

Pierre Puget architecte romain

La diversité de l'œuvre de Puget architecte a toujours déconcerté la critique. Comment expliquer en effet qu'un même artiste ait pu concevoir, au long de sa carrière, des projets à première vue aussi disparates — différents ne serait pas assez dire — que ceux que lui attribue la tradition ? Trente ans séparent les plus anciennes recherches de Puget en architecture (Hôtel de ville de Toulon) des plus récentes (place Royale de Marseille) : mais le temps n'est pas une explication suffisante. La révision du catalogue, peut-être moins définitive qu'il ne paraît¹, écarte du tableau traditionnel le Fort Saint-Nicolas, la Halle au poisson, l'Arsenal des galères et quelques hôtels aixois, mais ne résout pas davantage le problème. Il vaut mieux, semble-t-il, admettre dans la carrière de Puget architecte des revirements et des ruptures, des périodes distinctes, indépendantes et même opposées.

Louis Haucœur² a placé la jeunesse de Puget architecte sous l'influence baroque italienne et reconnu dans les atlantes de Toulon, « fils de la Méditerranée comme les tritons du maître romain »... le « souvenir épuré

1. Joseph BILLIQUET, "Pierre Puget architecte et son sosie", dans *Mém. Inst. Hist. Provence* (1935) et Jean BOYER, "Documents inédits sur trois hôtels attribués à Puget", dans *Actes du Congrès Soc. Sav., Nice 1965* (Paris, 1966). Si le travail de M. Boyer est indiscutable, M. Herding souligne dans sa communication au présent colloque la nécessité de reprendre la question de la Halle au poisson, question apparemment réglée par l'article célèbre de J. Billoud. On peut ajouter aux arguments de M. Herding (voir plus haut) que la présence de Jean Puget comme conducteur des travaux à la Halle au poisson, comme plus tard à la Charité, milite impérieusement en faveur de la restitution de l'œuvre au "grand Puget". D'autres recherches pourraient également allonger le catalogue ; il faudrait s'intéresser à l'église des Capucins dont BILLIQUET, *loc. cit.*, avait retrouvé le prix-fait, passé à Gaspard le 6 février 1680, et dont ce document donnait formellement les plans à "P. Puget architecte du Roi entretenu au port de Toulon". L'édifice, construit selon Bougeret sur les plans de Puget "jusqu'à la corniche", fut détruit à la Révolution.

2. Louis HAUCŒUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, II, I (Paris, 1948), p. 214-225.

des architectures du Bernin » : « décor abondant et vigoureux, mouluration solide ». Mais à l'autre bout de la carrière, c'est la culture parisienne, et les « ordonnances chères à Jules Hardouin-Mansart », qui paraissent au même historien inspirer les projets de place Royale de Puget. Opposition vraisemblable, naturelle dans la carrière d'un artiste qui s'est longtemps cherché auprès des maîtres et des clients italiens, mais qui ne pouvait trouver dans son pays d'autre chemin du succès que l'adhésion plus ou moins totale aux goûts et aux vues de la Cour de France, maîtresse des grandes commandes et des projets d'avenir. Plus récemment, une mise au point un peu différente a paru s'imposer avec les premiers travaux de Guy Walton³ : on aurait, dans l'œuvre de Puget, une première période d'inspiration baroque romaine, qui culminerait avant 1660 avec les projets pour l'Hôtel de ville de Marseille⁴, puis, après le séjour à Gênes dont Puget revient en 1668, une seconde période, d'esprit et de culture beaucoup plus classiques, comme le montrent très vite les projets pour l'arsenal de Toulon : un classicisme qui, loin de venir de Paris comme on croyait jusqu'ici, serait pour l'essentiel inspiré par les leçons du xv^e siècle génois, par l'art sévère de Galéas Alessi, dont les chefs-d'œuvre avaient environné l'existence quotidienne de Puget pendant six années.

Nous proposons ici une nouvelle lecture de l'œuvre de l'architecte, à la lumière d'un fait historique essentiel, qui a été récemment établi par M. Walton lui-même : le retour de Puget à Rome en 1661-62⁵. Ce qui n'était jusqu'ici qu'une hypothèse vraisemblable, justement avancée voici vingt ans par sir Anthony Blunt⁶, devient une certitude : entre le bref passage à Gênes en 1660 pour acquérir des marbres pour Fouquet et le long établissement dans la capitale ligurienne de 1663-68, se situe un substantiel séjour sur les bords du Tibre, qui permet à Puget, non seulement de produire plusieurs œuvres importantes, comme le buste de *Philosophe*, récem-

3. GUY WALTON, "Les dessins d'architecture de Puget pour la reconstruction de l'arsenal de Toulon", dans *Information d'histoire de l'art*, 1965, 4.

4. M. Walton remettait ainsi en question la datation traditionnelle de 1670.

5. GUY WALTON, "Pierre Puget in Rome, 1662", dans *Burlington Mag.*, oct. 1969.

6. ANTHONY BLUNT, *Art and architecture in France, 1500-1700*, (Londres, 1953), p. 268 et note 49.

ment découvert, mais surtout d'enrichir considérablement sa culture, classique et moderne. Parlant du sculpteur, Guy Walton a bien marqué le rôle que joueront dans toute la fin de la carrière de Puget les « matériaux accumulés » au cours de cette visite de 1662⁷. Mais l'influence sur l'architecte est peut-être plus considérable encore. Ce sont les grandes découvertes qu'il a pu faire dans la Rome des Chigi qui vont faire de Puget un architecte et orienter de façon décisive toute sa démarche dans ce domaine de l'architecture et de l'urbanisme, nous livrant le principal fil conducteur, et rétablissant l'unité d'une œuvre qui pourrait bien n'être "disparate" qu'en apparence.

La vocation d'architecte est chez Pierre Puget une vocation tardive. Sa première activité à Marseille, sur le chantier de Jean Roman, décorateur de navires, autour de 1635, n'en laisse encore rien transparaître. Non plus que son premier séjour italien autour de 1638-43. Giuliano Briganti⁸ a bien montré que ce que cherche le jeune Puget dans l'entourage de Pierre de Cortone, à Rome et à Florence, c'est à acquérir un bon métier de peintre et de stucateur. Ce dont il rêve c'est de pouvoir, comme les grands décorateurs italiens, animer par la figure et l'ornement, peints ou sculptés, l'espace intérieur des églises et des palais. Rentré en France, c'est effectivement comme peintre religieux et décorateur de navires qu'il acquiert assez vite une certaine notoriété, au cours des années 1650. Finalement, il apparaît avec le titre d'architecte en 1656 pour la première fois⁹ : c'est le moment où il signe le prix-fait du portail de Toulon.

