



HAL
open science

”Le péristyle et l’obstacle : remarques sur une esthétique du regard chez la font de saint-yenne”

Fabrice Moulin

► To cite this version:

Fabrice Moulin. ”Le péristyle et l’obstacle : remarques sur une esthétique du regard chez la font de saint-yenne”. *Diderot Studies*, 2016, 36, pp.273-289. hal-04319733

HAL Id: hal-04319733

<https://hal.science/hal-04319733>

Submitted on 3 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE PÉRISTYLE ET L'OBSTACLE : REMARQUES SUR UNE ESTHÉTIQUE DU REGARD CHEZ LA FONT DE SAINT-YENNE

Fabrice MOULIN - Université Paris Nanterre / CSLF

On sait comment la caricature répondit au « coup d'état » de La Font de Saint-Yenne qui libérait le jugement sur la peinture: elle chercha à discréditer le jugement du connaisseur à sa racine, en le renvoyant à un mauvais usage du regard. Ce sont les deux gravures, bien connues, de Watelet : l'une figure La Font en aveugle au Salon, et donc en critique forcément absurde; l'autre, exploitant l'excès inverse, le montre, loupe à la main, absorbé par le détail d'un bas relief de la fontaine des Innocents, sans attention pour l'agitation urbaine autour de lui, ni pour le chien occupé à uriner généreusement sur ses bas (fig. 1). Or, dans ce dernier cas, la caricature n'accentue ni n'exagère une quelconque méthode ou tendance à l'observation du détail qui serait celle du critique La Font. Car à bien y regarder, si l'on nous passe l'expression, le regard, dans son œuvre, tant dans ses écrits sur la peinture que sur les embellissements, fonctionne à l'opposé de la loupe de l'expert et de l'attention au détail. Il est de plus relativement étranger à cette expérience visuelle concrète et sensible qui est en train de s'affirmer, tout au long du siècle, sous l'influence de l'empirisme et qui caractérise l'avènement d'une critique d'art attentive aux sensations procurées par le tableau, et dont la vue est un élément parmi un jeu réciproque de synesthésies¹. Car chez La Font, dont Aurélia Gaillard montre fort bien, dans son article, combien il évacue la question du pur visible au profit d'une lisibilité du monument², la question du regard recoupe celle

1. Voir notamment les analyses de Pascal Griener, dans *La République de l'œil: l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, notamment les ch. i et ii.

2. Voir Aurélia Gaillard, « Une peinture au passé ou au futur : l'enjeu du choix du sujet dans la constitution d'un espace public des *Réflexions* (1747) aux *Sentiments* (1754) de La Font de Saint-Yenne », *supra*.

[p. 274]

de la publicité. Parler de l'œil, de la vue, du regard, c'est très souvent, chez lui, poser la question du degré d'exposition de l'œuvre, et de ses conditions d'accès: non pas le *visible* comme expérience esthétique du sujet, mais la *visibilité* comme garantie politique du citoyen. De fait, les *Réflexions*, dans une de leurs formules les plus célèbres, posent d'emblée, avec le paradigme du livre et surtout du théâtre, l'équivalence entre la possibilité de voir l'œuvre, le champ du regard d'une part, et le périmètre de l'espace public du jugement et de la discussion, de l'autre : « Le tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement³ ». La grande affaire du critique-citoyen étant dès lors de dénoncer le rétrécissement du champ de visibilité des œuvres, tant à l'échelle sociale des lieux d'exposition (l'« exil [de la grande peinture] des appartements », sa relégation dans de « petites pièces mal éclairées et cachées » de Versailles, ou pire, dans de « vils réduits⁴ » où elle se détériore), qu'à l'échelle privée

du décor des intérieurs rocailles (les glaces ayant confiné la peinture dans des recoins, « hors de la portée de l'œil⁵ »). À l'inverse, il plaide pour l'aménagement d'une galerie nationale (au Louvre ou ailleurs), de très large et facile accès, où « les curieux et les étrangers verraient [les tableaux] en liberté⁶ ». Mais, c'est en matière d'architecture et d'embellissements que ce souci de visibilité se fait le plus sentir. Car le bâti traduit physiquement et beaucoup plus directement dans l'espace public les enjeux idéologiques qui préoccupent La Font. La première vertu des monuments du grand siècle, parmi lesquels le fameux péristyle du Louvre, étant de donner à voir (en miroir pour le citoyen, en spectacle pour l'étranger), le prestige politique de la nation⁷, le zélé citoyen se donne pour priorité de combattre, par la plume, tout ce qui les offusque et leur fait de l'ombre, afin de les rendre à nouveau pleinement visibles. Toute la question des embellissements semble, de l'aveu même de La

3. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, dans *Œuvre critique*, Étienne Jollet (éd.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 45.

4. *Ibid.*, p. 56 et 50.

5. *Id.*

6. *Ibid.*, p. 57.

7. Dans un court-circuit métonymique étonnant, la colonnade est même directement assimilée à de l'Histoire pétrifiée : « elle est l'époque la plus visible et la plus durable des règnes heureux » (*Ibid.*, p. 88).

