

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 23 (1975)

Artikel: Le Palais Eynard à Genève : un design architectural en 1817
Autor: Corboz, André
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728356>

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: 12.08.2025

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

Le Palais Eynard à Genève : Un *Design* architectural en 1817

par André CORBOZ

I. LE PROBLÈME

a. Dans sa livraison de 1933, *Genava* publiait trois dessins inédits de Giovanni Salucci conservés à la Bibliothèque de l'École polytechnique de Stuttgart : la façade côté Bastions, une coupe et le plan du bel étage du Palais Eynard. Cette découverte mettait fin à une légende : elle prouvait que le palais bâti de 1817 à 1821 n'était pas, contrairement à ce qu'affirmait une inscription placée dans l'édifice lui-même, l'œuvre de ceux qui l'avaient fait construire : Jean-Gabriel Eynard et sa femme, née Anna Lullin de Châteauvieux¹. Relevons pourtant que l'intervention de Salucci avait été publiée en 1850 déjà : on lit en effet dans un volume paru à Florence à cette date une description exacte des dessins, sinon du palais lui-même². L'ouvrage, aujourd'hui encore, ne se trouverait dans aucune bibliothèque suisse.

L'enquête de recherche en paternité parut close et l'affaire réglée, jusqu'au jour où un recueil de plans ayant appartenu à la famille Eynard fut déposé à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, en 1955³. Il contient un grand nombre d'esquisses et de variantes qui n'ont pas encore été étudiées, mais qui permettent de mieux comprendre le rôle des commettants pendant la brève période de gestation du projet, ainsi que l'auteur de cette seconde découverte l'a pressenti⁴.

A vrai dire, on aurait pu, dès 1933, soupçonner que Salucci n'était pas l'unique architecte du palais. Il suffisait de comparer le plan et la coupe publiés (une coupe seulement, alors que Stuttgart en conservait deux) à ceux du bâtiment lui-même pour constater des

différences substantielles. On les aperçut, mais on les minimisa en préférant le projet à la réalisation⁵, peut-être parce que la notion de l'architecte comme génie délié des contingences et celle de l'œuvre en tant qu'idée pure dominaient encore. Nous nous intéressons davantage, aujourd'hui, au rôle de l'usager, à celui du client et à la création comme processus dialectique ; ce nouveau point de vue rend l'élaboration du projet Eynard plus intéressante qu'elle ne l'était il y a huit lustres.

b. Avant d'examiner l'ensemble des plans disponibles pour tenter d'en débrouiller le statut et les rapports, il importe d'observer que le choix du site impliquait un problème difficile à résoudre dans les termes de l'architecture issue de la Renaissance.

Lieu surprenant : on y déposait les ordures de Genève. A quelques pas de là se trouvait la « montagne de plomb », où la Révolution avait fusillé des aristocrates en 1794. Par rapport aux artères principales de la ville, l'endroit était excentrique. Enfin, le terrain, peu accessible puisque placé entre la muraille du XVI^e siècle et les arrières des fortifications du XVIII^e, s'avérait malcommode, voire inapproprié, comme le montre le *Plan de Genève corrigé en 1845* (fig. 1). On apprécie d'autant plus le brio de la solution retenue : adossé à la vieille enceinte, le bâtiment s'organise en fonction même de la différence de niveau qui paraissait l'obstacle majeur à sa réalisation. On y entre à la fois côté ville, par l'actuelle rue de la Croix-Rouge, et côté jardin, un étage plus bas, sans pourtant avoir jamais l'impression de pénétrer dans l'édifice d'une manière insolite.

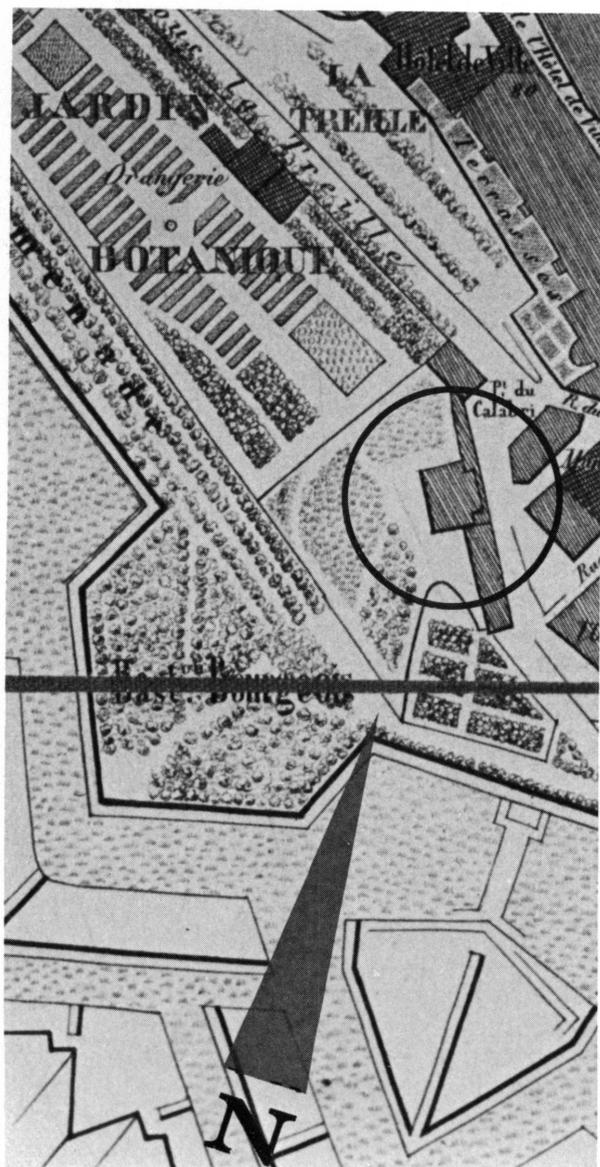


Fig. 1

Dans la Genève d'avant Fazy, cette demeure était la seule à porter le nom de palais. Les résidences patriciennes, y compris celles que les architectes avaient élevées sur un plan en U importé de Paris, ne se désignaient même pas comme des «hôtels», mais seulement comme des «maisons». Ici, le terme de palais renvoie à une image italienne: il dénote un type d'architecture étranger à la tradition genevoise, mais connote aussi le pays auquel Eynard

devait le plus clair de sa colossale fortune, dont il appréciait l'art et auquel il était lié par des liens nombreux, antérieurs même à son établissement à Genève.

Or, dans la conception classique de l'architecture, les fonctions se répartissent à l'intérieur des palais selon une ordonnance articulée en trois couches: au niveau du sol, les écuries, remises, dépôts, cuisines; au-dessus, le *piano nobile*, contenant essentiellement des salons de réception; en haut, les espaces d'habitation proprement dits. Cette typologie connaît une foule de variantes, notamment par l'introduction de divers expédients (comme les entresols), la superposition de deux étages nobles, la présence des chambres des maîtres au même niveau que les salles de représentation, mais aucune de ces modifications ne renverse le principe de la tripartition dans la verticale. Le terme de *piano nobile*, dont l'origine n'est pas claire, semble signifier la région où vivent les nobles, un niveau au-dessus du commun des mortels. Il en est resté une trace dans l'habitude de nommer premier étage ce qui est, dans l'usage américain, le second.

Cette organisation s'affiche en façade par le truchement des éléments d'architecture. Aux fonctions triviales du bas correspond un socle, généralement traité en bossages. La zone noble reçoit une parure de colonnes ou de pilastres. La dernière s'installe en attique. Ce schéma formel, comme le précédent, admet autant de combinaisons que de bâtiments auxquels il s'applique: le toit à la Mansart se substitue à l'attique, ou le dernier étage s'ouvre, au-dessous de la corniche, par des fenêtres mineures, ou encore chacune des trois couches de fonctions s'articule à son tour à l'aide de bandeaux secondaires, de retraits, de bas-reliefs.

Grosso modo, les fonctions et leur visage plus ou moins fardé sous les espèces de la façade répètent l'organisation d'une colonne: socle, façade et toit (l'élément central étant le plus important), d'une part; base, fût et chapiteau, d'autre part.

Au Palais Eynard, les contraintes du site n'ont pas permis de respecter ce schéma fonctionnel, du moment que l'entrée principale se trouvait côté rue: il fallait donc renverser

l'ordre canonique. On entre de plain pied à l'étage réservé à la famille et l'on *descend* à l'étage de représentation, situé sous le premier.

Ce thème de l'*entrée par le haut* est rarissime entre le xv^e et le xix^e siècle. Y en a-t-il même d'autres exemples? Les édifices que l'on pourrait citer, comme le Petit Trianon, s'articulent bien sur deux niveaux externes différents, mais conservent l'entrée principale à celui du bas⁶. Il faut attendre la fin de l'enseignement Beaux-Arts pour que les architectes explorent le thème spatial de la «descente dans la maison»: ainsi F. L. Wright avec la Sturges House (1939) et la V. C. Morris House (1945), et beaucoup de jeunes comme Moshe Safdie (à Porto Rico), Eriksson-Massey (à Vancouver), Mario Botta (au Tessin).

Au Palais Eynard, le problème de la distribution constitue donc le moteur même du projet. On vient de se rendre compte que les auteurs ont dû se résoudre à transgresser quelques règles sacro-saintes. Mais la solution adoptée, ingénieuse, n'a toutefois pas été jusqu'à entraîner des conséquences pour ce que les architectes d'aujourd'hui nomment, non sans dédain, l'enveloppe: alors que les fonctions, variées (elles comprennent même un théâtre), se répartissent en vertu d'exigences inhabituelles et s'identifient par des volumes eux-mêmes diversifiés (salon ovale, escalier semi-cylindrique, etc.), elle se rangent sagement dans une grande boîte dont elles ne bousculent en aucun point les limites. On aurait pu imaginer tout autre chose: une solution volumétrique «pittoresque» (ainsi que les Anglais l'essayaient alors)⁷ groupant librement des volumes élémentaires. Aucun projet n'en propose. Le préalable du prisme ou de la combinaison de prismes ne paraît pas avoir été mis en question.

L'analyse du rapport forme-fonction entraîne une seconde observation: la solution adoptée pour les façades n'est pas «sincère» – mais sans doute le répertoire architectural à l'intérieur duquel on opérait n'en permettait-il pas d'autre. Le Palais Eynard présente en effet un socle supportant une façade à deux registres d'ouvertures, scandée de colonnes légèrement engagées, suivant un schéma orthodoxe. Mais l'étage noble que dénote la façade ne contient

pas l'étage noble réel, puisqu'il se trouve dans le socle.

