter que cet hôpital fut réalisé par Paul Nelson, un Américain formé essentiellement en France et dont la carrière est parallèle et inverse de celle de Paul-Philippe Cret.

5. Selon un article anonyme « Quelques détails sur la Réforme dans l'arrondissement de Château-Thierry » : « Vers 1560, la réforme fit de nombreux prosélytes à Château-Thierry et dans ses environs, le voisinage de Meaux, ce berceau de la Réforme en France ; celui de la Ferté-Jouarre dont le prince de Condé, chef du parti protestant était seigneur, facilitèrent singulièrement la propagation des nouvelles doctrines dans la contrée ». **Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme Français**, 1860, IX, p. 273-275.

6. Archives départementales Aisne 1 Mi 761/R4. Les originaux sont conservés au presbytère de Château-Thierry où j'ai pu les consulter grâce à l'obligeance de M. Jean-Pierre Champenois.

7. Charles Merle d'Aubigné (1861-1889), pasteur de l'église de Neuilly, un des fils d'Henri Merle d'Aubigné (1794-1872), représentant de l'Union nationale des Eglises réformées évangéliques de France, à ce titre, a joué un rôle très important d'intermédiaire entre les églises américaines et françaises pour le temple de Château-Thierry. Dans une lettre du 1er juillet 1920 ce dernier se présente comme : « an American minister and the delegate to the evangelical synod (Reformed) that met last week here in Neuilly », AD Aisne, 1 Mi 761/R4, construction du temple de Château-Thierry, aide des Américains 1919-1924. Très présent aussi lors de la construction du temple de Saint-Quentin, Good semble avoir été pasteur de l'église presbytérienne à Washington DC, AD Aisne, 14 J1.

8. Lettre de Ch. d'Aubigné du 11 janvier 1920 : « J'ai reçu la semaine dernière un télégramme du Dr Good, me disant que les méthodistes critiquaient le choix de Château-Thierry, en disant que cette œuvre n'avait pas d'avenir ». La question de la rivalité entre Monneaux et Château-Thierry est semble-t-il très importante, cette opposition est encore confirmée par une lettre (Merle d'Aubigné à Lockert) du 31 janvier 1920 (A. du temple de Ch.-Th.). Plusieurs lieux étaient peut-être en concurrence : dans une lettre du 20 février 1920, le pasteur Monod, écrivant à Jacques Pannier, alors pasteur de Saint-Quentin, rappelait que « dans le procès-verbal du 16 décembre 1919 du comité de New York correspondant avec le nôtre, il est indiqué que 25 000 dollars ont été promis par le comité presbytérien », AD Aisne 14 J1. S'agit-il de la même somme ? Le temple de Monneaux, à Essômes (inscrit partiellement M. H. 2 septembre 1986) fut également restauré grâce à l'aide américaine comme l'indique la dédicace : « L'église méthodiste épiscopale d'Amérique, par un généreux don, a contribué puissamment à la reconstruction de ce temple dévasté par la guerre, rebâti et aménagé sous les ministères des pasteurs Eugène Lockert et Gabriel Vernier, 1919 ».

9. AD Aisne 10 R 92, Union des Eglises Réformées Evangéliques de France, Contrat devant Me Maurice Frémont, notaire à Troissy, canton de Dormans. Le contrat de vente est accompagné d'un devis estimatif de Charles Letrosne (21 rue d'Offémont à Paris). Le *Board of foreign missions of the Methodist Episcopal Church* était un service au sein de l'église méthodiste responsable de l'envoi des missionnaires à l'étranger. De 1834 à 1877, il s'agit du *Board of Foreign Missions*, et de 1877 à 1888, du *Board of Missions*. De 1888 à 1924, il était de nouveau appelé *Board of Foreign Missions*.

10. AD Aisne, 1 Mi 761/R4, construction du temple de Château-Thierry, aide des Américains 1919-1924

11. AD Aisne, 10 R 92, Union des Eglises réformées évangéliques de France : la maison ou l'immeuble construit à cet emplacement par l'architecte Paul Robine et entièrement détruit par un incendie comportait 3 corps de bâtiment formant une cour d'honneur centrale, avec trois jardins superposés.

12. AD Aisne, 1 Mi 761/R4, construction du temple de Château-Thierry, aide des Américains 1919-1924, lettre d'A-H. Chauquet.

13. AD Aisne, 1 Mi 761/R4, construction du temple de Château-Thierry, aide des Américains 1919-1924.

14. AD Aisne, 1 Mi 761/R4, construction du temple de Château-Thierry, aide des Américains 1919-1924.

15. AD Aisne, 1 Mi 761/R4. Ce câblogramme pourrait être celui du 12 octobre auquel fait allusion Merle d'Aubigné dans une lettre du 13 novembre 1919.

16. AD Aisne, 1 Mi 761/R4. Lettre du 20 fév. 1920 de Merle d'Aubigné à Lockert.

17. AD Aisne, 1 Mi 761/R4 : lettre de Lockert à Merle d'Aubigné : « Je compte aller vous voir mardi prochain et vous porter les projets discutés entre Chauquet, Champs et moi afin de vous les expliquer et vous demander de les porter en Amérique. Après on pourra établir un devis, prix, matériaux, style, etc. »

18. AD Aisne, 1 Mi 761/R4. Charles Mac Farland était secrétaire général du Federal Council of the Churches of Christ in America qui rassemble près de trente dénominations différentes, 140 000 églises locales, sur cette question voir GAMBAROTTO, Laurent. L'action du Federal Council of the Churches of Christ in America en faveur du protestantisme français (1915-1923). Dans Cochet, François, GENET-DELACROIX, Marie-Claude, Trocmé, Hélène éd. **Les Américains et la France. Engagements et Représentations**. Paris : Maisonneuve et Larose, 1999**,** p. 24-40.

19. AD Aisne, 1 Mi 761/R4.

20. Cité par REYMOND, Bernard. **L'Architecture religieuse des protestants : histoire, caractéristiques, problèmes.** Genève : Labor & Fides, 1996, p. 120.

21. REYMOND, Bernard. **L'Architecture religieuse des protestants**. Genève : Labor & Fides, 1996, p. 125. Voir également DE MAEYER, Jan et VERPOEST, Luc. **Gothic Revival. Religion, Architecture and Style in Western Europe 1815-1914**. Leuven : University Press, 2000 en particulier PIROTTE, Jean. **Néo-gothique et fantasmes de chrétienté, du 19e au 20e siècle**, p. 255-265.

22. ROBIN, Ron. Diplomatie et commémoration : les cimetières militaires américains en France (1918-1955). **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, 42-1, janvier-mars 1995, p. 132. La France n'est cependant pas en reste dans la volonté d'utiliser le néo-gothique. Soulignons qu'un des récits de guerre américains concernant la bataille de la Marne, celui du général J. T. Dickman, s'intitulait *The Great Crusade : A narrative of the World War*, New York : Appleton, 1927. A propos du temple de Reims, il est dit de l'architecte Letrosne : « Profitant de l'expérience des âges passés, il a paru que le style d'inspiration gothique, avec tendance moderne, imprégné des arts anciens comme directive était le plus propice à remplir ce but. La pure ligne des ogives qui montent, se ploient, s'incurvent pour se rejoindre à leur sommet, accompagne l'élévation des âmes qui, pierres vivantes de l'édifice, se rapprochent les unes des autres à mesure qu'elles montent et se rejoignent en Dieu », **Notice descriptive du temple de Reims** (s.l.s.d.), p. 1-2 [Bibliothèque de la Société d'Histoire du protestantisme français, cote 18807-17]. Dès 1919, est publié à Paris chez Lafayette Pub. Co. **Château Thierry : a friendly guide for American pilgrims to the shrines between the Marne and the Vesle / by Alexander Woollcott ; with sketches by C. LeRoy Baldridge.**

23. Cette disposition se trouve néanmoins déjà dans le Temple de l'Etoile. Il s'agit peut-être de l'influence du Renouveau liturgique. En revanche, dans le temple de Saint-Quentin, construit par Chauquet à la même époque, la chaire est au centre du mur au fond de la nef.

24. Néanmoins, comme le souligne B. Reymond, la chaire est en général plutôt sur le côté car elle « a pour fonction de délivrer une parole déployant la portée et la signification de ces signes visibles et palpables que sont le baptême et la cène, non de les dominer ». L'**Architecture religieuse des protestants**. Genève : Labor & Fides, 1996, p. 145.

25. Voir le pasteur REYMOND, Bernard. **Le protestantisme et les images. Pour en finir avec quelques clichés**. Genève : Labor et fides, 1999. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr (interroger : Château-Thierry, temple).

26. Notice descriptive du temple de Reims (s.l.s.d.), Bibliothèque de la Société d'Histoire du protestantisme français, p. 1, cote 18807-17. Ce dernier est édifié en 1923 par Charles Letrosne (1868-1939), protestant lui aussi, qui reconstruit la maison de Calvin, futur musée Calvin, entre 1927 et 1931. Architecte des Sociétés coopératives de Reconstruction dans l'Aisne et l'Oise, il se fait théoricien de la Reconstruction avec son livre **Murs et toits de chez nous**. Paris : D. Niestlé, 1923, 1924, 1926. Lors de la pose de la première pierre du temple à Reims se trouvait là, comme à Château-Thierry, Chauncey W. Goodrich, représentant en France des Eglises méthodistes américaines et pasteur à Paris entre 1905-1910 et 1917-1923.

27. Surtout WHITE, Theophilus B. **Paul-Philippe Cret, architecte et professeur, architect and teacher.** Philadelphie : Art Alliance Press, 1973. GROSSMAN, Elizabeth. **The Civic Architecture of Paul Cret**. Cambridge : University Press, 1996. Plus généralement, sur le rôle des architectes

américains, voir GOURNAY, Isabelle. **Le concours des architectes américains**. Dans Cochet, François, GENET-DELACROIX, Marie-Claude, Trocmé, Hélène éd. **Les Américains et la France. Engagements et Représentations**. Paris : Maisonneuve et Larose, 1999, p. 124-141 et sur P. Cret, p. 131-132 plus particulièrement.

28. AD Aisne, 1 Mi 761/R4.

29. Le Christianisme au XXe siècle, 24 juillet 1924, p. 478, Bibliothèque de la Société d'Histoire du protestantisme français, p. 1, cote 18807-17.

30. D'après la notice biographique conservée à la SADG (00482), Achille-Henri Chauquet admis à l'Ecole des Beaux-Arts le 22 novembre 1897, remporte une médaille de 2ème classe en archéologie et dessin et une médaille de 2ème classe en architecture et modelage. Il reçoit son diplôme en juin 1902 avec comme sujet de concours un projet d'hôtel de ville pour Corbeil. Il est fait chevalier de la légion d'honneur en 1932. Il est admis en 1917 au concours définitif pour la reconstruction des habitations rurales dans les départements envahis mais participe à cette date et depuis 1916 à la construction de la Poudrerie de Bergerac. Associé à l'architecte paysager bien connu Achille Duchêne, il participe aux côtés de Jean Naville à l'édification d'un pavillon (en totalité ou en partie) dans les jardins Albert Kahn à une date indéterminée.

31. Jean Naville (notice SADG 01686), né à Lyon le 23 novembre 1871, élève de Pascal, prix Rougevin, est diplômé en novembre 1901 avec un projet de villa sur le lac de Genève. A partir de 1938, il démissionne de la Société des architectes car il semble avoir quitté Paris pour s'installer à Genève et dit ne plus exercer depuis 10 ans.

32. L'édifice a fait l'objet d'une publication dans **L'Architecture du XXe siècle. Choix des meilleures constructions nouvelles, hôtels, maisons de rapport, villas, etc.** Paris : Motteroz Eggiman, Albert Morancé, Paris, [s.d.]vol. 4, pl. 2-6 ; les photographies sont datées de 1914, et dans LAUROA, Marie-Christine et COLSON, Jean éd. **Dictionnaire des monuments**. Paris : Hervas, 1992. Ces derniers précisent : « La construction fut réalisée par Jean Naville et H. Chauquet conformément aux plans de l'architecte suédois G. A. Falk qui s'inspira du style national suédois ».

33. Voir pour ses travaux, LAUROA, Marie-Christine et COLSON, Jean. **Dictionnaire des monuments.** Paris : Hervas, 1992 et la base Archidoc : http://www.culture.gouv.fr/documentation/chastel/pres.htm.

34. Dès 1920, il figure dans l'ouvrage de GREBER, Jacques. **L'Architecture aux Etats-Unis, preuve de la force d'expansion du génie français, heureuse association de qualités admirablement complémentaires.** Paris : Payot, 1920, vol. II, XIII, « Architecture administrative » avec l'exemple du Bureau international des Républiques américaines à Washington réalisé avec Kelsey : « Dans son plan, aux dispositions ingénieuses comme sur ses façades, on sent la touche française, mise cependant au service d'un programme bien américain exprimé avec caractère », p. 140.

35. ROBIN, Ron. Diplomatie et commémoration : les cimetières militaires américains en France (1918-1955). **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, 42-1, janvier-mars 1995, p. 129.

36. FARNHAM, Jonathan E. Staging the Tragedy of Time. Paul Cret and the Delaware River Bridge. **Journal of the Society of Architectural Historians**, 57 :3, septembre 1998, p. 258-279. L'auteur souligne la place tenue par Cret dans le Philadelphie de l'époque où ce dernier avait des responsabilités au sein de la municipalité et de son agence d'urbanisme. Il était également membre du Philadelphia's Art Jury, de son Permanent Committee on Comprehensive Plans, collaborateur du Schuylkill River Embankment Plan (1905) et du Benjamin Franklin Parkway (1904-1919). La ville avait même envisagé de demander au gouvernement français de libérer Cret de ses engagements militaires pour qu'il puisse continuer à œuvrer au plan d'urbanisme de la ville.

37. Voir le site de l'université de Pennsylvanie qui a numérisé les dessins de Paul-Ph. Cret : http://www.philadelphiabuildings.org et www.design.upenn.edu/archives/majorcollections/cret/cretindex.html

38. FARNHAM, Jonathan E. Staging the Tragedy of Time. Paul Cret and the Delaware River Bridge. **Journal of the Society of Architectural Historians**, 57 :3, septembre 1998, p. 276, note 52.

39. Voir GROSSMAN, Elizabeth G. Architecture for a Public Client : The Monuments and Chapels of the American Battle Monuments Commission. **Journal of the Society of Architectural Historians**, 43 :2, mai 1984, p. 119-143. 11 monuments ont été construits en France et en Belgique ainsi que 8 chapelles dans les 8 cimetières américains. Voir ROBIN, Ron. Diplomatie et commémoration : les cimetières militaires américains en France (1918-1955). **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, 42-1, janvier-mars 1995, p. 126-141.

40. Sur Bottiau, voir POINSIGNON, Jean-Claude. **Alfred Bottiau : « tailleur d'ymages » 1889-1951**. Valenciennes : centre municipal Arts et Loisirs, 1989.

41. GROSSMAN, Elizabeth G. Architecture for a Public Client : The Monuments and Chapels of the American Battle Monuments Commission. **Journal of the Society of Architectural Historians**, 43 :2, mai 1984, p. 119. Quelques pages plus loin, E. Grossman cite une lettre de Price à Pershing, soulignant : « Although a foreigner by birth, he [Cret] has been in this country most of his life, and served during the war for two years with the Ist Division », p. 124.

42. Voir les analyses de GROSSMAN, E. Architecture for a Public Client : The Monuments and Chapels of the American Battle Monuments Commission. **Journal of the Society of Architectural Historians**, 43 :2, mai 1984, p. 123, et le compte-rendu de l'**Architecture**, n° 43, fév. 1930, p. 33-38, Monuments aux Morts de l'état de Pennsylvanie à Varennes-en-Argonne à Fismes et à Nantillois. C'est aussi une habitude de l'ABMC que les projets des différents architectes soient soumis à Cret et que les travaux soient suivis ensuite par des architectes locaux. Est-ce la même répartition des rôles ici ?

43. I. Gournay souligne néanmoins : « Inspiré par l'idéal démocratique de la Grèce antique, leur style se distingue -tout comme pour le Lincoln Memorial à Washington- du néo-classicisme européen par un traitement des abords, des masses et du décor sculpté et un mélange de simplicité et de théâtralité proprement américains », « Le concours des architectes américains », dans Cochet, François, GENET-DELACROIX, Marie-Claude, Trocmé, Hélène éd. **Les Américains et la France. Engagements et Représentations**. Paris : Maisonneuve et Larose, 1999, p. 132.

44. FARNHAM, Jonathan E. Staging the Tragedy of Time. Paul Cret and the Delaware River Bridge. **Journal of the Society of Architectural Historians**, 57 :3, septembre 1998, p. 268.

45. Je remercie I. Gournay pour ces précieuses références.

46. BROWN, Milton W. **American Art to 1900**. New York : Harry Abrams, 1917, p. 300.

47. GROSSMAN, E. **The Civic Architecture of Paul Cret**. Cambridge : University Press, 1996, p. 116.

48. Lettre à Marguerite Cret, 8 mars 1917, CPUP, boite 7B, cité par GROSSMAN, E. **The Civic Architecture of Paul Cret**. Cambridge : University Press, 1996, p. 244, note 36.