Ce morceau, qui a tant fait pour la célébrité de l'artiste, est avant tout une œuvre de décorateur. On y reconnaît ce goût si typique de l'art baroque pour la forme animée, substituée aux motifs quasi-abstraites de l'architecture classique. Mais il n'est pas sûr qu'il faille faire appel ici à des sources spécifiquement italiennes. Le motif du portail à atlantes était connu en

7. Voir note 5 et Guy WALTON, "Puget et l'Italie", dans *Arts et Livres de Provence*, 78 (1971).

8. Giuliano BRIGANTI, *Pietro da Cortona* (Florence, 1962), pp. 238-239.

9. Les titres que prend Puget dans les actes officiels sont déroutants : en 1669, il s'intitule "peintre" à côté de son frère Gaspard, désigné comme "architecte royal". HERDING, *op. cit.*, p. 239 (30 oct. 1669).

Provence depuis la Renaissance et un inventaire méthodique en ferait certainement reparaître un certain nombre d'exemples au temps du Maniérisme tardif provençal, sous Louis XIII et vers le milieu du siècle. La tendance serait alors à changer l'échelle des figures, à remplacer les cariatides menues de la tradition par d'énormes et pesants atlantes, droit venus de la décoration navale : ainsi au portail Maurel de Pontevès, à Aix. Ici va apparaître par contraste la culture italienne récente de Pierre Puget. Ses atlantes n'envahissent pas le portail, au demeurant assez banal dans son architecture : ils sont d'élégantes figures, d'une finesse qui fait immédiatement songer au décor intérieur, particulièrement aux figures de stuc qui garnissent les voûtes de Pierre de Cortone au palais Pitti ¹⁰. Le principal écho, au portail de Toulon, c'est celui du chantier florentin sur lequel Puget avait, quinze ans plus tôt, appris la décoration.

Il n'existe aucun indice d'une activité spécifiquement architecturale chez Pierre Puget avant le séjour à Rome de 1662. L'hypothèse, un instant avancée par M. Walton, d'une datation très précoce des projets pour l'Hôtel de ville de Marseille (vers 1653-1660 ?) a été avec raison abandonnée par son auteur : elle ne s'accordait ni avec les données historiques, ni avec les données de style. Dans ces années 50, Puget n'a été occupé qu'à des activités de décorateur. M. Walton a signalé récemment un plafond, peint en 1649 pour une chapelle de confrérie des environs de Toulon, et un tabernacle, exécuté en 1657 pour la cathédrale de Marseille ¹¹. L'un et l'autre ont disparu, comme aussi l'œuvre majeure de Puget, en dehors du balcon de l'Hôtel de ville, avant le départ pour Rome : le décor d'autel de la chapelle du *Corpus Domini*, en la cathédrale de Toulon (1659) ¹². A défaut de ces ouvrages, dont on ne sait à peu près rien, un dessin de cartouche, publié par M. Herding ¹³ et daté par lui de 1654/55, montre chez Puget une grammaire décorative assez traditionnelle, maniériste, qui ne laisse nullement

10. HERDING, *op. cit.*, fig. 31.

11. Guy WALTON, "Documents inédits...", in *Arts et Livres de Provence*, 78, (1971), p. 174.

12. Détruit par un incendie en 1681 et remplacé par l'ensemble actuel de Ch. Veyrier, commandé en 1682. HERDING, *op. cit.*, pp. 242-243.

13. HERDING, *op. cit.*, fig. 18.

présager le grand manipulateur de formes et d'espaces de la décennie suivante. Il est clair que c'est le voyage à Rome de 1662 qui fait Puget architecte.

Aucun moment du XVII^e siècle ne pouvait être plus favorable pour embrasser dans tout son dynamisme et sa plénitude l'œuvre monumental du haut Baroque romain¹⁴. Sous Alexandre VII Chigi (1655-1667) s'achèvent plusieurs des principales entreprises de ses prédécesseurs, Urbain VIII Barberini (1623-1644) et Innocent X Pamphili (1644-1655) : Saint-Yves de la Sapience, Sainte-Agnès à la place Navone, Saints-Luc-et-Martine. De nouveaux chantiers sont ouverts : Cortone construit les façades de Sainte-Marie de la Paix et Sainte-Marie in Via Lata ; Borromini, Saint-André della Fratte, Saint-Jean in Oleo, Sainte-Marie des Sept-Douleurs, le palais de la Congrégation pour la Propagation de la Foi. C'est l'apogée du premier Baroque, tout de mouvement et de contraste, de tension et d'imagination. Mais c'est aussi sous Alexandre VII que Bernin, non content du prestige inégalé qui s'attache à son œuvre de sculpteur, se révèle brusquement, la soixantaine atteinte, un architecte puissant et original. Il lance devant Saint-Pierre les deux bras de la Colonnade, élève pour la famille du pape le palais plus tard Odescalchi, et surtout les trois admirables églises de plan central, Saint-André du Quirinal, Castelgandolfo, l'Ariccia. C'est un autre baroque dont on pressent ici l'arrivée, modéré, moins tendu, moins soucieux de s'imposer par la surprise et la singularité, sensible à la qualité classicisante de certains détails. Les préoccupations de scénographie et d'urbanisme passent au premier plan. Il en va de même avec un architecte qui se fait connaître précisément sous le pontificat Chigi, Carlo Rainaldi¹⁵, dont les deux grands chantiers, au moment du séjour de Puget, Sainte-Marie de Campitelli et les églises jumelles de la place du Peuple, vont orienter tout le développement tardif du Baroque romain. Nul doute que Puget a été profondément marqué par ce climat de discussion et de recherche, qu'il a étudié de près les ouvrages récents et connu certains des projets non encore exécutés. Son œuvre d'architecte va rapidement en témoigner.

14. Rudolf WITTKOVER, *Art and architecture in Italy, 1600-1750* (Londres, 1958).

15. Furio FASOLO, *L'opera di H. e C. Rainaldi* (Rome 1961).

On retrouve Puget en Provence au printemps de 1663 et c'est ici que l'hypothèse très convaincante de M. Klaus Herding¹⁶ place un des grands moments de la carrière de Puget architecte, les projets pour l'Hôtel de ville de Marseille. Le grand dessin¹⁷, qui est en même temps le plus connu, est parfaitement présenté par le P. Bougerel (fig. 22). Puget « fit aussi alors¹⁸, écrit-il, à la demande de M. de La Salle, un des principaux gentilshommes de Marseille, un superbe dessin pour un hôtel de ville : on le trouve aujourd'hui chez M. Gravier. Les connaisseurs sont frappés de la beauté surprenante de ce dessin ». Superbe et surprenant, ce projet appartient à la meilleure veine du premier Baroque, celui dont Puget a vu l'apogée à Rome en 1662. Certains détails, sans doute, rappellent le Puget de 1656 : ainsi le portail à atlantes, sous le grand escalier. Mais les éléments essentiels de la composition renvoient presque tous aux souvenirs du récent séjour romain. Pour imaginer un hôtel de ville pour Marseille — "fameuse sœur de Rome", dira un peu plus tard un texte révélateur¹⁹ — Puget se tourne naturellement vers le Capitole. Mais il le fait d'autant plus volontiers que l'actualité a récemment attiré de nouveau l'attention sur la grande œuvre de Michel-Ange et de ses disciples : en 1662 il n'y a guère plus d'une dizaine d'années en effet que Carlo Rainaldi vient de terminer l'ensemble conçu à la Renaissance en élevant sur le côté ouest de la place le palais des Musées capitolins. L'ordonnance colossale de cet édifice semble s'imposer pour les grandes compositions urbaines et Pierre de Cortone l'emploie dans un projet de portiques pour le quartier du Gesu²⁰ (fig. 23). Le dessin de Puget n'a donc rien d'un pastiche historicisant, mais appartient pleinement à l'art vivant