Les façades du palais doivent donner l'illusion que l'étage noble occupe sa place habituelle. Elles ont cependant un mérite: selon que l'on arrive de la ville ou du jardin, le bâtiment se présente sous deux volumétries très différentes; or, non seulement il satisfait les canons de proportion qui font partie intégrante du langage de l'architecture classique, mais il les satisfait quel que soit le point de vue d'où on le regarde. Et pourtant, de la rue, le voici presque un pavillon, tandis que d'en bas, c'est un bloc imposant. Il fallait réduire ces deux images contrastantes à l'unité de perception; le régime des ordres le permettait, parce qu'il fournissait une grille de lecture déjà assimilée. Quelques artifices (comme le second socle, lisse) ont permis de jouer avec les dimensions pour effacer ce qui ne devait pas entrer dans le système des proportions.

II. PROPOSITION DE CLASSEMENT DES DESSINS CONSERVÉS

a. Le problème était donc redoutable, surtout pour un architecte de formation néo-classique. Pourtant, devant le caractère accompli et même l'espèce d'évidence qui distinguent le palais Eynard, un observateur non prévenu ne manquerait pas de supposer que cette œuvre heureuse a été élaborée d'une seule venue. C'est le contraire qui est vrai: il a fallu huit ou dix projets et avant-projets pour aboutir au bâtiment réalisé. Et plutôt que d'un seul auteur, le palais s'avère le produit d'une équipe: à part Salucci, qui, à près de cinquante ans, n'avait quasiment rien construit, interviennent un certain Moll, peintre en bâtiment, J. V. Noblet, architecte à Prangins, le très jeune S. Vaucher (il est né en 1798) et surtout M^{me} Eynard, dont la critique intelligente ne cesse de faire évoluer le projet.

N'ont été publiés jusqu'ici que la gravure de Salucci (1817), qui n'est guère plus qu'un *caprice*, les trois dessins déjà mentionnés du même architecte (et reproduits, qui sait pourquoi, en négatif), quelques vues⁸ et, bien

entendu, diverses photographies⁹. Tous les dessins qui suivent sont donc inédits.

Cela ne signifie pas que la série soit complète. Certains plans, on l'a vu, se trouvent à Stuttgart: il pourrait y en avoir ailleurs, notamment à Florence¹⁰. Quelques lacunes se constatent facilement: ainsi, la première et la troisième esquisses de l'avant-projet Noblet figurent dans l'Album, mais la deuxième a disparu. Tel plan renvoie à une coupe introuvable. A telle façade ne correspond aucun plan, qui pourtant paraît nécessaire. Ou l'inverse. En outre, les feuilles sont collées, rendant peu accessibles les indications qui pourraient figurer au dos. S'y ajoutent des lettres et des comptes. Un petit nombre de dessins a été laissé de côté (croquis de décoration et d'ameublement, vues externes sans importance pour la séquence des projets).

L'ordre de l'Album ne répond pas à celui des projets. Sans doute les dessins ont-ils été rassemblés tardivement, à une époque où les souvenirs de l'entreprise s'étaient estompés, ou même par des héritiers à qui ces papiers ne disaient plus grand-chose. Heureusement, ce dossier en désordre contient à la fois des plans achevés et une bonne part des ébauches, études et croquis dont ils sont issus.

D'emblée se distinguent plusieurs mains, la plupart habiles, d'autres sachant à peine tenir le crayon. Mais il serait erroné d'éliminer les dessins naïfs ou infantiles pour concentrer l'attention sur les autres: le classement raisonné montre que les tracés les plus informes constituent souvent les charnières du processus de projectique. On aura deviné qu'il s'agit de ceux de M^{me} Eynard.

Puisqu'il n'était pas possible de se fier à l'ordre de l'Album, il fallait en établir un autre. Le plus simple consistait à se fonder sur les dates et les signatures, d'une part, sur les renseignements contenus dans la correspondance, d'autre part. Solution impraticable: sauf deux séries, les plans ne sont pas signés et une seule porte une date.

Dans l'état actuel des recherches, le moment de l'ouverture du chantier n'est pas non plus connu, mais la demande d'autorisation de construire est antérieure au 10 mars 1817. Et si l'on sait que Salucci se présente au roi de

Wurtemberg le 7 août 1817¹¹, on ignore quand le premier projet a été rédigé.

Comment, alors, déterminer la succession des plans? Evidemment, «par l'intérieur». Du moment que les documents disponibles ne contiennent ni programme, ni contrat, ni instructions, c'est au matériel lui-même qu'il importe de demander une logique. Le seul passage qui ressemble à un programme n'a trait qu'à l'apparence extérieure du palais et formule des critères qu'aucun dessin ne satisfait: «La maison aura 77 pieds de longueur 54 pieds de profondeur. Elle sera décorée de huit $\frac{3}{4}$ de colonnes ioniques de 2 pieds 6 lignes de diamètre sur 20 pieds de haut. L'entablement frise et corniche seront de l'ordre corinthien et auront en tout 4 pieds de haut»¹².

En l'absence d'informations «externes», sur quelles caractéristiques appuyer la lecture? Sur l'analyse stylistique? Elle fournit bien quelques indications, mais comme tout se déroule dans un temps très court et que le langage architectural des Noblet et des Vaucher est peu diversifié, elle n'a qu'une valeur d'appoint. C'est la *distribution*, en d'autres termes le critère de la répartition des fonctions dans l'espace, qui fournit indubitablement la meilleure clé.

A cet égard, l'apparition du théâtre dans le programme a été décisive pour un premier tri; sont antérieurs tous les plans qui ne le contiennent pas. Second pôle, la salle à manger d'apparat, à l'étage de réception (auquel le plus grand nombre de dessins se réfère). La distribution définitive se dessine assez vite; elle se lit même facilement, à ce stade, sur des plans qui ne portent ni légende ni orientation. On peut alors introduire d'autres éléments de différenciation pour découvrir ou confirmer une succession dont la nécessité n'était pas évidente.

Parallèlement à l'élaboration du plan courent en effet divers autres thèmes, qui font donc partie du programme initial. Par exemple, celui d'un lieu extérieur praticable, appartenant au bâtiment et non au jardin. Cette idée d'un espace à l'air libre prend d'abord la forme d'une terrasse sur les ailes d'un édifice compact, en forme de podium olympique (un bloc central symétriquement flanqué de deux blocs plus bas, le tout inscrit dans un cube

idéal); lors de la suppression des ailes, l'idée réapparaît sous les espèces d'un balcon côté jardin supporté par des colonnes; de là naît un avant-corps avec portique, sur la même face; puis le portique glisse côté rue, tandis que les terrasses se réinstallent sur les pavillons latéraux: le concept initial est récupéré après avoir engendré en cours de route un élément imprévu.

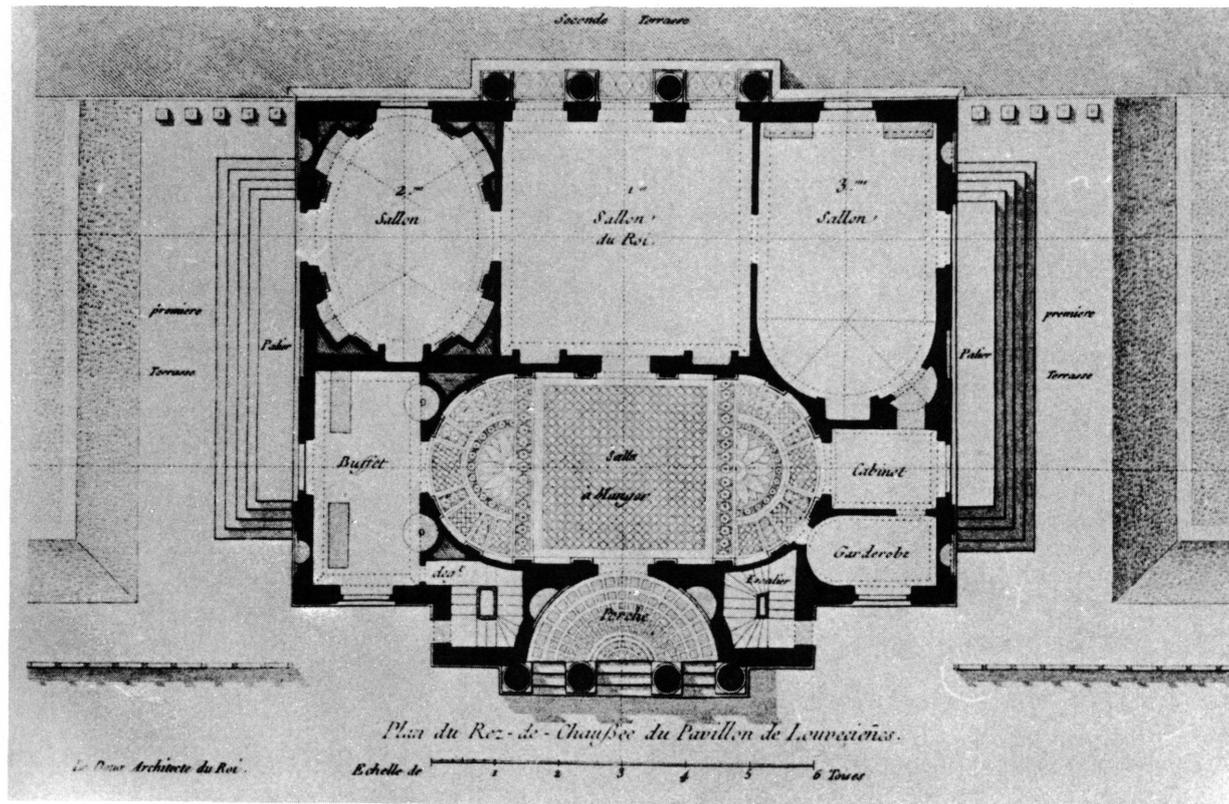
Mais il arrive aussi qu'un plan paraisse tomber du ciel, tel celui qui renverse en miroir la distribution de l'étage de représentation: la position de la façade correspondante à l'intérieur de la série des élévations permet alors de le situer.

