Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 24 (1976)

Artikel: Un lieu pour un autre : remarques sur une image ambiguë de Giovanni Salucci

Autor: Corboz, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728543

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Un lieu pour un autre
Remarques sur une image ambiguë de Giovanni Salucci

par André Corboz

Lors de la récente campagne de souscription pour la restauration de la cathédrale Saint-Pierre, à Genève, les organisateurs ont choisi de remercier les premiers donateurs par la reproduction d'une gravure (fig. 1). Il s'agit d'une œuvre peu connue de Giovanni Salucci (1769-1845), architecte florentin, co-auteur du palais Eynard [1], qui la composa pendant son bref séjour genevois entre sa libération par les Anglais après Waterloo et son établissement au Wurtemberg en été 1817.

A première vue, cette estampe fait simplement partie de la série des vues de la cathédrale, dont l'ensemble attend d'ailleurs une étude systématique. Mais un regard plus appuyé y découvre des éléments inattendus qui méritent d'être dégagés en raison du jeu d'allusions croisées auquel ils recourent, d'autant que nous ne savons plus les déchiffrer spontanément.

La lecture d'une vue présentant un lieu familier commence évidemment, et avant toute réflexion, par identifier ce lieu en fonction du rapport vécu. L'amateur même le mieux entraîné à la perception purement esthétique ne peut se défendre de cette saisie globale, qui va droit au *sujet*. En revanche, face à l'image d'un lieu inconnu, certains sont capables de percevoir d'abord un ensemble de relations formelles. Et suivant la sensibilité ou la culture de l'observateur, il se peut que dans un second temps l'identité du lieu connu, sans pourtant disparaître, soit surtout reçue comme le support d'une composition appréciée comme telle. Symétriquement, l'image du lieu inconnu change de statut lorsqu'elle s'enrichit d'une relation avec le site réel, – qui peut varier de l'exactitude la plus redondante jusqu'à l'extrême distorsion.

Mais la plupart des usagers anciens et actuels de ce genre disparu se contentent généralement du constat topographique (ou de ce qu'ils prennent pour tel) sans se soucier des moyens auxquels l'artiste a recouru pour le signifier. Ils ne voient pas la toile ou la feuille, ses signes et ses taches, mais uniquement l'objet «représenté», comme s'ils le regardaient d'une fenêtre. Les vues d'une même famille leur semblent interchangeables. A tout prendre, ils préfèrent la photographie, dont ils se font d'ailleurs une conception tout aussi fausse.

La majorité des vues anciennes ne visait qu'à satisfaire un goût facile à contenter. Les premières ne s'embarrassaient guère d'une précision que d'ailleurs personne ne demandait. Le peintre ou le graveur réduisait le site à ses traits principaux par une sorte d'abréviation sténographique et les bâtiments illustres à une espèce de hiéroglyphe: comme les saints, ils étaient dénotés par des attributs permettant de les reconnaître. La montée de la bourgeoisie mercantile entraîna une exigence croissante à l'égard de la vraisemblance, mais les vues de plus en plus précises (on ne dit pas exactes) ne firent pas disparaître le mode de perception archaïque, celui qui se contente de nommer le lieu.

Dans cette optique, des écarts parfois considérables par rapport à la donnée ne troublent nullement son identification – donc, en un sens, son identité – et ne sont même pas perçus. En somme, le destinataire fait confiance à la vue plus qu'à sa mémoire: tout se passe comme si la simple présentation d'un site en garan-

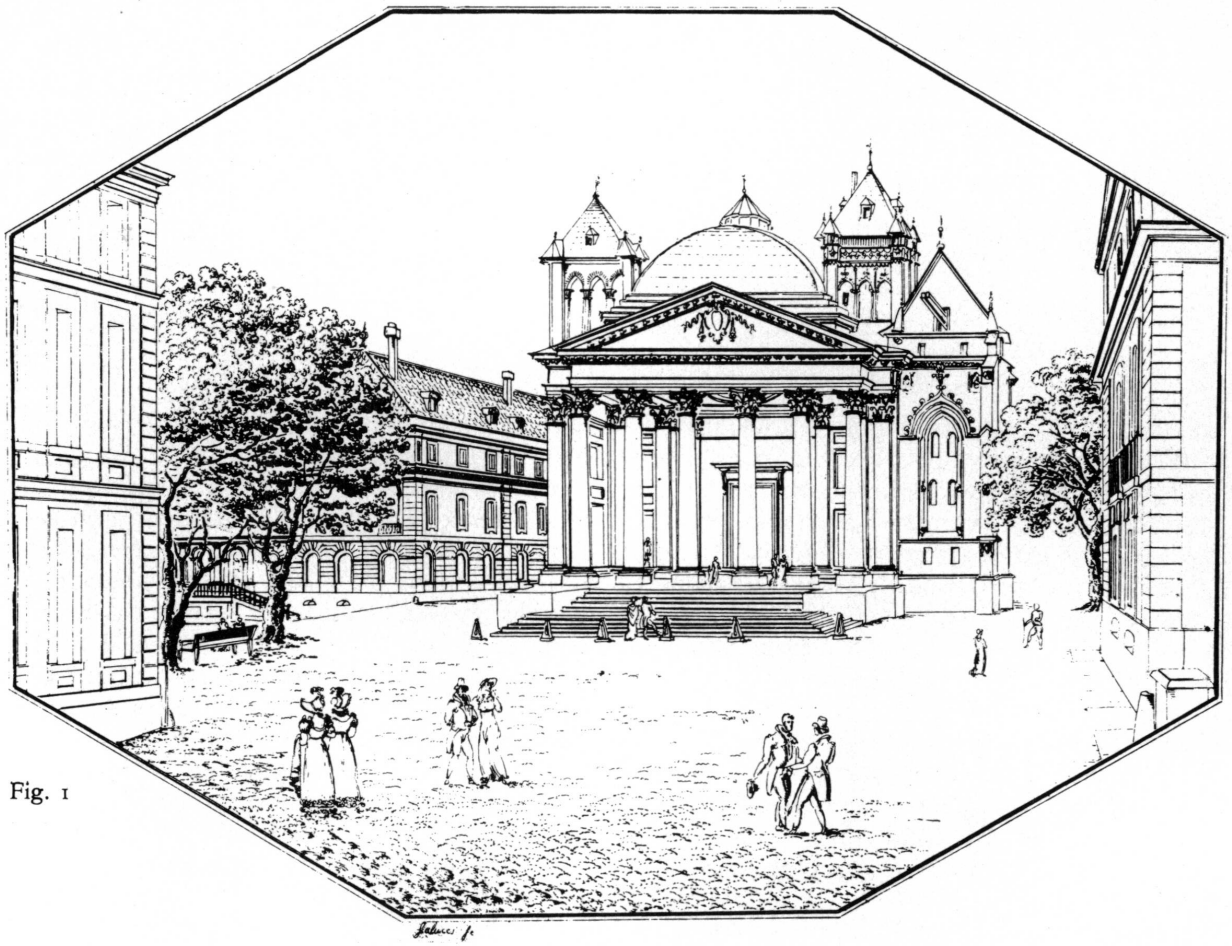


Fig. 1

Vue de l'Eglise de S.t Pierre, à Genève

tissait non seulement la réalité, mais la configuration. Le détail de cette configuration compte pour rien; peu importent les relations qu'entretiennent entre eux les composants du thème, voire leur position dans le site. (S'il en allait autrement, les concours d'identification de détails urbains seraient sans objet, qui révèlent chaque fois combien nous regardons mal et que nous ne connaissons guère les circonstances de nos itinéraires quotidiens).

La connaissance directe du lieu signifié dans l'œuvre s'avère le plus souvent si impérieuse qu'elle occulte les autres couches de signification: l'évidence dispense de toute question. C'est probablement ce qui s'est passé, pour les Genevois, avec la gravure de Salucci, qui pourtant résiste mal à l'épreuve de la vérification topographique. Voyons pourquoi.