16. Voir plus haut, HERDING, *Etat de la question*, note 9.

17. Marseille, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 268.

18. Bougerel situe ce dessin au même moment que les projets pour l'agrandissement de Marseille, vers 1668-70. R. BUSQUET et E. ISNARD, *Les monuments de Marseille* (Marseille, 1952), p. 27, généralement bien informés, affirment sans hésitation que le dessin est "daté de 1670". Mais il est bien certain que ce dessin n'a pu être exécuté que pendant la période d'interruption des travaux sur le chantier de l'Hôtel de Ville, c'est-à-dire entre 1656 et 1666. A partir de la reprise des travaux, sous la direction de Gaspard Puget, tout plan d'ensemble nouveau devient sans objet et le sculpteur ne peut plus espérer d'autre commande que celle d'éléments décoratifs. L'intervention de Puget à l'Hôtel de Ville vers 1670 existe, mais elle se limite à l'exécution des armes du roi.

19. Harangue de l'échevin Chalvet en faveur de la création d'une place Royale, 1685. HERDING, *op. cit.*, p. 188.

20. Paolo PORTOGHESI, *Roma barocca* (Rome, 1966), fig. 201.

du milieu du XVII^e siècle. L'hôtel de ville qu'il rêve d'élever en bordure du Lacydon est parent des somptueux palais romains des années 1650-1660, le Montecitorio, l'Odescalchi, ou le palais de *Propagande Fide* ou surtout celui que P. de Cortone étudie pour les Chigi à la place Colonna. Ce sont les mêmes masses imposantes, rythmées par l'ordre colossal, les mêmes articulations fortes, le même vocabulaire, noué et singulier. C'est surtout la même ouverture sur le paysage urbain. Pour son grand projet marseillais Puget se garde de ne présenter qu'une banale élévation. Seule une vue cavalière lui permet de faire sentir la nouveauté de ses conceptions, où c'est moins la façade qui importe que son rapport avec la place, avec le quai du port, avec la fontaine monumentale dont les figures fluviales s'organisent autour d'une colonne triomphale "à la romaine". On s'est souvent étonné de la "bizarrie" des combles de cet hôtel de ville, renflés et historiés, dressant en guise de couronnement une sorte de tour festonnée qui semble tout droit sortie d'une pompe funèbre baroque ou plutôt d'une fête sur la place Navone. En fait, les architectes baroques romains s'intéressaient à ce genre de couverture fantastique, comme le prouvent les dessins qu'ils vont peu après envoyer à Paris pour le Louvre de Louis XIV. On retrouvera, en particulier dans les projets de Carlo Rainaldi et ceux que Paolo Portoghesi a rendus à Pierre de Cortone²¹, ce même gonflement de la toiture, insolite et quasi-monstrueux. Ce rapprochement avec les projets italiens pour le Louvre de 1664 montre à la fois l'actualité "européenne" des propositions de Puget et la source principale de son inspiration, le travail de recherche en cours vers 1662 dans les ateliers de Carlo Rainaldi et surtout — comme il était naturel chez l'ancien collaborateur du maître — de Pierre de Cortone.

Le second projet est moins connu²². En très mauvais état, il se prête mal à la reproduction et même à la lecture (fig. 26 à 28). Légèrement plus tardif, ce dessin apparaît comme un contre-projet, plus modeste, destiné à apaiser les inquiétudes financières des échevins marseillais. Il n'offre plus deux façades principales en équerre, également ouvragées, mais un seul

21. Paolo PORTOGHESI, "Gli architetti italiani per il Louvre" dans *Saggi di storia dell'architettura in onore di V. Fasolo* (Rome, 1961).

22. Musée des Beaux-Arts de Marseille, Inv. D. 269.

frontispice vers le port, objet unique des soins de l'architecte. A première vue, ce projet paraît plus traditionnel. Le choix des matériaux surprend, et cependant le dessin ne laisse aucun doute ; l'édifice eût été bâti en brique et pierre²³, selon une formule chère au XVII^e siècle français, mais qui commençait alors à passer de mode. Le développement en hauteur, les ordres superposés, le style pittoresque n'appartiennent pas aux tendances les plus neuves de l'architecture, ni française ni italienne. Aux angles de la composition, les balcons portés par des atlantes restent fidèles à l'esthétique de l'Hôtel de ville de Toulon. Mais la présence des combles renflés et de la tour s'achevant en spirale, à la façon de Borromini, renvoie une fois de plus vers la Rome de 1662. Au centre de la façade, un avant-corps semi-circulaire se détache du plan rectiligne, comme à Rome les péristyles de Saint-André du Quirinal et de Sainte-Marie de la Paix, que Puget a vus en cours d'achèvement ou récemment terminés en 1662. Le détail confirme, si besoin est, la nature de l'inspiration de Puget dans ces dessins marseillais. Les fenêtres du petit projet, avec leur fronton brisé, les anges sur les rampants, et le tableau emboîté²⁴ sont à rapprocher des projets de Rainaldi vers 1660 pour Saint-André della Valle. Les ouvertures au rez-de-chaussée du grand projet, trapézoïdales et bizarrement couronnées, sont borrominiennes²⁵ et renvoient à Saint-Yves et à Sainte-Marie des Sept-Douleurs. Retour de Rome, Puget parle en 1663 un langage typiquement romain.

C'est ce langage qu'il va tenter d'introduire à Gènes pendant les six années 1663 à 1668. Le sens de son effort apparaît nettement avec son premier projet, celui d'un maître-autel à baldaquin pour la basilique de Carignano (1663-1665)²⁶ (fig. 19). C'était sans doute la première fois qu'on reprenait explicitement le modèle donné quarante ans avant par le Bernin à Saint-Pierre de Rome (fig. 20). Colonnes torses, lambrequins, volutes et anges animant la partie supérieure, l'essentiel est repris. Mais le projet de Puget

23. La brique entrera également dans la construction de la chapelle de la Charité. C'est peut-être un souvenir romain, là encore.