[p. 275]

Font, se résumer au problème de l'invisibilité des chefs-d'œuvre qui font l'identité de Paris : « la destinée de tous les plus beaux monuments de cette ville, c'est qu'on ne saurait les voir⁸ ». C'est dans le contexte de cette ville-monument à *retrouver* (en déblayant les sédiments urbains du présent), et non tant d'une ville rationnelle et hygiéniste à *construire* (La Font ne saurait s'intégrer totalement au fil qui va de Voltaire à Mercier), que prend sens l'obsession du dégagement et de la « vue étendue⁹ », ainsi que la guerre perpétuelle aux espaces resserrés ou obstrués. De manière significative, chacune des digressions architecturales dans les *Réflexions* de 1747, met en jeu la question de la visibilité entravée : celle du Louvre, bien sûr, offensé, en sa cour intérieure¹⁰, comme en ses dehors¹¹ ; celle de la Fontaine de Bouchardon, enserrée dans un site étroit qui interdit tout recul¹² ; celle des façades d'église enfin – Les pères de l'Oratoire, Saint-Gervais, les Chapelles des Orfèvres ou de Saint-Louis – qui n'offrent « aucun point de vue convenable pour les observer¹³ ». Cette préoccupation de la vue à distance traverse toute l'œuvre de La Font puisqu'on la retrouve encore dans ses textes les plus tardifs, identifiés et étudiés par Richard Wittman dans son article¹⁴. Il s'agit au fond, pour peu qu'on fasse abstraction de ses enjeux politiques parfois subtils, d'une idée assez simple : voir l'architecture, c'est embrasser de loin l'ensemble de la façade pour l'admirer. Une idée sans soubassement théorique conséquent, et qui ne suffit pas, selon nous, à poser les bases d'une esthétique de l'architecture. Car à l'exception de rares allusions aux questions d'optique, comme ces précisions, dans les

8. *Ibid.*, p. 86.

9. Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du grand Colbert*, dans *Œuvre critique*, *op. cit.*, p. 153.

10. Par « l'élévation des grands et petits Bâtiments dans sa cour » (Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...] op. cit.*, p. 56).

11. Les « merveilles [architecturales de la Colonnade] [...] sont aujourd'hui abandonnées

et masquées par des bâtiments de toute espèce qui les environnent et qui dérobent aux Étrangers et même aux citoyens le plaisir et la satisfaction de pouvoir admirer leur propre beauté » (*Ibid.*, p. 83).

12. « Quel riche point de vue aurait fait de beau monument s'il eût été placé ! » (*Id.*)

13. *Ibid.*, p. 86.

14. Voir par exemple les remarques sur le retrait de la façade de l'Oratoire, sauvé par

La Font parce qu'il « donne à ce portail l'avantage d'être vu de *beaucoup plus loin* en arrivant par la rue de la Ferronnerie & bien mieux que s'il n'eût été vu qu'en face & d'un seul point (Piganiol de la Force, *Description*, 1765, vol. II, p. 287, cité par Richard Wittman, «Un La Font de Saint-Yenne méconnu [...]», *supra*. Nous soulignons.)

[p. 276]

Réflexions, sur le point de distance optimal (« l'œil du spectateur doit faire le sommet d'un angle équilatéral dont la façade du bâtiment est la base¹⁵ ») ou, plus tard, dans le *Génie du Louvre*, les considérations de l'ombre de Perrault sur son propre génie qui maîtrise et dépasse les sciences de l'optique et du clair-obscur pour la jouissance de l'œil du spectateur¹⁶ – à l'exception de ces rares occasions, on ne trouve pas, chez La Font, de développement technique ou théorique assez poussé pour donner lieu à une véritable pensée des formes et proportions architecturales. Et s'il tient la vue pour le premier des sens, s'il célèbre son «avantage [...] sur tous les autres, et l'empire qu'il a sur notre âme¹⁷ », c'est de façon très conventionnelle, et en résorbant d'ailleurs bien vite les aspects sensibles de la vue dans un dépassement du seul « plaisir des yeux¹⁸ ».

Partant du constat de cette relative pauvreté du regard, largement tributaire du paradigme binaire de la lutte pour la visibilité – presque une lutte de libération, puisque l'obstruction revient à un «emprisonnement¹⁹» – nous chercherons, dans les pages qui suivent, à la nuancer, pour réintroduire de l'épaisseur, de la complexité, du *jeu* en somme, dans l'exercice de la vue selon La Font. Renversant le paradigme du dégagement, on s'appuiera justement sur ce qui, de toute évidence, *résiste* à la vue: à savoir les obstacles urbains qui offusquent les façades. Ces écrans honteux, le lecteur de La Font, entraîné par sa plume colérique, s'empresse de vouloir les démolir pour y voir enfin clair, mais souvent sans prendre le temps de les voir en eux-mêmes, et d'y prêter attention. Or, en attendant leur destruction (les travaux pour le dégagement du Louvre commenceront en 1756), ce qu'on voit du monument, c'est précisément qu'on ne le voit pas – et ce spectacle de masques urbains a une certaine positivité que nous voudrions ici interpréter. Cette réévaluation esthétique de l'obstacle, qui prend le parti risqué d'écarter les enjeux proprement

15. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...]*, *op. cit.*, p. 86. La formule du triangle équilatéral est un lieu de commun des théories d'optiques appliquées à l'architecture, on la retrouve, par exemple dans le *Cours* de Jacques-François Blondel, paru en 1772, mais qu'il commence à prononcer dans les mêmes années. (Voir Jacques-François Blondel, *Cours d'Architecture civile*, vol. 3, Paris, Desaint, 1772, p. 292.)

16. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Le Génie du Louvre aux Champs-Élysées*, dans *Œuvre critique*, *op. cit.*, p. 359.

17. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...]*, *op. cit.*, p. 47.

18. *Ibid.*, p. 49.

19. Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre [...]*, *op. cit.*, p. 175.

[p. 277]

politiques du discours, notamment sur le Louvre, nous semble triplement justifiée: par le travail presque souterrain de la plume de La Font d'une part, qui finit par prêter autant d'importance aux bâtiments parasites qu'au monument à admirer; par le relais de l'image, d'autre part, qui confirme, avec la colonnade à demi-offusquée du

frontispice de *l'Ombre*, cette positivité du masque; enfin, par le jeu d'échos, assez étonnant, qui s'établit entre les réalités urbaines (l'obstruction du Louvre) et les procédés assumés de la fiction (le voile allégorique de la fable).

Voir qu'on ne voit pas : La plume

Parmi les nombreuses phrases bancales de La Font, peu réputé pour la grâce de son style, il en est une particulièrement intrigante dans les *Réflexions*, parce que de ses disjonctions syntaxiques peut naître un jeu, plus subtil qu'attendu, entre le monument et le bâtiment qui l'offusque. Il s'agit du premier et célèbre développement architectural du livre, où La Font déplore l'abandon du Louvre et plaide pour sa réhabilitation en galerie – moyen, selon lui, de sauver la grande peinture française, par son exposition publique et l'émulation qui s'ensuivrait.

Ce serait de faire construire une vaste Galerie ou plusieurs contiguës, bien éclairées, dans le superbe Château du Louvre, ce Palais inhabité, quoique si digne de l'habitation de nos Monarques, qui fait encore l'admiration des Étrangers, et en même temps leur étonnement *en le voyant abandonné*, et son mépris porté au point d'y laisser élever aujourd'hui dans le milieu de sa cour où devrait être placée une fontaine isolée en Bassin, autant pour l'utilité publique que pour la décoration qui en résulterait, et qui permettrait à ceux qui entrent par une porte *de voir celle qui lui est opposée en symétrie pour en sortir; de voir, dis-je, au milieu de cette cour un bâtiment* pour un particulier à plusieurs étages, et en pierres de taille, pour durer très longtemps et mieux ôter à la Nation la vue de l'intérieur de ce Palais, après l'avoir déjà privée de celle de l'extérieur par l'assemblage indécent d'Écuries, de Remises, d'Échoppes, de Boutiques qui assiègent et déshonorent ce superbe Édifice de tous les côtés²⁰.

Le lecteur est forcément gêné par la jointure mal faite à hauteur de la structure infinitive «*de voir, dis-je*» après un point-virgule. Mais si

20. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...] op. cit.*, p. 55. Nous soulignons.

[p. 278]

on considère la phrase dans sa globalité, on est d'abord frappé par cet entrelacement, qui, dans un mouvement continu et sinueux très prononcé, nous fait passer de ce qui *est* (la cour du Louvre abandonné) à ce qui *devrait être* (la cour dégagée, ornée d'une fontaine), pour revenir à ce qui *est* (la cour colonisée par un bâtiment privé, en l'occurrence la maison du président Mollet, déjà visée par Voltaire²¹) (fig. 2) – le tout volontairement maintenu dans une même phrase, quitte à en bousculer la structure. La plume de La Font serait-elle irrésistiblement entraînée du présent vers l'avenir, sur le mode de l'uchronie? D'où cette relative insérée («*sa cour où devrait être placée...*») qui anticipe déjà sur la réalisation d'un projet de place carrée d'ailleurs ardemment réclamé à l'époque dans de nombreux mémoires comme ceux de Bachaumont²². Pourtant, si on se concentre sur cette charnière étrange («à voir dis-je»), on a plutôt l'impression d'un mouvement inverse, du futur vers le présent, de l'idéal vers le réel, mouvement par lequel toute la positivité et la dynamique d'ouverture du *voir*, enclenchée avec la vue de la cour dégagée («*de voir [la porte] [...] en symétrie pour en sortir*»), serait captée et réinvestie dans le spectacle pourtant contraire d'un édifice qui bouche la vue («*de voir, dis-je, [...] un bâtiment*»). C'est toute la bizarrerie de la phrase. La reprise, syntaxiquement fautive, de la structure infinitive («*de voir dis-je*») fait oublier que cette proposition s'articule à la structure plus en amont «au point d'y laisser élever» (thème de l'obstacle) et non,

comme le glissement de la phrase nous le suggère fortement, à la proposition apparemment jumelle «*de voir [la porte] qui lui est opposée* » (thème de l'ouverture). La gêne initiale du lecteur est en fait une perte d'orientation: car la phrase est ainsi faite qu'il ne sait plus, en lisant, si ce qu'il voit est bien une vue (mais encore fictive) ou au contraire, un obstacle. Mais surtout, il ne sait plus si l'obstacle est ce qui obstrue la vue (« ôter à la Nation la vue ») ou au contraire, s'il est bel et bien ce qu'on voit («*de voir, dis-je [...] un bâtiment* »).