L'attention se porte d'abord sur le centre, où paraît le thème principal; elle y est guidée par les deux bâtiments qui «ferment» l'image de chaque côté; dans une version aquarellée (fig. 2), la lumière qui tombe de gauche renforce encore cet effet en accentuant vivement les colonnes du portique, alors que le premier plan baigne dans l'obscurité. C'est un soleil d'été vers dix heures du matin, plus conventionnel qu'observé, notamment parce que l'ombre portée par l'immeuble de gauche ne saurait être l'effet du même soleil que celle des colonnes sur le mur de fond du portique:

Fig. 2

Fig. 1. G. Salucci, «Vue de l'Eglise de St. Pierre, à Genève», gravure sur cuivre, vers 1816 (16 × 22,2 cm, dimensions du cadre octogonal).

Fig. 2. Version coloriée de la gravure précédente.

ces ombres divergent! Comme le point de fuite se situe à droite de la chapelle gothique dite des Macchabées, le point de station paraît se placer quelque part en face de celle-ci. Mais si l'on se porte à sa recherche *in situ*, on s'aperçoit rapidement qu'il est introuvable; Saint-Pierre ne se voit jamais comme l'estampe le montre: on a beau reculer autant que la place le permet, les clochers restent invisibles et la distance au portique se révèle triplée dans l'image.

Quels sont alors les édifices qui forment coulisses à droite et à gauche? Le premier serait-il l'ancien bâtiment du Consistoire? On le voit sur d'autres vues (fig. 12, 13 et 14), avec une chaîne d'angle comme la bâtisse de la gravure. Mais l'arbre de droite, qui existe toujours, oblige à rejeter cette hypothèse. S'agirait-il alors du bâtiment qui s'avance vers l'est (6, Cour Saint-Pierre) pour former une courette? Il en possède en effet les caractéristiques. Comme rien, dans le site, ne lui sert de pendant, quel est alors celui de gauche? L'examen topographique montre qu'il s'agit de la maison de Candolle (1707), qui borde au nord la rue Otto Barblan. Il est impossible de voir ces deux constructions simultanément si l'on fait face à la cathédrale. Salucci élargit considérablement la rue Barblan – dont on sait l'étroitesse et qu'elle ne débouche pas dans l'axe de Saint-Pierre (fig. 3) – en supprimant la maison Duquesne

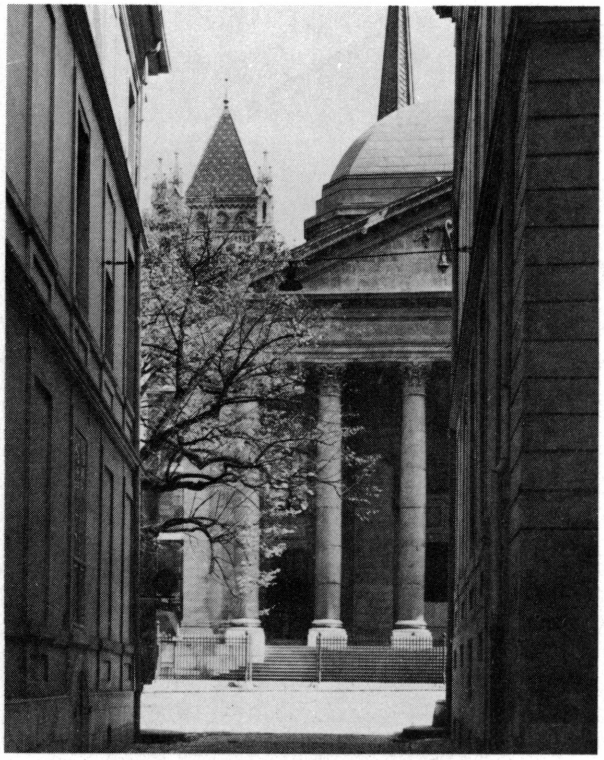


Fig. 3. Le portique de Saint-Pierre, dans l'axe de la rue Otto Barblan; à g., maison de Candolle (1707), à dr., maison Duquesne (1703).

(1703) vis-à-vis de l'église; il prend en outre le soin d'indiquer qu'il s'agit d'une artère passante en plaçant une borne à l'angle du numéro 6 – borne qu'il emprunte à l'angle de la maison Duquesne. Cette suppression libère le point de vue auquel l'artiste s'est idéalement placé (fig. 4). On observera aussi que Salucci conserve le décalage réel des deux façades qui lui servent de coulisses: une telle indication contribue à diminuer l'importance des Macchabées.

A ce point, un premier constat s'impose: la gravure de Salucci ne découle pas d'un croquis unique, pris «sur le motif». Elle résulte d'un collage de points de vue. Cette manipulation tient compte des composantes du site, mais non de leurs rapports réels: «Vos rimes y sont, messieurs, je n'en ai pas détourné une seule; il ne s'agit que de les trouver.» Elle suscite devant Saint-Pierre une place régulière et allongée, encadrée d'architectures «classiques», à l'exception de la chapelle des Macchabées et des deux tours de la cathédrale. Salucci «dégage» l'église comme le XIXe siècle aimera le faire pour le plus grand mal des bâtiments ainsi «mis en valeur»; à Rome, l'occupant français avait projeté de telles corrections peu de temps auparavant [2].

Les transformations que Salucci impose au site ne s'expliquent certes pas par son incapacité d'en établir le réseau effectif. Ses autres dessins, à la même époque, révèlent au contraire beaucoup d'habileté. Continuant une coutume très largement représentée au XVIIIe siècle, l'artiste prend ici des libertés avec les éléments topographiques dont il dispose. La manipulation échappe au regard superficiel, parce qu'elle se borne à jouer avec les points de vue, sans recourir à aucune permutation, procédé d'intervention particulièrement efficace. (Pour prendre un exemple récent, une galerie milanaise a choisi d'annoncer l'ouverture de sa succursale vénitienne par une affichette montrant la place Saint-Marc, mais où le dôme de Milan remplace la basilique – ce qui n'a pas empêché bon nombre de personnes de ne pas même apercevoir cette modification.)

Techniquement, notre vue peut donc s'assimiler à un «caprice». Mais non pas arbitraire: les moyens choisis par Salucci répondent à une intention. Car le traitement qu'il applique à Saint-Pierre n'est pas un jeu. En associant le portique aux tours (alors qu'il faut monter aux étages supérieurs de la Maison Duquesne pour voir tours et portique d'un même regard), Salucci introduit dans l'image une allusion: il renvoie l'observateur au Panthéon, celui de Rome. Sans doute avait-il été frappé, en arrivant à Genève, de l'analogie toute générale qui s'établit entre le portique d'Alfieri, bâti de 1752 à 1756 [3], et le portique romain. La relation n'était probablement pas fortuite, puisque un rapport présenté en 1749 avait déjà proposé de substituer à une portion de la cathédrale «un porche (...) dans le goût de celui de la rotonde à Rome» [4].

Va pour l'allusion, dira sans doute le lecteur, encore qu'elle soit bien vague. Mais alors, pourquoi ces tours incongrues? Evidemment parce que le Panthéon, à l'époque, arborait encore les deux clochers construits par le

Bernin à la demande d'Alexandre VII [5]: aussitôt surnommés les oreilles d'âne, ils ne seront détruits qu'en 1893 [6]. Salucci ne s'est donc pas borné à la colonnade sommée du fronton: il a interprété la couverture arrondie par quoi se termine la nef (pratiquement invisible de la place) comme un dôme surbaissé, à l'image de celui du Panthéon; enfin, il a placé les clochers de manière qu'ils semblent construits de part et d'autre de la pseudo-coupole sans qu'on sache trop, au premier coup d'œil, dans quel plan ils se situent (il indique leur direction, mais triche sur la profondeur). Les parois qui arrêtent l'image latéralement contribuent à déréaliser la vue, en lui conférant une forte composante scénographique.

Après avoir démontré que notre gravure ne propose pas une vue fidèle et qu'elle contient une allusion, on peut supposer qu'elle dérive d'une œuvre antérieure. Car le temple aux oreilles d'âne ne suffit probablement pas à expliquer cette image-ci de la cathédrale genevoise: il faut, de l'un à l'autre, un véhicule plus sûr que la mémoire de l'artiste. Une nouvelle question se pose donc, celle d'une possible source, – quelque toile ou estampe du Panthéon comme il en existe par centaines. Dans cet immense choix, une gravure se distingue effectivement par une foule de traits communs avec la nôtre: celle que G. B. Falda a publiée en 1665 comme planche 31 dans *Il nuovo teatro delle fabriche et edificii in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di N.S. Papa Alessandro VII* (fig. 5), gravure maintes fois imitée avec des variations secondaires (par ex. par Specchi en 1693) et dont les dimensions s'avèrent en outre fort proches de celle de Salucci.