49. RON, Robin. Diplomatie et commémoration : les cimetières militaires américains en France (1918-1955). **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, 42 :1, janvier-mars 1995, p. 126- 141.

50. AD Aisne, 1 Mi 761/R4 : un obus est tombé sur le clocher en juin 1940 et, en août 1944, deux wagons de poudre ont explosé en gare de Château-Thierry soufflant ainsi les vitraux.

51. Voir sur l'image de La Fayette et les raisons de la philanthropie américaine, Nouailhat, Yves-Henri. **France et Etats-Unis. Août 1914-Avril 1917**. Paris : Publications de la Sorbonne, 1979, en particulier le chap. II, Les Américains et la France : de la sympathie à l'admiration, p. 183 et suiv. où il insiste sur le sentiment américain d'une dette à l'égard de la France au sens moral comme au sens économique (p. 188) et au sens spirituel et politique.

52. Neret est un maître-verrier actif dans l'Oise puis à Paris de 1878 à 1917 en collaboration avec E. Royer qui lui succède avec Negars. Neret et Royer sont entre autres les auteurs de la coupole de la brasserie Bofinger à Paris.

53. AD Aisne, 14 J1 lettre à Jacques Pannier, 18 novembre 1921.

54. Formé à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich entre 1868 et 1871, il est l'élève de Barthelemy Menn à Genève, et fréquente l'atelier de Jean-Léon Jérôme à Paris en 1876. Il a illustré de nombreux ouvrages (*Mireille* de Frédéric Mistral, les *Contes* de Daudet, *François le Champi* de George Sand entre autres), participé à des journaux comme *l'Illustration* et sa peinture est pour partie consacrée à des portraits, des scènes de genre ou des paysages alpins. Il ne dédaignait pas néanmoins des thèmes plus actuels comme *Les travaux de construction du Palais du Trocadéro* (plume et lavis d'encre de Chine), ou des dessins historiques...

55. Voir la correspondance échangée à ce sujet dans les années 1920, 14 J1.

56. La première exposition se tient du 3 mai au 8 juin 1919 au Musée national du Luxembourg, la seconde à la galerie Brunner 11 rue Royale, du 7 avril au 7 mai 1920. Pour la seconde, la préface de Louis Gillet mérite citation : « En se promenant dans les hôpitaux, dans les camps, dans les gares, sur tous les points où s'opéraient les concentrations des troupes, son esprit a été frappé du prodigieux mélange de peuples qu'offraient les armées de l'entente ». Il s'agit donc alors de réaliser « une véritable anthropologie comparée », le « monument complet de l'histoire naturelle de l'homme »... Voir BURNAND, Eugène et BURNAND, Robert. **Les Alliés dans la guerre des nations. 100 types militaires d'après les pastels de Eugène Burnand**. Lettre préface du Maréchal Foch. Introduction de Louis Gillet, texte du capitaine Robert Burnand. Paris : Imprimerie Crété, 1920.

57. MOURS, Samuel et ROBERT, Robert. **Le Protestantisme en France du XVIIIe siècle à nos jours (1685-1970)**. Paris : Librairie protestante, 1972. Avec Auguste Lecerf, J. Pannier est le fondateur en 1926 de la Société calviniste de France et comme nous l'avons mentionné plus haut, il était à l'époque pasteur du temple de Saint-Quentin, reconstruit par la même équipe d'architectes.

58. Notons que le temple de Reims est orné d'une verrière par Menu représentant les grands réformateurs, Calvin Zwingli, Farel et Théodore de Bèze.

59. Publiées par Berger-Levrault en 1908, les compositions de Burnand sont présentées au Salon de 1908 (15 avril-30 juin). Parmi celles-ci, les commanditaires de l'église de Château-Thierry ont fait un choix puisque pour certaines paraboles, Burnand proposait plusieurs « moments ».

60. « Il le mit sur sa propre monture, le mena à une hôtellerie et prit soin de lui », Luc, X, 34.

61. « La pluie est tombée, les torrents sont venus, les vents ont soufflé et se sont déchaînés contre cette maison-là ; elle n'est pas tombée, car elle était fondée sur le roc », Matthieu, VII, 25.

62. « Un semeur sortit pour semer », Marc, IV, 3 et « Une partie de la semence tomba dans la bonne terre et donna du fruit », Marc, IV, 8.

63. « Il se jeta à son cou et l'embrassa », Luc, XV, 20. La Parabole de l'Enfant prodigue a donné lieu à 5 illustrations de 5 moments différents par Burnand.

64. « Il retranche tout sarment qui ne porte pas de fruit », Jean, XV, 2.

65. « Le vigneron lui répondit : « Seigneur, laisse-le encore cette année » », Luc, XIII, 8.

66. « Longtemps après, le maître de ces serviteurs revint et leur fit rendre compte », Matthieu, XXV, 19. La scène a disparu des vitraux de Château-Thierry.

67. Le titre donné peut être également dans d'autres versions le Créancier impitoyable ou le Débiteur insolvable : « Le serviteur, tombant à ses pieds, lui disait : « Aie patience envers moi, et je te paierai tout » », Matthieu, XVIII, 26.

68. « Memorial to the chaplains of the United States army who made the supreme sacrifice in the world war. Given at the suggestion of the Federal Council of the Churches of Christ in America by the chaplains of the army and navy of the United States who served in the world war and by the Reformed Church in the United States ». On observe un phénomène très semblable à l'hôpital de

Reims comme le signale Françoise Ouzan, **Un exemple d'engagement : l'American Hospital de Reims (1919-1947)**. Dans Cochet, François, GENET-DELACROIX, Marie-Claude, Trocmé, Hélène éd. **Les Américains et la France. Engagements et Représentations**. Paris : Maisonneuve et Larose, 1999, p. 44, pour les lits financés par des dons privés.

69. AD Aisne 14 J1, Lettre d'A. Chauquet à J. Pannier, 18 septembre 1922. Le temple construit par le pasteur Bersier est célèbre, comme le souligne également REYMOND, Bernard. **L'Architecture religieuse des protestants**. Genève : Labor & Fides, 1996, p. 116 et suiv. en particulier.

70. L'expression est empruntée à REYMOND, Bernard. **L'Architecture religieuse des protestants**. Genève : Labor & Fides, 1996, p. 179.

71. ROBIN, Ron. Diplomatie et commémoration : les cimetières militaires américains en France (1918-1955). **Revue d'histoire moderne et contemporaine,** 42-1, janvier-mars 1995 : « Le but des projets de l'ABMC en France et dans d'autres sites d'inhumation Outre-Atlantique était d'estomper toute forme d'expression individuelle ou de particularisme, afin d'élever l'idée de la mort en service national au niveau d'une pure abstraction. Plaques, statues ou tout autre expédient, destinés à célébrer les hauts faits personnels de soldats ou de commandants particuliers n'étaient pas admis. L'uniformité régnait même dans les épitaphes. Seuls le nom, le grade et le matricule étaient inscrits sur les tombes », p. 130. Ce que souligne également GROSSMAN, Elizabeth . Architecture for a Public Client : The Monuments and Chapels of the American Battle Monuments Commission. **Journal of the Society of Architectural Historians**, 43 :2, mai 1984, p. 123.

72. Les Américains n'ont d'ailleurs jamais perdu de vue cet édifice ; en 1946, le pasteur William Lampe de l'*Evangelical and Reformed church* à Philadelphie, s'enquiert auprès du pasteur de l'époque, J.-P. Encrevé, des dégâts provoqués par la Seconde Guerre Mondiale. Il s'engage à verser 5 à 6 000 dollars qui serviront à « effacer les souillures de la guerre » en laissant aux Français toute latitude pour utiliser ce don.

RÉSUMÉS

Le temple-mémorial de Château-Thierry, inauguré en 1924 est réalisé par deux architectes : Paul-Philippe Cret et Achille-Henri Chauquet, L'édifice est décoré d'un vitrail-tableau intitulé La Fayette nous voilà ! représentant La Fayette accueillant le général Pershing et de verrières ornées de scènes tirées des Paraboles de l'artiste suisse Eugène Burnand par son fils David Burnand. La chaire et le mobilier ont été offerts par des paroisses américaines en souvenir des soldats tombés au front. Par son architecture, son mobilier et les circonstances de la commande, le temple de Château-Thierry méritait une étude.

The American memorial church of Château-Thierry, dedicated in 1924 has been built by two architects, Paul-Philippe Cret and Achille-Henri Chauquet. The church is adorned by a stained glass church window showing La Fayette welcoming Pershing and by some others stained glasses representing parables by David Burnand from sketches of his father Eugène Burnand. American churches supplied the pulpit and other furniture to adorn the building in memory of the soldiers died in the battle front. By its architecture, its furniture and the circumstances of its edification, the memorial church of Château-Thierry deserves a study

INDEX

Mots-clés : architecture religieuse, architecture protestante, Paul-Philippe Cret, Achille-Henri Chauquet, aide américaine, guerre de 1914-18, David Burnand, Henri Vallette, Eugène Burnand, Pershing, Pétain, Joffre, Foch, Nivelle, vitrail, mobilier religieux, Château-Thierry, Grande Guerre, bataille de la Marne, comité d'union protestante, Etats-Unis, armée américaine, temple, american battle monuments
Keywords : church, stained glass, furniture, memorial, american memorial, religious architecture

AUTEUR

ALINE MAGNIEN

Conservatrice du patrimoine. Inventaire. Région Picardie. aline.magnien@culture.gouv.fr

Archéologie, architecture et ébénisterie : les meubles de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer

Françoise Reynier

1 La villa Kérylos fut construite à Beaulieu-sur-Mer, de 1902 à 1908, par Emmanuel Pontremoli, à la demande de Théodore Reinach[1], érudit passionné par l'Antiquité grecque dont il connaissait parfaitement les diverses facettes. Outre ses talents d'architecte, Pontremoli possédait une solide expérience d'archéologue, étayée par une grande capacité d'analyse et de réflexion sur la genèse des monuments qu'il avait reconstitués à partir des vestiges de Pergame ou de Didymes. Lorsqu'ils se rencontrèrent en 1900, Reinach venait d'acquérir un promontoire rocheux à l'extrémité de la baie des Fourmis, dont la ressemblance avec la Grèce lui inspira la surprenante commande d'une maison à l'image de celles mises au jour par les récentes fouilles de Délos. Leur connaissance approfondie de l'art et de la culture grecque antiques permit aux deux hommes de donner naissance à une demeure exceptionnelle **(fig. n° 1)**. L'architecte dessina également la totalité de la décoration intérieure et du mobilier, y compris la vaisselle et l'argenterie[2], après en avoir choisi les thèmes ou les motifs avec le commanditaire. Il ne s'agissait pas alors de créer un musée, mais de construire une maison confortable, équipée de l'électricité, de l'eau courante et d'un chauffage central à air pulsé par le sol. Pontremoli réussit la prouesse d'intégrer et de dissimuler parfaitement tous ces anachronismes dans un cadre « antique ».

Figure 1



Beaulieu-sur-Mer. Villa Kérylos : vue aérienne, prise du sud-est.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

2 La topographie ne permet pas de doter la villa du plan carré classique ; trois ailes entourent les côtés nord, est et sud du péristyle et la quatrième aile est accolée perpendiculairement au côté nord. Toutes les pièces de réception ouvrent à la fois sur le péristyle et sur le jardin. Les deux salons et la salle à manger sont disposés en enfilade sur le côté sud. A l'est, un vestibule distribue la vaste bibliothèque, la salle à manger et l'escalier principal, seul à desservir tous les niveaux. L'aile nord abrite une grande salle de bains d'apparat et deux petites chambres destinées aux invités.

3 Au premier étage, l'aile sud est consacrée aux appartements de Théodore Reinach et de son épouse. Les deux chambres sont séparées par leurs salles de bains, une cabine de douche et un salon de repos. Un autre appartement pour les invités, avec salle de bains identique aux précédentes, ouvre sur le côté nord du péristyle. Le second étage occupe un espace nettement plus réduit, celui de la « tour » et comprenait deux chambres avec cabinet de toilette. Enfin, une grande terrasse couverte par une pergola couronne l'ensemble et permet d'apprécier un somptueux panorama.

4 Toutes ces pièces sont desservies par un système complexe de couloirs, d'escaliers et de vestibules permettant de dissocier les espaces de service de ceux réservés aux « maîtres », comme dans les grandes demeures bourgeoises de l'époque.

Figure 2



La partie ouest du grand salon.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

5 Les sols sont revêtus de mosaïque, les murs sont couverts de fresques, plus ou moins ornementées, certains portent des stucs et les plafonds aux poutres apparentes sont peints **(fig. n° 2)**. L'ensemble du décor et du mobilier dessinés par Pontremoli, dont une centaine de luminaires électriques, est directement inspiré de l'Antiquité, pas seulement grecque mais aussi romaine et, plus rarement, égyptienne. De nombreuses copies d'objets et de meubles en bronze conservés au musée archéologique de Naples le complètent. L'abondance et le raffinement des œuvres réalisées dans les ateliers de l'ébéniste parisien Louis-François Bettenfeld[3] parachèvent le caractère luxueux de la demeure et en font une véritable résidence.

6 Le nombre de meubles meublants est impressionnant : environ deux cent-quatre-vingt ! Les pièces de séjour et les cinq chambres principales sont dotées chacune d'un ensemble en bois exotique décoré d'incrustations. Chaque chambre est garnie au minimum d'un lit, d'une table de nuit, d'une table avec une chaise, parfois de deux fauteuils, et d'une ou deux armoires appelées « coffres à vêtements » par Pontremoli **(fig. n° 3)**. Les petites chambres du rez-de-chaussée possédaient un équipement analogue, en bois peint de couleur bleue ou marron, rehaussée de blanc et d'ocre[4]. Outre les installations sanitaires, les salles de bains comportent une table de toilette avec chaise assortie, des coffres à linge et des tabourets. Les pièces de service et les cinq chambres des domestiques avaient également leur ameublement néo-grec, en chêne, dont une petite partie a été conservée.

Figure 3



La chambre de Madame.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

7 Malgré tout l'intérêt qu'ils présentent, les meubles de la villa n'ont pas encore fait l'objet d'une étude complète, ni de publication à part entière, contrairement aux mosaïques, aux fresques, aux stucs et aux bronzes qui ont été déjà largement commentés et sur lesquels nous ne reviendrons pas.

Un mobilier « antique » et un confort « moderne »

8 Les vases antiques à figures rouges ou noires présentent souvent des scènes d'intérieur dans lesquelles sont assez nettement visibles les sièges et les lits, les tables et les coffres qui constituent alors l'essentiel de l'ameublement. Les formes sont assez peu variées : les pieds et les montants des chaises sont très incurvés, presque toutes les tables ont trois pieds, souvent terminés en patte de lion **(fig. n° 4)**, les lits ont des pieds tournés avec des parties élargies en disque ou des pieds quadrangulaires décorés d'incrustations. Les coffres ont généralement de petits pieds ou sont posés sur des patins.

Figure 4



La table de la chambre de Madame.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

9 La plupart des meubles créés par Pontremoli présentent ces caractéristiques formelles, tout en étant adaptés à un confort qui n'existait pas dans l'Antiquité. Les salles de bains de Madame et de Monsieur comportent chacune un faux coffre qui contient un bidet, placé sur un fond coulissant et accessible grâce à un discret battant latéral **(fig. n° 5) (fig. n° 6)**

Figure 5



Le bidet de la salle de bains de Madame dans son meuble de rangement en forme de coffre, fermé.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

Figure 6



Le bidet de la salle de bains de Madame, installé.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

10 L'apparence d'un coffre est donnée à certains meubles de rangement, comme les buffets du grand salon, en encastrant astucieusement les battants dans le bâti, en réduisant les garnitures métalliques tout en ajoutant de grosses poignées tombantes en bronze sur les côtés et en simulant un piétement indépendant **(fig. n° 7)**.

Figure 7



Un des deux buffets du grand salon, en cœur vert incrusté de cinq autres bois.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

11 Un exemple de dissimulation presque parfaite est le petit « coffre » clouté de bronze de la bibliothèque, qui a en réalité deux battants et un tiroir en façade, un dessus fixe et qui est donc une armoire, selon la terminologie de l'Inventaire général **(fig. n° 8)**. Mais, sur les autres buffets et armoires, les battants et les tiroirs restent bien visibles.

Figure 8



L'armoire à l'apparence de coffre, dans la bibliothèque.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

12 Pontremoli dut résoudre une toute autre difficulté pour répondre à la demande de Fanny Reinach qui tenait absolument à disposer d'un piano. Celui-ci présente l'aspect d'une armoire à deux corps dont rien ne laisse supposer qu'il s'agit d'un instrument de musique. Il faut en ouvrir les battants qui se replient entièrement, abaisser et faire basculer le clavier, relever la partie supérieure et, enfin, déplier le porte-partitions pour pouvoir jouer **(fig. n° 9) (fig. n° 10)**. Même les pédales sont masquées par un petit élément en forme de coffret.

Figure 9



Le piano, fermé.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

Figure 10



Le piano, prêt à être joué.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

13 Ce souci du détail, l'ingéniosité déployée pour associer confort et vérité archéologique révèlent le talent de Pontremoli qui a su trouver d'habiles solutions tant pour le mobilier que pour l'architecture.