21. «Le palais de votre capitale menace ruine, la façade en est cachée par des mesures, et Moletus y a sa maison au milieu de la cour» (Voltaire, *Sur ce qu'on ne fait pas et sur ce qu'on pourrait faire* [av. 1742], dans *The Complete Works of Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, vol. 28B II, 2008, p. 91).

22. Voir notamment Richard Wittman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York et Londres, Routledge, 2007, p. 68- 72.

[p. 279]

Montrer qu'on ne voit pas : L'image

Avec *L'Ombre du grand Colbert* en 1752, cette ambiguïté du statut de l'obstacle ne surgit plus des glissements de l'écriture, mais elle est portée à l'image. La gravure du frontispice, œuvre d'Eisen et Lebas (fig. 3), n'a en effet, d'autre défi que de *donner à voir le fait qu'on ne voit pas* la Colonnade de Perrault. Pour illustrer le discours indigné de la défiguration du chef-d'œuvre, l'image doit d'abord relayer une double rhétorique de la supplication et du scandale – c'est le rôle des deux figures complémentaires de la Ville au centre, qui pointe le Louvre mais regarde le roi, et de l'Ombre de Colbert, à droite, qui refuse ostensiblement de voir ne se précipitant « au centre de la terre²³ ». Il ne s'agit, à ce niveau, décidément pas de vision mais de discours, de postures de discours, que la gravure relaie. Mais pour éveiller à son tour l'indignation du lecteur et le rallier à sa cause, l'image doit nous faire voir et pas seulement nous parler. Mais nous faire voir quoi, puisque le discours nous dira justement qu'on ne voit pas ? L'image doit alors trouver, dans un langage proprement architectural cette-fois, un juste équilibre qui puisse montrer l'obstruction tout en découvrant assez du péristyle pour juger de son élégance – sans quoi on ne saurait le regretter. Cet équilibre ne va pas de soi, et l'image le construit, presque fictivement, en adoptant un angle de vue sur le Louvre absolument incompatible avec la position du passant. La Font y insiste dans son « Explication » du frontispice, avec un argument *a fortiori* : « On a représenté dans le fond une partie de cette magnifique façade dessinée d'un bâtiment vis-à-vis, mais telle que les passants n'ont pas même la consolation de la voir ». La solution visuelle qui consiste à surélever artificiellement le point de vue, en décrochage avec la vision du piéton et du citoyen qui ne voit strictement rien, est bien une réponse au problème : comment montrer le fait qu'on ne peut pas voir ? Le résultat est parfaitement équilibré. La partie architecturale de la scène, suspendue entre ciel et place, occupe le tiers central de la gravure. Elle est elle-même découpée en deux bandes horizontales d'égale hauteur: au-dessus du chaos des toits, des murs, des tourelles, portes et cheminées, s'élève la majestueuse et régulière colonnade dont on voit le pavillon central ainsi que toute l'aile sud avec

23. «Explication de la planche du frontispice», Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre [...]*, *op. cit.*, p. 122.

[p. 280]

son pavillon d'angle, sans qu'aucun des éléments de sa grammaire ne nous soient dissimulés (hormis les piédestaux des colonnes). De cette hauteur, on la voit même sans doute mieux que quiconque, sans compter qu'elle est délestée de son soubassement souvent critiqué pour sa lourdeur. Diderot ne félicitera-t-il pas de Machy pour avoir, dans sa *Démolition de l'Hôtel de Rouillé* (fig. 4), grâce au jeu des arcades en ruines, précisément «masqué l'unique défaut d'un des plus beaux morceaux d'architecture qu'il y ait au monde²⁴». La gravure, censée dénoncer la défiguration du péristyle, ne proposerait-elle pas, paradoxalement, et le pittoresque de la ruine en moins, le même tour de force? Ce serait un comble. Quoi qu'il en soit, remarquons simplement que La Font n'éprouve aucun besoin d'illustrer par un frontispice le *Génie du Louvre aux Champs Elysées*, qui, en 1756, célèbre pourtant le dégagement en cours de l'édifice. C'est d'ailleurs encore voilé et dissimulé que le péristyle nous est décrit, mais cette fois par les impressionnants dispositifs du chantier dont « cette étonnante forêt de solives qui forment l'admirable construction de mes échafauds » et « ces vastes amas de pierre dont [la] cour est couverte »²⁵ – on imagine alors que, si une image du péristyle avait existé, elle aurait fait référence, comme un épilogue à un prologue, à la célèbre gravure de Sébastien Le Clerc, montrant la Colonnade à moitié dissimulée par les échafaudages et les machineries destinées à élever les immenses pierres du fronton central, lors de leur pose en 1677 (fig. 5). Elle aurait eu quelque chose à voir avec le dessin de Gabriel de Saint-Aubin, *L'Achèvement d'une des façades de la cour du Vieux Louvre...*, qu'analyse en détail Kim de Beaumont²⁶.