L'un des traits les plus frappants de l'Album, c'est précisément la difficulté qu'ont les architectes à déduire les façades de la distribution. Des préalables formalistes les embarrassent. Car la distribution n'est pas tout: il leur faut encore placer convenablement les enfilades, tout en évitant que les murs de refend ne

butent dans les fenêtres. D'où cette durable incertitude sur les façades principales (neuf, sept ou cinq axes?) et sur les latérales (trois, quatre ou cinq?). L'organisation de ces élévations témoigne de beaucoup d'indécision, elle aussi, même si la solution retenue après maints détours se révèle finalement très proche de l'une des premières hypothèses de travail. Les dimensions de l'édifice se fixent elles aussi avec difficultés. L'usage d'échelles différentes contribue peut-être à perpétuer ces hésitations.

La classification qui suit est, par la force des choses, linéaire. Elle ne restitue qu'imparfaitement les phases du processus, dont plusieurs semblent avoir connu l'exposé simultané de solutions provisoirement concurrentes. Il se peut que tel protagoniste propose spontanément une nouvelle idée architecturale, ce qui explique la présence de dessins exorbitants, ou que les maîtres de l'ouvrage demandent des projets à plus d'un architecte à la fois. D'où des grappes de projets, avec des variantes dont la

Fig. 2



critique générale combine ensuite certains traits pour obtenir, par permutation autant que par innovation, une espèce de résultante qui se façonne peu à peu. L'abondance des croquis pour les pavillons ou la façade nord (sur la rue de la Croix-Rouge) ne s'explique guère autrement. Il ne faut pas non plus exclure la reprise d'idées abandonnées, dont dérivent plus tard d'autres conséquences. Comme pour brouiller les pistes, l'Album contient au moins un «projet» postérieur à la construction. Dans ces circonstances, on démêle parfois malaisément comment les études partielles s'articulent au problème principal, qui est de formuler l'architecture du palais proprement dit. Dans cette création collective, on ne parvient pas à identifier l'apport et le rôle de chacun.

Enfin, nul doute que les protagonistes n'aient fait aussi appel à des collaborateurs invisibles. En plus des données du programme et du site, ils ont consulté des traités d'architecture. Nous tenterons plus loin de placer la façade réalisée et le salon ovale dans leurs traditions respectives, afin de situer le palais Eynard parmi les divers courants du néo-classicisme. Mais il faut remarquer d'ores et déjà que tout le processus décrit s'inscrit lui-même, à très peu de détails près, dans un grand ensemble dominé par J. N. L. Durand (pour Noblet, Vaucher et Salucci) et (pour Salucci seulement) par le Palladio corrigé de Milizia. Le *team* Eynard a probablement recouru à d'autres livres encore, à titre de stimulants tout au moins: le *Vitruvius britannicus* (1715-1771), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation*, de C. N. Ledoux (1804), divers albums de planches, comme la *Nouvelle architecture française ou Collection des édifices publics et maisons particulières bâties à Paris et aux environs depuis 25 à 30 ans*, de J. Ch. Krafft et N. Ransonnette (1802), les *Projets d'architecture et autres productions de cet art qui ont mérités les grands prix* (Paris 1806), le *Recueil d'architecture civile*, de J. Ch. Krafft encore (1812). On trouve en particulier dans l'ouvrage de Ledoux le plan d'un pavillon élevé en 1771 à Louveciennes pour la Dubarry (fig. 2): il enferme lui aussi des formes très différenciées, mais non perceptibles de

l'extérieur, dans un cadre rigidement géométrique; on pourrait presque le glisser dans la série des propositions pour le palais Eynard, et d'autres avec lui. Cela ne signifie pas qu'il a servi de modèle, mais simplement qu'il a pu, à un stade difficile du projet, jouer comme étalon de référence et permettre aux architectes de revenir, mieux armés, à la définition des problèmes.

b. L'Album Eynard contient 76 feuilles non numérotées (format à l'italienne) et mesure 38 × 55 cm. Tous les dessins qui suivent en sont extraits, sauf exception signalée; les titres originaux figurent entre guillemets.

1. *Bâtiment vu de face* (fig. 3).

Non signé (M^{me} Eynard?); non daté; sans échelle, ni orientation, ni localisation; crayon; 16 cm (hauteur) × 30,4 cm (longueur).

Croquis naïf sans doute dû à M^{me} Eynard: bâtiment de trois niveaux avec deux ailes en terrasses, bordées de balustrades, et couvert d'un toit à pans, également avec balustrades; escalier double accédant à un balcon soutenu par deux colonnes. Fenêtres de trois types, avec contrevents: celles du bas, cintrées; les trois du centre peut-être ogivales; les autres, rectangulaires. La terrasse gauche porte une tente¹³, la droite des plantes. Soupiraux au bas de l'aile gauche. Les terrasses ont la hauteur d'un mur appareillé (muraille de l'enceinte des Réformateurs), sommé d'une barrière. À l'extrême droite, pavillon ou remise rustique, avec auvent. L'étage de réception (indiqué par le balcon) se trouve à un niveau au-dessous de la rue. Aucun plan ni aucune coupe ne correspond à ce dessin, qu'il faut considérer comme l'*image de la Maison*: campagnarde, sans prétention, mais aussi distinguée et protectrice.

2. *Coupe (longitudinale?) d'un bâtiment* (fig. 4).

Non signé (M^{me} Eynard?); non daté; échelle sans unité, de droite à gauche; sans orientation; sans légende. Crayon, encre et aquarelle; 17,1 × 20 cm.

Hauteur: 56, longueur: 80 (s'il s'agit de pieds de 0,34 cm: 19,24 m × 27,20 m; dimen-

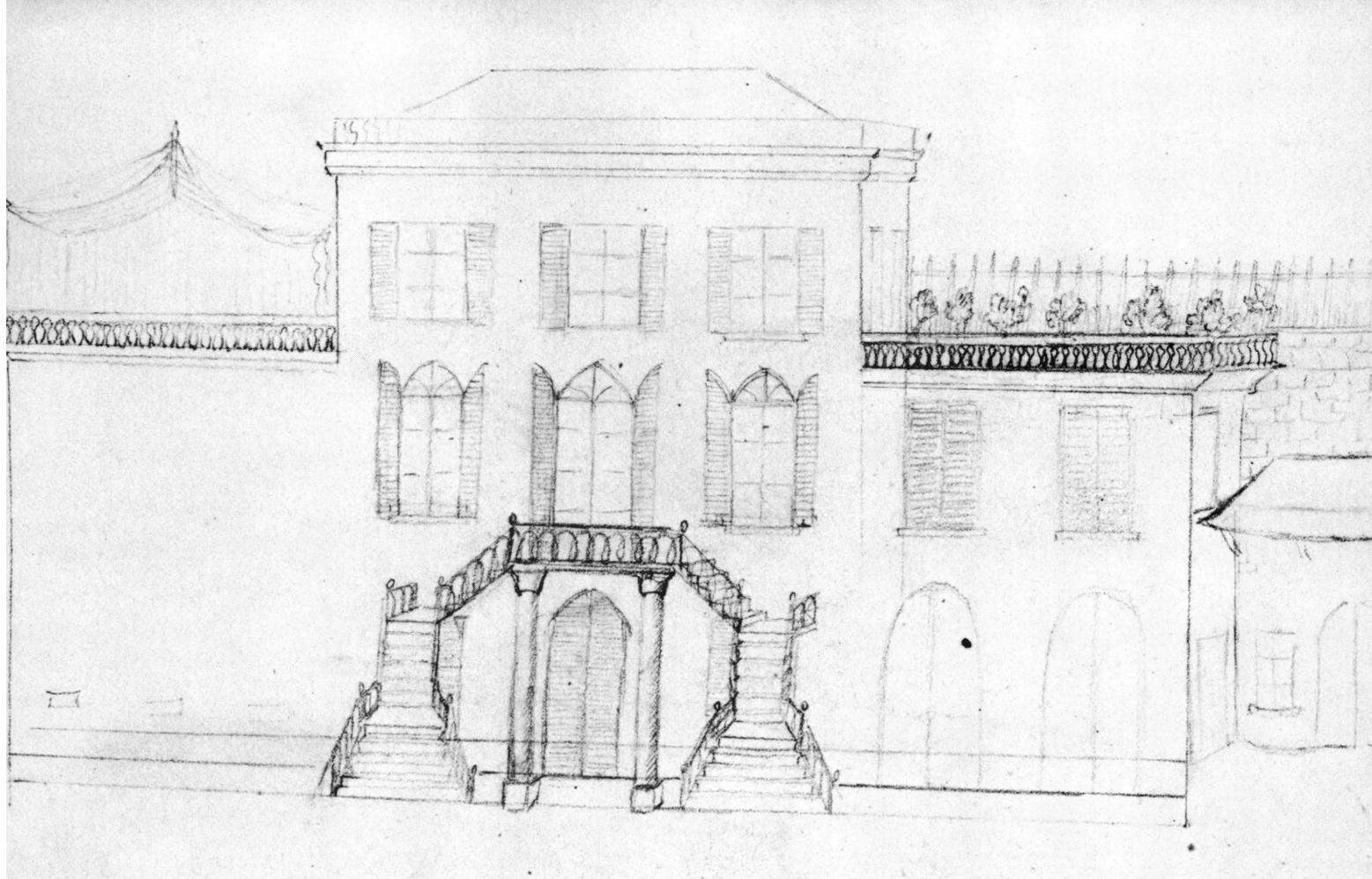
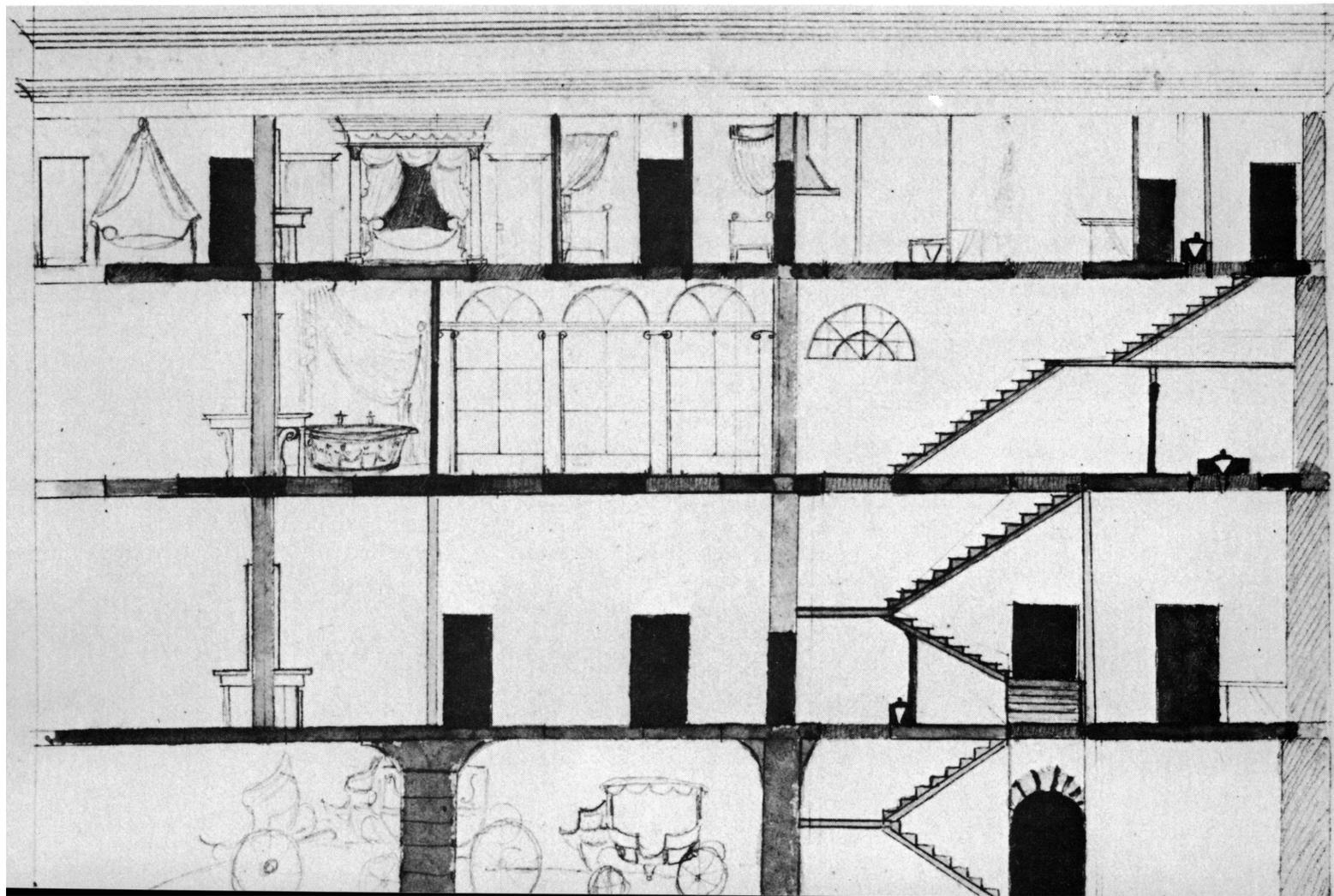