L'originalité des matériaux et la qualité de leur mise en œuvre

14 La recherche de matériaux rares, la perfection de la mise en œuvre et le raffinement du décor d'incrustations accentuent le caractère exceptionnel de ce mobilier. L'identification des bois, dont certains sont d'un usage peu courant, est possible grâce aux dessins préparatoires de Pontremoli, conservés dans les archives de l'Institut de France, qui constituent l'essentiel des sources disponibles sur la villa[5], les archives de la famille Reinach ayant été dispersées, sinon détruites, lors de la seconde Guerre mondiale. Ces croquis sur papier-calque indiquent non seulement les formes et les cotes des meubles, mais aussi tous les décors en précisant la nature des bois à travailler.

15 La plupart sont des bois exotiques, aux noms très poétiques, comme le vert de Siam, le prunier d'Australie, le cocobolo, le noyer d'Amérique ou le citronnier de Ceylan. Parmi les bois indigènes, le houx est fréquemment employé en toutes petites incrustations ; le hêtre est plutôt utilisé pour le décor, malgré son caractère non précieux. Remarquons aussi que si une essence existe parmi les bois indigènes, c'est sa variante exotique qui est recherchée : noyer d'Amérique, olivier sauvage de Cochinchine, prunier d'Australie, citronnier de Ceylan.

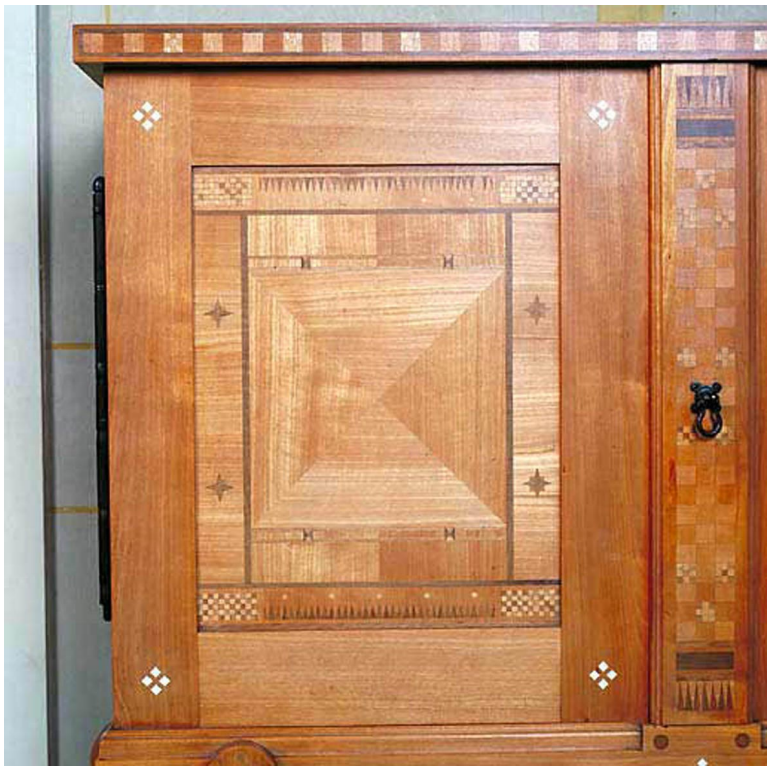
16 Les projets révèlent également qu'à chaque pièce correspondait un ensemble de meubles, réalisé avec le même bois de bâti (souvent traité en placage) et un décor d'incrustations associant de deux à six bois différents[6]. Les bois composant les structures sont surtout l'angélique, le noyer d'Amérique, le citronnier, le « vert de Siam », le « cœur de vert » et le palissandre mais ils sont tous également utilisés pour les incrustations. Les seuls matériaux employés uniquement pour le décor sont l'ivoire, l'ébène, le houx, l'acajou et, très rarement, la nacre.

17 Les projets de deux ensembles importants, destinés à la bibliothèque et au petit salon, ne semblent pas avoir été conservés et nous avons tenté d'en identifier les matériaux en les comparant avec ceux notés par Pontremoli sur les autres projets. Il fallut tout d'abord rapprocher les dessins des meubles, ce qui permit d'observer un certain nombre de différences, surtout des inversions entre les bois de structure et ceux de décor ou entre deux bois de décor, voire un changement complet de matériau, ce qui est le cas pour un assez grand nombre de tabourets[7]. Le poirier prévu pour une des chambres du second étage a été remplacé par du citronnier, sauf pour une table. Le chêne, pourtant largement présent, n'est pas cité par Pontremoli, mais il est vrai qu'il constitue surtout le dos ou l'intérieur des meubles.

18 Les modifications constatées nous incitèrent à vérifier si les bois exotiques que nous ne connaissions pas étaient bien ceux indiqués sur les croquis. Après consultation d'un spécialiste[8], il apparut que le cocobolo a été remplacé par un bois plus léger, plus clair et aux pores plus larges, qui n'est pas actuellement identifié. Pontremoli distingue le « vert de Siam » du « cœur de vert », dont les différences sont peu visibles à l'œil nu. Le premier de ces matériaux a pu être reconnu comme du cœur vert, bois très dense, devenant rougeâtre en vieillissant et nous avons supposé que le « cœur de vert » en était la partie centrale. Quant au « corail », il s'agit en réalité d'un bois exotique, le padouk, et non de la matière calcaire semi-précieuse. Tous les autres matériaux concordent avec les projets.

19 L'ébéniste a scrupuleusement respecté les formes des meubles et des incrustations prévues par l'architecte-décorateur et il est probable qu'il ait rencontré des difficultés pour se procurer tous les bois demandés ou pour les travailler. Il subsiste donc des incertitudes en ce qui concerne certaines incrustations des meubles de la bibliothèque et du petit salon, à l'exception de celles du piano. Dans celui-ci, réalisé *a posteriori*, sont associés les motifs et les bois de deux ensembles différents, la chambre de Madame et le salon de repos du premier étage, auxquels s'ajoutent des incrustations analogues à celles des grandes tables de la bibliothèque.

Figure 11



Le décor d'une armoire de la chambre de Madame, en citronnier incrusté de noyer d'Amérique, d'olivier et de houx.

Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

20 La qualité des matériaux est mise en valeur par une facture quasi parfaite tant pour les assemblages et les placages que pour les incrustations, exécutés sur ces dessins par les ateliers de Louis-François Bettenfeld. Soulignons en particulier le procédé décoratif consistant à plaquer les grandes surfaces de triangles ou de carrés découpés dans la même feuille, en opposant le sens du fil, afin de jouer avec la lumière **(fig. n° 11)**. Il est fréquent que des incrustations soient réalisées avec le bois utilisé pour la structure mais taillé ou placé dans un sens différent, donnant ainsi l'illusion d'un matériau supplémentaire. Les parties cachées des meubles sont traitées avec autant de soin que les surfaces visibles. Par exemple, le dessous des plateaux des grandes tables de la bibliothèque est plaqué exactement de la même façon que le dessus avec des triangles d'angélique disposés en sens contraire dans un encadrement de prunier d'Australie et de citronnier **(fig. n° 12)**. Ce procédé est fréquemment employé pour l'intérieur des battants. Le raffinement est poussé à l'extrême car même l'intérieur du coffre à linge de la salle de bains de Madame, qui n'est pourtant pas destiné à être vu, est plaqué de carrés de chêne taillés de façon à ce que les veines soient placées à angle droit. **(fig. n° 12)**

Figure 12



Le dessus des grandes tables de la bibliothèque, plaqué de triangles d'angélique de sens contraire, dans un encadrement de prunier d'Australie ; les traverses du plateau sont en citronnier.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

21 L'emploi quasi systématique de bois exotiques, qui pourrait paraître s'inscrire dans un courant à la mode, relève lui aussi du souci de vérité archéologique. En effet, dans les riches demeures grecques, les meubles et surtout les lits, pièces d'apparat, étaient confectionnés dans des bois très variés, indigènes et exotiques, et la recherche décorative était très poussée. Les placages et les incrustations étaient fréquents, avec une préférence pour le houx, l'ébène et la loupe de thuya. Un raffinement supplémentaire consistait à plaquer des lames d'écailles de tortue afin d'imiter les bois précieux. Le cœur vert, avec son aspect rougeâtre, a peut-être été choisi pour remplacer le pistachier de Syrie très prisé dans l'Antiquité[9].

Les formes et le décor : une uniformité apparente, une variété dans le détail

22 Un examen attentif révèle que les structures et les formes peu variées en apparence comportent en réalité de nombreuses et subtiles différences. La plupart des tables ont trois pieds, mais ceux-ci ne sont jamais identiques même s'ils s'achèvent souvent en patte de lion plus ou moins stylisée. Certains pieds sont gainés de bronze, ils sont parfois reliés par des traverses d'entretoise et leur assemblage avec le plateau est de deux types. Les chevilles en ivoire, en réalité des pastilles incrustées, sont rondes ou carrées, ces dernières pouvant être groupées par quatre. Les garnitures des sièges sont pratiquement toutes composées de lanières de cuir mais celles-ci sont rondes et étroites, ou plates et de diverses largeurs ; elles sont tressées une à une ou par groupe de trois ; soit elles passent sur la ceinture et sont clouées au-dessous ou à l'intérieur, soit elles entourent un cadre lui-même encastré dans la ceinture. Les très nombreux tabourets comportent au moins une dizaine de formes différentes contrairement à ceux présentés sur les vases antiques. Il existe seulement quatre modèles de chaises, qui

présentent parfois les mêmes motifs décoratifs, tout en étant dissemblables grâce aux bois employés.

23 Le décor des meubles, des mosaïques, des fresques, des tentures et de la vaisselle peut paraître répétitif car il est constitué à partir d'un petit nombre d'éléments de base. La juxtaposition de carrés, de triangles et de disques génère surtout des damiers, des étoiles et des rosaces qui sont associés à des formes plus élaborées de volutes et de palmettes **(fig. n° 13)**. Mais les multiples combinaisons produisent un résultat toujours varié.

Figure 13



L'armoire de la chambre de Monsieur, en noyer d'Amérique.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

24 L'ornementation la plus complexe est celle des buffets en cœur vert du grand salon, dont les battants et les panneaux des côtés sont entièrement incrustés d'olivier, de citronnier, de palissandre, de pseudo-cocobolo et de houx, ainsi que de petits triangles de cœur vert **(fig. n° 14)**. La réalisation de ce projet comporte le plus grand nombre de modifications, l'alternance de bois clair et de bois foncé ayant été inversée. Les incrustations qui auraient dû être en citronnier ont été faites en cœur vert et vice-versa, celles en palissandre sont en pseudo-cocobolo.

Figure 14



Le décor d'un buffet du grand salon, en cœur vert incrusté de cinq autres bois.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

25 Même dans le décor le plus simple **(fig. n° 15)**, celui de la chambre d'amis du premier étage (étoiles et palmettes, rangées de triangles, quelques damiers sur le plateau de la table), l'observation révèle qu'il y a trois types d'étoiles et que toutes les volutes et les palmettes sont différentes. Remarquons aussi que le thème décoratif de chaque ensemble mobilier n'est pas semblable à celui de la décoration murale de la pièce dans laquelle il se trouve mais est assorti à celui d'une autre pièce, créant ainsi une grande harmonie dans la demeure.

Figure 15



Le détail des incrustations en houx, ébène et « corail » de la toilette de la chambre d'amis du premier étage.

Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

26 L'importance attachée à la notion d'ensemble et à la destination spécifique de chaque œuvre est révélée par les annotations de Pontremoli sur ses dessin, par exemple : « deux chaises pour la chambre angélique, chambre d'amis du 1er étage », qui complète l'indication des matériaux, « corail », ébène et houx **(fig. n° 16)**. Ce projet est le seul conservé pour la totalité de l'ameublement de la pièce, dont une bonne partie n'est plus en place à commencer par les deux chaises[10]. Sans lui, il aurait été impossible d'identifier et de réunir tous les éléments de l'ensemble dont les motifs décoratifs ne sont pas identiques.

Figure 16



La chaise de la chambre d'amis du premier étage.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

27 Pourquoi accorder autant d'intérêt à cette reconstitution des ensembles ? C'est qu'elle constitue la première étape de toute étude faite suivant la méthodologie de l'Inventaire général, surtout dans le domaine du mobilier, et qu'elle est indispensable à la compréhension des œuvres. Dans la villa Kérylos, la tâche fut rendue particulièrement délicate par l'uniformité apparente des formes et des décors qui empêche de voir immédiatement à quel ensemble appartient un meuble qui n'est plus en place. Or, tous les ensembles mobiliers ne sont plus totalement homogènes, quand ils n'ont pas été entièrement dispersés, comme ceux des chambres d'amis du rez-de-chaussée et du deuxième étage. La plupart des petits coffres agrémentent les couloirs et les paliers d'escalier et un tiers des sièges ne se trouve plus dans sa pièce d'origine. Seule une couverture photographique presque complète, associée à l'analyse des dessins de Pontremoli, nous a permis de mener à bien cette étape préliminaire.

Figure 17



Une « chaise légère », destinée à la salle de bains de Monsieur.
Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

28 Au cours de la recherche documentaire, nous avons constaté de grandes similitudes entre les copies qui complètent le mobilier réalisé par Bettenfeld et les œuvres illustrant le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg, Saglio et Pottier, publié à partir de 1877, comme le lit en bronze de la chambre de Monsieur et diverses petites tables à piétement en bronze, répliques de meubles découverts à Pompéi. La composition du dossier des « chaises légères », avec trois montants fins reliés par de petites traverses, pourrait également trouver sa source dans cet ouvrage **(fig. n° 17)** ; il en est de même pour les lampes suspendues en terre cuite, en forme de couronne à plusieurs becs[11]. Enfin, bien que cela nous éloigne un peu du sujet, nous tenons à signaler que les formes et les décors des couverts en argent, assez hétéroclites, sont exactement les mêmes que ceux des objets présentés dans le *Dictionnaire des antiquités*. Certains manches se terminent en sabot de biche comme celui de la cuillère trouvée en Asie Mineure, d'autres s'achèvent en chapelet de boules comme celui d'une cuillère romaine découverte à Canterbury[12]. Quant aux petites cuillères au manche fin et pointu, elles ressemblent étrangement à l'illustration de la rubrique *cochlear*[13] **(fig. n° 18)**. Il n'est cependant pas possible d'affirmer qu'il s'agit simplement de copies de ces planches, Pontremoli et Reinach ayant suffisamment de relations avec le milieu de l'archéologie pour connaître les rapports de fouilles qui ont alimenté l'ouvrage. Toutefois, les différentes pièces du mobilier sont fonctionnelles tout en étant de véritables œuvres d'art et jouent pleinement leur rôle de témoins de l'Antiquité.

Figure 18



Les différentes formes de cuillères en argent, copiées sur des modèles antiques et réalisées par l'orfèvre parisien Leverrier et Cie.

Phot. Inv. M. Heller-G. Roucaute © Inventaire général, ADAGP, 1998.

29 Les meubles de la villa Kérylos s'intègrent si parfaitement dans leur cadre architectural que l'on tend à oublier le caractère exceptionnel de leur conception et de leur réalisation. Ils ont été imaginés par Pontremoli après une analyse minutieuse de la seule source antique disponible, la peinture céramique ou murale, peut-être complétée par l'étude de récentes publications. La qualité de l'exécution, sans laquelle la création n'aurait pu être aboutie, doit également être soulignée. Le travail du bois et la perfection des incrustations, pourtant faites de très petits éléments, révèlent la maîtrise des artisans qui les ont réalisés sous la direction de Louis-François Bettenfeld. Les meubles se trouvent depuis près d'un siècle dans une maison au bord de la mer, mais ni les assemblages ni les incrustations n'ont joué et les dégradations sont seulement accidentelles[14]. Enfin, au-delà du pari archéologique, rappelons la gageure technique que représentait l'introduction du confort moderne et sa dissimulation dans une maison à l'antique. Pontremoli sut résoudre tous les problèmes de manière habile et élégante, tant pour l'architecture que pour le mobilier.

30 Contrairement au décor, qui inspira celui de la Villa Primavera à Cap-d'Ail, l'ameublement de la villa Kérylos reste un *unicum*, qui ne s'insère dans aucun courant artistique. Il doit sa naissance à la conjonction de deux génies créateurs, qui eurent la chance et les moyens de trouver des artistes et des artisans à la hauteur de leur projet extraordinaire[15].