Enfin, suprême ironie, dans le frontispice de *L'Ombre*, la porte cochère du bâtiment qui ferme la vue (ce sont les écuries de la Reine) dont le fronton circulaire s'inscrit presque dans l'axe du fronton de la colonnade, semble *s'ouvrir*, conformément au rêve de perspective formulé dans les *Réflexions* (permettre «à ceux qui entrent par une porte de voir celle qui lui est opposée en symétrie pour en sortir²⁷»). Mais c'est un passage ouvert sur l'obstacle.

24. Denis Diderot, *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 249. Nous soulignons.

25. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Le Génie du Louvre [...]*, *op. cit.*, p. 338.

26. Voir Kim de Beaumont, «The marquis de Marigny, "L'Ombre du grand Colbert" and the genius of Gabriel de Saint-Aubin », *supra*.

27. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...]*, *op. cit.*, p. 55.

[p. 281]

L'architecture commence avec L'étonnement : La mise en scène

L'image contribue donc à mettre l'obstacle en pleine lumière – en écho avec ce dérapage de la plume observé dans la phrase bancale des *Réflexions*. Un dérapage qu'on peut mettre au compte de la colère de l'auteur. Mais cette colère confine à l'obsession au point de rompre la syntaxe, et elle n'est pas exempte d'une certaine fascination. Le regard, naturellement et politiquement programmé pour admirer le Louvre, est comme aimanté tout entier, par le bâtiment qui le gêne, presque aveuglé par sa lumière noire. Allons plus loin : l'« étonnement » imaginé de l'étranger dans la phrase des *Réflexions* que nous analysions, ce choc ressenti à la vue de ce qui déforme la beauté et masque l'histoire, n'est-il pas une sensation plus forte et plus vigoureuse que l'«admiration», balisée par l'Histoire, de la colonnade en son entier? Et si l'écriture, dans un jeu de tension, cherchait bien plus à transmettre cet «étonnement» que cette «admiration»? L'architecture commencerait donc comme la philosophie. Et

ce ne serait pas forcément contradictoire avec le combat politique pour le dégagement du Paris de Louis XIV, puisque cette très vive impression, cette commotion presque physique²⁸ qui saisit l'étranger (et réveille le lecteur) suscite la réaction indignée qui détermine au combat. Quoi qu'il en soit, La Font va tirer, dans la suite de son œuvre, tout le parti possible de ce sentiment. Remplacer la figure anonyme de l'étranger par celle de Colbert, père du monument, lui permet d'amplifier les effets et la scénographie de la surprise jusqu'à en faire un véritable procédé, littéraire et poétique, pour le coup en porte à faux avec l'idéal de la « vue étendue » et du point de distance.

En effet, si, en fait de dialogue, *L'Ombre du grand Colbert* garde bien, comme le rappelle Stéphane Pujol, une « allure très monologique » et n'exploite guère les traits « vifs et brillants qui caractérisent la plupart des dialogues des morts, où l'on cultive le paradoxe, où l'on recherche l'effet de surprise²⁹ », force est de constater que l'ouvrage est pourtant,

28. « ETONNEMENT, s. m. (*Morale.*) c'est la plus forte impression que puisse exciter dans l'ame un événement imprévu. Selon la nature de l'événement, l'étonnement dégénère en surprise, ou est accompagné de joie, de crainte, d'admiration, de desespoir. Il se dit aussi au physique de quelque commotion intestinale » (Diderot) (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de Lettres*, Paris, t. VI, 1756, p. 68b).

29. Stéphane Pujol, « À L'Ombre du grand Colbert. Quand l'architecture dialogue avec la politique », *supra*.

[p. 282]

lourdement certes, mais entièrement, tendu vers le surgissement théâtral et paroxystique d'une surprise: celle de Colbert, découvrant, par deux fois, en sa cour et en sa façade, l'état déplorable du Louvre – un monument qu'il s'obstinait, malgré les indices inquiétants, à croire achevé.

L'OMBRE – Quel plaisir je vais goûter d'en voir [de la cour carrée] en ce moment l'entière perfection, et le majestueux spectacle ! J'y cours.

LE LOUVRE – Arrêtez, chère ombre ! Ô mon père, arrêtez... ! Ah ! Qu'allez-vous voir ? Couvrez-vous bien plutôt de vos voiles funèbres pour dérober à vos regards les objets affreux qui vont les frapper.

L'Ombre entre dans la cour du Louvre par le vestibule à colonnes.

L'OMBRE – Dieux! Que vois-je! Ô spectacle d'horreur... Douleur trop sensible³⁰ !

[...]

L'OMBRE – L'impatience que j'ai de voir votre Façade que j'ai laissée imparfaite et dont aujourd'hui le superbe spectacle, qui ne doit rien laisser à désirer, va me combler de joie et de satisfaction. Je passe rapidement et les yeux voilés au travers de cette indigne rue, et de toutes ces horreurs.

LE LOUVRE – Grand Colbert, où allez-vous ? Arrêtez-ici vos pas, je vous en conjure. Pourquoi chercher de nouveaux sujets de colère et de désespoir ?

L'OMBRE – Je ne vous écoute point et j'y vole.

L'Ombre cherche la place qui devait être en face du Péristyle du Louvre, ou du moins un lieu propre à l'apercevoir.