Fig. 3

Fig. 4



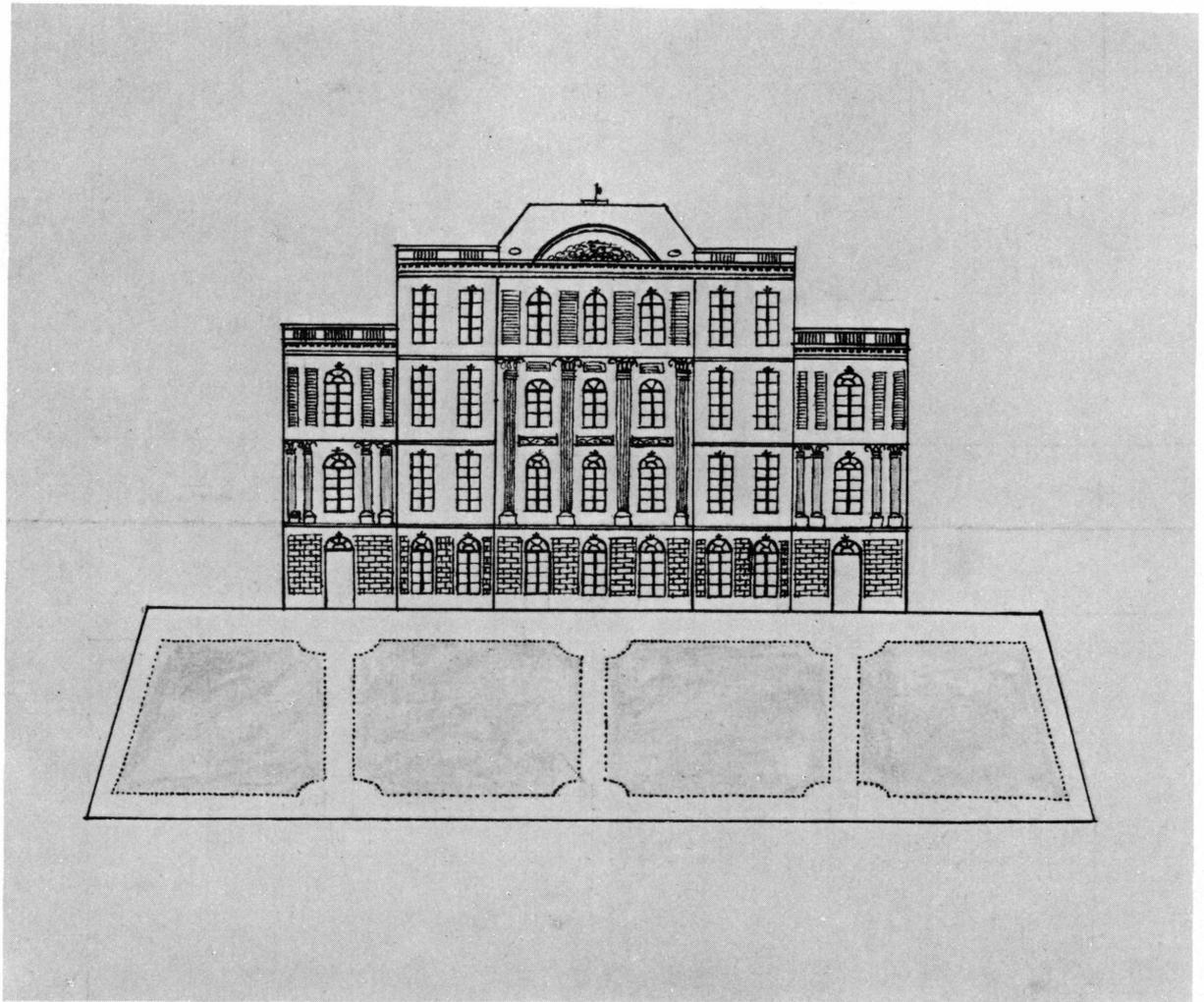


Fig. 5

sions actuelles du palais: 17,20 m × 26,10 m). A droite, ce qui pourrait être la muraille: donc, coupe nord-sud? Quatre niveaux; une corniche «classique» termine l'édifice, qui semble avoir un toit plat. Indications de fenêtres: les trois baies séparées par des colonnettes ioniques sans bases se terminent par le même motif que dans la figure 3, mais en plein cintre. A droite, lunette. Nombreuses indications de fonctions (de bas en haut: remise avec voitures; salon (?); salon et salle de bain avec baignoire ornée de personnages dansants; diverses chambres à coucher, plus ou moins décorées); tous les escaliers du même côté; ils occupent une partie considérable de l'espace. Portes placées au

hasard et murs de refend peu convaincants. Ce dessin révèle une mentalité pratique; sans doute est-il aussi de M^{me} Eynard. Effet de «maison de poupée». Ne correspond à aucun plan ni à aucune façade.

3. «Hotel Eynard» (fig. 5).

Signé «Moll» (et non pas «Mollo»); non daté; échelle: «la ligne fait 2 pieds»; sans orientation; encre de Chine; 22 × 28,3 cm, mesures du cadre.

Elévation d'un bâtiment de 4 niveaux et de 9 axes; façade ouest, donnant sur le jardin botanique aménagé en 1817 (actuellement: Monument de la Réformation). Corps central

Plan de l'Hotel Eynard - En face du Jardin Botanique.