24. F. FASOLO, *op. cit.*, pl. 70.

25. Et renvoient, à travers Borromini, à l'exemple de Michel-Ange.

26. Dessin au musée Granet d'Aix, grand et soigné, un autre, plus petit et médiocre, réplique d'atelier, au musée des Beaux-Arts de Marseille, Inv. D. 264.

représente une mise à jour baroque très évoluée : le plan passe du carré au cercle, les colonnes sont doublées, la richesse d'articulation s'accroît, le couronnement n'est plus la simple sphère coiffée d'une croix qu'avait conçue le Bernin, mais un opulent groupe sculpté de l'Assomption de la Vierge. Par la densité, l'aisance et le mouvement, le projet de baldaquin de Puget trouve sa place auprès de la principale réalisation contemporaine dans le genre, le baldaquin parisien du Val-de-Grâce (Gabriel Le Duc, 1664)²⁷, expression caractérisée du baroque français des années 60 (fig. 21). Le projet, lui non plus non abouti, de tabernacle pour l'église génoise de San-Siro²⁸, présente le même goût des volumes abondants, le même mélange des figures et des éléments architecturaux, la même référence aux développements les plus récents du haut Baroque romain. On notera surtout le borrominisme accusé de la niche centrale, qui renvoie à la façade des Philippins et à celle de *Propaganda Fide*. C'est aussi des références romaines que suggère, heureusement réalisé celui-ci, le maître-autel de San-Siro, mis en place en 1670²⁹. Ce précieux ouvrage de bronze et de marbre est parent des précédents projets et typique du haut Baroque. Il peut, plus précisément, être mis en rapport avec l'autel romain que Pierre de Cortone destinait à l'église inférieure des Saints-Luc-et-Martine³⁰. On y travaillait dans les années 60 et l'ouvrage était si particulièrement cher à son créateur qu'il devait l'inclore en 1667 dans ses dispositions testamentaires. C'est une réplique personnelle que Puget a voulu en ériger à San-Siro de Gènes : mêmes matériaux précieux, bronzes et marbres, même fonction de la figure dans la composition architecturale. A défaut de la maquette perdue de l'*Annunziata* génoise³¹, ces quelques réalisations et projets encore connus suffisent à caractériser le romanisme de notre architecte.

27. P. CHALEIX, "A propos du baldaquin du Val-de-Grâce", in *BSHAF*, 1961, p. 211, rend à l'architecte français Le Duc le dessin traditionnellement attribué à Bernin.

28. Un dessin, coll. part. Paris, un autre à Montpellier, musée Atger, Inv. 232.

29. Dessin au musée des Beaux-Arts de Marseille, Inv. 271.

30. LUIGI SALERNO, dans *Altari barocchi in Roma, a cura di E. Lavagnino...* (Rome, 1959), pp. 103-106.

31. L'existence de cette maquette, dans l'arrière-sacristie de l'*Annunziata* au XVIII^e siècle, est attestée par Bougerel.

Quel que soit l'intérêt de ces ouvrages, il est bien certain que la période génoise n'avait pas répondu aux ambitions architecturales de Pierre Puget. Sa réputation demeurerait celle d'un décorateur et d'un sculpteur. Aucun grand chantier ne lui avait été confié. Et lorsque à partir de 1667 l'artiste commence à préparer son retour en France, c'est avec l'espoir explicite de pouvoir enfin réaliser son rêve : bâtir. Bâtir des monuments, bâtir des ensembles urbains, modeler le visage des deux cités chères à son cœur, Marseille et Toulon : bâtir "à la romaine". En janvier 1667, il fixe ses conditions, dans une lettre célèbre à l'intendant de la Marine, M. d'Infreville³² : s'il travaille à l'arsenal de Toulon, ce sera uniquement à donner les plans des vaisseaux et en aucun cas il n'acceptera d'exécuter de ses propres mains leur décoration. Surtout, au cas où se reconstruirait l'arsenal, il entend en être l'architecte, en donner les plans, en diriger le chantier. Quelques mois plus tard, il offre également ses services aux échevins marseillais³³ : le poste qu'il a en vue est celui d'architecte de la ville, la tâche à accomplir, la réalisation du plan d'urbanisme dont le principe a été adopté l'année précédente.

Que reste-t-il à Marseille de l'œuvre de Puget aménageur de l'espace urbain, beaucoup plus certainement qu'on a pris l'habitude de le penser. Les documents montrent que l'artiste a préparé des plans, ambitieux et précis, pour l'agrandissement oriental de la ville, dans le secteur des cours Belsunce et Saint-Louis et que ces projets ont fait l'objet d'études attentives de l'administration publique³⁴. Certes, ces cours seront réalisés non par Puget mais par les architectes de la ville, en particulier par Mathieu Portal³⁵. Toutefois, le P. Bougerel cite les « six feuilles de grand papier » données par Puget afin de montrer aux particuliers « l'ordre qu'ils devaient suivre pour la régularité de l'architecture ». « Le cours de Marseille, quelque beau qu'il soit, l'aurait été encore davantage si l'on avait suivi *exactement* son dessein. » La réalisation s'éloigne du plan de Puget, selon Bougerel,

32. HERDING, *op. cit.*, p. 218.

33. HERDING, *op. cit.*, p. 237 (24 juin 1667).

34. HERDING, *op. cit.*, pp. 237-243. Gaston RAMBERT, *Nicolas Arnoul, intendant des galères, ses lettres et mémoires relatifs à l'agrandissement de la ville...* (Marseille, 1931).

35. BUSQUET et ISNARD, *op. cit.*

sur deux points essentiels : les dimensions du cours sont inférieures à ce qu'avait prévu Puget, la composition de la façade de chaque ilot n'est pas comme l'artiste l'avait souhaité, centrée sur un portail monumental unique. Par contre, « la magnifique architecture qu'on observe partout » semble bien, comme le suggère Bougerel, conforme aux indications essentielles des « six feuilles ». Les traits génois sont nombreux : la composition à quatre niveaux groupés par deux (fenêtre + mezzanine), les corniches portées sur de grosses consoles se retrouvent dans les principales villas de la Riviera ligure. Mais ces traits ne prouvent pas une attribution à Puget : la culture génoise constitue à cette époque un fonds commun des architectes marseillais, comme le démontre l'Hôtel de ville, dont les plans ne doivent rien à Puget³⁶, et qui reprend pourtant textuellement la composition des villas Cambiaso ou Scassi Imperiale. Par contre, la présence de balcons à atlantes, le style héroïque conféré à l'ensemble par l'emploi du colossal, la puissance des corniches et des moulurations dénotent dans l'état actuel la présence de Pierre Puget et rattachent les cours marseillais au courant du haut Baroque.