Où suis-je? Est-ce une illusion? [...] Qui peut donc m'opposer de toutes parts ces murs et ces indignes barrières ? [...] Ô mes yeux, que n'êtes vous encore couverts des épaisses ténèbres du tombeau ! Quelles douleurs vous m'auriez épargnées³¹ !

31. *Ibid.*, p. 172.

[p. 283]

Le fait que Colbert puisse rester si longtemps à écouter ou discourir au pied même du Louvre sans le voir est une preuve que la question du regard, loin d'être abordée en terme d'expérience, reste tributaire d'un traitement rhétorique³². Au reste, c'est seulement une lecture attentive qui nous permet de remarquer que l'intégralité du dialogue se tient non devant le péristyle, comme la gravure du frontispice nous invitait à le penser, mais bien du côté ouest, devant le pavillon de l'Horloge dont Colbert emprunte, à la fin, le passage voûté – le «vestibule». Par un jeu de porte à faux entre livre, texte et monument, le frontispice du livre épouse bien le «frontispice» du Louvre (La Font utilise le même mot) – censé être aperçu en premier – mais ce frontispice gravé renvoie, à l'inverse, au terme du dialogue, à son épilogue. Ce qui crève les yeux du public parisien, le livre l'affiche à son fronton, mais le dialogue, contraint par les règles de poésie et de rhétorique, doit le montrer, artificiellement, en dernier. Un circuit qui place curieusement la façade aux deux extrémités !

L'effet recherché est bien sûr celui d'une dramatisation, sur le modèle du coup de théâtre, à grand renforts d'hyperboles, d'exclamations et d'attentes ménagées. On retrouve, plus amplement orchestré, ce jeu de renvoi et de glissement entre les différents objets à *voir* («goûter d'en voir...», «qu'allez-vous voir?», «que vois-je?»), qui contribue à rendre ostensible le fait que l'on ne voit pas. L'intensité, quasiment nulle dans l'expérience imaginée du «majestueux spectacle», vision transparente et à distance du monument, semble entièrement reportée sur le «spectacle d'horreur», expérience forte pour le coup, aveuglante et emmurée, dépourvue précisément de la «distance propre à apercevoir», et travaillée par la douleur, la violence, l'illusion. Irions-nous jusqu'à dire la séduction ? Le texte semble, malgré lui, nous y autoriser, puisque la vue entravée, si scandaleuse et accablante soit-elle, laisse précisément, contrairement à l'édifice achevé, *quelque chose à désirer*. Fût-ce par le choc et dans la colère, l'abandon du Louvre apporte surprise et illusion. On retrouverait ici, par un biais inattendu, puisqu'il nécessite de prendre en compte le détour de l'écriture, la trace de de Piles et de sa théorie de la surprise, dont Aurélia

32. De ce point de vue, il me semble donc bien que les intéressantes analyses de Sigrid de Jong soulèvent plutôt le problème qu'il y a à inscrire La Font dans le courant d'une transformation, empirique et mobile, du regard urbain dans la deuxième partie du siècle. Voir, Sigrid de Jong, «En dialogue avec la ville: La Font de Saint- Yenne et l'expérience architecturale et urbaine de Paris », *supra*.

[p. 284]

Gaillard a montré qu'elle était attestée chez La Font, mais vite effacée au profit d'une destination monumentale de l'art³³. Et bien, la mise en scène de la sidération sans limite devant l'obstacle («Je ne reviens point de mon étonnement³⁴»), réintroduit la surprise, d'une autre manière certes, mais au cœur du monument. Un monument, qui, en perdant en lisibilité, gagne en fait, si ce n'est en visibilité directe, du moins en densité de l'expérience visuelle.

Voiler ce qui dissimule : La FabLe

Les expériences visuelles de Colbert, sont bel et bien intenses... mais courtes, aussitôt recouvertes par des voiles, dont le texte déplie tout un jeu: le voile qu'on invite à mettre avant même de voir («Couvrez- vous bien plutôt de vos voiles funèbres»); celui qu'on met pour se protéger, consciemment («Je passe rapidement et les yeux voilés...») ou inconsciemment («La précipitation avec laquelle vous êtes entré dans ce Palais, a dérobé à votre vue les infamies qui en assiègent les portes et l'enceinte³⁵») et celui, enfin, qu'on regrette après avoir vu (« Ô mes yeux, que n'êtes vous encore couverts des épaisses ténèbres »). Or, ce voile préservatif semble faire écho, à un autre niveau, à celui dont l'auteur souhaite revêtir les yeux de son lecteur : le voile de la fiction et de la fable.

Ce ne fut pas sans quelques craintes que l'on publia ce Dialogue. L'aspect de la vérité toute nue blesse la plupart des hommes lorsqu'elle gêne leurs passions en éclairent leur devoirs.

L'on voulut ménager leur ressentiment, et leur paraître moins coupable en couvrant sa lumière offensante du voile de la fiction.

Trompé par cette ruse, on la voit malgré soi sous l'enveloppe agréable et séduisante de la nouveauté, qui l'égaye et la déguise sans l'affaiblir³⁶.