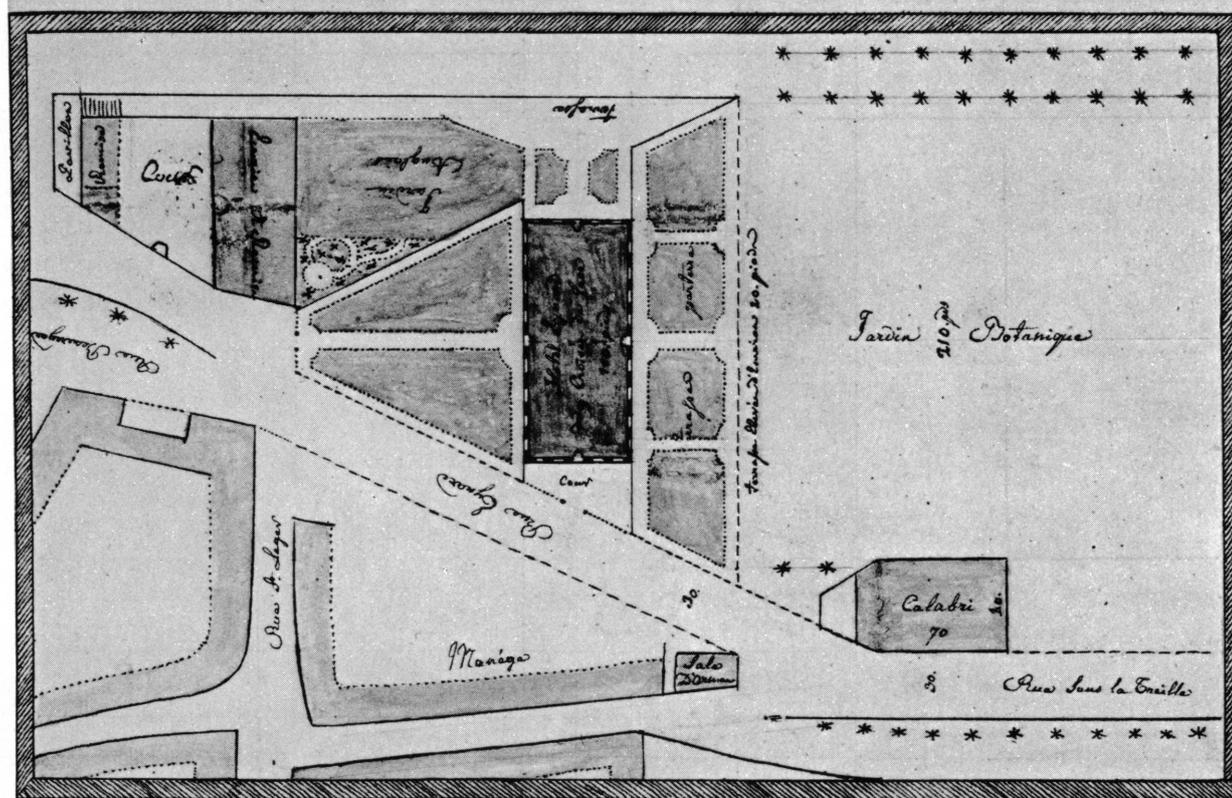


Fig. 6

avec toit partiellement plat: terrasses sur les ailes. Accès aux extrémités seulement. Socle à bossages; colonnes ou lésènes corinthiennes géantes au centre, signifiant peut-être deux étages nobles; colonnes ou lésènes au premier étage des ailes. Bas-reliefs. Hauteur, hors tout: 22,45 m; longueur: 37,40 m. Il n'y a pas d'autre élévation ni de coupe de cet édifice étroit d'épaules, par quoi s'ouvre l'Album Eynard.

4. «Plan de l'hotel Eynard. En face du Jardin Botanique» (fig. 6).

Signé «Moll»; non daté; échelle: «la ligne est de 5. pieds»; sans orientation; encre et aquarelle; 22 x 28,3 cm, mesures externes du cadre. Au verso du dessin précédent.

Plan de situation. Pour simplifier, on nommera *nord* le côté du bâtiment donnant sur la «rue Eynard» (actuellement rue de la Croix-Rouge) et donc *sud* celui du fossé. Le bâtiment porte la mention «110 pieds» et «Hotel Eynard de 9 croisées de face». Ce projet propose un édifice placé presque perpendiculairement au mur d'enceinte et situé à sa hauteur, grâce à des terrassements («terrasse élevée d'Environ 20. pieds», soit environ 6,80 m). Le plan de l'hôtel est de 9 axes par 5; au centre de trois faces se trouve un signe spécial qui ne signifie pas nécessairement une porte. On y accède principalement de l'est, par la rue Beauregard, du côté de laquelle se trouvent divers pavillons, une cour, des remises. Le bastion dit Cavalier Micheli a disparu, partiellement remplacé par un jardin

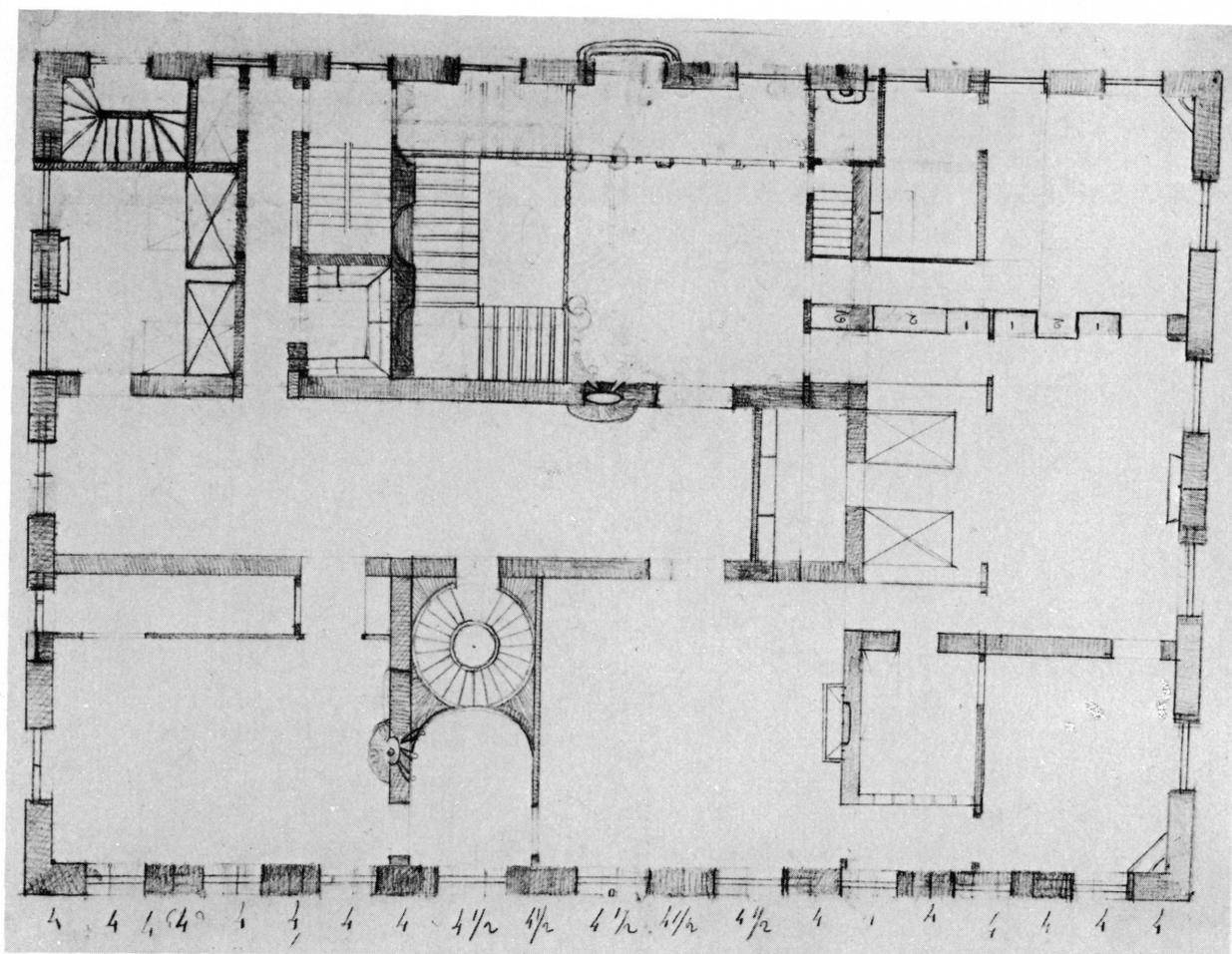


Fig. 7

anglais. Ce projet suppose d'énormes travaux pour élever le terrain du fossé au niveau du Calabri (actuel bastion Miron); on peut douter que ce remblai eût pu soutenir la masse de l'édifice.

5. *Plan d'un étage* (fig. 7).

Non signé (M^{me} Eynard?); non daté; sans échelle, mais coté; sans orientation; croquis; 18,5 × 25 cm.

Neuf axes par 5 (à gauche) et 4 (à droite). Longueur: 72,5. En dépit de la différence de dimensions, pourrait découler du projet Moll, dont il a plusieurs caractéristiques. Par sa distribution, *peut être considéré comme le plan générateur du projet*. Tripartition longitudinale et transversale. Au centre, un couloir séparant une

zone de chambres à coucher (indications de lits et de placards) d'une zone de réception (les locaux du côté de l'escalier circulaire pourraient être, de gauche à droite: salle à manger, avec l'office qui se retrouve dans divers plans ultérieurs; anti-chambres, salon, petit salon ou bibliothèque). Du côté de l'entrée principale (avec perron), l'escalier d'honneur (mur avec niches), couloirs et autres escaliers: l'étage en montre cinq, peut-être de mains différentes. Nombreux repentirs (ainsi, dans ce qui paraît être le vestibule se lit un salon ovale à colonnes adossées; parois, lits, escaliers déplacés). Locaux énigmatiques (entre l'escalier d'honneur et la chambre de gauche: pièce de rangement?). Circulations compliquées, excès d'escaliers: projet confus. Il propose toutefois une distribution moins éloignée de la solution définitive