Aux mêmes années appartiennent les projets pour l'arsenal de Toulon, échelonnés de 1669 à 1676³⁷ (fig. 29 et 30). Il est plusieurs façons de les envisager. On peut s'intéresser particulièrement au détail architectural et relever une "évolution" de Puget vers un langage plus classique. Le pavillon de l'Etuve³⁸, qui fut effectivement construit en 1668 par Puget, correspond assez bien à l'influence de la Renaissance génoise détectée par M. Walton. A certains détails pourtant apparaît l'architecte du XVII^e siècle baroque : les refends du rez-de-chaussée ont une animation neuve et le classicisme condamnerait certainement le contraste trop appuyé entre les travées extrêmes d'un élégant académisme et la partie centrale, rustique sans concession. Mais les préoccupations de l'artiste sont assurément au-delà de ces problèmes de style. Dans une lettre de 1671³⁹, il explique quelle a été sa pensée

36. BUSQUET et ISNARD, *op. cit.* L'étude de l'Hôtel de Ville de Marseille serait à reprendre, de façon à élucider le problème de l'architecte et à mettre en lumière la culture originale dont témoigne l'édifice.

37. Bibl. Nat. Dépôt des Cartes et Plans de la Marine. Voir note 3.

38. Détruit en 1679 à la suite d'un incendie. Elevation publiée pour la première fois par Guy WALTON dans son article de *l'Inf. d'histoire de l'art* de 1965.

39. HERDING, *op. cit.*, p. 221.

en préparant ses plans d'ensemble pour l'arsenal. Puget est d'abord un réaliste, soucieux de s'entourer de l'avis des techniciens et des futurs utilisateurs, parlant fonction et prix de revient. Il signe volontiers à l'époque du titre d'ingénieur du Roi. Il est ensuite un urbaniste, attentif à aménager les "avenues", les plantations, les canaux autour de l'édifice. L'artiste vient enfin, mais il se montre surtout préoccupé de l'aspect global du monument, tel qu'on le découvrira de loin, depuis le quai du port. Le premier projet de 1669 organise autour de l'accent majeur de la chapelle, à coupole élancée, l'enchaînement fortement contrasté des pavillons d'allure royale, des hangars à navires aux énormes arcades, des galeries disposées en hémicycle qui dilatent la composition en l'intégrant au paysage, comme font en Vénétie les *barchesse* des villas de Sammicheli et de Palladio. Dans un projet plus tardif de 1676, le sens urbanistique s'affirme de façon plus neuve encore, avec des hangars d'une grandeur impériale (Puget cite le port antique d'Ostie parmi ses sources d'inspiration) et une vue particulièrement soignée du côté de la ville, face à laquelle se déploie en hémicycle une majestueuse avant-cour parée de vases et de statues. Dans cette architecture les masses comptent plus que les surfaces, l'effet d'ensemble fait oublier le détail, surtout l'édifice est inséparable de son espace extérieur, place, quai, plan d'eau. Scénographie baroque et détail classicisant : Puget apparaît dans ses projets de Toulon comme un représentant typique de ce second Baroque tardif, dont il a vu en 1662 s'ébaucher les recherches dans les ateliers du Bernin et de Rainaldi.

Des dessins pour l'Hôtel de ville de Marseille à ceux destinés à Toulon il n'y a pas pour autant la rupture, ni même le renouvellement profond qu'on y a parfois reconnu. Il faut souligner ici que les deux programmes étaient trop différents pour qu'on pût aboutir à des résultats similaires. Le traitement pittoresque, expressif de la richesse de la cité, s'imposait pour l'Hôtel de ville, comme le langage plus sévère de Toulon pour l'arsenal. Puget, attentif comme tous les architectes de cette époque à la "convenance" stylistique, adopte ici les moyens d'expression du second Baroque, non par ralliement à une tendance esthétique, mais par conviction de la convenance de ces moyens au problème particulier. On le verra dans les mêmes années revenir tout aussi bien aux formules du premier Baroque lorsque le pro-

gramme lui paraîtra appeler une telle solution. Ainsi dans la décoration navale⁴⁰, dont la richesse doit traduire la puissance du royaume, il restera fidèle à la figuration abondante et au foisonnement décoratif et ne cherchera pas du tout à imposer à l'architecture des navires ces dispositions classiques et ce style sévère qu'on observera au XVIII^e siècle. De même lorsqu'il étudiera un projet de monument funéraire⁴¹, dans les années 1670, il se gardera d'adopter un schéma architectural classicisant, mais composera au contraire un arrangement libre, de draperies et de figures, dans la grande tradition du premier Baroque.

C'est de même la considération de programme et de convenance stylistique qui conduit Puget vers les formules du Baroque tardif pour l'hospice marseillais de la Charité (fig. 31 et 32). L'ouvrage est, quoi qu'on en ait dit, presque intégralement de Puget, bien qu'il ait été terminé sensiblement après sa mort⁴². Il dépend très nettement des précédentes recherches pour l'arsenal de Toulon. Le style sévère qui est adopté pour cet hospice-prison, où l'esprit d'ordre du XVII^e siècle entend "renfermer" ses pauvres, est naturellement voisin de celui des ateliers et des casernes que Puget avait préparés pour Toulon. La chapelle est à Marseille comme dans le projet toulonnais de 1669 le thème majeur de la composition et l'on ne manquera pas de souligner les ressemblances : plan ovale, colonnes autour de l'espace central, calotte exhaussée. La chapelle marseillaise résulte toutefois d'une modification importante du projet initial. Les documents permettent de préciser le parti de l'édifice tel qu'il avait été défini dans le projet de 1679 : au centre de la cour, le chevet de plan central dont les fondations pourront servir pour l'édifice actuel, mais, en avant, une nef longitudinale prolon-

40. Voir par exemple le vaisseau *l'Île-de-France*, de 1669, dont le musée Grobet-Labadié de Marseille conserve le dessin, présenté sous le n° 44 à l'exposition *Dessins des Musées de Marseille*, oct. 1971.

41. Musée Grobet-Labadié, HERDING, *op. cit.*, fig. 165.

42. L'essentiel des documents d'archives a été publié par J. BILLIQUOD, *op. cit.*, et par Victor HUOT, "Puget et la chapelle de l'ancien hospice de la Charité de Marseille" dans *Mém. Acad. Aix* (1930). Contrairement à ce qui a parfois été dit, Billiquod ne remettait pas en cause l'attribution à Puget et considérait au contraire la chapelle comme "l'unique témoin encore debout de (son) génie architectural". Partant de là, nous avons nous-même cherché à préciser la culture et la signification de l'œuvre, "Les problèmes de la chapelle", dans *La vieille Charité de Marseille, Arts et Livres de Provence*, 75 (1970).