NOTES

1. [1] Nous ne reviendrons pas sur les biographies de ces deux personnages, qui sont développées par M. Vian des Rives dans un chapitre de l'intéressant ouvrage collectif **La Villa Kérylos**, publié en 1997 aux Editions de l'Amateur. Elles complètent les notices présentées dans : CHAMONARD, J., PONTREMOLI, E. **Kérylos, la villa grecque**. Paris, 1934, réédité en 1996 par Jeanne Laffitte. Voir aussi, sur le site du ministère de la Culture : http://www.culture.gouv.fr/documentation/merimee/accueil.htm
http://www.culture.gouv.fr/documentation/palissy/accueil.htm (interroger : Beaulieu-sur-Mer).
2. Les cinq cents pièces de vaisselle, créées par Emile Lenoble entre 1909 et 1911, l'argenterie de la maison parisienne Leverrier et Cie et la verrerie furent également réalisées suivant ses directives, dans le même souci de reconstitution archéologique.
3. Cet artisan peu connu est certainement Louis-François Bettenfeld, fils de l'ébéniste François Bettenfeld et d'Agnès Keller, né le 5 juin 1855 à Paris. Selon le Bottin de commerce, il était installé dans le Faubourg Saint-Antoine depuis 1891 et, en 1905, avait trois adresses voisines dans le même quartier. En 1920, il travaillait encore, avec ses fils. La mention ébéniste disparaît avant 1925, date à laquelle la recherche s'est limitée.
4. CHAMONARD, J., PONTREMOLI, E. **Kérylos, la villa grecque**. Paris, 1934, réédité en 1996 par Jeanne Laffitte. La planche XVI présente ce mobilier en place.
5. Nous avons consulté environ 90 dessins, presque tous numérotés, concernant environ 130 meubles ou objets étudiés, sans avoir la certitude qu'il n'en existe pas davantage, le fonds n'étant pas classé.
6. Dans les précédentes publications, les auteurs indiquent le plus souvent « du bois incrusté » et précisent seulement que les meubles du petit salon sont en citronnier. Chamonard, le premier, cite seulement quatre essences (chêne, citronnier, bois de violette et camphrier), tout en commettant une erreur en ce qui concerne les grandes tables de la bibliothèque dont le bâti apparent n'est pas en chêne mais en citronnier et en angélique. Quant au camphrier, il est présent sur un seul meuble.
7. Par exemple, le projet pour deux tabourets de forme identique, l'un en « corail » incrusté de « cocobolo » et de palissandre, l'autre en « cocobolo » incrusté de « corail » et de palissandre, a donné lieu à la réalisation de trois sièges, l'un en palissandre, l'autre en chêne teinté palissandre et le troisième en chêne clair, tous incrustés de houx et de palissandre.
8. L'identification des bois exotiques rares a pu être faite grâce à M. Patrick George, que nous ne saurions assez remercier pour son obligeance et la grande disponibilité dont il a fait preuve. Précisons cependant qu'il ne lui a pas été possible de se rendre sur place et que nous avons travaillé sur des photographies et sur nos propres observations et que, par conséquent, toutes les questions n'ont pu être résolues. Il semble que le cocobolo ait été remplacé, mais nous ignorons par quel bois. De même, nous n'avons pas vérifié que l'ébène était véritable.
9. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments... sous la direction de MM. Ch. Daremberg, E. Saglio et E. Pottier. Paris : Librairie Hachette, tome III, 1904, article *materia*.
10. Les chaises sont actuellement dans la salle à manger, la table de nuit dans le salon de repos du premier étage, les marchepieds des lits dans le grand salon, deux coffres et deux tabourets au deuxième étage.
11. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments... sous la direction de MM. Ch. Daremberg, E. Saglio et E. Pottier. Paris : Librairie Hachette, tome III, 1904, p. 1324, fig. 4579.

12. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments... sous la direction de MM. Ch. Daremberg, E. Saglio et E. Pottier. Paris : Librairie Hachette, tome III, 1904, fig. 4485 et 4487.
13. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments... sous la direction de MM. Ch. Daremberg, E. Saglio et E. Pottier. Paris : Librairie Hachette, tome I, 1904, p. 1266, fig. 1689.
14. Il faut toutefois préciser que de nombreux sièges en cœur vert sont cassés, ce bois étant très lourd et inadapté aux formes très incurvées et aux porte-à-faux.
15. La villa aurait coûté neuf millions de francs-or. **La villa Kérylos**, 1997, p. 27.

RÉSUMÉS

La villa Kérylos fut construite à Beaulieu-sur-Mer entre 1902 et 1908, par Emmanuel Pontremoli pour l'helléniste Théodore Reinach, à la manière d'une maison antique. L'architecte fut également le concepteur de l'intégralité du décor et du mobilier, inspirés par l'Antiquité grecque et romaine, y compris les objets usuels, comme la vaisselle fabriquée par Emile Lenoble et l'argenterie de la maison parisienne Leverrier et Cie. Les meubles, pour la plupart en bois exotiques décorés d'incrustations, ont été réalisés par l'ébéniste Louis-François Bettenfeld, à partir de dessins précis de Pontremoli. L'analyse des croquis et l'étude des œuvres a permis d'identifier les bois et de reconstituer les ensembles prévus par l'architecte pour chaque pièce. La combinaison d'un petit nombre de motifs de base produit une grande variété de décors tout en créant une grande harmonie dans la demeure car les thèmes décoratifs se répondent d'une pièce à l'autre. La qualité d'exécution des meubles, dont les formes se rapprochent le plus possible des modèles antiques visibles sur les céramiques figurées, est telle que l'on peut les qualifier de chefs-d'œuvre d'ébénisterie. Il faut enfin souligner la prouesse technique consistant à intégrer et à dissimuler parfaitement les commodités modernes, électricité, eau courante et chauffage central, dans un cadre « antique ».

The Kérylos villa was built at Beaulieu-sur-Mer between 1902 and 1908 to the designs of the architect Emmanuel Pontremoli for the Hellenist Théodore Reinach. The villa was conceived as a house of classical antiquity. The architect was also responsible for all the villa's interior design and furniture, similarly inspired by Greek and Roman antiquity. Even everyday object like the tableware, made by Emile Lenoble, and the silverware, coming from the Paris manufacturer Leverrier et Cie, was of classical inspiration. Most of the furniture is of wood and was executed by the cabinet-maker Louis-François Bettenfeld, following detailed designs by Pontremoli. The analysis of the architect's sketches and the study of the actual pieces of furniture has allowed for the different types of wood to be identified and for a better understanding of the architect's intentions for each of the villa's rooms. The combination of a relatively limited number of basic decorative motifs produces a broad variety in the decors and an overall harmony throughout the villa, the decorative themes echoing one another from one room to the next. The forms of the different items of furniture are as close as possible to models found on classical vase paintings, and the quality of their execution allows them to be described as cabinet-making masterpieces. It is also worth drawing attention to the technical prowess in the perfect dissimulation of features of modern comfort (electricity, hot water, central heating) in this "antique" environment.

INDEX

Keywords : villa, Kérylos, Beaulieu-sur-Mer, Théodore Reinach, Fanny Reinach, Pontremoli, Bettenfeld, antiquité grecque, néo-grec, bois exotique, meuble, mobilier, antique, ébénisterie, piano, ornement, décor, incrustation, bois exotique, argenterie, Leverrier, Emile Lenoble, Délos, Côte d'Azur, villégiature, coffre, chaise, piano, incrustation, marqueterie, bois, noyer d'Amérique, citronnier, olivier de Cochinchine, prunier d'Australie, citronnier de Ceylan, ivoire, ébène, houx, acajou, nacre, cobocolo, padouk, décor, décorateur, thuya, écaille de tortue, pistachier de Syrie, tabouret

AUTEUR

FRANÇOISE REYNIER

Ingénieur d'études. Inventaire. Région Provence-Alpes-Côte d'Azur.
francoise.reynier@culture.gouv.fr

Découvertes

Découvertes

Pierre Curie

1 La découverte, c'est la culture surprise, la curiosité nourrie d'un nouvel objet, la satisfaction d'un enrichissement, alors que tout est appelé à disparaître dans le naufrage des temps. Vanité ? Sans doute un peu, mais fierté de bonne foi du découvreur, promu à la reconnaissance par cette pérennisation même.

2 La renaissance des œuvres oubliées est bien, dans l'idée des premiers chercheurs de l'Inventaire, une tâche incombant au service et qui deviendra d'autant plus nécessaire qu'ils ont parfaitement conscience des destructions à venir. Ce qu'ils ignorent encore à leurs débuts, c'est que leur regard évoluera et que des trésors pourront surgir là où ils n'ont rien vu, quarante années plus tôt (un temple tamoul, un cycle art déco...). Non qu'il s'agisse d'un défaut de leurs critères de sélection, mais bien parce qu'en quelques décennies, l'histoire de l'art se sera infiniment ouverte sur la variété du monde, et dans un temps toujours plus proche du nôtre : tout pourrait vraiment devenir patrimoine.

3 Demeurent les chefs-d'œuvre inexplicablement négligés et retrouvés au gré d'une étude thématique ou topographique (une toile du siècle d'or espagnol, une aiguière précieuse...) La part d'énigme intrinsèque à toute œuvre que révèle ce type de récupération - et il en va de même dans les musées ou sur le marché de l'art - fascine toujours et questionne sur le destin des choses (combien de pertes pour combien de sauvetages ?). Ainsi donc, avec le concours inopiné du hasard, le grand engloutissement ne serait pas inéluctable.

AUTEUR

PIERRE CURIE

Conservateur du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. pierre.curie@culture.gouv.fr

Un nouveau tableau de Zurbarán en Normandie

Pierre Curie et Odile Delenda

Cet article est dédié à Antoine Delenda.

Il présente la version française d'un texte à paraître en castillan dans la revue **Goya**. Les auteurs remercient M. Benito Navarrete Prieto de son obligeance.

1 Malgré les combats et les bombardements qui bouleversèrent la région en 1944, la richesse du patrimoine de Basse-Normandie demeure surprenante. Ainsi, les abords d'Etreham furent le théâtre d'affrontements qui, heureusement, n'ont pas détruit la ravissante église romane du village, dédiée à saint Romain et classée Monument historique dès 1840. L'édifice conserve quelques œuvres intéressantes dont une toile, naguère en fort piteux état **(fig. n° 1)**, qui attira l'attention du regretté Hervé Pelvillain en 1999[1]. L'œuvre était-elle espagnole, comme pouvait le laisser supposer un vieux cartel « Zurbarán » accroché au cadre qui contredisait une attribution traditionnelle au XVIIIe siècle français ?



Figure 1

Francisco Zurbarán. Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue.
Phot. Inv. P. Fortin © Inventaire général, ADAGP, 2004.

2 Non seulement elle l'était, mais il s'agissait bel et bien d'un tableau du maître, Francisco de Zurbarán (1598-1664), le plus pur interprète de la spiritualité espagnole du siècle d'or. Ce n'est pas ici le lieu de revenir, par le menu, sur la personnalité de l'artiste, mais il est bon de rappeler que ses peintures demeurent rares en France, en dehors des ensembles des musées du Louvre et de Grenoble, et que seules trois églises conservent des œuvres sûres de sa main[2]. Après le Greco, Zurbarán a multiplié les images de saint François d'Assise. En revanche, il ne semble pas avoir abordé fréquemment le thème de saint Antoine de Padoue (1195-1231) pourtant si populaire en Espagne. Aussi l'*Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue* retrouvée à Etreham[3] apparaît-elle particulièrement intéressante. Francisco de Zurbarán a travaillé pour les diverses branches de la famille franciscaine dès son installation à Séville (cycle pour l'église Saint-Bonaventure, 1629) et jusque dans ses dernières années à Madrid (chapelle du couvent San Diego de Alcalá de Henares, 1659-1660). En Espagne où les frères mineurs exercent une influence considérable, il existe plusieurs communautés de réformés déchaux, comme les capucins ou les alcantarins dont le costume diffère sensiblement. Il semble que les commanditaires franciscains du Siècle d'or aient demandé aux peintres de représenter les saints de l'ordre revêtus de leur habit propre. Ce *Saint Antoine de Padoue* porte ainsi le costume des conventuels : robe de drap gris brunâtre plissée à la ceinture par une cordelière avec un capuchon arrondi, séparé de l'ensemble par une sorte de collerette - ou mozette - comme dans l'étonnant *Saint François debout, momifié* du musée de Lyon. Lorsqu'en 1656, Murillo peint pour la cathédrale de Séville l'immense *Vision de saint Antoine*, il revêt le saint de Padoue du froc rapiécé et du capuce pointu des capucins[4].

Figure 2



Francisco Zurbarán. Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue. Détail.
Phot. Inv. P. Fortin © Inventaire général, ADAGP, 2004.

3 Les images de saint Antoine se multiplièrent aux XVIe et XVIIe siècles, extrêmement variées car les épisodes de sa légende s'étaient considérablement accrus au fil du temps. Toutefois, la représentation qui s'imposa le plus fréquemment fut celle de l'*Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue* telle que la représente Zurbarán dans notre tableau. L'écrivain jésuite Ribadéneira (1525-1611), auteur d'un *Flos Sanctorum* extrêmement populaire, a décrit très précisément cette vision : « Une fois entre autres le saint étant une nuit en sa chambre seul, l'hôte qui l'avait reçu en sa maison vit une grande clarté dans sa chambre, il aperçut un très bel enfant qui était sur son livre et qui avec une grande familiarité se mettait entre les bras de saint Antoine, lequel l'embrassait et se réjouissait avec lui sans pouvoir ôter les yeux de dessus lui »[5]. Les suiveurs de Zurbarán, mais surtout Murillo, ont peint l'Enfant posé sur le livre ou encore dans les bras du saint de Padoue. Dans le tableau d'Etreham, mais aussi dans le *Saint Antoine de Padoue* du Museu de Arte de São Paulo, peint par Zurbarán avec participation de l'atelier vers 1630-1635, ou encore dans la version d'atelier plus tardive d'Ann Arbor (The University of Michigan Museum of Art), l'enfant Jésus apparaît dans les nuages au-dessus du saint. Zurbarán excelle dans les représentations des « saintes enfances ». Le petit garçon blond aux mèches bouclées **(fig. n° 2)**, revêtu de la tunique sans couture qui grandissait avec lui, tissée par la Vierge comme le rapporte Pacheco[6], est très proche de l'*Enfant Jésus bénissant* (1635-1640) du musée Pouchkine à Moscou. Dans les deux cas, l'artiste revêt l'Enfant d'une robe un peu trop grande, ici d'une couleur rose tirant vers le mauve, caractéristique de son vêtement dans l'école sévillane. Le Christ, tout jeune garçonnet admirable de spontanéité et de vie, apparaît cependant monumental par le jeu subtil des couleurs appliquées en larges touches. En

combinant audacieusement un choix de teintes limité - rose pâle de la tunique et or vif de la lumière céleste qui nimbe l'Enfant -, Zurbarán se montre remarquable coloriste. Les visages d'angelots qui cernent la figure enfantine sont peints avec le raffinement chromatique caractéristique du peintre d'Estrémadure. La silhouette du saint extatique apparaît tout aussi réussie et le dialogue muet entre le visionnaire et l'apparition est rendue avec ce tendre lyrisme qui fait de Zurbarán un des meilleurs interprètes de l'expérience mystique au XVIIe siècle.

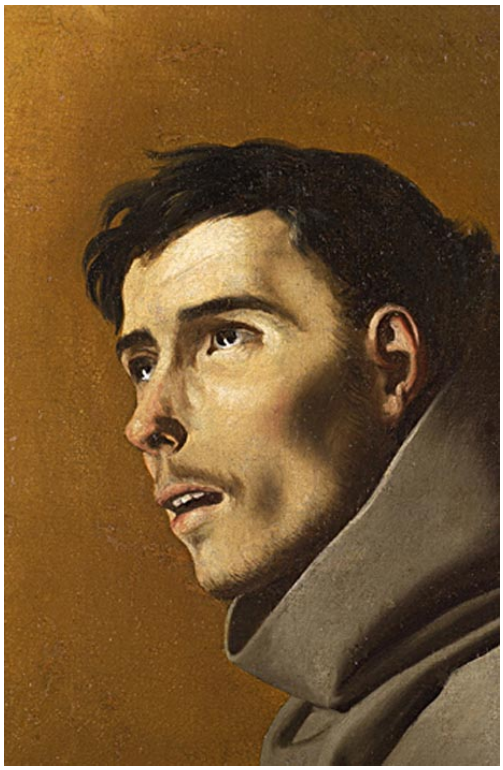
Figure 3



Francisco Zurbarán. Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue. Détail.
Phot. Inv. P. Fortin © Inventaire général, ADAGP, 2004.

4 Saint Antoine est représenté à genoux, les bras ouverts dans un geste d'offrande, proche de l'imagerie médiévale. Les mains, d'un dessin très sûr **(fig. n° 3)**, sont tournées vers l'extérieur, en signe « d'adhésion totale à l'autorité »[7]. L'attitude du jeune moine ainsi que son apparence physique s'apparentent au beau *Saint François en extase* de l'ancienne collection Alvaro Gil, mais le *poverello* d'Assise est représenté le visage de profil, tandis que saint Antoine est montré de trois quarts, le regard levé vers le ciel, la bouche entr'ouverte surmontée d'une moustache brune **(fig. n° 4)**. Le traitement des plis du froc couleur châtaigne est analogue dans les deux œuvres : grandes surfaces de facture ferme et lumières parfaitement réparties. Le jeu subtil de clair obscur - la scène reçoit sa clarté de la seule apparition divine laissant dans l'obscurité la table sur laquelle est posé un grand in-folio - permet de dater cette composition des années 1635-1640, période où Zurbarán se révèle comme le peintre préféré des commanditaires religieux sévillans. Outre les lys posés sur cette table, la restauration a fait apparaître au sol deux autres branches de cette fleur, symbole des âmes chastes, seules touches d'un blanc pur, traitées d'un pinceau fluide.