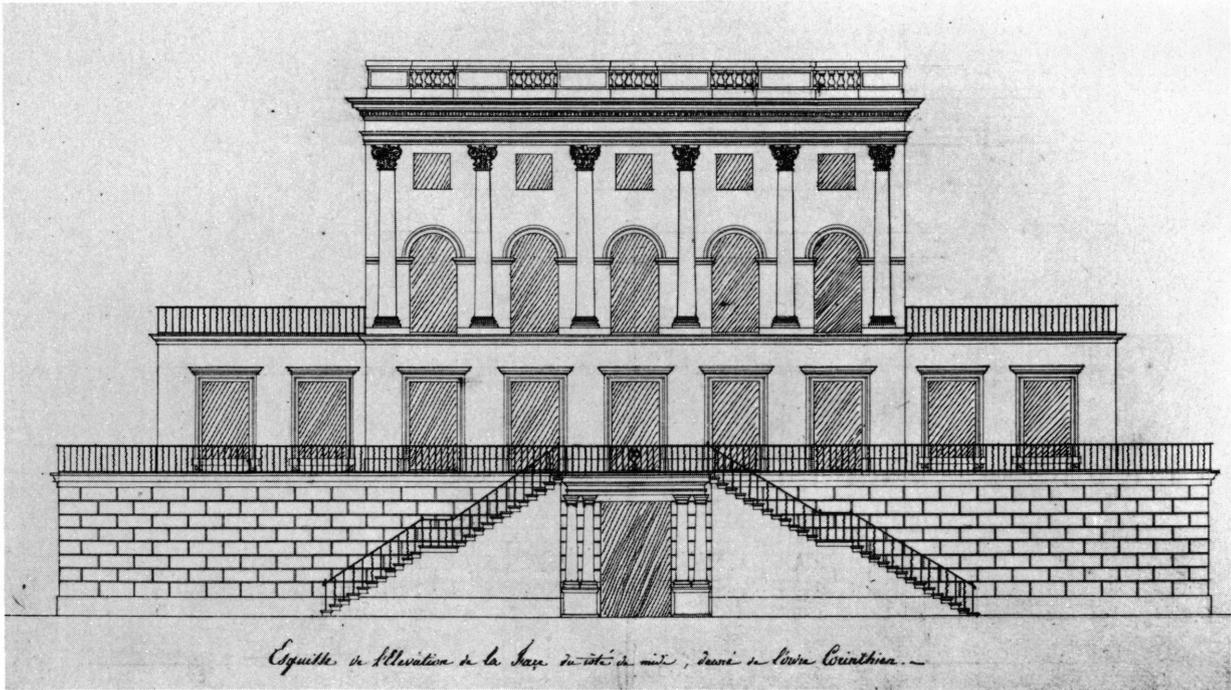
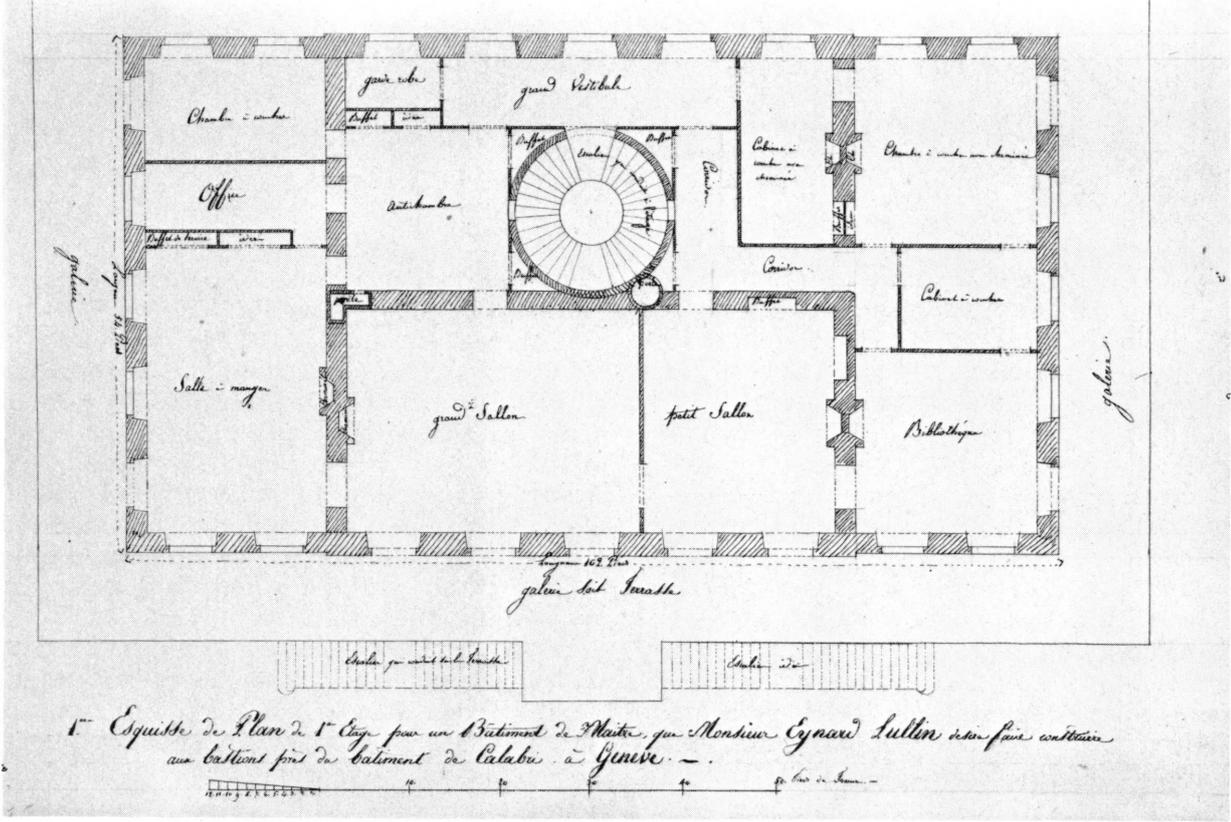


Fig. 9

Fig. 8



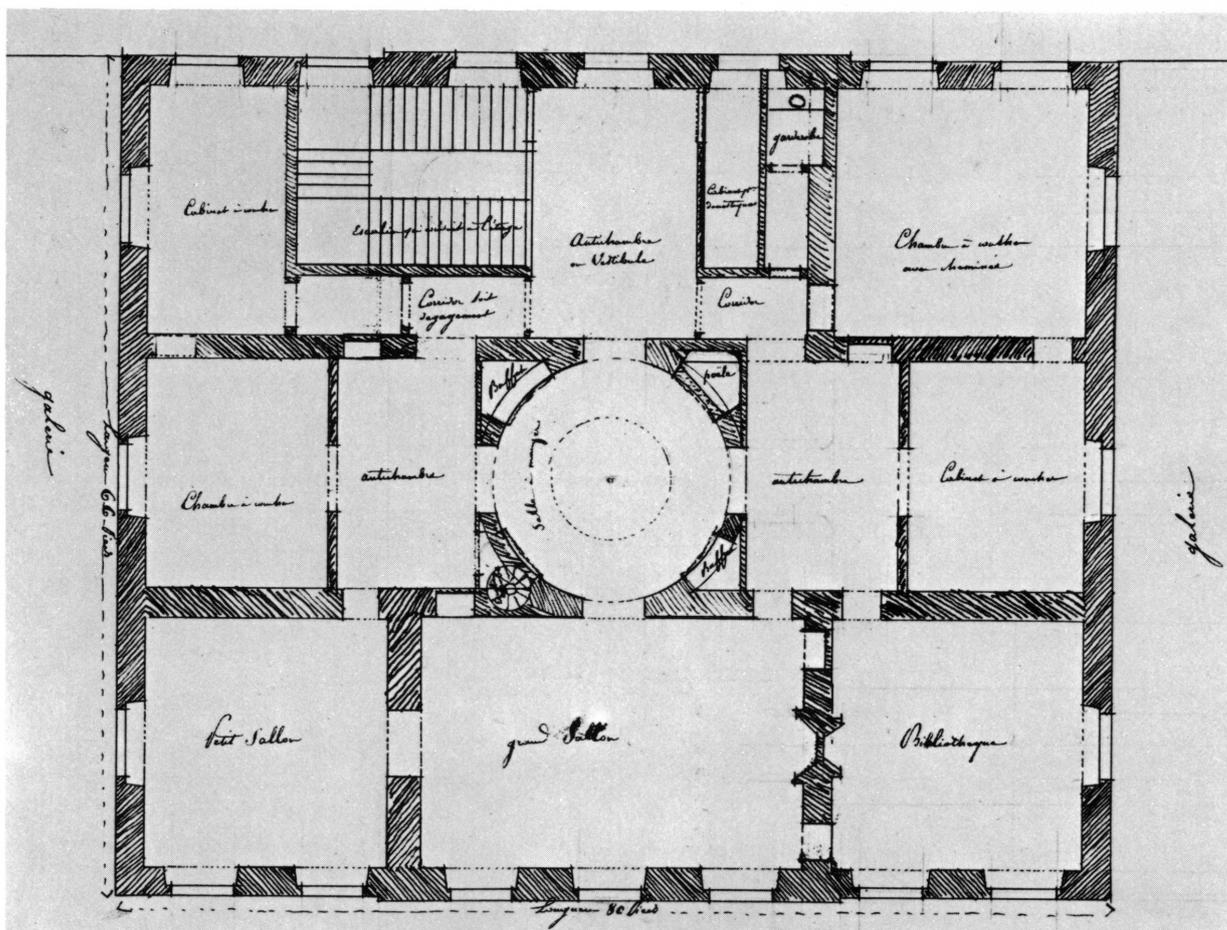


Fig. 10

qu'il y paraît d'abord. L'attribution à M^{me} Eynard se fonde sur le souci, dont témoigne ce dessin, d'organiser un espace domestique (nombreuses armoires) et aussi sur l'absence d'un critère rationnel de formulation du plan.

6. «*Esquisse de l'Elevation de la Face du côté du midi, décoré de l'ordre Corinthien*» (fig. 8).

Non signé (J. V. Noblet); non daté; sans échelle; encre; 29,8 × 47,6 cm.

Avant-projet reprenant divers éléments du projet Moll: 4 niveaux, 9 axes au rez, la terrasse (plus modeste), les toits praticables, l'ordre géant corinthien. Composition beaucoup mieux articulée, encore pyramidante. La terrasse est devenue socle praticable (accès

central flanqué de colonnes ou de lésènes). Le dessin n'indique pas si l'ordre principal est fait de colonnes ou de lésènes; probablement de lésènes; celles des extrémités ne sont pas à l'angle même; à l'étage des arcades, corniches liant les éléments; le plein cintre est ourlé d'une modénature (comme dans la Maison Roux, à Chantepoulet, bâtie vers 1789, alors l'architecture la plus moderne de Genève); percements rectangulaires à corniches, chambranles et tablettes à consoles dans la rangée du bas (les quatre du centre sont des portes); fenêtres carrées, taillées à vif, pour l'attique. Balustrade sur le toit, barrières ailleurs; escaliers à deux pentes adossées. L'indication «midi» peut laisser supposer que le bâtiment occupe une position analogue à celui de Moll. La muraille serait alors à droite¹⁴.

7. «1^{ère} Esquisse de Plan de 1^{er} Etage pour un Bâtiment de Maître que Monsieur Eynard Lullin désire faire construire aux bastions près du bâtiment de Calabri à Geneve» (fig. 9).

Non signé (J. V. Noblet); non daté; échelle en pieds de France; orientation contradictoire; encre; 32,6 × 47,5 cm.

Plan correspondant à l'élévation précédente (étage du bas); 9 axes par 5; 102 × 52 pieds (env. 34,68 × 17,68 m); proche des dimensions du projet Moll. L'indication «midi» au bas du plan semble contredire la mention «nord» à droite; comme ces mots sont d'une autre main que le reste, ils témoignent peut-être du changement d'orientation du bâtiment. Une «galerie soit terrasse» entoure l'édifice: il est donc isolé sur un terre-plein. Le plan ne porte pas d'indication de porche, mais, en haut, figure un «grand Vestibule» (d'ailleurs petit). La distribution reprend l'essentiel du plan 5 (fig. 7), mais abandonne la tripartition longitudinale (il en reste une trace dans le «cabinet à coucher» de la face «nord»). L'escalier circulaire secondaire a servi de modèle au principal et les autres ont été supprimés. Circulation rationalisée, avec enfilades (le long de la face «sud») et transversalement (grand et petit salons). La moitié «sud» contient les espaces de représentation, l'autre les chambres à coucher. Le poêle qui faisait saillie dans le couloir central se situe maintenant entre l'escalier circulaire et les salons.