geant le sanctuaire jusqu'au bâtiment méridional de l'hospice, enfin, une façade dominant la ville, façade si haute et si vaste — diront les recteurs pour la condamner — qu'elle plongerait dans l'ombre la cour entière de l'établissement. « C'est, disait Colbert en 1670, un homme qui va un peu vite et qui a l'imagination trop chaude. » Effectivement, dès 1682, les fonds s'avéraient insuffisants pour une telle entreprise et l'on en venait au parti actuel. La grande façade était abandonnée et la longue nef remplacée par un court atrium. Le chevet de plan central devenait l'essentiel. Les cloches étaient reportées dans un frontispice accroché à la coupole, les pensionnaires relégués dans les bras du transept, plus tard pourvus de tribunes⁴³. Certains raccords très apparents avouent ces modifications du parti. L'important est que l'ouvrage soit demeuré jusqu'à sa mort « sous la direction » de Pierre Puget, que son frère Jean ait été chargé de veiller à la conformité de l'exécution par rapport aux dessins adoptés, qu'à la disparition de l'artiste on ait pu considérer que « le plus gros de la dépense en était fait », et que François Puget ait hérité des attributions de son père pour l'achèvement des travaux au début du XVIII^e siècle⁴⁴. L'ouvrage que l'on voit aujourd'hui est typique de la culture et des tendances de Pierre Puget. Les relations qui s'établissent entre la rotonde et son entourage de portiques, le traitement franc et contrasté des masses, la scénographie de l'espace intérieur, tout cela renvoie au Baroque tardif et aux expériences romaines de 1662. L'organisation des bras du transept, séparés de la nef par un écran de colonnes, vient certainement de Saint-André du Quirinal et d'un Bernin qui, à son tour, se souvenait de Palladio et du chœur du Rédempteur vénitien. Moins typique, le plan ovale peut aussi renvoyer à la chapelle du Quirinal,

43. Les bras du transept seront divisés par un plancher, de façon à accueillir à l'étage les jeunes pensionnaires, filles et garçons. Des escaliers seront construits pour accéder aux tribunes, hors d'œuvre, de part et d'autre du chevet : l'ancien mur extérieur est encore bien visible à l'intérieur des cages d'escalier. Ces travaux sont vraisemblablement à dater de la dernière campagne autour de 1700.

44. En 1700, l'architecte de la province, Laurent Vallon, donne son avis sur le mode de couverture à adopter et recommande la pierre de taille. Cet avis sera suivi et ceci est d'autant plus remarquable qu'on était habitué à l'époque en Provence aux fausses coupoles, en bois enduit de plâtre. Les matériaux employés pour la chapelle sont variés : pierre de la Couronne, appareillée, pour la coupole et le tambour ; pierre grossière en blocage, pour le mur d'enveloppe ; brique enduite, pour les pilastres extérieurs.

si ce n'est plutôt au premier projet de Rainaldi pour Sainte-Marie de Campitelli. Le sobre traitement des surfaces, l'accent antiquisant du premier péristyle ionique (disparu en 1861)⁴⁵, rapprochent aussi Puget du Bernin de l'Ariccia.

Si le romanisme de Puget en cette partie tardive de son œuvre d'architecte apparaît avec moins d'évidence peut-être que dans les étapes précédentes, c'est d'abord qu'il transforme profondément ce qu'il a emprunté à ses maîtres romains. S'il reprend les écrans de colonnes de Saint-André du Quirinal (fig. 36), il insère entre les murs de la nef et la coupole un tambour élevé et amplifie ainsi, de façon neuve, le verticalisme et l'illumination de l'espace intérieur. La richesse d'invention est à son comble dans le plan de la chapelle de la Charité. Autour de l'espace central, les chapelles latérales, les sacristies, les escaliers sont dessinés selon le carré, le cercle, l'ovale et le trapèze ; les circulations enveloppent le tout en d'ingénieux méandres, deux tracés concentriques donnent la nef et le mur extérieur des bras du transept. On sent ici la joie du créateur, l'architecte en pleine inspiration⁴⁶. On note aussi à quel point semblent converger les recherches des divers grands foyers européens en cette fin du XVII^e siècle. Puget se rencontre dans ses projets marseillais avec les grands créateurs parisiens contemporains⁴⁷. C'est un peu l'austérité et la franchise des volumes de la Salpêtrière de Bruant qu'on retrouve dans la Charité et le premier dessin de 1679 offre le même parti binaire (nef longitudinale - ronde) que le double sanctuaire des Invalides, d'Hardouin-Mansart. Il y a plus : tel plan de Bullet, telle élévation de Bruant pour le même édifice parisien⁴⁸ (fig. 33 et 35) traduisent non seulement le même sentiment architectural, mais avancent des solutions extrêmement voisines. Il est difficile de ne pas penser que Puget a été

45. La façade a été refaite en 1861-63. Elle était à l'origine d'ordre ionique (V. HUOT, *op. cit.*). Le plan de 1752 conservé aux Archives des Bouches-du-Rhône (voir plus bas article de M. Drocourt) montre que cette façade donnait sur une étroite avant-cour limitée par des murs arrondis.

46. Architecte inspiré, Puget est en même temps un architecte réaliste. Chaque partie de sa chapelle répond à une fonction bien définie. Cf. J.-J. GLOTON, *loc. cit.*, p. 59.

47. Le plan de la chapelle présente également des ressemblances frappantes avec l'œuvre de plusieurs architectes de la Renaissance française, dont les traités étaient encore fort lus au XVII^e siècle, Serlio et Philibert Delorme (J.-J. GLOTON, *loc. cit.*, p. 61).

48. Patrick REUTERSWARD, *The two churches of the Invalides*. Stockholm, 1965.

informé, au moment de la Charité, des recherches parisiennes dans le domaine de l'architecture hospitalière. Toutefois, il n'a sûrement pas connu d'autres développements, plus lointains mais convergents, tels que ceux de l'Autriche et de l'Allemagne du Baroque tardif. Ce qui apparaît, c'est l'unité des recherches européennes à la fin du xvii^e siècle, et le rôle que joue Puget parmi les novateurs les plus typiques de cette époque.

Dans ce cadre de l'élaboration européenne du Baroque tardif, les projets pour la place Royale de Marseille⁴⁹ (1686-87) [fig. 37] prennent tout leur sens, et vont bien au-delà de la réplique un peu maladroite aux créations parisiennes qu'on y a vue assez souvent. Bien sûr, l'ordonnance n'ignore pas les formules d'Hardouin-Mansart. Mais les éléments italiens prédominent et sont l'expression de la liberté de démarche de Pierre Puget jusque dans cette période dite française, jusque dans ces commandes soumises à la décision de Versailles. Les emprunts à l'architecture génoise sont exceptionnellement importants, comparés à ce qu'on avait pu noter précédemment dans l'œuvre de Puget : baies géminées séparées par une colonne renflée, de tradition Renaissance, loggias encadrant la façade sur le port et renvoyant à la composition des palais de la Via Nuova. Ceci dit, le sentiment général reste essentiellement romain. Cet espace urbain ouvert et articulé, composé comme un décor de théâtre, avec sa perspective centrale et ses échappées sur les côtés, c'est l'espace romain du Baroque tardif, celui du Bernin à la colonnade de Saint-Pierre, celui de Rainaldi à la place du Peuple. Toutes les places royales françaises du xvii^e siècle, et particulièrement celle des Victoires (1685), qui serait le "précédent" immédiat, sont conçues pour le point de vue du spectateur arrêté, situé à l'intérieur de la place : or, voici qu'avec Puget le spectacle architectural va désormais s'organiser pour le voyageur en mouvement et la place Royale de Marseille se découvrira d'abord de l'extérieur, depuis l'entrée du port. Deux espaces que Puget veut articuler, celui de la place et celui du plan d'eau : l'arc triomphal, insolite, disproportionné et sans doute déplaisant du point de vue de la seule place, trouve alors sa vraie signification, qui est de signaler de loin le cœur