Fig. 4. Plan de situation: 1. Maison de Candolle (1707); 2. Maison Duquesne (1703); 3. Immeuble, 6, Cour Saint-Pierre; 4. Maison Mallet (1721); 5. Cathédrale Saint-Pierre; 6. Portique (1752-56); 7. Chapelle des Macchabées (1404); 8. Tour sud; 9. Tour nord.

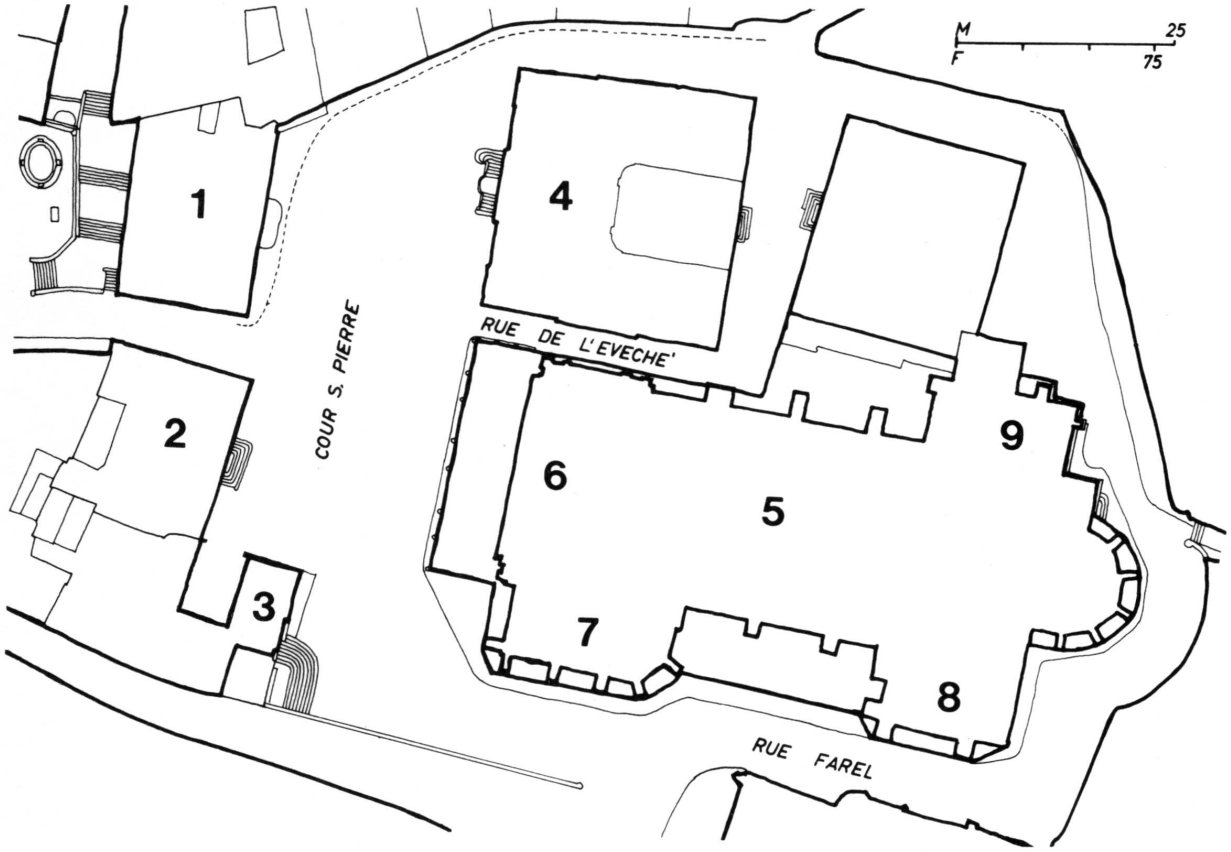


Fig. 5. «Piazza della Rotonda ampiata (sic) da N. S. Papa Alesandro (sic) VII», gravure de G. B. Falda, 1665 (15,5 × 25,1 cm).

Le rapport entre cette estampe et la vue de Saint-Pierre porte sur les éléments suivants: la relation entre l'observateur et le bâtiment, quasiment identique, ainsi que la distance entre l'objet principal et le point de station; la ligne d'horizon, qui s'établit sensiblement à la même hauteur, vers le tiers inférieur de la colonnade; il y a plus d'avant-plan chez Salucci que chez Falda; en outre, Salucci construit deux points de fuite, puisque les lignes de fuite du bâtiment de gauche tombent au-delà du cadre de l'image et non entre l'arbre et les Macchabées, comme c'est le cas pour celui de droite – alors que la construction de Falda, quoique peu rigoureuse comme souvent chez les graveurs de vues, converge grosso modo en un point situé à droite du portique; dans la version de Salucci, la lumière tombe également de gauche, comme chez Falda, et pratiquement sous le même angle (mais il s'agit d'une convention); chez Falda, l'image est «appuyée» à gauche contre un pan de mur sombre.

A cela s'ajoutent des détails: l'angle de vue fait que les colonnes latérales du portique, à Rome, forment une sorte de paroi continue, analogue aux murs pleins qui flanquent le portique de Genève; les deux arbres et le banc de Salucci répondent à la masse de la bâtisse avec avant-corps chez Falda; la façade sud de la Maison Mallet (J. F. Blondel, 1721) occupe le même volume, à gauche du portique de Saint-Pierre, que l'immeuble aux trois arcades qui jouxte celui du Panthéon; à la partie du cylindre visible à droite du portique romain correspond à Genève la façade des Macchabées, de même largeur (et marquée aussi d'un arc): pour en réduire l'importance, Salucci prend soin, dans la version en couleur ici reproduite, de ne pas l'éclairer (elle reste grise et la poutre du haut ne projette point d'ombre); l'un et l'autre fronton présentent des denticules très lisibles (ce qui est loin d'être le cas dans toutes les images du Panthéon: ainsi la gravure de Specchi n'en montre pas). On peut enfin observer que le ciel de l'estampe coloriée se déchire au-dessus de la cathédrale, d'une tour à l'autre, mais sans s'étendre aux Macchabées: c'est là une redondance, un moyen additionnel de désigner le thème, l'équivalent plastique d'une accolade.

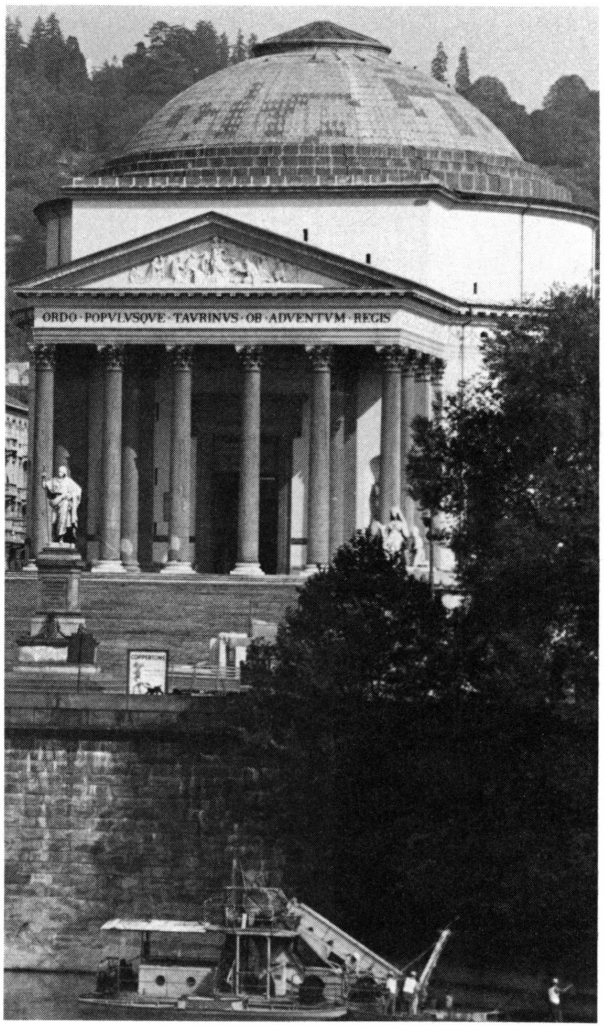
On peut encore se demander pourquoi Salucci n'a pas fait disparaître toute trace de la flèche tronquée qui s'élevait à la croisée du

transept avant d'être reconstruite en métal en 1895. Elle dépasse (à peine) le «dôme»: en 1816, un observateur qui ne connaîtrait pas l'existence de cette flèche ne manquerait pas de la lire, au point où elle paraît, comme un lanterneau destiné à protéger l'oculus ouvert, ainsi qu'au Panthéon, au sommet de la coupole... (fig. 6). Cette indication complète à merveille les moyens qui permettent de présenter Saint-Pierre, église à plan longitudinal, comme un organisme à plan centré.