8. «3^{ème} Esquisse du 1^{er} Etage» (fig. 10).

Non signé (J. V. Noblet); non daté; échelle en pieds de France; orientation contradictoire; encre; 27,9 × 40,3 cm.

80 × 66 pieds (env. 27,20 × 22,44 m); 7 axes par 3; «nord» à droite, «midi» en bas. Régularise la tripartition du plan 5 (fig. 7) par une géométrisation inspirée des leçons de Durand: un réseau craticulaire passe par le centre des baies et par les refends longitudinaux (mais ses mailles sont irrégulières!). L'essentiel de la distribution subsiste, mais l'escalier à deux paliers réapparaît, directement derrière la façade (occupant la seconde et la troisième fenêtres) tandis que le cylindre qui le contenait dans le plan précédent, placé au

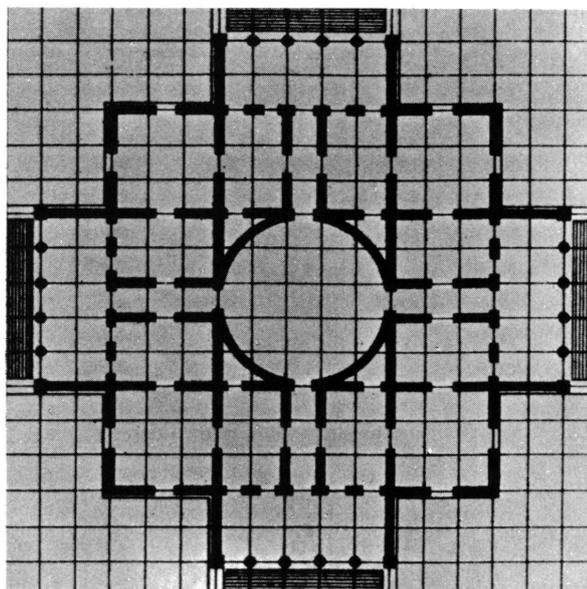
centre, devient salle à manger. Un second escalier (dérobé) occupe l'un des angles du carré central. Ce projet, avec ses antichambres cantonnant la rotonde, découle du *Précis des leçons d'architecture à l'Ecole polytechnique*, de Durand, 2^e partie, pl. 1 (Paris 1802), où le schéma (fig. 11) dérive à son tour de Palladio et s'inscrit dans la très longue série des paraphrases de la villa Rotonda; ce dispositif n'implique pas nécessairement un dôme¹⁵. Première apparition de la façade à 7 axes; il n'y aura pas d'autre façade latérale à 3 axes: cette différence signifie clairement une hiérarchie des façades. La galerie n'entoure plus l'édifice que sur trois faces. La «2^e esquisse» manque.

9. *Elévation d'une façade principale* (fig. 12).

Non signé (Salucci?); non daté; sans échelle ni orientation; crayon; 17,8 × 30,7 cm.

Deux niveaux, 7 axes. Ce projet peut être mis en relation avec le précédent, bien que les largeurs de fenêtres lui correspondent mal (mais il y a des repentirs: cf. les arcades de chaque côté de l'avant-corps). Du toit dépasse une verrière. Certains éléments seront présents dans la solution adoptée: les trois arcades centrales et leurs bossages, les fenêtres latérales (encore que sans consoles), les colonnes ioniques.

Fig. 11



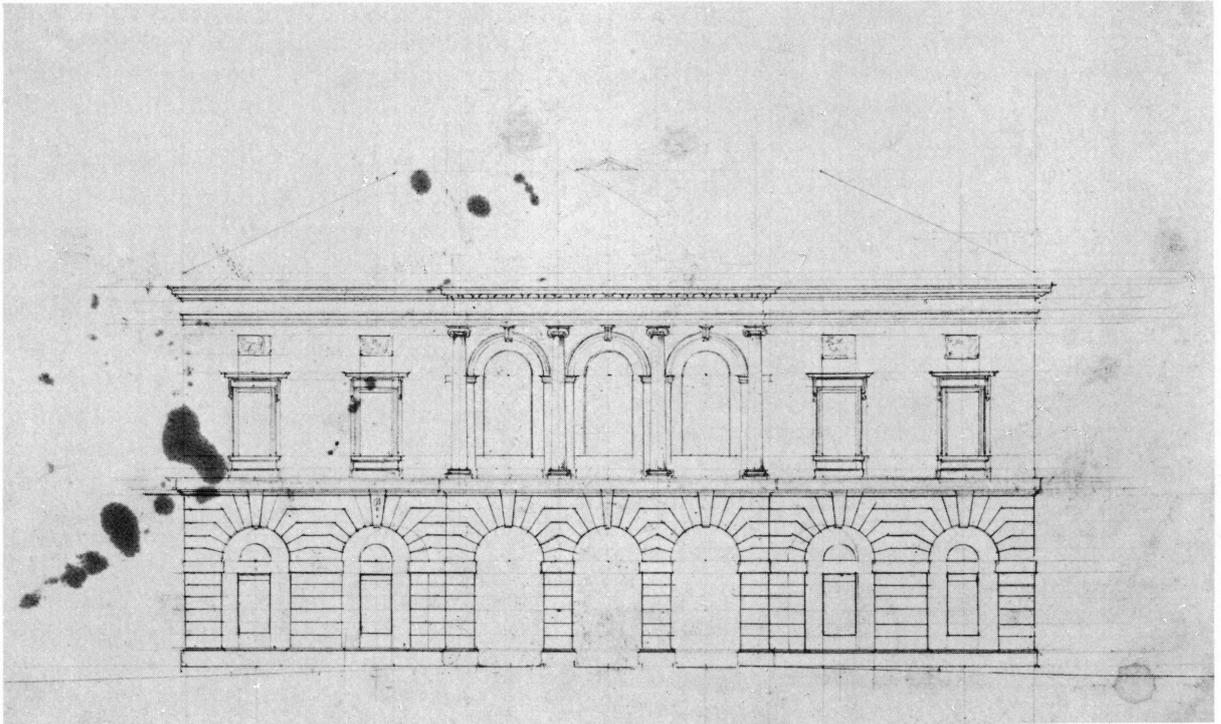
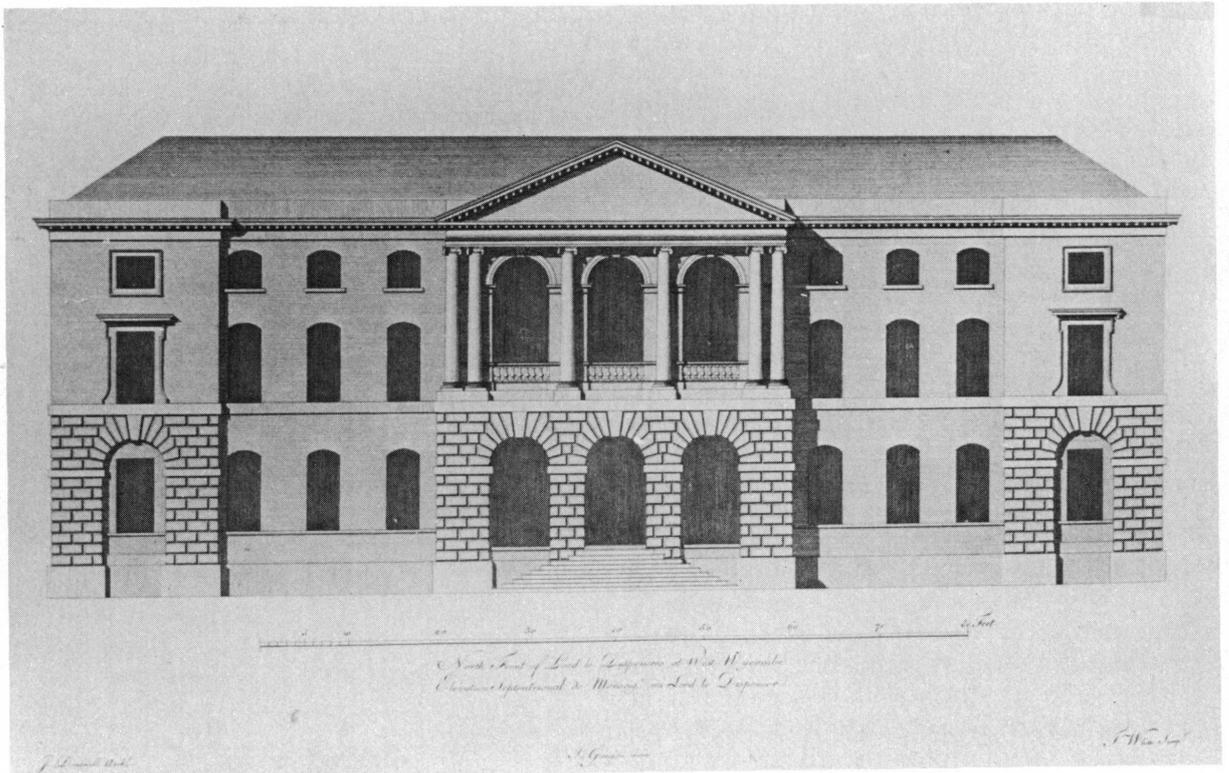


