

Présentation du livre *Jules Hardouin-Mansart*, Paris 2010, sous la direction d'Alexandre Gady

Conférence d'Andreas Köstler donnée à l'occasion de la présentation de l'ouvrage, le 22 novembre 2010 au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris. Traduite de l'allemand par Anne-Emmanuelle Eva Fournier. Reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur et du directeur du Centre allemand d'histoire de l'art, Andreas Beyer.

Cher Alexandre Gady, chers collègues, mesdames et messieurs, je suis très honoré d'être parmi vous ce soir pour présenter ce grand ouvrage. Je vais, si vous me le permettez, tenter d'apporter l'éclairage d'une autre culture scientifique, celle de la recherche germanophone, à travers quelques réflexions.

Dans la réception allemande – plus encore, probablement, que dans la réception française – Jules Hardouin Mansart est resté un grand inconnu. Lorsque l'on entend le nom de Mansart, ce n'est pas à lui que l'on pense d'abord mais à son grand-oncle, François Mansart. Le style froid et austère de ce dernier emportait déjà la préférence avant même les débuts du classicisme, un style dont tout un chacun a au moins une représentation à travers Maisons-Laffitte, le Temple de la Visitation dans la rue Saint-Antoine ou encore l'Hôtel de la Vrillière. Son petit-neveu, Jules-Hardouin Mansart, est loin de susciter des associations aussi claires. Le premier obstacle est la difficulté à circonscrire son œuvre, de par le nombre et la variété des édifices dont s'est occupé le puîné des Mansart : on lui doit notamment l'essentiel des parties de Versailles postérieures à celles construites par Le Vau, ce qui comprend des constructions architecturales aussi différentes que l'Orangerie et le Grand Trianon. À Paris même, le sévère dôme des Invalides est considéré comme son œuvre principale, cependant il a également conçu les places royales ludovisiennes de la capitale, bien plus riantes, ainsi que de nombreuses autres en province. Il faut ajouter à cela un nombre incalculable de projets, bâtiments et aménagements dans tout le royaume qui étaient gérés par son « agence des bâtiments ». En définitive, c'est l'ensemble de la représentation architecturale de l'État du dernier tiers du XVII^e siècle que l'on doit à Jules Hardouin-Mansart. Cette prolifération est un premier facteur qui a contribué à rendre l'image que nous avons de Jules

Hardouin-Mansart plus floue que celle de son aîné. Mais c'est avant tout le caractère remarquablement insaisissable de son œuvre, qui échappe à toutes les étiquettes stylistiques habituelles et se joue des normes d'une signature architectonique claire, qui a achevé de dissoudre ses contours. Paradoxalement, c'est donc précisément en raison de l'ampleur impressionnante de son œuvre que Jules Hardouin-Mansart reste un grand inconnu, ainsi que du fait de la difficulté à déceler au premier abord une facture reconnaissable au sein de celle-ci. Les médisances précoces du duc de St-Simon, qui reprochait à Hardouin l'absence d'une signature propre et un manque de cohérence artistique, n'ont fait qu'accentuer et justifier cette perception.

Si Jules Hardouin-Mansart est appelé prochainement à sortir de son rôle d'illustre inconnu du Grand Siècle, c'est à l'ouvrage que nous présentons ce soir que nous le devons. Un volume, un seul, pour nous ouvrir la perspective du remède, mais un volume dont la prolixité semble à l'image de celle de l'œuvre d'Hardouin-Mansart. Alexandre Gady, directeur et auteur principal de la publication, est parvenu à mettre en œuvre une stratégie sur trois niveaux qui devrait profondément changer le regard porté sur l'architecte. Dix articles amorcent ce mouvement en mettant en lumière des aspects qui devraient être centraux dans l'approche future de l'œuvre d'Hardouin-Mansart. Ces textes ne procèdent pas, comme on pourrait s'y attendre, en plaçant les différents édifices et ensembles conçus par Jules-Hardouin Mansart au centre de l'analyse, mais en problématisant les conditions de production de ses travaux. Après l'ouverture de Jean-Marie Pérouse de Montclos, qui offre un panorama des jugements négatifs portés sur l'architecte par la postérité – à l'encontre desquels s'inscrit le présent ouvrage, c'est à l'architecte en tant qu'artiste et entrepreneur que s'intéresse le premier chapitre « Monsieur Mansart ». Ensuite, dans la section intitulée « La fabrique de l'architecte » ce sont les structures de sa profession d'architecte et de surintendant qui sont examinées. La distanciation s'accroît encore dans la dernière partie, avec l'analyse des conditions d'émergence de la « Manière royale » et du « grand goût ». La précision avec laquelle ces trois angles d'approche cartographient les conditions dans lesquelles Jules Hardouin-Mansart a pu déployer ses possibilités me semble être une caractéristique majeure de l'ouvrage.