49. Marseille, musée des Beaux-Arts, Inv. 73-75.

de la ville à l'étranger entrant au port. L'intérêt de Puget se déplace des environs de la statue royale (objet premier de la commande qu'il a reçue !) pour se porter vers cette zone de confins entre la ville et l'eau, où il étage en une composition neuve l'arc triomphal, les pavillons et les loges, le soulèvement à bossages et les rampes d'accès en fer à cheval. Les rapprochements qui s'imposent ouvrent sur l'avenir et montrent l'originalité de Puget : avec sa place Royale, c'est le XVIII^e siècle que prépare l'artiste marseillais, le XVIII^e sans doute des Gabriel à Bordeaux et à la Concorde, mais surtout celui de Specchi et du port romain de Ripetta (fig. 38), celui des architectes italiens qui aménageront les bords de la Néva à Saint-Pétersbourg.

L'œuvre de Pierre Puget architecte et urbaniste appartient bien à son temps et aux courants les plus avancés de la fin du XVII^e siècle européen. Loin d'être cet attardé dont certains ont parlé, encore moins cet amateur fantasque et maladroit, Puget, de son retour de Rome jusqu'à sa mort, a poursuivi une démarche cohérente, informée et féconde. Pleine de réminiscences de l'année romaine 1662, où se mêlaient haut Baroque et Baroque tardif, l'œuvre projetée et réalisée trouve son unité non seulement dans cette dominante culturelle qui persiste jusqu'à la fin, mais dans une orientation résolue — elle aussi d'origine romaine, et plus précisément marquée par les idées nouvelles du Baroque tardif — où les problèmes de style et de décor deviennent secondaires et où s'impose la priorité des considérations d'espace et d'urbanisme. Cette œuvre expérimentale, et pour cela parfois "maladroite", "inachevée", refuse au fond de choisir entre des modèles déjà dépassés, Borromini ou Rainaldi, ou Mansart, ou Bullet, mais ébauche librement, audacieusement, par-delà les solutions déjà acquises et les oppositions apparentes et provisoires, l'axe de recherche sur lequel se fera l'accord du siècle des Lumières : vers un aménagement du paysage urbain qui se composerait pour l'agrément du citoyen et du voyageur, vers une architecture républicaine et cosmopolite qui s'organiserait autour des espaces ouverts de la cité.

Jean-Jacques GLOTON.



Fig. 17. — Pierre Puget, *Alexandre et Diogène*. Paris, Musée du Louvre.
(Cl. Bulloz)

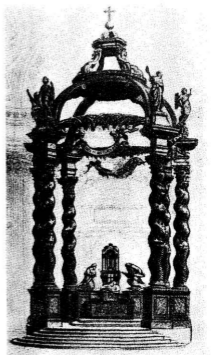
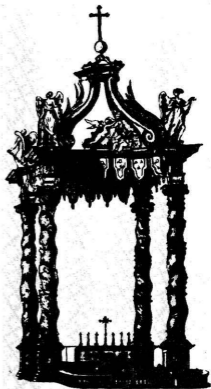
Fig. 18. — Sculpteur anonyme du I^{er} siècle de notre ère,
Alexandre et Diogène. Rome, Villa Albani.



Fig. 19. — Puget, Projet de baldaquin pour la Madone de Carignan . Aix-en-Provence, Musée Granet.

Fig. 20. — Bernin, Baldaquin de Saint-Pierre de Rome . (Extrait de Charpentrat, *Baroque*.)

Fig. 21. — Gabriel Le Duc, Baldaquin du Val-de-Grâce, Paris. (Extrait de Hauteceœur, *Histoire de l'architecture classique en France*.)



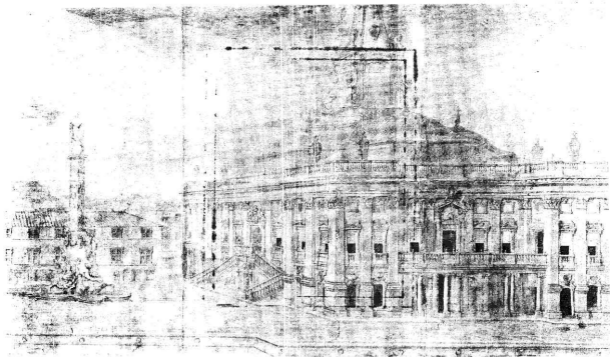


Fig. 22. — Puget, Grand projet pour l'Hôtel de Ville de Marseille. Marseille, Musée des Beaux-Arts.

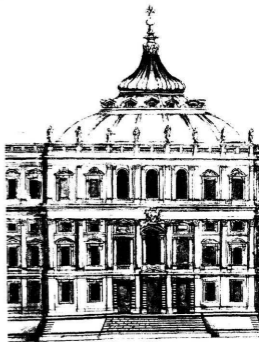
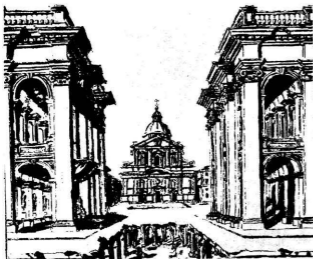
(Cl. Musée)

Fig. 23. — Pierre de Cortone, Projet d'aménagement devant le Gesù de Rome. Milan, Castello Sforzesco, Racc. Bertarelli.

(Extrait de Briganti, *Roma Barocca*.)