Ce détail se révèle en outre moins négligeable qu'il ne pourrait le paraître d'abord. C'est même lui qui certifie que Salucci ne lance pas seulement une espèce de clin d'œil archéologique, mais qu'il se conduit aussi en architecte contemporain. Après avoir décelé l'allusion romaine contenue dans l'estampe et identifié sa source graphique, on doit donc encore en souligner l'actualité. Les «néo-classiques» – appelons ainsi en bloc, pour simplifier, tous les architectes modernes de 1750 à 1850 – avaient en commun non seulement un certain nombre de principes esthétiques, mais aussi quelques thèmes quasi obsessionnels, au premier rang desquels «la Rotonde de Rome». Largement diffusé par l'image et point de passage obligé de l'inévitable Grand Tour, le Panthéon a servi durant cette période de matrice morphologique aux programmes architecturaux les plus divers. Faisant varier ses dimensions, supprimant ou ajoutant des colonnes à son portique, ou même le flanquant de corps latéraux, les architectes n'ont pas hésité à traiter en outre avec la plus extrême désinvolture le rapport originaire entre «forme» et «fonction». Ce déclassement sémantique du modèle produit, de la Russie à l'Amérique du Nord, des objets aussi divers qu'une bibliothèque (à Charlottesville, Jefferson, 1817), des kiosques de jardin (comme à Stourhead, en 1753), un projet de «Valhalla national» (Harisson, 1814), un projet de Grand théâtre des arts (Bélanger, 1787), un projet de glyptothèque (Hetsch, 1834), des villas (comme à Inverigo, par Canina, 1817) outre bon nombre d'édifices religieux (projet de chapelle sépulcrale, Peyre, 1756; projet de synagogue, Jussow, 1781; église à Turin, Bonsignore, 1818, ou – téléscopé avec le Parthénon – le temple de Possagno commencé par Canova en 1819). 6bis

On pourrait allonger la liste des avatars du Panthéon, forme à tout faire se satisfaisant de tous les contenus pourvu qu'ils fussent *nobles*. Revenons plutôt à Salucci: lui aussi produira ses variantes. L'une des premières œuvres qu'il exécute pour le roi de Wurtemberg est le mausolée de la reine Catherine, au Rothenberg près de Stuttgart, en 1819: l'intérieur dérive du Panthéon d'une manière si évidente qu'elle en devient gênante: le même jeu de démarcage qu'entre sa gravure et celle

Fig. 6. F. Bonsignore, Gran Madre di Dio, Turin (1818): dérivée du Panthéon, avec oculus protégé par un lanterneau.



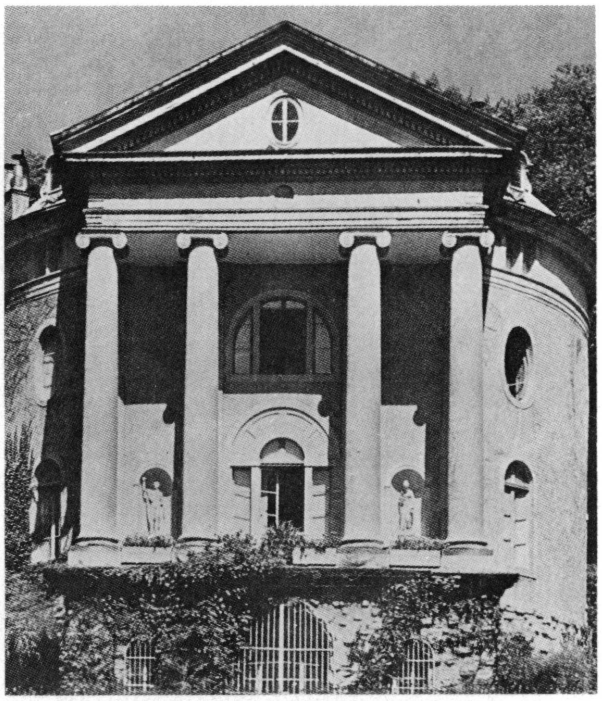
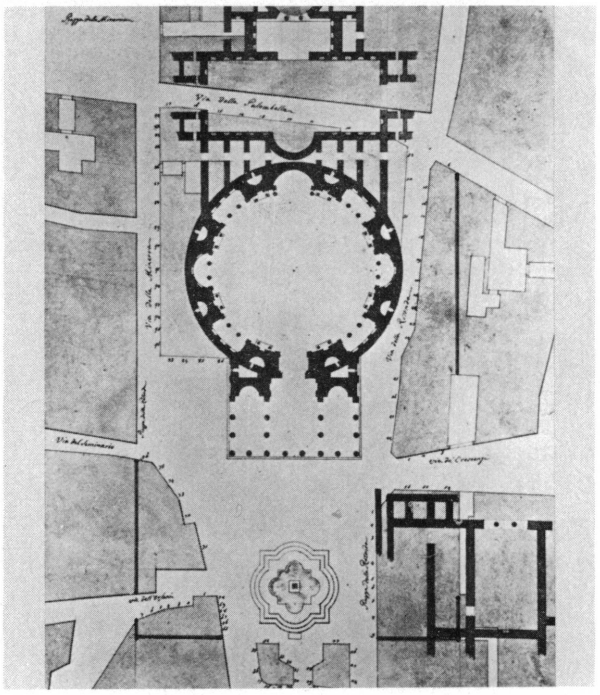


Fig. 7. Villa La Gordanne (Perroy, Vd), 1828, attr. à G. Salucci.

Fig. 8. «Plan du Panthéon avec les Maisons y jointes, et autres Voisines», avec l'indication des édifices à abattre pour régulariser la place; administration française à Rome, 1808.



de Falda s'y constate entre sa propre vue interne et une estampe de Piranèse 7; en 1828 se bâtit à Perroy la villa La Gordanne, attribuée à Salucci pour des motifs purement stylistiques [8]: c'est de nouveau une dérivée du Panthéon, mais très libre – non assez toutefois pour effacer le souvenir du prototype (fig. 7).

On comprend mieux, dans ces conditions, le pourquoi de cette espèce d'hommage au grand modèle que constitue la vue de Saint-Pierre, l'un des premiers actes artistiques de Salucci libéré après les guerres napoléoniennes. Observons à nouveau qu'il en profite pour appliquer à la Cour Saint-Pierre un traitement analogue à celui que le comte de Tournon, gouverneur français de Rome, avait projeté d'infliger en 1808 à la place du Panthéon pour la régulariser (fig. 8).

Peut-être faut-il pousser l'analyse plus loin, pour dégager une autre allusion encore, plus secrète. En montrant Saint-Pierre, Salucci désigne le Panthéon, mais on aperçoit du même coup – à condition d'avoir bonne vue – la chapelle de Maser, de 1580, l'une des dernières œuvres de Palladio (fig. 9). Maser ne constitue pas tant l'une des premières interprétations libres du Panthéon que la synthèse de diverses reconstitutions d'après l'antique (temple d'Hercule à Tivoli, temple de la Fortune à Palestrina, théâtre de Vérone) 9; en revanche, ses clochers sont la source probable des oreilles d'âne berniniennes, tandis que le lanterneau saluccien répond peut-être à la lanterne palladienne dans la mesure où il peut le faire sans paraître extravagant.