Figure 4



Francisco Zurbarán. Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue. Détail.
Phot. Inv. P. Fortin © Inventaire général, ADAGP, 2004.

5 Si la date paraît à peu près assurée, la provenance de l'œuvre demeure très mystérieuse. Les mentions anciennes de *Saint Antoine de Padoue* dans le corpus de Zurbarán sont exceptionnelles et imprécises. L'excellent chercheur que fut Guinard a relevé une mention d'un *Saint Antoine* au Colegio Mayor de Maese Rodrigo de Séville, mais il n'est pas précisé s'il s'agit du saint de Padoue ou de saint Antoine abbé[8]. On pourrait aussi imaginer que le tableau d'Etreham ait été peint pour le couvent San Antonio de Séville. Dans la correspondance du comte de Aguila avec l'historien Ponz (1779), on relève la mention de « tres lienzos grandes que están sobre los cajones de la Sacristia y en el claustro, el uno de Zurbarán y los dos de Herrera ». Cependant, le sujet du tableau n'est pas indiqué et l'œuvre ne paraît pas indiscutable puisque le même comte décrit ailleurs : « un lienzo grande en la sacristia : parece de Zurbarán o de Bernabé de Ayala »[9]. Enfin au XIXe siècle, Amador de Los Rios décrit un *Saint Antoine et l'Enfant Jésus* de Zurbarán dans la collection sévillane de Julian Wilians, vice-consul d'Angleterre[10]. C'est tout, et c'est bien peu, ce que l'on peut retrouver dans les sources anciennes.

6 Aux difficultés à découvrir l'origine de ce tableau important, s'ajoute le mystère de sa présence dans une petite église de Basse-Normandie. Avouons-le d'emblée, nous n'avons pu trouver la provenance indiscutable de cette œuvre. Toutefois, une piste extrêmement vraisemblable nous a conduit vers la collection de peinture du comte de Houdetot (1778-1859), propriétaire du manoir d'Etreham qu'il avait fait reconstruire à l'emplacement d'un château plus ancien[11]. Appartenant à une très ancienne famille normande[12], le jeune Frédéric Christophe de Houdetot fut élevé par sa grand-mère paternelle à Sannois. Cette femme spirituelle animait un salon d'hommes d'esprit et de

gens de lettres et avait inspiré une vive passion à Rousseau. Au contact de cette assemblée brillante, le jeune homme cultivait un goût certain pour les arts qui le conduisit dans l'atelier de Regnault puis dans celui de David. On conserve de lui, au Conseil d'Etat, un recueil de caricatures et de portraits dessinés. Rapidement réformé de l'armée pour raisons de santé, il entreprit une brillante carrière politique : auditeur au Conseil d'Etat en 1806, sous-préfet puis préfet dès 1808, il fut nommé baron d'Empire en 1809. La Restauration le fit préfet du Calvados en 1815 et il siégea à la Chambre de 1819 à 1848. Sans doute opportuniste, il prit part à l'établissement du régime impérial et fut réélu député du Calvados de 1849 à 1857. Il mourut à l'âge de 81 ans le 20 janvier 1859, jouissant d'un revenu de plus de 80 000 francs[13]. Il avait épousé en 1810 Madeleine Masseron qui ne lui donna pas d'enfant, aussi son titre de comte pair de France, devenu héréditaire en 1827, passa-t-il après sa mort à son frère le général Charles-Ile-de-France de Houdetot.

7 En décembre 1859, une vente aux enchères publiques de la « collection de tableaux anciens des écoles italienne, espagnole et française composant la galerie de feu M. le comte de Houdetot, député, ancien pair de France » fut réalisée en deux parties à l'hôtel des ventes de Drouot. La première partie, prévue les 9-10 mai 1859, eut lieu du 12 au 14 décembre : elle comportait 18 peintures de l'école espagnole sur 199 tableaux[14] ; la seconde, les 19 et 20 décembre, comptait seulement 7 espagnols sur 191 lots, dont une *Sainte Marguerite* attribuée à Zurbarán [15]. Nous n'avons malheureusement aucune indication sur la manière dont s'était enrichie cette importante collection constituée sans doute, comme bien d'autres, dès la période napoléonienne de la carrière du comte de Houdetot. Les peintures espagnoles furent peut-être acquises pour lui par son frère Charles-Ile-de-France qui servit en Espagne au cours de ses campagnes sous les ordres du maréchal Lauriston en 1823. Possédant de nombreux tableaux espagnols dans ses collections, le comte de Houdetot paraît tout désigné comme donateur de l'*Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue* de Zurbarán à l'église de son village. On sait qu'il avait donné en 1842 quelques œuvres au musée de Bayeux, devenu depuis musée Baron Gérard.

8 Ainsi le patrimoine français réserve-t-il toujours de ces heureuses surprises, surgies d'un fonds qui semble ne jamais vouloir s'épuiser. Or il était grand temps d'intervenir. Un large lambeau de la toile, déchirée aux coutures, pendait et menaçait de tomber ; des taches, fientes et plâtras, maculaient la surface picturale, par ailleurs très abusivement agrandie, repeinte et revernie, peut-être par le donateur-artiste, au XIXe siècle. Le soigneux travail de restauration en cours, après avoir porté sur la stabilisation du support par un rentoilage[16], se poursuit actuellement par la purification[17] de tous ces ajouts et par une réintégration invisible et - finalement - peu étendue, surtout cantonnée sur les bords et dans des zones secondaires de la composition. Un constat s'impose : le sauvetage de la toile d'Etreham procède d'abord d'un heureux hasard, puis de l'efficacité des services et des personnels concernés, et surtout du relais et de l'implication de la municipalité qui en a bien compris l'importance[18]. Sans la conjonction de tous ces facteurs, d'autres œuvres, ailleurs, qui n'ont pas rencontré leurs découvreurs, se perdent en ce moment. C'est pourquoi, plus que jamais, s'impose la nécessité d'un inventaire complet et précis du patrimoine de la France, l'un des derniers pays d'Europe[19] où puisse encore émerger, *ex nihilo* mais dans le domaine public, des œuvres d'art inédites d'une telle qualité.

9 Reste aussi à trouver un avenir pour notre toile. Toutes sortes d'hypothèses ont été formulées : maintien sur place - mais alors il faudrait adapter l'église à la conservation et à la sécurité d'une œuvre d'importance internationale -, dépôt dans un musée proche - on pense immédiatement au musée Baron Gérard de Bayeux, mais avec quelle compensation pour Etreham ? - achat par une riche collection publique française - peu envisageable du fait du classement et dans le contexte de la décentralisation... Tout est possible, sauf se résigner à un nouvel oubli, à l'un de ces enfouissements qui ont détruit, plus sûrement que bien des iconoclasmes, une part immense du patrimoine de notre pays.

NOTES

1. C'est Hervé Pelvillain (1956-2001), alors conservateur des Antiquités et Objets d'Art du département du Calvados et conservateur régional de l'Inventaire général de Basse-Normandie, qui nous donna accès à l'œuvre. Nous remercions nos collègues des Monuments historiques et de l'Inventaire général, notamment Mme Marie-Hélène Didier, qui nous en a grandement facilité l'étude, et M. Yannick Lecherbonnier qui nous a aidé dans les recherches d'archives, ainsi que M. Jean-François Delenda, pour son soutien et son aide.

2. Une *Montée au calvaire* à la cathédrale d'Orléans, une *Promenade de l'Enfant Jésus et de saint Joseph* à l'église Saint-Médard, à Paris, et une *Immaculée Conception* à l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Langon (Gironde). D'autres toiles d'églises lui sont attribuées à Assat (Pyrénée-Atlantique), à Aurillac (Cantal) et à Bazas (Gironde), mais cette dernière ne nous paraît pas revenir au maître malgré sa signature, peut-être fausse.

3. Huile sur toile, 208 x 143 cm après enlèvement des deux agrandissements latéraux, avis favorable au classement M. H. le 3 mai 2002.

4. DELENDA, O. Zurbarán, interprète idéal de la Contre-Réforme espagnole. **Revue du Louvre**, 2-1988, p. 117-126 (121).

5. RIBADENEIRA, R. P. **La Fleur des Saints**. Vailly-sur-Sauldre, 1983, t. 6, juin, p. 211.

6. PACHECO, F. **Arte de la Pintura**, [1649]. Madrid, 1990 [rééd. Bassegoda i Hugas], p. 626.

7. GARNIER, F. **Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique.** Paris, 1982, p. 134.

8. GUINARD, P. Los conjuntos desaparecidos de Zurbarán, II. **Archivo Español de Arte**, 1947, p. 161-201 (201).

9. GUINARD, P. Los conjuntos desaparecidos de Zurbarán, III. **Archivo Español de Arte**, 1949, p. 1-32 (8).

10. DE LOS RIOS, Amador. **Sevilla Pintoresca**. Séville, 1844, p. 473.

11. de CAUMONT, A. Statistique monumentale du Calvados. Paris, [1857], rééd. 1978, t. III, p. 685.

12. REVEREND, A. **Les familles titrées et anoblies au XIX^{ème} siècle** , t. III. **Titres, anoblissements et pairies de la Restauration 1814-1830**. Paris, 1974, p. 10.

13. Site Internet **Napoleonica** http://www.napoleonica.org La vie et les dessins de Frédéric Christophe Houdetot (1778-1856), p. 5.

14. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes, cat. vente Houdetot, 12-14 décembre 1859.

15. Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cat. vente Houdetot, 19-20 décembre 1859.

16. Rentoilage à la cire-résine par Gérard Ten Kate.
17. Par Pierre Laure.
18. Les auteurs tiennent en particulier à saluer l'action de M. Cornière, maire d'Etreham, qui a bien compris le caractère exceptionnel d'une telle découverte.
19. Sauf, peut-être, quelques républiques d'Europe centrale ou de Russie, l'avenir le dira.

RÉSUMÉS

Actuellement en cours de restauration, cette Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue de Francisco de Zurbarán (1598-1664), récemment découverte dans l'église d'Etreham (Calvados), est intéressante par son thème, rare dans l'œuvre du maître, et par sa qualité plastique. Sa provenance, encore hypothétique, pourrait être un don du comte de Houdetot (1778-1859), artiste, personnalité politique et collectionneur qui posséda plusieurs peintures espagnoles.

The painting of the Apparition de l'Enfant Jésus à Saint Antoine de Padoue by Francisco de Zurbarán (1598-1664), recently discovered in the church of Etreham (Calvados) is presently undergoing restoration. The painting is interesting in terms of its theme, one rarely dealt with by this master, and in terms of its plastic qualities. The provenance of the painting is uncertain, but it could be a gift of the Comte de Houdetot (1778-1859), artist, political figure and art collector who possessed several Spanish paintings.

INDEX

Mots-clés : Zurbaran, peinture, tableau, église, religieux, saint Antoine, Etreham, Calvados, Houdetot
Keywords : painting, Spain

AUTEURS

PIERRE CURIE

Conservateur du patrimoine. Sous-direction de l'archéologie, de l'ethnologie, de l'inventaire et du système d'information. pierre.curie@culture.gouv.fr

ODILE DELENDA

chargée de recherche au Wildenstein Institute de Paris, chargée de mission au Service d'étude et de documentation des peintures du musée du Louvre, pour la peinture espagnole
wildenstein.institute@wanadoo.fr

L'intermède guadeloupéen de Georges Rohner : l'ensemble de la mairie de Basse-Terre (1934-1936)

Marie-Emmanuelle Desmoulins

1 Georges Rohner (1913-2000)[1], initié au dessin par son oncle, le sculpteur Georges Stugoski, s'orienta très jeune vers le métier de peintre. En 1929, il fut admis comme élève libre dans l'atelier de Lucien Simon, professeur à l'école des Beaux-arts dont l'enseignement laissait à chacun une grande liberté d'expression. Durant ces cours qu'il fréquenta jusqu'en 1932, Rohner se lia d'amitié avec le peintre Robert Humblot (1907-1962) et forma avec Henry Jannot, Jacques Despierre et quelques autres un petit groupe uni par le même attachement à la peinture classique.

2 De 1932 à 1934, Rohner partagea un atelier avec Humblot ; de cette époque datent ses premières toiles conservées (*Portrait de M. Rebuffat*, *Portrait d'Henry Jannot*...). En juillet 1934, Rohner partit accomplir son service militaire en Guadeloupe où il fut affecté à la caserne d'infanterie du Camp Jacob à Saint-Claude, sur les hauteurs de la ville de Basse-Terre. La vieille capitale endormie, abandonnée par le commerce transatlantique depuis le début du XIXe siècle, avait aussi été désertée par l'armée à la fin du XIXe siècle ; elle était, alors, essentiellement peuplée par des fonctionnaires travaillant pour l'administration de la colonie.

3 Les obligations militaires de Rohner étant peu nombreuses, il put se consacrer à la peinture. Dans la perspective des fêtes du Tricentenaire du rattachement des Antilles et de la Guyane à la France, il proposa au conseil municipal de Basse-Terre une série de toiles afin de décorer l'hôtel de ville. La Guadeloupe s'apprêtait à célébrer cet événement avec faste et la préparation de ces festivités explique, en partie, l'importance des travaux qui étaient, alors, menés par le gouverneur Tellier. Basse-Terre, moins durement touchée que la Grande-Terre par le terrible cyclone de 1928, était en pleine reconstruction et comptait en 1934 plusieurs grands chantiers. Le gouverneur Tellier avait décidé de doter la ville de nouveaux bâtiments publics : palais du Gouvernement, du Conseil Général, palais de justice, hôpital. Il fit venir Ali Tur[2], architecte des colonies, qui créa une agence et construisit, avec son équipe[3], plus d'une

centaine d'édifices tant pour la Colonie que pour les communes. Il introduisit sur l'île une architecture en béton de style moderniste alors en vogue en Europe. Ali Tur fit appel au peintre Antoine Gianelli[4], qui arriva en Guadeloupe au début de l'année 1931, pour décorer le palais du gouverneur (actuelle préfecture), le palais du Conseil Général ou la mairie de Sainte-Rose. A la même époque, en Martinique, le peintre Jules Marillac réalisa plusieurs paysages pour décorer des mairies. Nous ne possédons pas de preuve que le jeune Rohner ait fréquenté ces artistes, mais l'émulation liée à ces nombreux chantiers a, certainement, créé un climat favorable à l'acceptation de son projet de décoration.

4 Afin de convaincre les élus, Rohner leur avait soumis sept esquisses, des gouaches sur papier[5]. La municipalité, voulant participer aux efforts d'embellissement, accueillit avec intérêt le projet du jeune artiste, le maire expliquant en séance : « ...bien que l'on puisse s'attendre à recevoir les envois sollicités auprès de nos représentants à Paris pour les fêtes du tricentenaire, il eut mieux valu faire un effort pour doter l'hôtel de ville de peintures couleur locale... »[6]. Celui-ci, construit en 1889, ne possédait aucun décor particulier et la municipalité décida de placer les tableaux dans la salle des délibérations. Le marché de gré à gré[7] entre le peintre et la mairie stipule les thèmes des toiles : quatre paysages guadeloupéens avec personnages, deux scènes avec des pêcheurs, la rade de Basse-Terre et un portrait de Schœlcher.

Figure 1



Georges Rohner. *Robes créoles ou les Flamboyants* (1,71 x 1,74 m).
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2002.

5 *Robes créoles ou Les flamboyants* **(fig. n° 1)** présente deux femmes en train de converser à l'ombre d'un flamboyant en fleur, devant une maison à galerie en bois ; l'arrière-plan est occupé par des champs de bananiers se détachant sur le massif montagneux de la

Basse-Terre. La femme de dos porte la « grand'robe traditionnelle », relevée d'un côté afin de laisser deviner son jupon blanc en dentelles, un fichu noué sur les épaules et une « tête calendée »[8] en madras, alors que celle de face est vêtue d'une robe contemporaine et est coiffée d'un simple foulard noué. L'œuvre définitive est presque identique à l'esquisse, seul varie l'imprimé d'une des robes.

Figure 2



Georges Rohner. *Vue de la Rade de Basse-Terre* (3,31 x 1,72 m).
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2002.

6 Dans la *Vue de la rade de Basse-Terre* **(fig. n° 2)**, le peintre a représenté une partie des quartiers de Saint-François et du Carmel, dominés par la Soufrière. Sur la droite, on distingue le palais du Conseil Général et le palais de justice, qui venaient d'être achevés, et sur la gauche, les baies en plein-cintre et le clocheton de la mairie ainsi que l'appontement du cours Nolivos avec ses entrepôts. Entre ces grands bâtiments publics, les maisons anciennes et les édifices commerciaux sont alignés le long de la grève. Au premier plan, deux pêcheurs sur leur embarcation et un navire évoquent l'activité du port où se côtoyaient alors les canots chargés de la desserte locale et du déchargement des bateaux à gros tonnage qui ne pouvaient pas accoster à cause du peu de profondeur de la rade foraine.

Figure 3



Georges Rohner. *Les pêcheurs 1* (1,29 x 1,73 m).
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2002.

Figure 4



Georges Rohner. *Les pêcheurs 2* (1,32 x 1,71 m).
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2002.