Rien d'étonnant, dans ce contexte de célébration du grand ministre du grand siècle, à ce que La Font de Saint-Yenne, pour justifier la reprise

33. Voir Aurélia Gaillard, « Une peinture au passé ou au futur [...] », *supra*.

34. Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre [...]*, *op. cit.*, p. 170.

35. *Ibid.*, p. 169.

36. *Ibid.*, p. 123.

[p. 285]

du genre du dialogue des morts³⁷, s'en tienne à une définition de la fable comme reconstruction allégorique, qui faisait consensus au début du règne de Louis XIV³⁸. Mais La Font donne à l'enveloppe fabuleuse une dimension politique extrêmement forte – et pour le coup très moderne – puisque la fiction est censée, non pas tant déplacer ou détourner, mais *atténuer* une réalité politique et morale insupportable, en rendre le récit possible. Une façon de dénoncer, au seuil du dialogue et sous couvert d'une leçon philosophique, la gravité, voire la crudité de la situation nationale, tout entière résumable dans le délabrement du Louvre. Aussi, et c'est là ce qui nous intéresse, le paradigme allégorique (lumière offensante³⁹/fiction qui la voile) interfère-t-il avec le paradigme politique et urbain du Louvre offusqué (monument glorieux/barrières qui le dissimulent). Certes, il ne s'agit pas du même type de dissimulation (une enveloppe de fiction d'une part ; un obstacle bâti d'autre part) et le masque opère bien sûr à des niveaux très différents (l'échelle formelle du choix d'écriture/l'échelle urbaine réelle, quoique scénographiée par La Font), mais l'ombre de Colbert, à la fois allégorie et visiteur, personnage-voile mais lui-même enrobé d'un voile de ténèbres auquel il recourt devant l'édifice – l'Ombre de Colbert semble nous inviter à tisser cette analogie entre le procédé de la fable politique et le destin de la façade, entre l'argument et le monument. Or, à jouer cette transposition, à reporter le jeu d'ombre et de lumière, de gaze et de nudité, sur le site de la colonnade, on éprouve un vertige: car on observe non un dévoilement binaire, qui ferait du Louvre la vérité lumineuse et des masures l'enveloppe mensongère qui la dissimule, mais, au contraire, le sens se

37. Voir *supra*, les articles d'Isabelle Pichet, «Le dialogue des morts dans la Collection Deloynes » et de Stéphane Pujol, « À l'ombre du Grand Colbert [...] ».

38. Voir les analyses d'Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes: l'esthétique de la fable et du fabuleux (1600-1724)*, Paris, Honoré Champion, 1996, notamment p. 77-79. Marmontel, dans le dernier tiers du siècle, propose encore cette première définition de la fable, comme point de départ: «C'est peu que dans la *fable* une vérité utile et peu commune se déguise sous le voile d'une allégorie ingénieuse» (Marmontel, «Fable», *Éléments de littérature* [1787], Sophie Le Ménahèze-Lefay (éd.), Paris, Desjonquères, 2005, p. 546).

39. L'article «OFFENSE, s. f. OFFENSER, OFFENSEUR, OFFENSÉ, (Gramm. & Morale)» de l'*Encyclopédie*, emploie justement ce motif de la lumière aveuglante de la vérité: «La lumière de la vérité offense singulièrement certains hommes accoutumés aux ténèbres; la leur présenter, c'est introduire un rayon du soleil dans un nid de hiboux, il ne sert qu'à blesser leurs yeux & à exciter leurs cris.» (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, vol. XI, p. 512.)

[p. 286]

renverse et le voile se redouble. En effet, la lumière *offensante*, cette vérité politique à ému, n'est pas celle d'un rayonnement, mais au contraire d'une éclipse, c'est la façade du Louvre *offensée*; et la «vérité toute nue», ce n'est pas celle de la « superbe façade » dégagée, qui s'ouvrira pourtant un jour aux « yeux avides et impatients des Citoyens et des Étrangers⁴⁰ », mais, au contraire, c'est une nudité qui, paradoxalement enveloppe et recouvre: la nudité crue et violente des barrières et des murs. Et c'est cette nudité, qui est déjà un voile, cette lumière, qui est déjà ténèbres, que l'Ombre de Colbert va finir par vouloir voiler une seconde fois, en plongeant à nouveau et définitivement dans le noir.

Ainsi, sous l'apparent monolithe du dialogue, et derrière l'apparente pauvreté théorique attachée à la question du regard en architecture, l'écriture de la Font semble épouser la voie plus complexe d'une esthétique du clair obscur. Cette esthétique inscrite dans le jeu des masses du péristyle lui-même⁴¹, il l'investit d'abord dans l'écriture: tant à l'échelle du dispositif allégorique général (la lumière de la vérité et le voile de la fiction) qu'à celle du genre déterminé du dialogue des morts (la lumière des vivants et l'ombre des ténèbres) ainsi que dans la façon d'exploiter au maximum l'obstacle, le masque, autrement dit, d'exploiter littérairement et esthétiquement tout ce que le discours des embellissements, ce discours de la « vue étendue », voudrait voir disparaître.

Fabrice MOULIN - Université Paris Nanterre / CSLF

40. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Le Génie du Louvre [...]*, *op. cit.*, p. 348.