Palladio figure comme en filigrane dans notre image et ce n'est sans doute pas à titre de sous-entendu érudit. Car Salucci doit sa formation à Gaspare Maria Paoletti (1727-1813), importateur du néo-palladianisme en Toscane. Dans le panorama très varié des divers courants qui forment le néo-classicisme, il pratique une espèce de néo-XVIe siècle comme beaucoup de ses collègues italiens. Ce n'est pas un anticomane, il ne doit rien non plus aux architectes dits révolutionnaires et très peu à la systématique un brin militaire de C. N. L. Durand. Sa révérence pour Palladio inspire les dessins qu'il donne en 1817 pour le palais Eynard, dont les façades semblent –

Fig. 9. A. Palladio, chapelle de Maser, 1580.

mais semblent seulement – tirées d'un dessin du Vicentin pour le palais Da Porto Festa.

La vue de Saint-Pierre n'appartient donc pas seulement à une liste iconographique locale, mais s'inscrit également dans une série comme perpendiculaire à la précédente. Elle met en ligne des édifices distants et triangule par cette opération mentale des lieux apparemment sans liens nécessaires, – opération qui n'est pas sans analogie avec l'art conceptuel d'aujourd'hui. Rome, Genève (faut-il parler de «Rome protestante»?) et Maser, dont le maître de l'ouvrage, Daniele Barbaro, patriarche élu d'Aquilée, était suspect d'hérésie... [10]. Aux greffes sur greffes que sont à divers titres le portique de Saint-Pierre, les clochers berniniens et le *tempietto* de Maser se superposent ainsi un jeu d'échos inattendu. Une décennie après notre gravure, l'urbanisme genevois connaîtra sa dernière référence romaine, lors de l'aménagement de la place Neuve, inspiré de la place du Peuple.

Salucci n'est pas le seul artiste qui, présentant le portique d'Alfieri, lui fait subir un traitement d'ordre interprétatif. Presque tous les védutistes modifient la donnée, mais le plus souvent sans indexer autant de renvois implicites ni procéder d'une façon aussi consciemment programmatique. Beaucoup tentent, plus modestement, de conformer l'objet à leurs préférences architectoniques et urbanistes. Canaletto, le plus méconnu de ces transformateurs du spectacle de la ville, se place en tête de liste des pseudo-topographes: il procède par déplacements d'accents, atténuations, translations, interpolations, transposi-

Fig. 10. Le pronaos du temple de Minerve, à Assise, comme portique de S. Maria sopra Minerva.

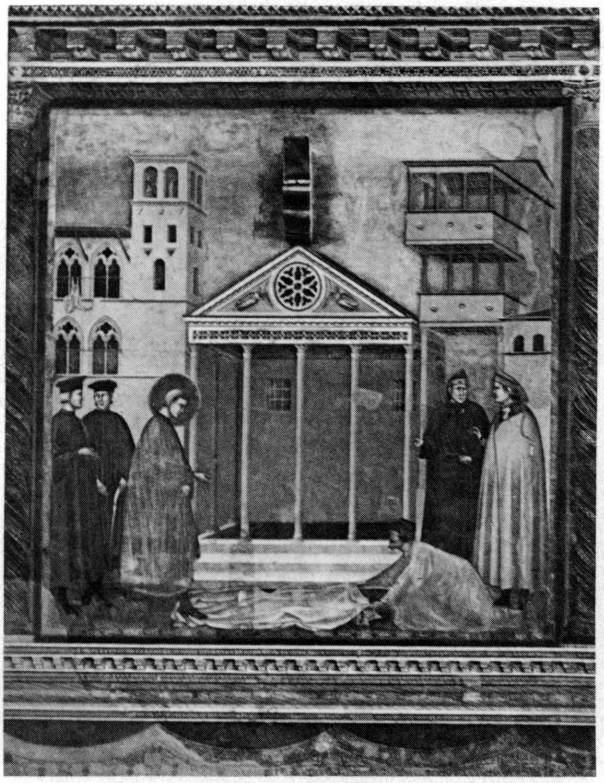


Fig. 11. Giotto (?), Hommage d'un simple à saint François; Assise, église supérieure, 1296-1297.

tions stylistiques, etc. Cette liberté s'observe bien avant le XVIIIe siècle: ainsi, Giotto (ou un maître qui passe pour lui) avait placé une scène de la vie de saint François devant le temple de Minerve, à Assise, devenu église (fig. 10); étranger à tout souci d'exactitude archéologique, il en avait fait une sorte d'abri sans profondeur ni porte occupant le centre de la fresque, avec un nombre impair de colonnes – mystérieux *luogo deputato* encore vide, flanqué de deux tours inégales, mais frappé d'une rosace glorieuse (n'a-t-elle pas la forme d'une *imago clipeata?*) (fig. 11).

A Genève, les artistes locaux n'ont jamais eu le courage de considérer la ville comme la matière première de leurs compositions. De modeste envergure, armés d'une notion très prudente de la réalité, ils ont toujours préféré les procédés les plus discrets. Leur clientèle n'aurait d'ailleurs pas compris qu'ils agissent autrement. Toutefois, tant que le réseau des relations topographiques reste intact, rien à craindre, puisqu'il faut alors des déformations macroscopiques dans les proportions pour que l'amateur s'en aperçoive. Non que ce dernier soit libéral sur ce point – il ne prise rien tant que ce qu'il nomme la fidélité au réel, ou l'exactitude photographique, – mais bien parce qu'il s'avère incapable, faute d'entraînement, d'identifier cette réalité sans cesse invoquée.

Les védutistes genevois se satisfont donc d'un très petit nombre de moyens – avant tout, l'accentuation d'une caractéristique – et écartent avec circonspection tous ceux qui pourraient conduire à quelque tension visionnaire. Pourtant, en dépit de ces limites, leurs vues sont, elles aussi, des vues critiques. Le portique de Saint-Pierre, qui depuis le XIXe siècle a gêné beaucoup de monde, fournit précisément un bon test de cette capacité cor-

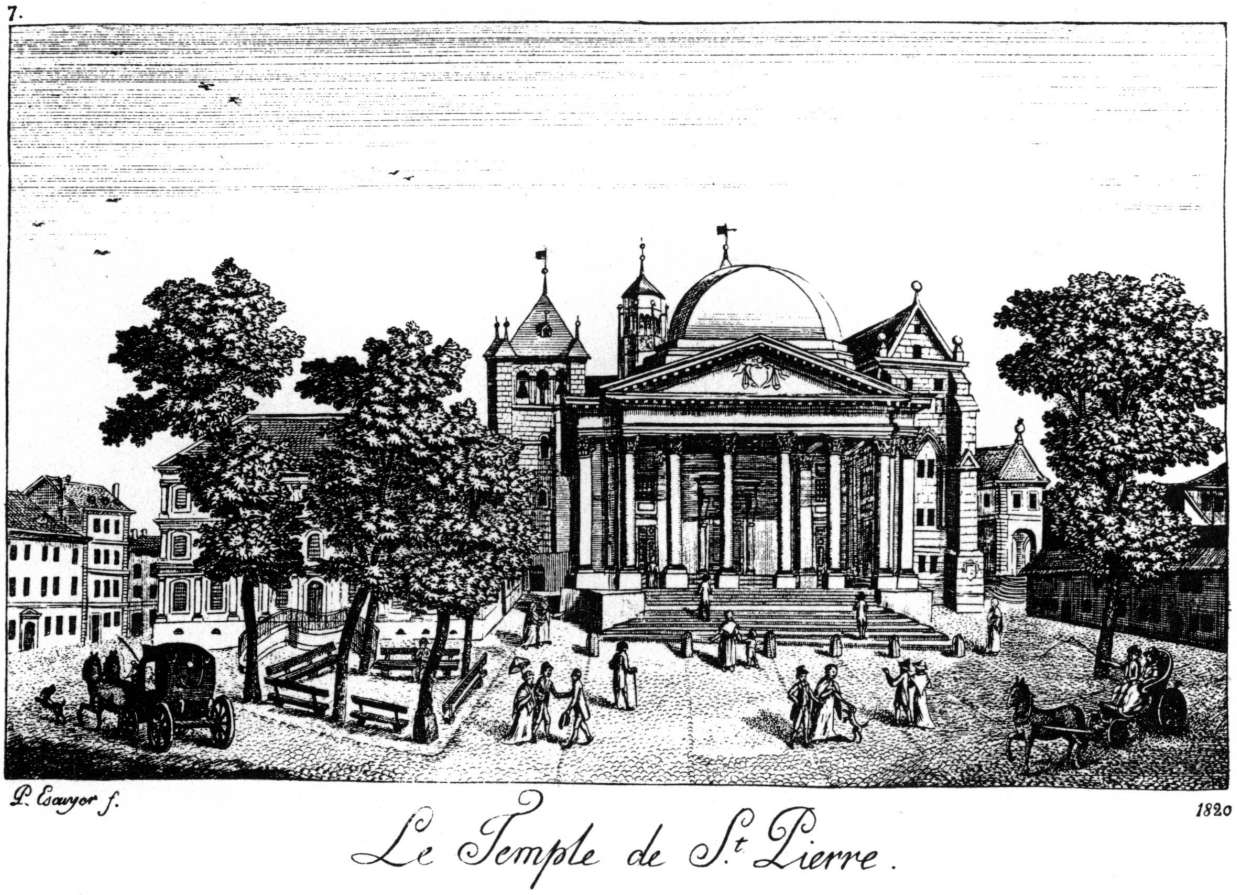


Fig. 12. P. Escuyer, «Le temple de St. Pierre», gravure sur cuivre, 1820.