7 Le retour de la pêche est évoqué par deux tableaux **(fig. n° 3) (fig. n° 4)** qui reprennent une composition identique et formaient à l'origine un triptyque avec le panoramique de la rade de Basse-Terre ; à l'arrière-plan, les Saintes, îles voisines de Basse-Terre, se détachent sur une mer d'un bleu intense. Deux pêcheurs ôtent de leur filet des vivaneaux, des perroquets, une langouste... Une femme portant sur la tête un grand panier rond vient acheter du poisson. Un des hommes porte le salako, chapeau traditionnel des Saintes. Ces deux petites îles vivaient en grande partie de la pêche et aujourd'hui encore, tous les matins, les Saintois viennent vendre leurs poissons au marché de Basse-Terre.

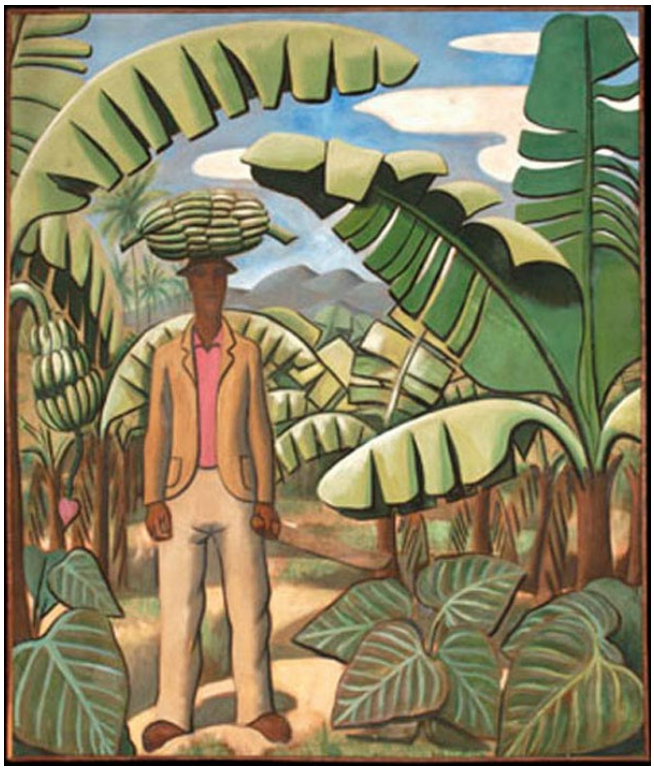
Figure 5



Georges Rohner. Cavalier sur la route de Saint-Claude (1,71 x 1,91 m).
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2002.

8 Le *Cavalier sur la route de Saint-Claude* **(fig. n° 5)** représente un paysage des hauteurs de Basse-Terre, à Saint-Claude où l'artiste avait son atelier ; une femme tenant un petit garçon par la main parle avec un cavalier, probablement un « géreur »[9] d'habitation, sur une route bordée de champs de canne à sucre. Rohner a peint sur la droite un arbre à pain avec ses gros fruits facilement identifiables et dans le fond, des cocotiers, arbres typiques de la végétation des Antilles.

Figure 6



Georges Rohner. *Le coupeur de bananes* (1,72 x 1,45 m).
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2002.

9 La culture de la banane, dans les années trente, supplantait peu à peu les productions traditionnelles telles que le café et le cacao. *Coupeur de bananes* **(fig. n° 6)** figure un homme tenant à la main sa machette avec laquelle il vient de couper un régime qu'il porte sur la tête. Au pied des bananiers, Rohner a représenté de grandes feuilles de madère, tubercules très appréciées dans la cuisine créole. L'artiste avait proposé, en pendant féminin au coupeur de bananes, une porteuse d'ananas. Les deux toiles présentaient la même composition, montagnes en arrière-plan, personnage debout, de face, portant son chargement sur la tête, sur le côté gauche les végétaux emblématiques de la Guadeloupe, des bananiers sur le premier tableau et de la canne à sucre, sur le second. Cette toile a disparu.

Figure 7



Georges Rohner. *Portrait de Schœlcher* (1,26 x 0,75 m).
Phot. Inv. J.-F. Peiré © Inventaire général, ADAGP, 2002.

10 La série est complétée par un *Portrait de Victor Schoelcher* **(fig. n° 7)**, le principal artisan, en 1848, de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises. Il est représenté de face et tient à la main un rouleau de papier symbolisant le décret d'abolition. Cette toile n'apparaît pas dans les premières esquisses présentées par Rohner et elle a probablement été ajoutée à la demande de la municipalité.

11 Les toiles de Basse-Terre furent exposées au musée de la France d'Outre-Mer lors de l'exposition du Tricentenaire du rattachement des Antilles et de la Guyane en 1935. Cette commande permit à Rohner, jeune peintre encore inconnu[10], d'exprimer pour la première fois la force de son talent dans des compositions de vastes dimensions. De sa période guadeloupéenne, est conservée, en plus de cette série, une quinzaine de toiles représentant des paysages, *Route de Basse-Terre*[11], *Les Saintes*[12], *Torrent dans la forêt*[13], ou bien des scènes de la vie quotidienne comme *Marché au poisson* et quelques dessins préparatoires.

12 Malgré son éloignement de la métropole, Rohner participa à l'exposition du groupe Forces Nouvelles, fondé par Henri Héraut et ses anciens compagnons de l'atelier Simon, qui prônait un retour au dessin et au modelé en réaction contre l'abstraction. Les « peintres de la réalité »[14] du XVIIe siècle français, Georges de La Tour, Philippe de Champaigne ou les frères Le Nain, redevenaient une référence fondamentale, comme Piero della Francesca, Mantegna, Ingres, David... Tout en défendant le retour à la figuration, leur peinture se voulait une réinterprétation de la réalité.

13 Les toiles antillaises constituent un intermède dans la carrière de l'artiste, particulièrement par le choix des coloris chaleureux et des sujets. Rohner reste dans la

lignée des thèmes chers au groupe Forces Nouvelles, dans des compositions avec personnages ou paysages. Les œuvres qu'il peignit à son retour en métropole, en revanche, sont beaucoup plus austères et empreintes d'une sévérité que reprendront ses créations ultérieures. Il est indéniable que l'artiste a été séduit par la beauté des paysages, de la végétation antillaise et qu'il a réussi à rendre avec bonheur la force des verts intenses des champs de cannes, de la forêt tropicale, les bleus de la mer rivalisant avec ceux du ciel, l'intensité de la lumière tropicale... Il s'est aussi attaché à rendre la grâce et l'élégance vestimentaires des femmes créoles. Dans plusieurs toiles de cet ensemble, Rohner semble avoir été sensible à l'apparition de la modernité en Guadeloupe et il a opposé symboliquement la tradition à la nouveauté, comme dans *Robes créoles*, la grand'robe à la robe à la mode métropolitaine.

14 Rohner reçut encore la commande d'un décor[15] pour le siège de la banque de la Guadeloupe, à Pointe-à-Pitre, qu'il acheva en 1936. Mais à son retour en métropole, il abandonna les sujets exotiques et ne participa jamais au Salon de la France d'Outre-Mer. Il apprécia toutefois, tout au long de sa carrière, de travailler avec des modèles d'origine antillaise. Les toiles de Basse-Terre sont en cours d'inscription[16] afin d'être protégées au titre des Monuments historiques. Elles sont, malheureusement, en mauvais état, principalement à cause du climat tropical et des conditions de stockage [17] ; des restaurations s'avèrent nécessaires avant de pouvoir les réexposer dans leur cadre d'origine. Elles constituent un ensemble exceptionnel dans le contexte guadeloupéen[18], particulièrement pauvre dans le domaine de l'art pictural, où même les églises ont très souvent perdu les rares tableaux qui les ornaient.

NOTES

1. Récemment, l'artiste a fait l'objet de recherches et de plusieurs publications : BONINI, N. **L'œuvre peint de Georges Rohner jusqu'en 1983. Catalogue raisonné.** Université de Paris IV-Sorbonne, Histoire de l'art et archéologie, thèse de 3e cycle sous la direction de B. Foucart. CHALUMEAU, J.-L. **Georges Rohner**. Paris : Flammarion, 1983 ; CABANNE, P. **Georges Rohner**. Paris : les Editions de l'Amateur, 1989 et Paris : Ides et calendes, 1996.

2. Ali Georges Tur (1889-1977) effectua ses études à l'école des Beaux-arts de Paris où il créa, dans le courant des années 1920, une agence. Il fut admis sur la liste des dix architectes du ministère des colonies en 1925 et travailla de 1930 à 1936 en Guadeloupe.

3. Ali Tur s'entoura de l'ingénieur Corbin et de l'architecte Edouard Mercier.

4. Antoine Gianelli, né en 1896 à Marseille, fut élève de l'atelier Cormon à l'école des Beaux-arts en 1921. En 1924, il passe trois mois au Congo. Il travailla de 1931 à 1934 en Guadeloupe où il reçut de nombreuses commandes du gouvernement : chemin de croix pour l'église de Morne à l'eau, chambre d'agriculture de Pointe-à-Pitre, mairie de Marie-Galante. Ses toiles pour la Guadeloupe furent d'abord exposées à Paris pour le Tricentenaire.

5. Esquisses au Musée du quai Branly.

6. Délibération du Conseil municipal, séance du 2 août 1935, Archives municipales.

7. Marché de gré à gré du 6 août 1935, Archives municipales.

8. Coiffe réalisée en madras, tissu aux coloris vifs qui venait d'Inde. Elle était, à l'origine, portée par les femmes affranchies qui n'étaient pas autorisées à porter de chapeau.
9. Régisseur sur les exploitations agricoles.
10. Avant son départ pour la Guadeloupe, il avait fait ses premiers envois au Salon des Indépendants et au Salon des Tuileries.
11. Collection particulière.
12. Collection particulière.
13. Dépôt du Musée du quai Branly au musée des Années Trente de Boulogne-Billancourt.
14. Une exposition sur ce thème se déroula à Paris en 1936. Rohner ne put pas la visiter mais il vit des photographies des œuvres.
15. Œuvre détruite ?
16. Avis favorable de la CRPS du 27 novembre 2003.
17. Elles ont subi une importante restauration dans les années 1970 qui a provoqué la fragilisation du support et les toiles sont trouées en de multiples endroits.
18. La majeure partie des œuvres de Gianelli a disparu.

RÉSUMÉS

Georges Rohner, jeune artiste alors inconnu, effectue son service militaire en Guadeloupe où il est chargé en 1935 par la ville de Basse-Terre d'exécuter un important décor de six grandes toiles, afin d'orner la salle du conseil de l'hôtel de ville à l'occasion des fêtes du Tricentenaire du rattachement des Antilles à la France.

Still an unknown painter, Rohner did his military service in Guadeloupe where he was commissioned by the town of Basse-Terre to execute a major work of six paintings destined to decorate the council chamber of the town hall and celebrating the three hundredth anniversary of the attachment of the French West Indies to France.

INDEX

Keywords : Painting, council, decoration, town hall
Mots-clés : Georges Rohner, Basse-Terre, mairie, créole, décor, Saint-Claude, Victor Schoelcher, Les Saintes, Forces Nouvelles, Lucien Simon, Robert Humblot, Henry Jannot, Jacques Despierre, Ali Tur, Georges Stugoski, Antilles, mairie, hôtel de ville

AUTEUR

MARIE-EMMANUELLE DESMOULINS

chercheur. Inventaire. Guadeloupe. desmoulins.EXT@culture.gouv.fr

L’architecte Pierre Le Mousseux (1687 - 1740) : ses dernières années en Bourgogne

Brigitte Fromaget

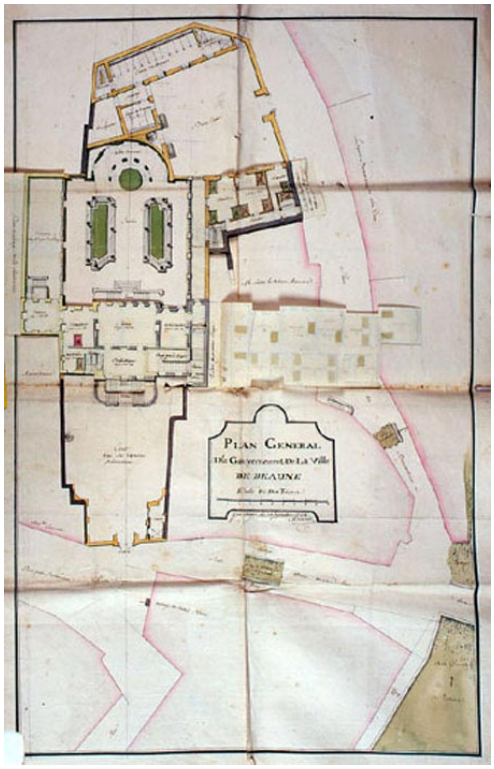
1 Lors de son séjour à Rennes, Le Mousseux ne se contente pas de collaborer à l’œuvre de Gabriel, il dresse également un certain nombre de plans d’édifices publics pour des projets qui n’ont pas abouti, avec, sur la demande de l’intendant, une révision « à la baisse » des travaux pour la place Neuve et l’hôtel de ville prévus par Jacques Gabriel[1]. Ce dernier a-t-il considéré que son adjoint outrepassait son rôle d’exécutant ? Toujours est-il qu’à la suite de cette affaire il est remplacé par l’ingénieur Joseph Abeille en mai 1730.

2 Curieusement, en dépit des différends qui les ont opposés à Rennes en 1733, Gabriel fait venir Le Mousseux à Dijon où il le recommande expressément aux Élus Généraux, n’hésitant pas à vanter ses nombreuses qualités, non seulement pour la conduite et la surveillance du chantier du palais des États, mais aussi pour « toutes directions d’ouvrages, devis à dresser dont on le chargerait »[2]. La Province ne se prive pas de l’employer pour divers travaux notamment comme ingénieur et expert aux Ponts et Chaussées ; c’est à ce titre qu’il intervient dans la reconstruction du pont de Seurre par Gabriel[3] et l’on peut juger de ses compétences en la matière à la lecture du rapport rédigé par ses soins sur l’effondrement du pont en cours de travaux, qu’il explique par la nature du terrain sur lequel on avait édifié les piles des arches.

3 Peu à peu, Pierre Le Mousseux prend une place grandissante auprès des Élus qui le sollicitent pour divers ouvrages et, comme à Rennes, il propose à plusieurs reprises des projets qui concurrencent ceux de l’architecte du roi, notamment pour la chapelle des Élus et le pont de Seurre. Toutes les activités qui lui sont demandées et les projets qu’il a dressés tendent à prouver qu’il est un architecte de talent et que ses compétences sont appréciées et reconnues. Le procès-verbal de réception des travaux du palais des États, le 28 avril 1738, montre que Jacques Gabriel a tout lieu d’être satisfait du travail de son adjoint. Pourtant Le Mousseux est remercié par le prince de Condé dans une lettre datée du 29 août 1739. Il est probable que l’estime que lui portent les Élus et son

rôle prépondérant tant comme directeur des travaux du palais des États que comme ingénieur de la Province lui ont attiré l'inimitié de deux protégés du prince, Julien Bonnichon, ingénieur de la Province, et Claude Monseigneur, inspecteur des bâtiments des États. À la suite de ce renvoi, on a perdu sa trace et cru qu'il avait définitivement quitté Dijon en septembre de cette même année[4].

Figure 1



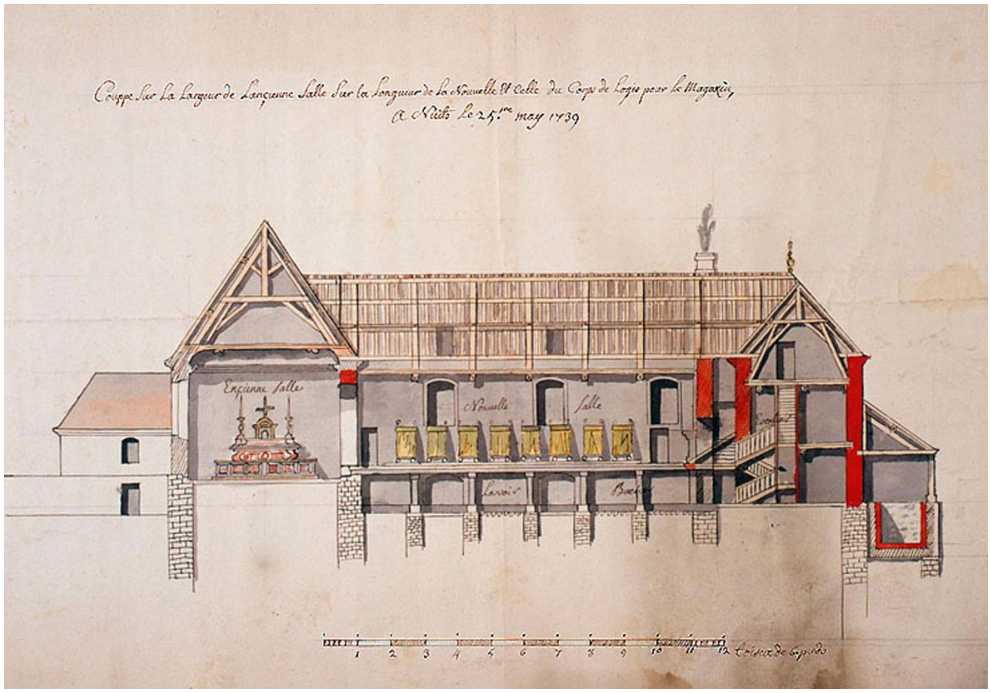
Projet d'aménagement pour loger le gouverneur de la ville de Beaune, 1738, plan de l'étage (Archives municipales de Beaune, carton 56, cote 30).