Avec ce livre, c'est une nouvelle forme de monographie d'architecte qui a vu le jour. Dans cette approche élargie du travail monographique, les aspects biographiques retrouvent leur juste place : l'histoire sociale et économique nous renseignent sur l'origine et les possibilités d'ascension sociale, les portraits exceptionnellement nombreux du cadet des Mansart peuvent être confrontés à la figure de l'artiste et du surintendant que l'ouvrage tente de cerner – qu'il construit –, les modalités d'action au sein de sa charge et du cabinet d'architectes sont examinés à travers les visages de ses nombreux collaborateurs. Alexandre Gady a confié l'analyse de ces aspects fondamentaux à des spécialistes de l'œuvre d'Hardouin-Mansart, qui placent l'environnement de l'architecte au cœur de leurs réflexions, déplaçant par là le centre de gravité des questions.

Le deuxième niveau stratégique de l'ouvrage est constitué par un catalogue qui réunit plus de 200 œuvres – conservées ou bien simplement documentées, dans la mesure où il est encore possible aujourd'hui d'attester leur existence. Intitulé « Catalogue de l'œuvre bâti », il comprend toutefois bien plus que le bâti. En dépit du fait que la réalisation majeure de Jules-Hardouin Mansart, le dôme des Invalides, se voit attribuer une place centrale et ouvre avec un aplomb certain la série des édifices royaux, ce catalogue déplace clairement l'accent sur les œuvres oubliées ou bien uniquement évoquées de manière accessoire jusqu'alors : y sont mentionnés des hôtels particuliers parisiens – qu'ils aient été effectivement construits ou soient restés à l'état de projet –, l'hôtel de ville de Arles (achevé) et la reconstruction du chœur et de la croisée de Notre-Dame (partiellement achevée). Ces édifices sont en outre présentés dans une succession exempte de hiérarchie. Une nouvelle image d'ensemble de l'œuvre d'Hardouin-Mansart émerge alors, qui doit beaucoup à la participation de quelque cinquante auteurs de différents pays, chacun apportant sa perspective sur la thématique.

Un troisième niveau stratégique établit un pont entre ces deux premières approches. Il s'agit des photographies des édifices restaurés prises par Georges Fessy spécialement pour cet ouvrage, clichés exceptionnels qui ont posé de nombreux problèmes techniques, tout autant que la restauration des édifices en question. Dès qu'on les parcourt, il est évident que ces vues architecturales n'ont pas pour première ambition d'offrir un panorama de l'œuvre ou de servir une

approche totalisante au sens élémentaire du terme. Au contraire, Georges Fessy se concentre fréquemment sur des fragments choisis avec précision, qui orientent le regard : il s'agit d'aller directement examiner les particularités propres à chaque solution. Cette série d'images qui traverse l'ouvrage tel un fil rouge n'attire pas seulement l'attention sur la qualité stupéfiante des détails architecturaux (par exemple la voûte à Arles) mais braque la focale sur la spécificité des édifices architecturaux de Jules-Hardouin Mansart. C'est à une véritable argumentation visuelle que nous avons affaire, qui introduit une forme de réflexion indépendante dans l'ouvrage et invite à s'approprier visuellement l'œuvre de Jules Hardouin-Mansart, à établir des liens en son sein de manière autonome, avec ce qui est donné à voir.

Cette ouverture quant au type d'approche possible caractérise l'ensemble de l'ouvrage. Lorsque le catalogue présente, à la suite des œuvres dont la paternité est attestée, les « œuvres rejetées » et les « œuvres problématiques », il ne s'agit pas seulement d'attirer l'attention sur un certain nombre de questions résiduelles demeurées en suspens, mais bien de maintenir le sujet « Jules Hardouin Mansart » sciemment ouvert. Et si les différents articles décrivent minutieusement l'environnement et la carrière de l'architecte, s'appuyant soigneusement sur les données des archives, c'est avec tout autant de soin qu'ils se gardent d'établir des déterminations trop étroites, qui clarifieraient certes l'image de l'architecte mais la rendrait également plus univoque. Cette monographie se présente ainsi moins comme le résultat d'une recherche achevée que comme une invitation à établir des corrélations aux différents niveaux proposés et à y poursuivre la recherche. Permettez-moi donc, mesdames et messieurs, de saisir cette invitation dans la perspective de la recherche germanophone et d'esquisser en quelques points les questionnements susceptibles de surgir à la lecture de cet ouvrage conséquent. Dans la perspective de la recherche germanophone, ai-je dit, car il est impossible de se déprendre de la culture scientifique qui nous a façonnés ; mais aussi parce que ce n'est pas hasard si cet ouvrage paraît au Centre Allemand d'Histoire de l'Art, qui a joué un rôle moteur dans cette publication. Et il est certain que cela ne tient pas seulement au fait que le Centre est implanté place des Victoires : il s'agissait bien plus de stimuler les échanges, au sein de notre discipline, sur l'un des architectes français les plus importants, un Schlüter, Fischer von Erlach et