rective. Certains le qualifient encore de «gréco-romain», ce qui ne veut rien dire, mais révèle une incompréhension persistante de la géniale solution alfierienne ainsi qu'une préférence instinctive (mais guère plus satisfaisante) pour un moyen-âge qui doit plus au romantisme qu'aux croisades [11]. On refuse ainsi de voir que la reconstruction dans le goût français, pendant la première moitié du XVIIIe siècle, de la plupart des immeubles bordant la Cour Saint-Pierre avait gravement altéré le rapport entre la place et la cathédrale: le portique rétablissait la subordination par une solution plus logique encore qu'elle n'était courageuse.

Certes, une faille subsistait, car divers éléments médiévaux restaient en place. Salucci les atténue ou les incorpore dans une image qui les resémantise. Deux gravures de peu postérieures à la sienne indiquent deux processus d'intervention différents.

Pierre Escuyer (1749-1834) s'affirme sensible aux rythmes étalés et aux perspectives plantureuses dans ses vues des rues basses et des places de Genève. Il publie en 1822 le «Temple de St. Pierre» (fig. 12) gravé en 1820 comme planche 7 de son *Atlas pittoresque de Genève, ou collection des vues les plus intéressantes de cette ville*; le point de station est situé approximativement au débouché de la rue Barblan, à quelque hauteur; l'image doit peu à la perspective canonique: tout en largeur, elle évoque une vue prise à l'aide d'un très grand angulaire. Saint-Pierre paraît presque de face, de manière que la tour nord, à gauche, présente le même encombrement que la chapelle des Macchabées, dont le pignon pourrait avoir suggéré cette égalisation visuelle. Et comme il est impossible d'apprécier la relation du clocher au portique, celui qui ne connaît pas les lieux lit cette tour dans le même plan frontal que le porche et

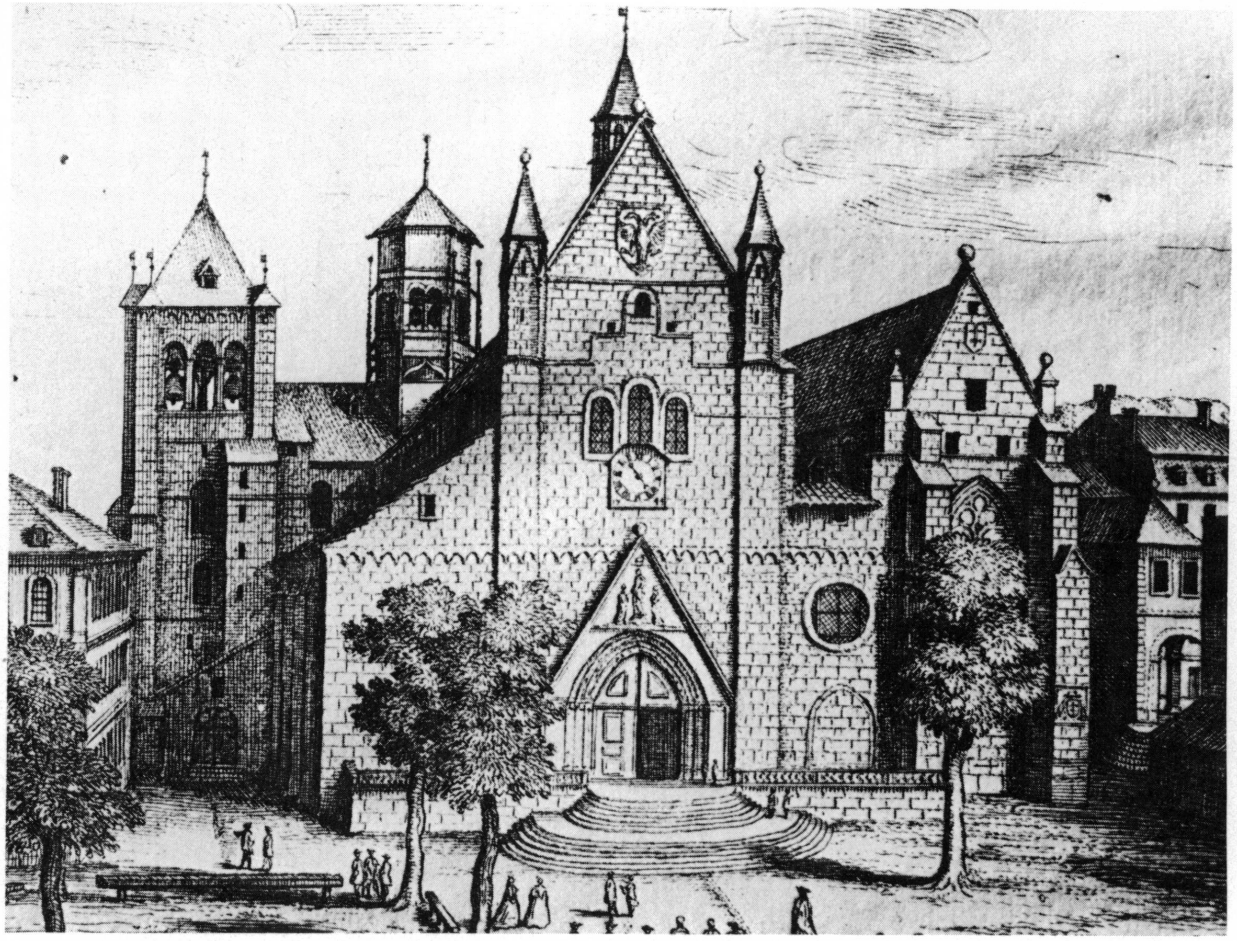


Fig. 13. Gardelle, vue de Saint-Pierre avant les travaux d'Alfieri.

perçoit une cathédrale inexistante, relevant d'une typologie d'ascendance probablement romaine, celle du «portique entre deux tours»[12]. Fréquente en Vénétie, où le XVIe siècle en a multiplié les variantes, cette disposition se trouve dans deux villas genevoises du XVIIIe, celle du Bouchet et la Grande Boissière.

Quant au portique même, Escuyer traite les pilastres latéraux comme s'ils étaient des colonnes, pour étirer la colonnade au maximum; il diminue légèrement la hauteur des fûts et celle du fronton pour contribuer à l'effet d'étalement. La flèche tronquée se place dans l'intervalle entre la tour nord et le quasi-dôme, élément asymétrique destiné à combler le trop grand vide que son absence eût engendré; elle occupe l'emplacement de la tour septentrionale dans la gravure de Salucci. Enfin, la girouette de la tour sud dépasse le dôme: symétrique à l'autre tour par rapport à la flèche, elle devrait figurer au sommet de la courbe, mais comme sa lecture à cet endroit prêterait à confusion, le graveur l'a déplacée vers la gauche.