Repro. Inv. M. Thierry © Inventaire général, ADAGP, 1997.

4 Or des recherches d'archives effectuées par le service régional de l'Inventaire de Bourgogne ont permis de retrouver des documents relatifs à sa vie privée postérieurs à cette date, mais aussi trois projets inédits se rapportant à un hôtel particulier[5] que la municipalité de Beaune devait acheter et transformer en logement pour le chevalier de Chavigny, nommé par le roi gouverneur militaire de la ville en 1737. Deux propositions sont présentées : l'une demandée par la Chambre de ville à son architecte, Denis Quinard, évite le plus possible un profond remaniement des bâtiments ; la seconde, commandée par Chavigny, nettement plus ambitieuse, porte la mention « fait à Dijon le 20 septembre 1738 » et la signature « Mousseux » **(fig. n° 1)**. Ce dernier essaie d'introduire une symétrie dans la forme irrégulière de la parcelle et prévoit des modifications plus importantes du logis, notamment la restructuration de la façade sur jardin et l'aménagement d'un grand salon au premier étage. Sont aussi prévues la reconstruction complète des communs et la création d'un jardin d'agrément à la française bordé de terrasses ; il y dessine des parterres colorés et une allée couverte semi-circulaire pour fermer la perspective. L'année suivante, l'affaire tourne court, le gouverneur préférant obtenir de la ville une rente annuelle plutôt qu'un logement.

5 Le deuxième projet, retrouvé dans le cadre de l'étude du patrimoine hospitalier régional, a trait à l'hôpital Saint-Laurent de Nuits-Saint-Georges[6] ; il s'agit d'un devis « pour la construction de la nouvelle salle à faire à l'hôpital de Nuits et autres batimens suivant les plans, profils et élévations qui en ont été faits par le sieur Lemousseux le 25 may 1739 » **(fig. n° 2, n° 3)**.

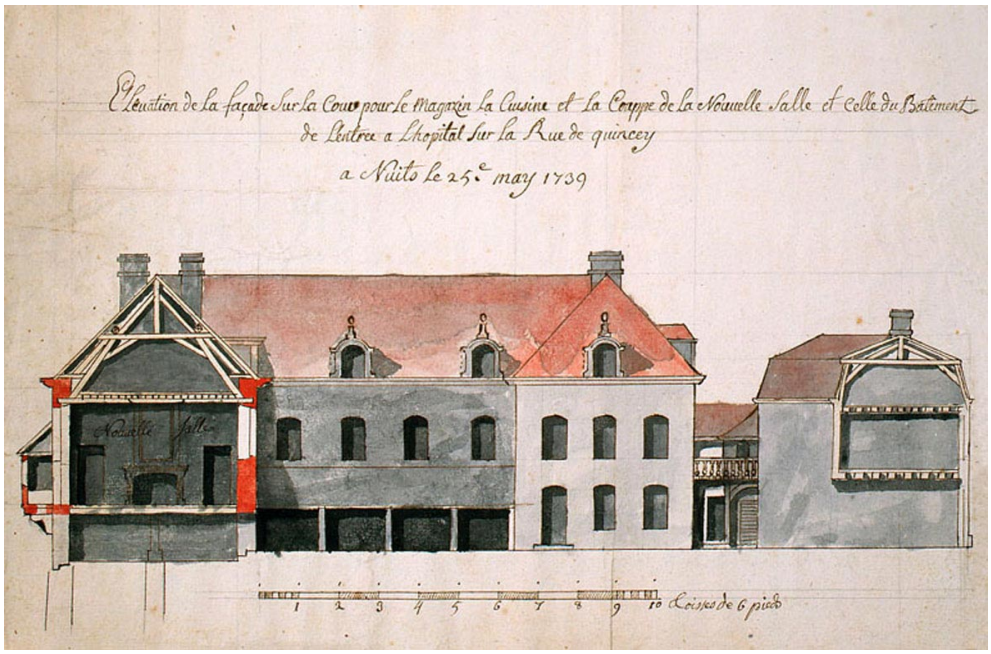
Figure 2



Coupe transversale sur la chapelle et coupe longitudinale de la nouvelle salle, 1739 (A. H. Nuits-Saint-Georges, carton 05).

Repro. Inv. M. Thierry © Inventaire général, ADAGP, 1997.

Figure 3

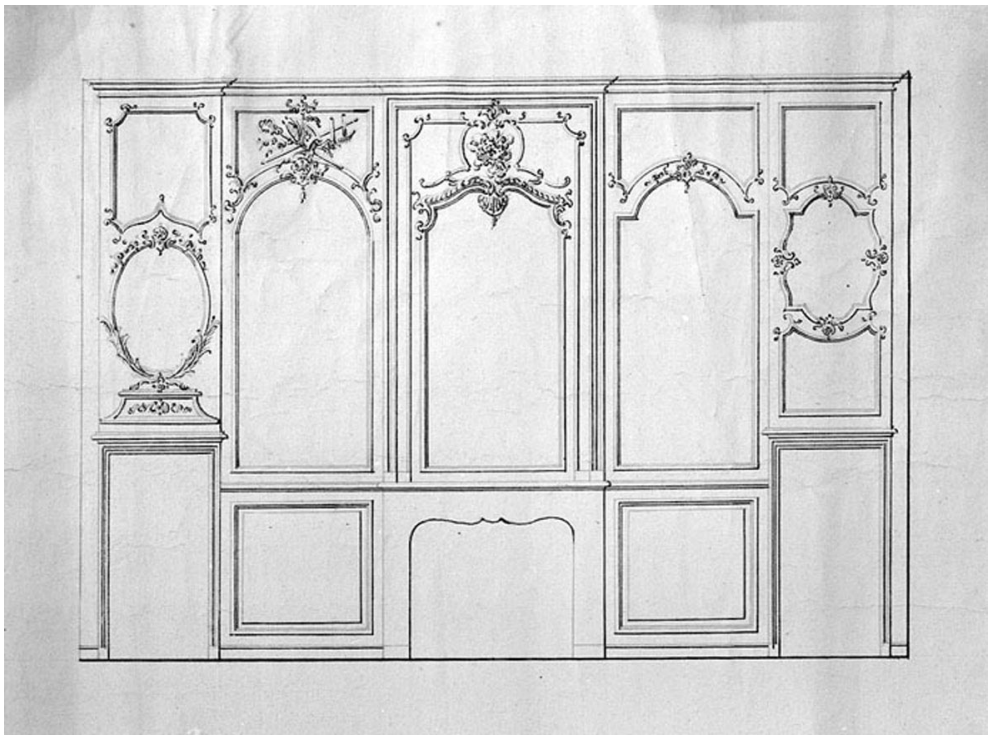


Élévation de la façade sur cour du bâtiment en retour d'équerre, 1739 (A. H. Nuits-Saint-Georges, carton 05)

Repro. Inv. M. Thierry © Inventaire général, ADAGP, 1997.

6 Outre une partie de ces documents graphiques, les archives de l'établissement possèdent encore des dessins de lambris décoratifs, très probablement de la main de Pierre Le Mousseux, dont on ne sait s'ils ont été réalisés **(fig. n° 4)**. Ce n'était pas la première fois qu'il se préoccupait de décor intérieur, ayant déjà fourni et fait réaliser celui de la chambre des Élus à Dijon, en 1737.

Figure 4



Projet de lambris, 1739 (A. H. Nuits-Saint-Georges, sans cote).
Repro. Inv. M. Thierry © Inventaire général, ADAGP, 1997.

7 À Nuits-Saint-Georges, il fait construire deux corps en équerre qui, venant s'appuyer sur le bâtiment déjà existant, donnent à l'ensemble un plan en U inspiré des grandes demeures comme beaucoup d'édifices hospitaliers de l'époque. Il ne néglige pas pour autant l'aspect pratique indispensable au bon fonctionnement de l'hôpital ; le bâtiment de la nouvelle salle des malades longe la rivière et abrite au niveau inférieur le lavoir et le bûcher.

8 Le dernier projet se rapporte aux travaux de réfection de la flèche de l'église abbatiale Saint-Bénigne de Dijon tombée lors du violent orage du 17 août 1738. Les religieux nomment Pierre Le Mousseux comme expert et c'est probablement à la demande de l'abbé que l'ingénieur du roi propose des plans, coupe et élévation, datés du 28 mai 1740, pour l'édification d'un nouveau clocher[7]. Celui-ci est largement inspiré de la version à l'économie du projet de Gabriel pour la tour de l'horloge de Rennes que Le Mousseux avait fait sur commande de l'intendant : on y retrouve des niveaux caractérisés par un décor d'architecture différent et de grandes ouvertures en plein-cintre pour l'un, en arc segmentaire pour l'autre, un fronton triangulaire interrompant un large bandeau mouluré, des pots à feu en amortissement et surtout l'insolite toiture en bulbe. Sans doute pour des raisons financières, la flèche sera reconstruite à l'identique, avec remploi des matériaux récupérables, par l'entrepreneur dijonnais Linassier.

9 Pour ce qui concerne sa vie en Bourgogne après sa disgrâce en 1739, l'indice qui a permis d'en esquisser le parcours provient d'une délibération de la mairie de Beaune : en 1742, Jeanne du Russeau sa veuve, demeurant à Dijon, réclame le paiement des plans du logement du gouverneur dressés par son mari[8]. À partir de ces indications, des

recherches ont été entreprises dans les registres paroissiaux et les archives notariales pour reconstituer les dernières années de sa vie.

10 Sa date de naissance est donnée par « l'extrait baptistaire du 8 mars 1687 »[9], retrouvé chez lui lors de l'inventaire après décès, les autres documents se rapportant à des événements plus récents[10].

11 Le 3 mai 1736, « Pierre Mousseux ingénieur du Roy », fils de Pierre Mousseux, architecte et entrepreneur des bâtiments du roi à Fontainebleau, épouse Jeanne du Russeau, fille et veuve de conseillers du roi maîtres des comptes à Dole[11]. On compte parmi les témoins François Benoist Roche, avocat et échevin de cette ville, Étienne Rossignol, trésorier des mortes payes en Bourgogne, Jean Joly, chanoine régulier et Michel Potier, prud'homme de la ville, et l'inspecteur des ouvrages publics, Claude Monseigneur, un de ses rivaux qui ne sera pas totalement étranger à son renvoi par le prince de Condé à peine trois ans plus tard.

12 Le contrat de mariage stipule que le marié apporte la somme de 15 000 livres provenant notamment d'une rente de 300 livres sur les haras du roi en Normandie ; la dot de sa femme se monte à 44 800 livres[12].

13 Le 23 janvier 1737 et le 25 janvier 1738, naissent Jeanne Catherine et Catherine Rose, baptisées à Saint-Médard et, le 1er février 1739, Pierre, baptisé à Saint-Philibert[13].

14 Le 18 avril 1740, il achète un domaine situé à Saint-Seine-sur-Vingeanne[14], moins de six mois avant de mourir de maladie à Seurre, âgé de 53 ans. L'acte de décès du 9 octobre 1740 le cite comme ingénieur du Roi et comme l'un des entrepreneurs du pont de Seurre[15]. Il est enterré le lendemain à l'église Saint-Martin de Seurre. On constate non seulement qu'il n'a pas quitté Dijon en septembre 1739, mais qu'il a continué de s'occuper de la reconstruction du pont de Seurre d'après les plans et devis de Jacques Gabriel.

15 Après sa mort de nombreux créanciers se présentent et parmi eux, Claude Rousselot, avocat au Parlement, conseiller du roi et contrôleur au grenier à sel de Seurre. Il réclame deux cent trente et une livres pour avoir payé le chirurgien qui a soigné l'architecte et pour le coût des obsèques. Il expose également que « le sieur Lemousseux s'étant mis en pension chez luy avec son valet pour veiller à la construction et entreprise du pon de Seurre étant mort chez luy, il lui est deu la somme de trois cents livres tant pour les embaras et préjudices extraordinaires que la mort dudit Sr Lemousseux luy ont causés ... »[16].

16 Ses dettes sont si importantes que sa veuve doit demander à la ville de Dijon une pension pour élever ses enfants[17].

17 L'inventaire après décès en sa maison rue du Chapeau rouge à Dijon donne une certaine idée de son train de vie : abondance de linge de maison, d'ustensiles de cuisine, de mobilier, de vêtements de luxe parfois usés, de tapisseries (verdures formant tentures de chambre pour la plupart), livres reliés en veau et nombreux tableaux dont deux portraits de Le Mousseux et un de son épouse. Sont également notés les objets en rapport avec son métier : des crayons, de l'encre de chine, une boussole, des instruments de mathématiques, un plan de Dijon, une carte de la Bourgogne, une grande quantité de plans et dessins parmi lesquels le logis du roi et le palais des États, « un grand livre en brochure italien contenant le dessin de l'amphithéâtre de Flavius et un grand livre in folio relié en veau contenant les dix livres d'architecture de Vitruve ». Le chapitre « titres et papiers » contient des documents faisant allusion à des activités

professionnelles non connues : un marché passé en 1729 avec deux menuisiers de Rennes pour des ouvrages à faire chez le marquis de Liré, et deux autres pour des travaux de plomberie et de charpente pour le nouveau clocher de l'église Saint-Bénigne de Dijon.

18 Le résultat de cette recherche apporte un nouvel éclairage sur le destin d'un praticien qui mérite mieux que sa réputation posthume de simple exécutant. Il était conscient de son talent, que le premier architecte du roi lui-même avait reconnu en lui confiant la direction de ses chantiers à Rennes puis à Dijon. Il tenta de sortir de l'ombre de Jacques Gabriel en exerçant, parallèlement aux grands travaux de la Province, ses propres activités en matière d'architecture et de décoration intérieure. Il est probable que d'autres aspects de son œuvre sont encore à découvrir et plus particulièrement en Bourgogne où il avait fondé une famille et projetait sans doute de mener une carrière à son compte, interrompue par une mort prématurée.

NOTES

1. NIERES, Claude. **La reconstruction d'une ville au XVIIIe siècle - Rennes, 1720-1760**. Paris : Klincksieck, 1972. BERGOT, François. L'hôtel de ville de Rennes. **Les Gabriel**. Paris : Picard, 1982, p. 56-71.

2. BEAUVALOT, Yves. Jacques Gabriel à Dijon. **Les Cahiers du Vieux Dijon**, n° 8 à 11 (1983) ; Gabriel à Dijon. **Les Gabriel**. Paris : Picard, 1982, p. 85 à 95. Recherches sur le décor du Palais des États à Dijon aux XVIIe et XVIIIe siècles. **Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or**, t. XXXII (1980-1981), p. 415-443.

3. BEAUVALOT, Yves. Jacques Gabriel et la reconstruction du pont de Seurre (1722-1740). **Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or.** t. XXXIII (1982-1983), p. 311-383.

4. BEAUVALOT, Yves. Jacques Gabriel à Dijon. **Les Cahiers du Vieux Dijon**, n° 8 à 11 (1983), p. 104 et 151 note 145.

5. FROMAGET, Brigitte. L'histoire de l'hôtel de Montille, actuelle sous-préfecture. **Centre Beaunois d'Études Historiques**, recueil n° 18, mémoires tome LXXX (2000), p. 67 à 82. Voir dans la base Mérimée : http://www.culture.gouv.fr/documentation/merimee/accueil.htm Notice réf. IA21000092.

6. Voir dans la base Mérimée : http://www.culture.gouv.fr/documentation/merimee/accueil.htm Notice réf. IA21000094.

7. A. D. Côte d'Or, 1H 134 : Réparations à la flèche et aux bâtiments endommagés par la chute de ladite flèche le 17 août 1738. 1H 135 : Plans et élévation par Mousseux (1740). Le dessin de l'élévation du clocher a été présenté récemment à l'occasion d'une exposition du service éducatif des Archives départementales de la Côte-d'Or « Abbayes en Côte d'Or. Piété et pouvoir ».

8. A. M. Beaune : Registres des délibérations de la mairie 1738-1743, f° 243.

9. Le Mousseux est probablement né à Fontainebleau où son père est cité comme architecte entrepreneur des bâtiments du roi dans le contrat de mariage, et son frère Louis Gabriel comme entrepreneur de bâtiments dans l'inventaire après décès.

10. A. D. Côte d'Or, B^2 356 / 67 : 5 décembre 1740, Inventaires des meubles et effets, titres et papiers délaissés par le Sr Pierre Lemousseux Ingénieur demeurant en cette ville ; 2 au 7 janvier 1741, vente des meubles et effets de la succession du sieur Pierre Lemousseux ingénieur pour le

roi demeurant à Dijon ; réclamation de Claude Rousselot et diverses pièces justificatives de créanciers.