Eosander réunis en une seule personne. L'une des missions essentielles du Centre Allemand d'Histoire de l'Art est en effet de rendre les paysages scientifiques des deux pays davantage transparents l'un à l'autre, de « comprendre la différence » (Thomas Kirchner) – et, j'aimerais ajouter, de rendre celle-ci féconde des deux côtés. Je me limiterai à deux exemples de l'architecture d'Hardouin-Mansart, avec lesquels j'aimerais illustrer les réflexions que je vois émerger de cet ouvrage. Il s'agit respectivement de l'exemple le plus présent et de l'exemple le plus absent : le dôme des Invalides, d'une part, et les projets de places royales jamais concrétisés à Marseille et à Lille, aux frontières du Royaume, d'autre part.

Le projet sans fin de la carrière d'architecte d'Hardouin-Mansart est sans aucun doute le dôme des Invalides. A peu près achevé en 1706 seulement, il est, pendant la période où Hardouin est en activité, l'objet de projets permanents qui sont sans cesse abandonnés avant d'être à nouveau remaniés. Les fonctions qui devaient être prises en charge par le bâtiment central mitoyen (mais distinct) de l'hôtel des Invalides étaient fréquemment interverties et continuent aujourd'hui d'offrir un matériau de choix pour la recherche. Quant à savoir si l'hypothèse selon laquelle Saint-Louis des Invalides avait été un temps envisagé comme tombeau pour le Roi Soleil elle ne sera jamais corroborée par l'analyse des sources, cela reste à voir – ce qui est certain en revanche, c'est que le niveau d'ambition de cette architecture n'a jamais été sous-estimé. Quoi qu'il en soit, Saint-Louis présente des éléments qui ont fait passer son concepteur pour un syncrétiste (songeons au reproche d'absence de signature architectonique propre formulé par Saint-Simon) : la stéréométrie rigide du bâtiment, avec ses ensembles de colonnes imposantes mais subtilement empilés – d'où leur caractère « français » – contrastent par trop avec une coupole d'inspiration clairement romaine, elle aussi pourvue de colonnades jamais achevées qui rappellent la manière du Bernin. Et si ce contraste n'apparaît véritablement avec toute sa force que lorsque l'on compare l'édifice à des exemples de référence en Europe comme Saint Paul ou Saint Pierre, force est de constater que le caractère synthétisant de l'architecture d'Hardouin-Mansart, quoiqu'elle n'ait longtemps pas fait l'objet d'un traitement explicite, a joué un rôle déterminant dans le manque de renommée de l'architecte, comme l'illustre très concrètement Jean-Marie Pérouse de Montclos dans le présent ouvrage.

Or, Dietrich Erben a attiré l'attention il y a quelques années (en 2004) sur les ambitions universalistes de l'architecture ludovisienne. D'après lui, cette ambition nécessitait précisément une capacité de synthèse architectonique qui a fait se dissoudre la norme de l'antiquité – quelle qu'ait été la manière dont elle avait été brisée par l'art romano-baroque – dans la tradition française pour y substituer une nouvelle norme ludovisienne. A la lumière de cette thèse remarquable se dégage un ensemble de questions susceptibles d'éclairer nombre d'observations isolées sur l'œuvre d'Hardouin-Mansart sous un nouveau jour : ainsi l'art de cour, qui commença à se développer sous l'égide de Colbert à l'Académie, mais ne prit une forme véritablement définie qu'après le séjour soldé par un échec du Bernin à Paris, misait manifestement sur l'uniformisation du langage des images comme de l'architecture. On poussait le développement de ce style académique en faisant travailler simultanément de nombreux artistes d'une part et de nombreux architectes d'autres parts sur les mêmes projets, qui ensemble poussaient l'idéal d'un style de cour parfaitement uniforme, d'une langue de l'art identifiable comme ludovisienne, si loin que toute différenciation devenait impossible. Cet aspect se retrouve déjà, à petite échelle, dans l'agence d'Hardouin-Mansart, bien avant sa nomination comme surintendant des bâtiments en 1699 et son accession à la tête de l'académie d'architecture. La « machine décisionnelle complexe » qu'a reconstituée Claude Mignot à partir des sources, entraînait inévitablement, dans les cours comme à l'Académie, une telle normalisation et en définitive, l'impossibilité voulue de distinguer la signature de l'artiste. L'uniformisation surprenante des dessins au sein de l'agence des bâtiments de Hardouin, qui rend très difficile la distinction entre les dessins du directeur et ceux de ses collaborateurs – Cailleteau dit Lassurance, de Cotte et Blondel – est une déclinaison de cette volonté. Les « Dessins à plusieurs mains » qui sont décrits de manière si parlante dans le catalogue se sont cependant révélés fatals pour la postérité de Jules-Hardouin-Mansart lorsque l'histoire de l'art est devenue une discipline davantage centrée sur les artistes.