Escuyer, lui non plus, n'a pas travaillé «d'après nature» et sa source, comme pour Salucci, est une autre estampe (fig. 13), de Gardelle, montrant la façade de Saint-Pierre peu avant 1749[13]. Comme les arbres ont grandi en trois quarts de siècle, l'artiste en

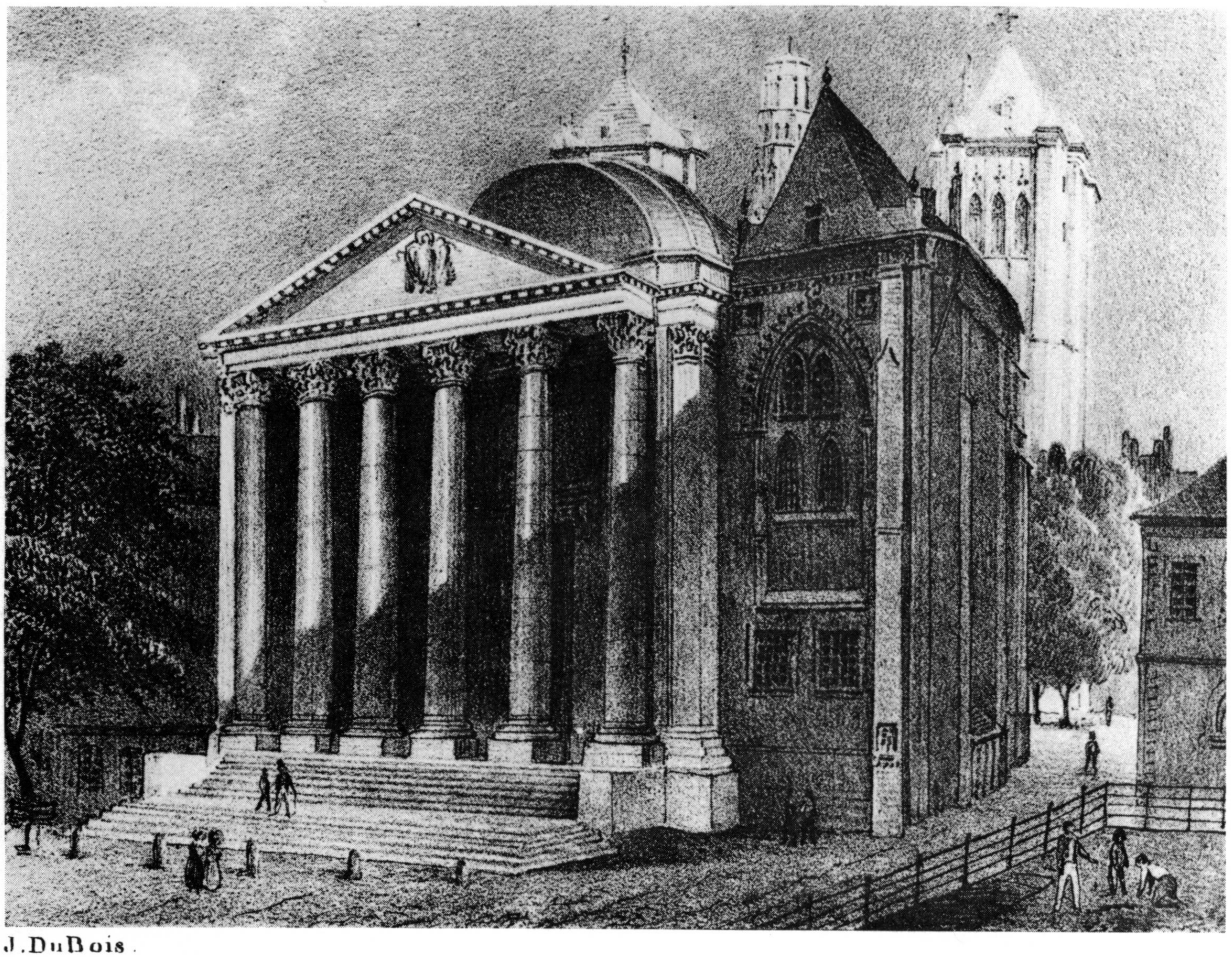


Fig. 14. J. DuBois, Vue de Saint-Pierre, de la rue du Soleil-Levant, lithographie, après 1830.

profite pour masquer la maison Mallet, à gauche, ainsi que diverses bâtisses et le Salève, à droite, ce qui permet de mettre le thème principal en évidence. Que l'angle de vue (imaginaire) reste le même, la position des tours et des Macchabées par rapport à la partie centrale de la cathédrale le révèle. Un clocheton dépasse le pignon de Saint-Pierre, démoli avec l'ancienne façade; Escuyer lui substitue l'indication de la tour sud, dont il n'y a pas trace chez Gardelle. Le portique d'Escuyer occupe toute la largeur de la façade médiévale, déborde même le contrefort septentrional des Macchabées et couvre la partie visible du bas-côté nord de la cathédrale: nul doute que l'effet d'étalement ne soit délibéré. Il permet d'ailleurs d'effacer la distance qui sépare tour et portique. En outre, Escuyer exhausse les Macchabées pour équilibrer le clocher visible.

Autant la technique d'Escuyer doit tout au XVIIIe siècle, autant celle de Jean DuBois (1789-1849) [14] affiche son «romantisme» (fig. 14): avec lui, nous quittons l'eau-forte pour la lithographie et Lory pour Devéria. Ici, le point de vue choisi, devenu habituel par la suite, privilégie la chapelle (1404) et la tour sud (remodelée en 1510). Parti inverse de celui d'Escuyer: dans cette œuvre postérieure à 1830 [15], tout se traduit dans les termes d'une

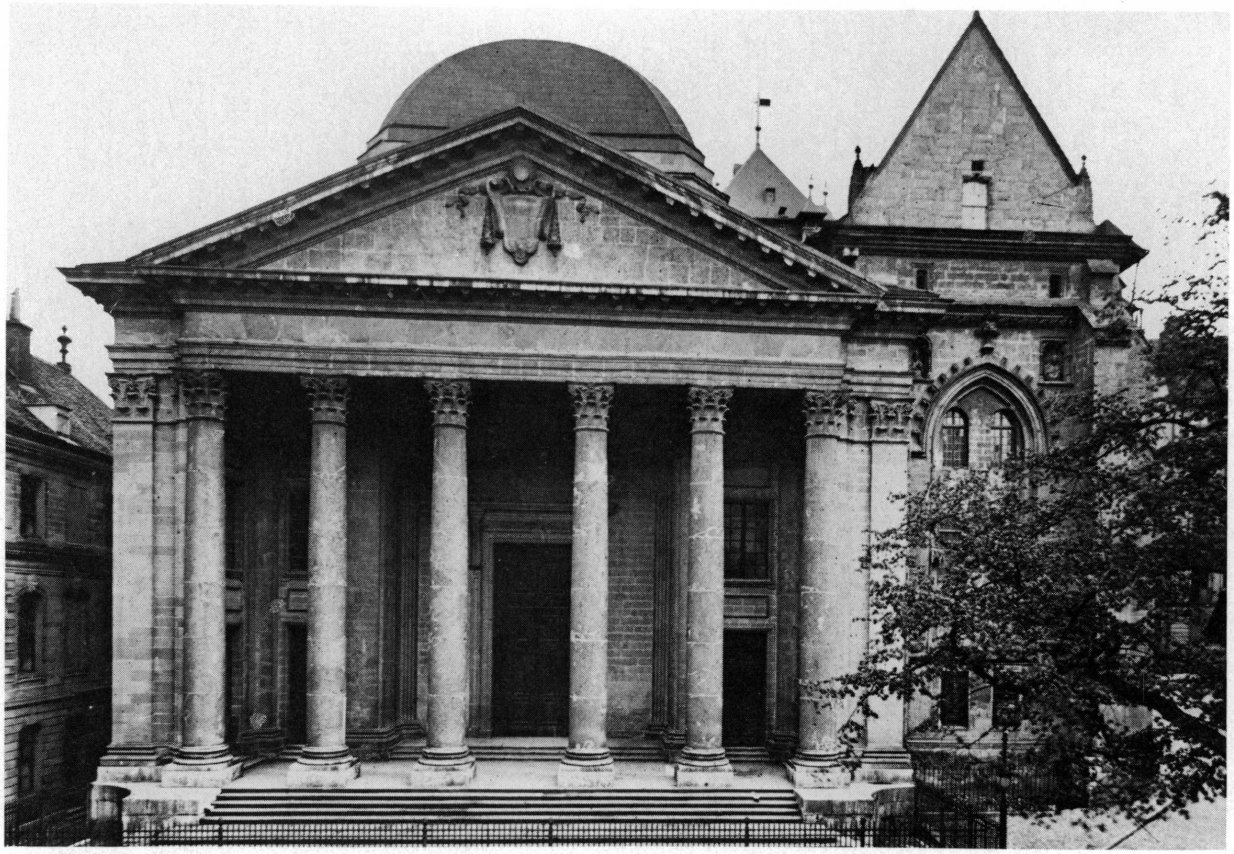


Fig. 15. Saint-Pierre avant 1885.

poétique verticalisante, ou verticaliste. Escuyer exagérait la largeur des entrecolonnements, DuBois les resserre tant qu'il peut et supprime même l'écart supplémentaire de celui du centre (de deux diamètres et demi en réalité); il place les pilastres des contreforts latéraux directement contre la colonne d'angle, dessine des chapiteaux dont le feuillage proliférant évoque plus ceux du XIIIe siècle que le corinthien orthodoxe; surtout, il inscrit dans un seul carré le même portique déployé chez Escuyer en un rectangle couché fait de deux carrés juxtaposés. Chez Salucci, ce carré contenait aussi le fronton.