41. «Il est encore une autre connoissance qui n'est pas moins nécessaire au grand Architecte, sur tout dans les façades extérieures, & qui sont fort éclairées. C'est celle du clair obscur, & des effets pittoresques des lumières dans les saillies des masses, & dans les renforcements. C'est elle qui donne le mouvement aux parties d'un grand édifice, & fait jouir l'œil du spectateur d'une satisfaction qui le ravit sans en sçavoir la cause » (*Ibid.*, p 359).

[p. 287]

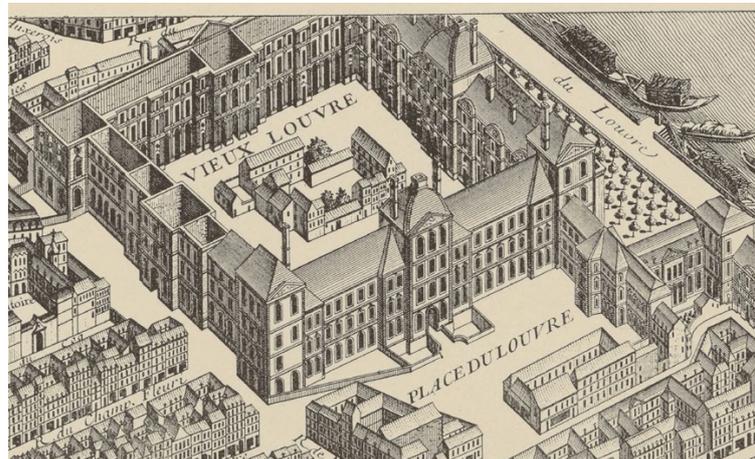
Fabrice Moulin, « le péristyle et l'obstacle », dans *La Font de Saint-Yenne : publier sur l'art, l'architecture et la ville*, *Diderot Studies*, n°36, 2016, p. 273-289

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – Watelet, *La Font de Saint-Yenne examinant la fontaine des Innocents*, BNF, Cabinet des estampes, utpictura18 / Aix-Marseille université / CIELAM.



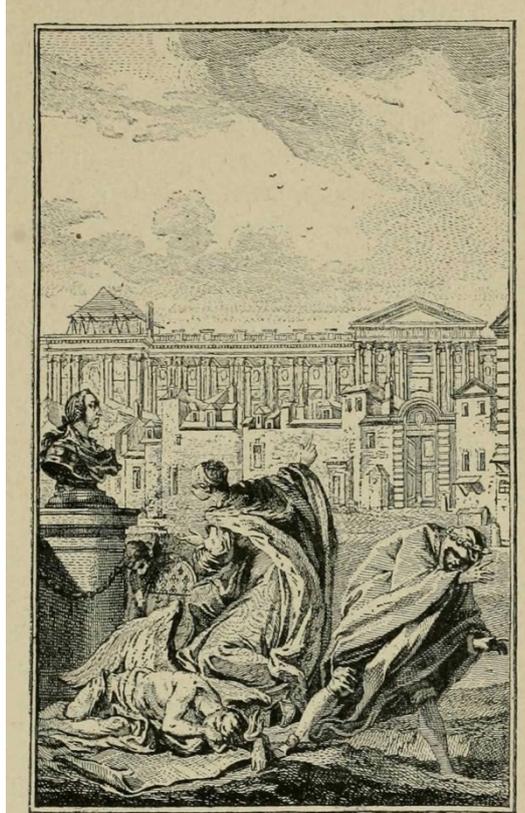
Figure 2 – Cour carrée du Louvre, détail de Plan Turgot, 1739, *Paris au XVIII^e siècle*. *Plan de Paris, en 20 planches, dessiné et gravé sous les ordres de Michel-Etienne Turgot, prévôt des marchands, commencé en 1734, achevé de graver en 1739; levé et dessiné par Louis Bretez, fac.-sim., Paris, Taride, s. d., BNF, Gallica.*



Fabrice Moulin, « le péristyle et l'obstacle », dans *La Font de Saint-Yenne : publier sur l'art, l'architecture et la ville*, *Diderot Studies*, n°36, 2016, p. 273-289

[p. 288]

Figure 3 – Charles-Dominique-Joseph Eisen et Jacques-Philippe Lebas, Frontispice de *l'Ombre du grand Colbert*, édition de 1752.



Frontispice de *l'Ombre du grand Colbert*, gravé par Eisen. La ville de Paris montre à Louis XV la colonnade du Louvre. A ses pieds, le génie du Louvre « écrasé sous le poids de l'humiliation »; à droite, l'ombre de Colbert, « foudroyé par l'aspect de l'état présent du Louvre ».

Fabrice Moulin, « le péristyle et l'obstacle », dans *La Font de Saint-Yenne : publier sur l'art, l'architecture et la ville, Diderot Studies*, n°36, 2016, p. 273-289

[p. 289]

Figure 4 – De Machy, *Le péristyle du Louvre et la démolition de l'hôtel de Rouillé*, 1767 (Collection particulière).



Figure 5 – Sébastien Le Clerc, *Représentation des machines qui ont servi à eslever les deux grandes pierres qui couvrent le fronton de la principale entrée du Louvre*, 1677, Musée Carnavalet.