C'est donc un Jules-Hardouin-Mansart bien plus moderne dont nous découvrons le visage, un homme rompu au travail en équipe, qui, en courtisan accommodant, était intéressé par la perspective d'une « simplification des rapports avec Louis XIV ». Cependant, dans le processus complexe de genèse de l'architecture royale, marqué par de nombreuses étapes intermédiaires au

conseil du roi ainsi que par des oppositions de Colbert et Louvois, entre autres, « le roi et ses ministres restaient-ils vraiment les maîtres du jeu ? » – c'est peut-être la question. Des cas comme le projet en définitive jamais abouti d'un art ludovisien nous invitent à nous garder de considérer la question du pouvoir comme jouée dès le départ. Ainsi, les plans de places royales élaborés à la fin des années 1680 pour Lille et Marseille sont des exemples frappants des limites auxquelles se heurtaient les tentatives d'intervention du pouvoir central. Hardouin-Mansart a été impliqué concrètement dans les deux projets, quoique les sources ne le mentionnent que très succinctement, ses plans eux-mêmes n'ayant pas été conservés. A Lille, la Grande Place existante, symbole des libertés séculaires de la ville, devait être transformée en place royale. Hardouin-Mansart apparaît comme surgi du néant dans les archives de la ville, où l'on rapporte avec émoi que Louvois l'a d'ores et déjà chargé d'établir des plans pour l'architecture ainsi que pour le socle de la statue. Si nous ignorons aujourd'hui l'allure de ces plans, nous savons en revanche que les conseillers municipaux sont parvenus à repousser le projet en arguant de son coût trop important (conduire la chose, en sorte que la dépense puisse être modérée autant que le sujet le puisse permettre). On en sait un peu plus sur la place royale prévue à Marseille, car les plans de Pierre Puget sont parvenus jusqu'à nous, toutefois ceux-ci avaient finalement été évincés par ceux de Jules Hardouin-Mansart, qui n'ont quant à eux pas traversé le temps. Le conseil du Roi s'était dans un premier temps adjoint ses services comme simple observateur, mais on apprend qu'Hardouin-Mansart avait de lui-même dessiné ses propres plans, créant ainsi la concurrence nécessaire à son propre bénéfice (s'est voulu donner la peine d'en faire d'autres). Mais l'agent des conseillers municipaux de Marseille informa ces derniers que Jules Hardouin-Mansart avait, sur ses plans, réduit les maisons de deux toises (quatre mètres) entravant par là leur utilisation comme commerces (Il serait impossible de faire des boutiques et des Magasins). Forts de cet argument, les conseillers parvinrent à rejeter les plans de l'architecte du roi.

Mais les places royales effectivement construites par Jules Hardouin-Mansart ont tout autant été le fruit de processus d'ajustement de longue haleine, comme le montre leur étrange configuration. Ici aussi, la pensée de Dietrich Erben peut nous être un éclairage très utile. Celui-ci avance que la fréquente association d'éléments architecturaux de l'antiquité romaine ou du Baroque avec

d'autres résolument français est une répercussion de la querelle des Anciens et des Modernes. Dans les places royales, on peut identifier ce phénomène à la différence entre les façades et la forme du toit : tandis que les fondations et les substructions d'Hardouin-Mansart attestent, avec leurs structures en bandes régulières, d'une connaissance intime de l'antiquité romaine, les toits restent en pente raide et mansardés, au point même, si l'on en croit les remarques méprisantes du Bernin, qu'ils avaient l'apparence de chapeaux (les couvertures s'étaient faites hautes à l'imitation des chapeaux, 7.6.1665). Bien entendu, ce choix de conserver la configuration traditionnelle des toits français s'explique en partie par des motivations économiques, toutefois ils représentent également la supériorité de la culture française, telle qu'elle se dessine dans la Querelle.

En un mot comme en cent : des questions au Hardouin-Mansart des places royales, au Hardouin-Mansart de l'Académie, au Hardouin-Mansart artiste de cour, au surintendant... les questions abondent dès que l'on se plonge dans l'ouvrage d'Alexandre Gady, riche en matériau tout autant qu'en réflexions. Il constitue un nouvel étalon de référence pour la recherche sur Jules Hardouin-Mansart. Le Centre Allemand d'Histoire de l'Art peut s'estimer heureux de stimuler l'échange entre les paysages scientifiques de notre discipline avec une telle publication et de le rendre ainsi fécond pour les deux pays.