Le toit de la tour nord coiffe la pseudo-coupole et son arête de gauche reprend le rampant du fronton: ces deux moyens permettent d'atténuer l'arrondi anti-gothique du dôme; de cette façon, le profil de Saint-Pierre ne comprend plus que des pointes.

Il est difficile d'imaginer, en si peu de temps, deux lectures plus différentes de celle de Salucci. Une photographie légèrement antérieure à la restauration des Macchabées à partir de 1885 (fig. 15) permet de constater qu'aucune des trois vues n'est «fidèle», de supposer qu'aucune non plus ne se proposait de l'être et de conclure que cet *écart* est précisément l'information pertinente que l'image nous livre. A partir de la même trame, Escuyer s'abandonne paisiblement à son goût du trapu, DuBois formule une espèce de crispation et Salucci élabore un jeu d'échos. Les trois gravures sont irréelles, mais chacune d'une irréalité diverse, qui entretient pourtant avec la donnée topographique des liens en aucun point rompus. Chacune à sa façon, ces estampes démontrent une fois de plus le potentiel d'élasticité que la réalité urbaine contient et, toutes, elles récusent la réduction du réel au mesurable (fig. 16) [16].

Fig. 16. Saint-Pierre, état actuel; vue frontale du troisième étage de la Maison Duquesne.

[1] Cf. A. CORBOZ, *Le palais Eynard à Genève, un* design *architectural en 1817*, dans: *Genava*, n.s., XXIII, 1975, pp. 195-275. Salucci graveur est inconnu de Bénézit, qui dans son *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1962, VII, p. 489, mentionne seulement «le chevalier Alexander (sic) Salucci ou Saluzzi, peintre d'histoire, né à Florence au XVIIe siècle», académicien de Saint-Luc en 1648. Alessandro Salucci (1590- vers 1655), auteur de nombreux «caprices» (cf. A. BUSIRI VICI, *Fantasie architettoniche di Alessandro Salucci*, dans: *Capitolium*, décembre 1965, pp. 880-891), est-il un ancêtre de Giovanni? G. Ponsi, biographe de ce dernier, se borne à écrire que Giovanni est issu de «persone oneste e di agiata condizione»; il ajoute que «per suo divertimento si messe a disegnare alcune vedute» (G. PONSI, *Memorie della vita e delle opere di Giovanni Salucci Fiorentino*, Florence, 1850, pp. 4 et 9).

[2] Cf. p. ex. L. QUARONI, *Immagine di Roma*, Bari, 1969, pp. 277-293.

[3] Cf. C. MARTIN, *Les projets de reconstruction de la façade de Saint-Pierre au XVIIIe siècle*, dans: *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, III (1909), pp. 143-156; en outre: G. GERMANN, *Der protestantische Kirchenbau von der Reformation bis zur Romantik*, Zurich, 1963, pp. 87-93; A. CORBOZ, *Il portico della cattedrale di Saint-Pierre a Ginevra*, dans: *L'architettura, cronache e storia*, XV, n° 166, août 1969, pp. 262-269.

[4] C. MARTIN, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève, s.d. (1910) p. 33 et p. 213, n. 184.

[5] En 1634 selon R. Pane (*Bernini architetto*, Venise, 1953, p. 26), en 1626-27 selon M. et M. Fagiolo dell'Arco (*Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rome, 1967, sub n. 44), qui incluent l'œuvre dans le catalogue berninien tout en rappelant l'absence de documents, en 1626 selon H. Hibbard (*Carlo Maderno and Roman Architecture, 1580-1630*, Londres, 1971, p. 231) qui les attribue à Maderno, lequel aurait ignoré le précédent de Maser. Pour T. Thieme, *Disegni di cantiere per i campanili del Pantheon. Graffiti sui marmi della copertura*, dans: *Palladio*, I-IV/1970, pp. 73-88, les campaniles sont de Maderno et le rapport avec Maser probable.

[6] C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Rome, 1970, p. 104.

[6 bis] Cf. W. L. MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, Cambridge, Mass., 1976.

[7] Cf. fig. 100 (p. 257) et 122 (p. 267) de l'étude sur le palais Eynard citée sub. n. 1 ci-dessus.

[8] Cf. B. CARL, *Klassizismus*, Zurich, 1963, p. 67 et pl. 130 s. L'écart perceptible entre La Gordanne et les autres productions de Salucci, notamment du point de vue de la qualité du détail, du travail du matériau et des proportions rend toutefois cette attribution peu sûre. A ne juger que sur photographies, on classerait cette construction dans le néo-

palladianisme anglais. Cet article était rédigé lorsqu'est paru le catalogue *Die PräsenzPalladios in der Schweizer Architektur* (Zurich, 1975), où le bâtiment est attribué à Bagotti (lire sans doute Bagutti), vers 1810; un voyageur décrit en effet La Gordanne, sans équvoque, en 1814.

[9] Cf. G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venise, 1959, pl. 209, 204 et 221.

[10] Cf. M. TAFURI, *Commitenza e tipologia nelle ville palladiane*, dans: *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XI, 1969, p. 128.

[11] Perle récente: «on se permet de remarquer que si un Heimatschutz avait existé à l'époque, il aurait difficilement approuvé une infidélité si flagrante au style de la cathédrale» («Heimatschutz», n° 4/1969, p. 86). En plus de prouver une admirable méconnaissance de la question et de contenir un anachronisme flagrant, cette remarque réussit à démontrer une ignorance réjouissante de la problématique de l'intégration.

[12] Cf., résumant cette question, S. VON MOOS, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur*, Zurich, 1974, pp. 106 et 114-119.

[13] Escuyer la copie d'ailleurs pour la pl. 4 de son *Atlas*. Une lithographie d'après Gardelle paraîtra encore dans le *Nouveau messager Suisse* en 1836 (je remercie M. M. Dehanne de cette information). L'estampe de Gardelle est probablement à son tour inspirée d'une gravure de Diodati de 1675: «Veüe du Frontispice de Sainct Pierre et le circuit de la place ou est représenté un conuoy de nopces».

[14] Cf. P. CHAIX, *Jean DuBois, peintre à la gouache et graveur genevois (1789-1849)*, dans: *Genava*, XXII, 1944, pp. 218-228.

[15] DuBois crée avec Briquet son atelier de lithographie en 1830 (cf. A. SCHREIBER-FAVRE, *Notes sur les débuts et le développement de la lithographie à Genève*, dans: *Pro Arte*, n° 2/1942, non paginé, et Verein Schw. Lithographiebesitzer, *Die Lithographie in der Schweiz und die verwandten Techniken. Tiefdruck – Lichtdruck – Chemigraphie*, Berne, 1944, p. 50; le premier de ces textes fait remonter à 1818 les premiers essais de cette technique à Genève, l'autre à 1822; informations aimablement fournies par M. M. Dehanne).

[16] L'auteur tient à remercier vivement tous ceux et celles qui l'ont aidé dans ses recherches, en particulier Mlle Chouet, MM. A. Huber, M. Dehanne et A. Léveillé.

Photographies et documents: Bibliothèque publique et universitaire, Genève. Musée du Vieux-Genève. B. Karl (dans «Klassizismus»). Studio-Foto Vajenti, Vicence. Zimmer-Meylan, Genève.