11. A. M. Dijon, B 577 : acte de mariage.

12. A. D. Côte d'Or, 4E 2 / 1399, notaire Cazotte père, année 1736 : contrat de mariage le 25 avril 1736 entre Mr Pierre Mousseux et dame Jeanne du Russeau.

13. A. M. Dijon, B 578 à 580 : Registres des paroisses Saint-Médard et Saint-Philibert.

14. A. D. Côte d'Or, 4E 12 / 8, notaire Béguillet : 18 avril 1740 : Ratification de la délivrance d'un domaine situé à Saint Seyne, Latour sur Vingeanne par le sieur Valentin d'Aubremont cavalier au régiment d'Anjou au profit du Sr Pierre Mousseux ingénieur du roi à Dijon. Saint-Seine-sur-Vingeanne se trouve à une quarantaine de km au nord-est de Dijon et environ soixante-dix de Seurre.

15. A. D. Côte d'Or, 2E 607 / 3 : Seurre, acte de décès du 9 octobre 1740.

16. A. D. Côte d'Or, B^2 356 / 67 : 5 décembre 1740, Inventaires des meubles et effets, titres et papiers délaissés par le Sr Pierre Lemousseux Ingénieur demeurant en cette ville ; 2 au 7 janvier 1741, vente des meubles et effets de la succession du sieur Pierre Lemousseux ingénieur pour le roi demeurant à Dijon ; réclamation de Claude Rousselot et diverses pièces justificatives de créanciers.

17. A. D. Côte d'Or, C 3403 et C 3468.

RÉSUMÉS

Considéré avant tout comme un architecte d'exécution, Pierre Le Mousseux n'a fait l'objet d'aucune étude particulière. Sa vie et son œuvre ne sont connues que pendant ses périodes de collaboration avec les architectes du roi : de1716 à 1724, il est en Normandie où il bâtit pour le roi le haras du Pin sous la direction de Robert de Cotte, de 1725 à 1730, il est à Rennes car Jacques Gabriel l'a choisi comme adjoint pour la reconstruction de la ville et, en 1733, il arrive à Dijon où l'architecte du roi fait de nouveau appel à lui pour le seconder dans l'édification de l'escalier et d'une aile du palais des États.

Seen primarily as an "execution" architect, Pierre Le Mousseux has never been studied as an individual creator. His life and his work are documented primarily during the periods when he collaborated with the King's architects: from 1716 to 1724 when he was in Normandy and built the royal stud farm of Le Pin, under the direction of Robert de Cotte; and from 1725 to 1730 when he was at Rennes, under the direction of Jacques Gabriel for the reconstruction of the city. In 1733 he came to Dijon where the King's architect again called on his assistance for the construction of a staircase and new wing of the States Palace

INDEX

Keywords : stud farm, engineer

Mots-clés : Pierre Le Mousseux, architecte, ingénieur, gouverneur, hôtel de Montille, sous-préfecture de Beaune, hôpital, Nuits-Saint-Georges, Seurre, pont, Gabriel, Bourgogne, Rennes, architecture publique, ponts-et-chaussées, Julien Bonnichon, Claude Monseigneur, Chavigny, Denis Quinard, Saint-Bénigne, Dijon, Linassier, inventaire après décès

AUTEUR

BRIGITTE FROMAGET

Ingénieur d'études. Inventaire. Région Bourgogne. brigitte.fromaget@culture.gouv.fr

Les Inventaires européens, un exemple : English Heritage

1 Depuis onze ans, le Service régional de l'Inventaire de Poitou-Charentes est membre de la Maison du Moyen Age[1]. « Pôle associé » à la Bibliothèque nationale de France, ayant pour mission le complément et l'enrichissement décentralisés des collections relatives - en totalité ou en partie - à la culture, à la civilisation et à l'histoire de l'époque médiévale en Europe, elle associe l'Inventaire, la Médiathèque de Poitiers, la Bibliothèque universitaire et le Centre d'Etudes supérieures de Civilisation médiévale (C.E.S.C.M) de Poitiers.

2 Il a été initialement dévolu au Service de l'Inventaire d'acquérir le produit des travaux de tous les autres services du territoire, sous sa forme la plus condensée à l'époque, la microfiche (une cassette égalait 2450 pages de textes et d'illustrations), acquisition accomplie en deux ans.

3 Ensuite, à partir de 1996, la thématique a porté sur les publications relatives aux recherches archéologiques sur des sites d'époque médiévale en Europe - publications d'origine indifféremment universitaire, associative ou issues des administrations spécialisées dans ce domaine[2].

4 Puis, toujours avec l'accord de la BnF, le Service régional de l'Inventaire revint ensuite à un autre objet : les « Inventaires européens », reprenant et poursuivant ainsi le propos qui lui avait initialement été dévolu.

5 La recherche porte actuellement sur les quatorze pays qui ont primitivement constitué l'Union européenne. Il est d'abord nécessaire d'identifier les organismes qui « font l'Inventaire ». Aucun d'eux ne semble le strict équivalent de l'Inventaire général, dans leur histoire, leur configuration administrative et leurs missions ; dans leur esprit, même, peut-être, et l'entreprise permettra assurément de confirmer, au travers des publications acquises, l'extrême diversité des institutions européennes en charge du domaine patrimonial.

6 La première découverte fut celle de l'***English Heritage***[3]. Organisme indépendant, institué par le Parlement en 1984, fusionné avec ***The Royal Commission on the Historical Monuments of England*** (RCHME) en 1999, il a pour finalité première la « protection », et c'est dans ce cadre qu'il établit ou fait établir des listes et des typologies. Mais protéger

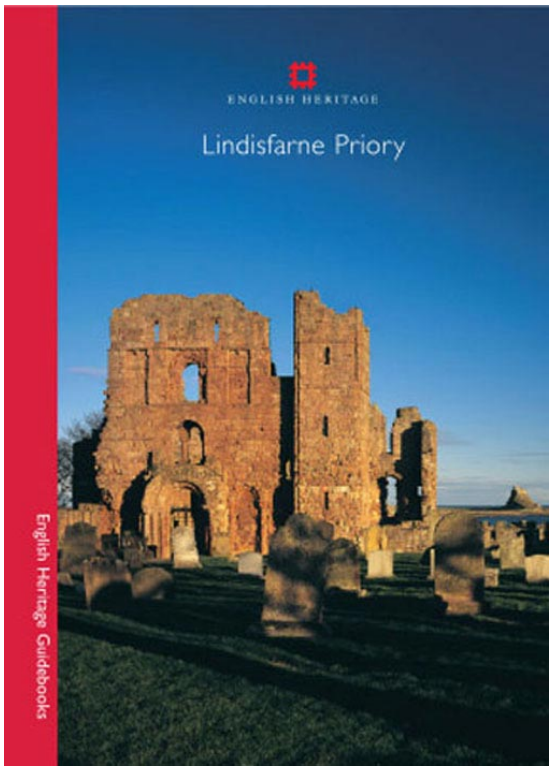
doit s'entendre ici au sens large : c'est « faire connaître », et même éduquer en vue d'une connaissance adéquate, puis décrire, publier, puis donner des consignes de restauration. Son champ d'investigations et d'actions va au-delà des concepts de « monuments » et de « richesses artistiques. » Peut-on le comparer à une « Direction du patrimoine » ? Oui, à condition que le patrimoine soit aussi, au-delà du paysage, l'environnement... Même s'il s'attribue, dans les présentations qu'il fait de lui-même, le propos de se consacrer aux domaines de l'architecture et de l'archéologie, on se rend vite compte, à la lecture des publications, qu'***heritage***, c'est tout ce qui est en contact avec l'individu, et qui, au sens très large, lui préexistait.

7 Aussi le contenu des publications ne souffre-t-il guère de notre vision des choses « à la française », toujours un peu anthropocentrique. Par exemple, dans ***Conservation Issues in Local Plans***[4], il est conseillé aux collectivités locales d'accorder une attention rigoureusement égale au patrimoine bâti et à l'aspect des vitrines dans les rues, certes, mais aussi aux richesses naturelles des territoires, et même... au ciel nocturne.

8 Cette remise en situation de l'« individu patrimonial » dans un ensemble plus universel s'accompagne aussi de l'expression de rapports naturellement plus simples, et sans hiérarchie, entre auteurs et lecteurs, acteurs et spectateurs, manuels et intellectuels, « amateurs » et « professionnels. » La restitution historique sous forme de dessin (***artist's view***), sans autre prétention que l'exposé d'un point de vue personnel sur un lieu à un moment donné, est fréquente. Un ouvrage entier, même, est relatif à ce sujet[5]. Cette restitution existe aussi et plus concrètement encore avec les ***re-enactement societies***, associations de reconstitutions historiques, dont chacune s'intéresse presque exclusivement à une seule période : ***English Heritage*** leur a consacré l'ouvrage ***British Battles***[6]. De telles manifestations feraient-elles en France l'objet d'une publication « culturelle » ?

9 Ce ne sont pas, de même, les concepts d'« enseignement », de « pédagogie », qui viennent à l'esprit lorsqu'on feuillette les ouvrages de l'***English Heritage*** destinés à l'éducation. Ils font appel aux constatations simples, à l'observation au quotidien ; en un mot peut-être, ils respectent l'éventuelle altérité du lecteur. Respect encore dans l'exposé des différentes phases de restauration d'un édifice, pour les ouvriers présents sur les photographies, et dont le nom est régulièrement cité en légende[7]. Enfin plusieurs auteurs insistent, avec un retour critique sur eux-mêmes, sur la nécessité de faire appel au public, témoin véritable et finalité essentielle du fait patrimonial[8].

Figure 1



CAMBRIDGE, Eric. ***LINDISFARNE PRIORY AND HOLY ISLAND***. London : English Heritage (England : Westerham Press), 2000.
Couverture de la dernière rééd. 2005 © English Heritage.

10 Considérons maintenant la forme des publications de *l'**English Heritage*** **(fig. n° 1 :** elles ne sont pas organisées en collections au sens où nous entendons ce terme. Par exemple, sur une série d'ouvrages à la présentation extérieure identique, peu épais, avec une illustration en couleur sur toute la première de couverture, et une quatrième noire, le terme ***guidebook*** apparaît souvent dans le commentaire résumant le texte, et d'autres publications les désignent comme : les ***guidebooks***. Mais l'expression n'est pas systématiquement portée, avec un numéro, comme sur les *Itinéraires* ou les *Images* de l'Inventaire français, auxquels on pourrait les comparer. Ils sont plutôt des monographies sur un édifice. Des textes encadrés ou des pages spéciales, en revanche, développent certaines thématiques en rapport avec lui. Dans ***Tintagel***[9], après la description du site, l'histoire de sa découverte, l'interprétation archéologique, architecturale et historique des vestiges, le lecteur découvre de manière approfondie les légendes arthuriennes, leur origine historique, religieuse, littéraire et l'évolution de leur interprétation jusqu'au xx[e] siècle. Le tout richement illustré de motifs vigoureusement insérés dans le texte par la mise en page. Une autre série en revanche (co-éditée avec Batsford, et dont chaque titre commence par *Book of...*), abordant, à l'intérieur d'un territoire donné, des sujets plus diversifiés, histoire, archéologie, urbanisme, et la série des ***Archaeological Reports***, consacrés chacun à un site donné, numérotés et dont certains portent un ISSN, présentent plus de similitudes avec les produits issus de nos façons de faire. Plusieurs titres sont l'œuvre de l'***English Heritage Education Service***. Souvent gratifiés de la mention : ***A Teacher's Guide au*** bas de la première de couverture, ils exposent par quelles approches on peut sensibiliser au patrimoine le monde scolaire. D'autres volumes expriment des conseils aux

collectivités et aux particuliers, dans le domaine de la restauration des édifices et des objets, par exemple. Quelques-uns d'entre eux, intitulés ***English Heritage Research Transactions***, ont une présentation identique. Les Gatekeeper Series[10], dont le titre commence par *Life in...* présentent autour d'un type d'édifice l'histoire et la civilisation d'une période historique donnée. ***English Heritage enfin publie aussi, seul ou en co-édition, des « beaux livres », One Hundred English Gardens***, 1995, ***England's World Heritage***, illustré de photographies de John Hedgecoe, 1997, ***England's Heritage***, 2001.... Presque jamais ne figurent en titre ou en sous-titre les termes ***register*** ou ***gazetteer***, homologues approximatifs du mot inventaire, c'est-à-dire liste d'édifices en forme de registre ou de répertoire.

11 Les acquisitions qui ont suivi celle des publications anglaises ont concerné la Belgique - Flandres et Wallonie -, l'Ecosse, le Pays de Galles, et l'Autriche, et sont venues s'ajouter aux quelques titres italiens et allemands antérieurement conservés. Ces ouvrages sont très différents de ceux de l'***English Heritage***, dans leur présentation comme dans leur teneur ; l'achèvement du catalogage précédant leur mise à la disposition du public permettra d'élargir l'approche comparative des différentes façons de faire européennes. Déjà peuvent être constatées des similitudes avec le système français pour la Belgique et l'Autriche[11]. L'année 2005 sera consacrée à l'Italie. L'identification des institutions spécialisées de ce pays, extrêmement décentralisées et nombreuses, est achevée et des contacts ont été pris avec toutes ; au vu des réponses à ce jour reçues, très peu, semble-t-il, conduisent un recensement systématique à l'image de celui qui avait été élaboré par l'Inventaire Général, et mettent plutôt l'accent, dans leurs publications, sur les ***unica*** remarquables du patrimoine italien.

12 D'ores et déjà, cet ensemble documentaire en développement témoigne de la très forte diversité qui s'attache en Europe au patrimoine : à ses modes de recensement, d'étude, de porter à connaissance, mais aussi à sa conception même[12].

NOTES

1. http://www.maisondumoyenage.org/

2. 475 monographies furent acquises dans ce cadre, qui devinrent ensuite, pour 418 d'entre elles – les 57 ouvrages constituant la différence, issus des organismes d'Inventaire, ayant été conservés -, propriété du C.E.S.C.M. Il en fit dépôt au Service régional de l'Archéologie de la Direction régionale des Affaires culturelles de Poitiers.

3. http://www.english-heritage.org.uk/

4. English Heritage, English Nature, Countryside Commission; collab. Carys Swanwick, Lyndis Cole. ***Conservation Issues in Local Plans***. Ed. Land Use Consultants. London: English Heritage (S. l. impr.), 1996, p. 18.

5. DAVISON, Brian. ***Picturing the Past: through the eyes of reconstruction artists***. London: English Heritage, 2001.

6. GUEST, Ken, GUEST, Denise. ***British Battles: the Front Lines of History in Colour Photographs***. Ed. English Heritage. London : Harper Collins Publishers (Glasgow : Bath Press Colour Books), 1997.

7. HARRISON, Ray. ***Earth. The Conservation and Repair of Bowhill, Exeter: Working with Cob***. Dir. series/collection Jeanne Marie Teutonico. London: English Heritage: James and James (Science Publishers) Ltd (United Kingdom: Alden Group Ltd), 1999, p. vii, 5, 11, 12...

8. « *The strength of a Plan is proportional to the amount of support it has gained. Some of us in the heritage have grown a little complacent. We tend to assume that we know best, and if our expertise is challenged, we slog it out with the applicant at a public inquiry. Conservation Plans provide an opportunity to consult at an early stage in the development of a project, to draw people together before key decisions are taken ». (Conservation Issues in Local Plans*, p. 33.)

9. DAVISON, Brian K. ***Tintagel Castel: Cornwall***. London: English Heritage (England-St Ives: Westerham Press), 2002.

10. *English Heritage* ne suit plus cette collection actuellement.

11. Cette comparaison pourra être l'objet de quelques pages prochaines.

12. Pratiquement, on peut accéder aux notices des publications issues de l'*English Heritage* ou de son « prédécesseur », la RCHME, par le site de la Direction régionale des Affaires culturelles de Poitiers http://www.poitou-charentes.culture.gouv.fr/v4.htm/index.htm (bibliothèques), avec les expressions « Inventaires européens » ou « English Heritage », si l'on veut prendre connaissance de la totalité du fonds, ou avec des termes géographiques et descriptifs (en anglais et en français) du contenu de chaque ouvrage.

RÉSUMÉS

Dans le cadre de la Maison du Moyen Age, pôle associé à la Bibliothèque nationale de France à Poitiers consacré à la civilisation médiévale, le Service régional de l'Inventaire du Poitou-Charentes cherche à acquérir les publications des institutions européennes au propos analogue au sien. Le premier contact fut établi avec English Heritage et à ce jour l'Inventaire a acquis plus de 200 de leurs livres et cédéroms, dont les collections sont présentées ci-dessous.

As part of the 'Maison du Moyen Age', an external department of the 'Bibliothèque nationale de France' based in Poitiers, which specializes in mediaeval civilization, the 'Service régional de l'Inventaire' in Poitou-Charentes is trying to collect the publications of other European institutions which publish material on aspects of heritage. English Heritage was the first to respond and to date the 'Service régional de l'Inventaire' has bought more than 200 books and CDs from it, whose series are presented below.

INDEX

Mots-clés : inventaire, Europe, patrimoine, monuments, publications patrimoine, Poitou-Charentes, maison du Moyen-Age

Keywords : English Heritage, Royal Commission on the historical monuments of England