Fig. 24. — Pierre de Cortone, Projet pour le Louvre Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

(Cl. Musée)



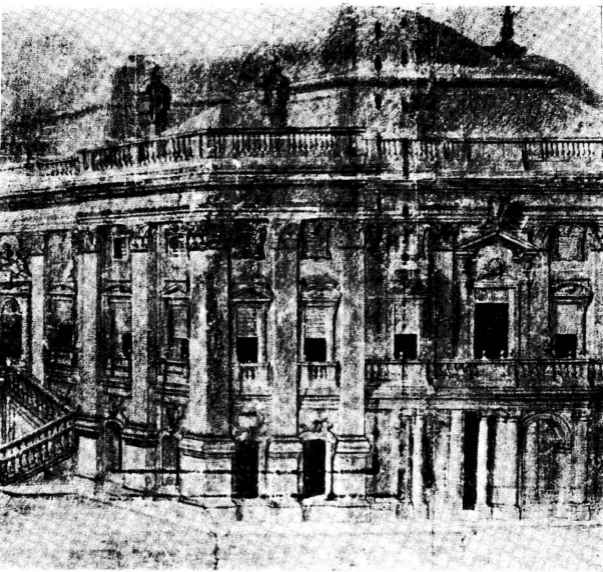


Fig. 25. — Puget, Grand projet pour l'Hôtel de Ville de Marseille (détail).
Marseille, Musée des Beaux-Arts. (Cl. Musée)

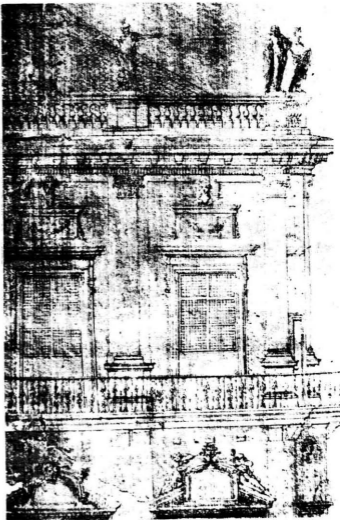
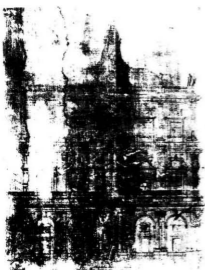
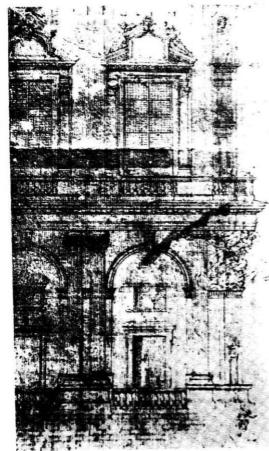


Fig. 26. — Puget, Petit projet pour l'Hôtel de Ville de Marseille . Marseille, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 27 et 28. — Puget, Petit projet pour l'Hôtel de Ville de Marseille (détail). Marseille, Musée des Beaux-Arts.



(Cl. Mus.)

(Cl. Mus.)

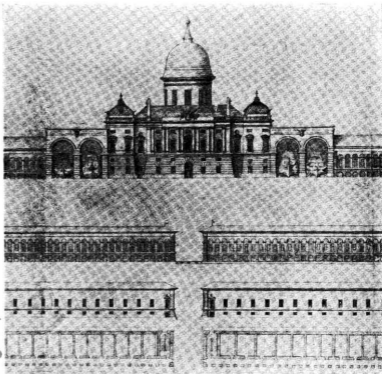


Fig. 29. — Puget, Projet de 1669 pour l'arsenal de Toulon (détail).
Paris, Bibliothèque Nationale.
(Cl. Bibl. Nat.)

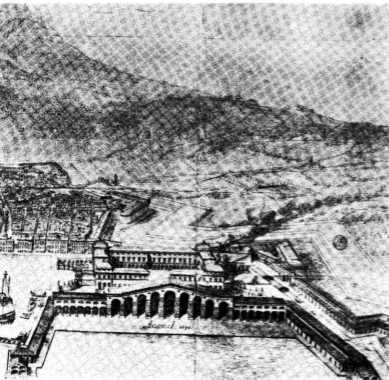


Fig. 30. — Puget, Projet de 1676 pour l'arsenal de Toulon (détail).
Paris, Bibliothèque Nationale.
(Cl. Bibl. Nat.)



Fig. 32. — Puget; Chapelle de la Charité à Marseille.
(Plan d'après J. Sonnier)

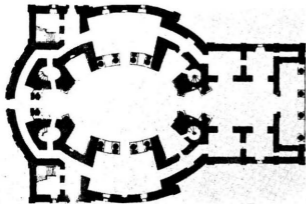


Fig. 33. — Pierre Puget, Projet pour la Chapelle des Invalides. Musée de Stockholm. (Extrait de Reuterward, *The two chapels of the Invalides*)

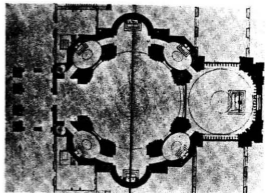


Fig. 31 et 34. — Puget, Chapelle de la Charité à Marseille.

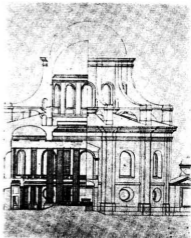
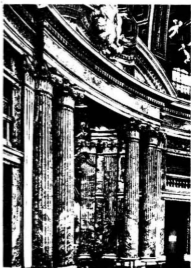
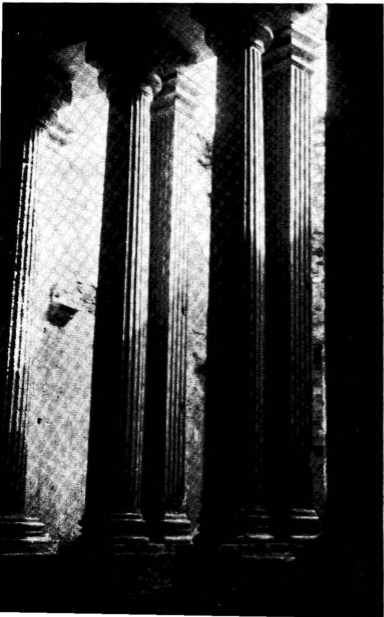


Fig. 35. — Liberal Bruand,
Projet pour la Chapelle des
Invalides, Musée de Stockholm.
(Extrait de Reuterward, *op.*
cit.)

Fig. 36. — Bernin,
Saint-André du Quirinal, Rome.

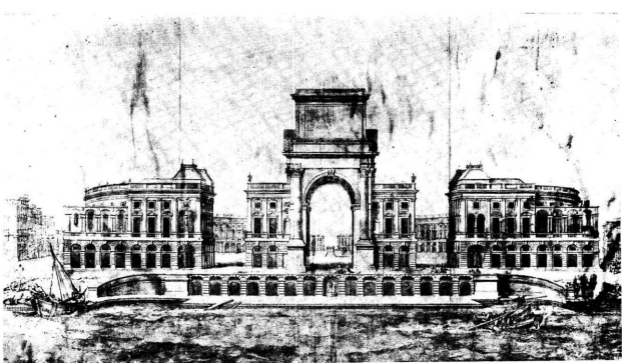


Fig. 37. — Puget, Projet de la place royale pour Marseille (détail).
Marseille, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 38. — Alexandre Specchi,
Le port de Ripetta à Rome, gravure de Leterouilly.





Fig. 39 à 41. — Puget, Portail de l'Hôtel de Ville de Toulon (détail).