Fig. 12

Fig. 13



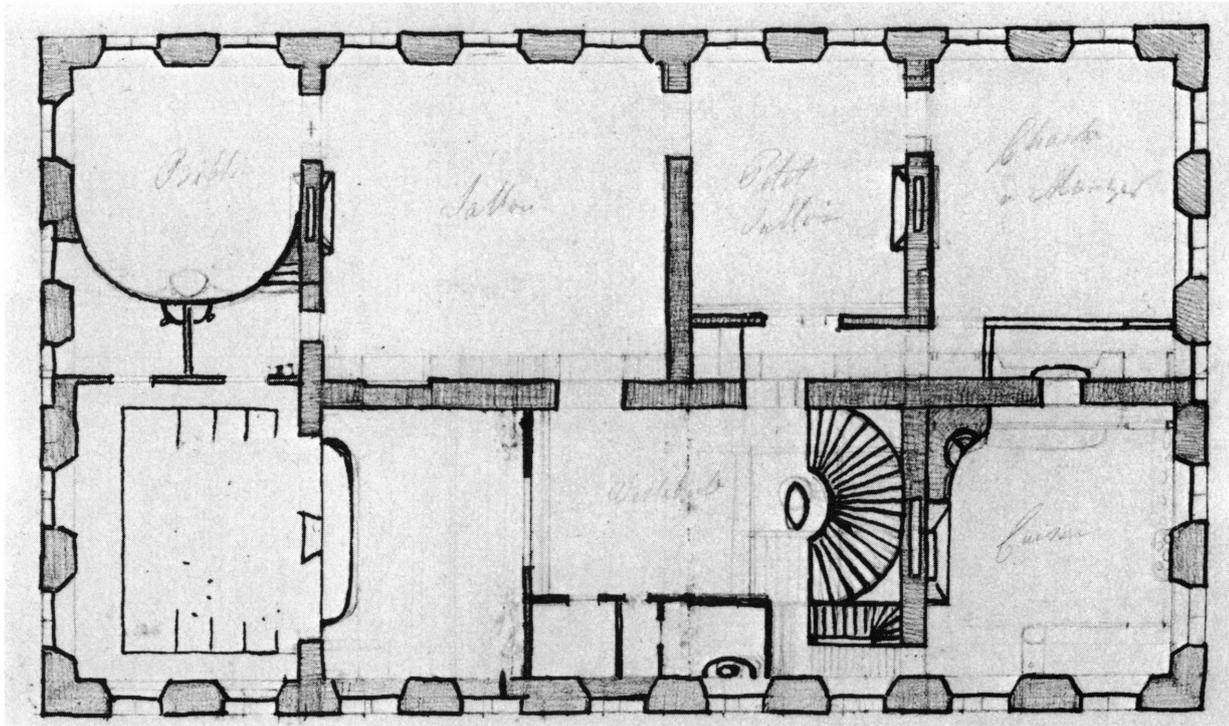


Fig. 14

Ce projet semble sorti tout droit du *Vitruvius Britannicus*: voyez en particulier le «North Front of Lord le Dispencers at West Wycombe», de J. Donowell (t. V, pl. 48) (fig. 13): la façade de l'Album semble dérivée par suppressions et répétitions. On pourrait d'ailleurs citer d'autres sources plus directement palladiennes: la villa Marcello pour le haut et la façade du palais Thiene, toutes deux dans la version de Bertotti Scamozzi¹⁶.

Ce dessin nettement italianisant pourrait être la première intervention de Salucci.

10. *Plan de l'étage de représentation* (fig. 14).

Non signé (M^{me} Eynard); non daté; sans échelle ni orientation; encre et crayon; 13,4 × 26,5 cm.

Neuf axes par 5; contre-proposition prenant acte de la bipartition longitudinale proposée par le plan n° 7 (fig. 9). *Introduit une nouvelle fonction dans le problème*: le théâtre. Supprime toutes les chambres à coucher de l'étage. C'est donc la volonté du client. L'escalier principal acquiert un tracé en ellipse; à sa base, indica-

tion d'un socle de sculpture; il est appuyé au refend, entre la seconde et la troisième fenêtre; entre la façade et lui, un autre escalier et un couloir. La distribution s'articule sur deux pôles: d'un côté, cuisine et salle à manger (avec office); de l'autre, selon un axe perpendiculaire au premier, le théâtre. Le dernier angle reçoit deux locaux reliés à la scène et une pièce à paroi courbe (bibliothèque) qui reprend en l'amplifiant le petit espace jouxtant l'escalier en colimaçon du plan 5 (fig. 7). Petit salon (côté salle à manger) et grand salon. Remarquer l'absence de mur porteur entre scène et bibliothèque, comme dans la partie correspondante du plan 7 (fig. 9) alors que le mur symétrique est indiqué, ce qui n'est pas le cas dans le plan 7.

11. «*Élévation de la façade du côté des bastions d'un bâtiment projeté pour Monsieur Eynard Lullin à Genève*» (fig. 15).

Signé «J. V. Noblet arch.»; daté de «Prangins, en mars 1817» (seul projet daté); échelle en pieds de France; encre de Chine et aquarelle; 32,2 × 47,5 cm.

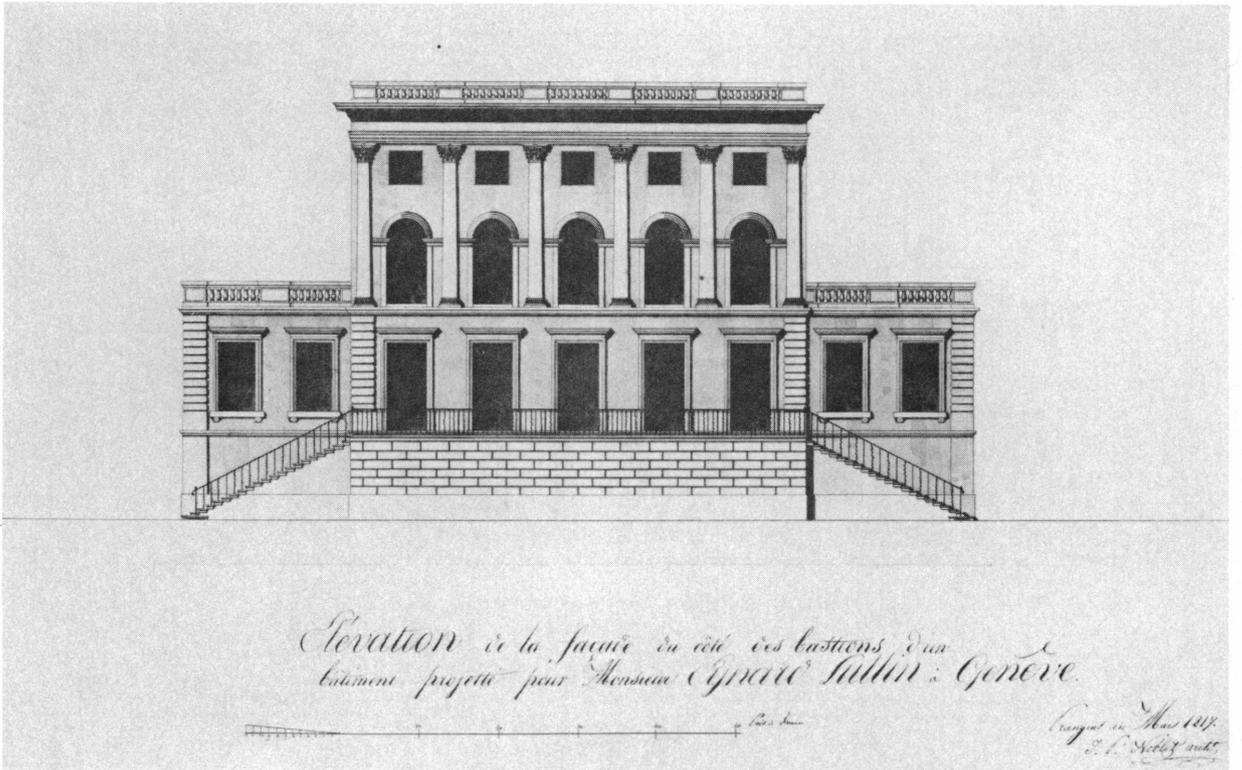
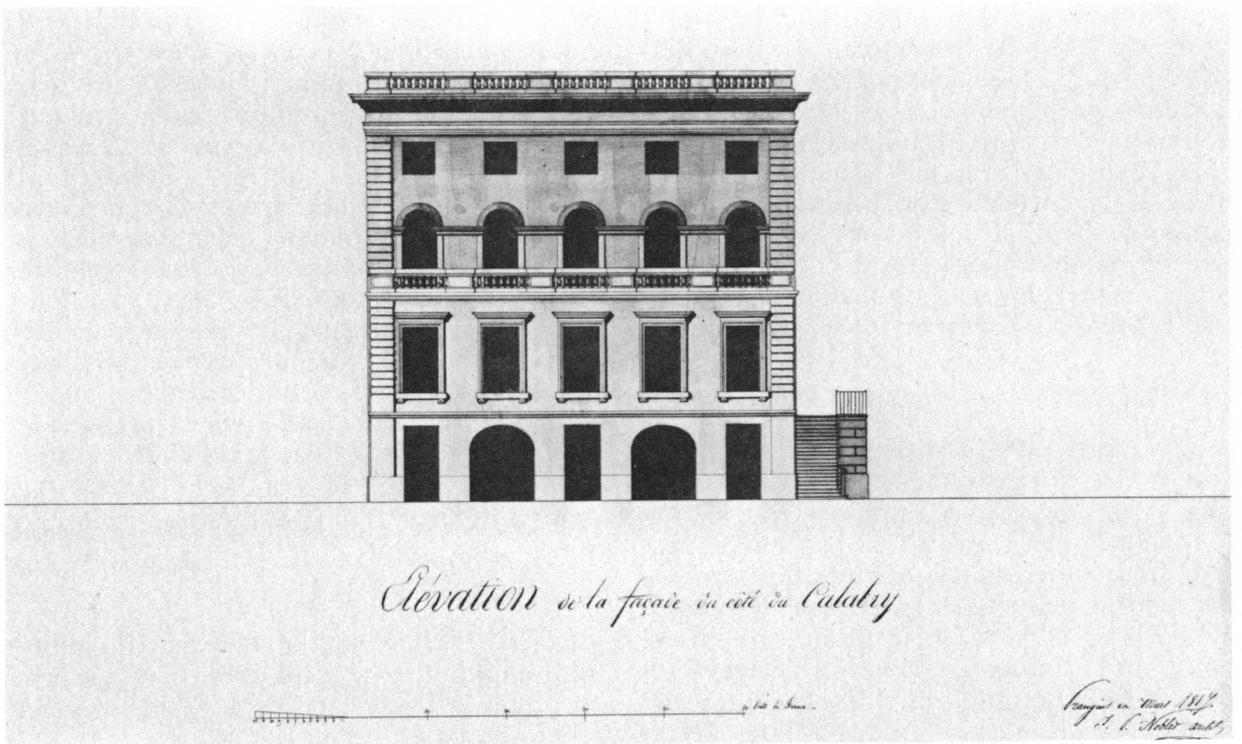


Fig. 15

Fig. 16



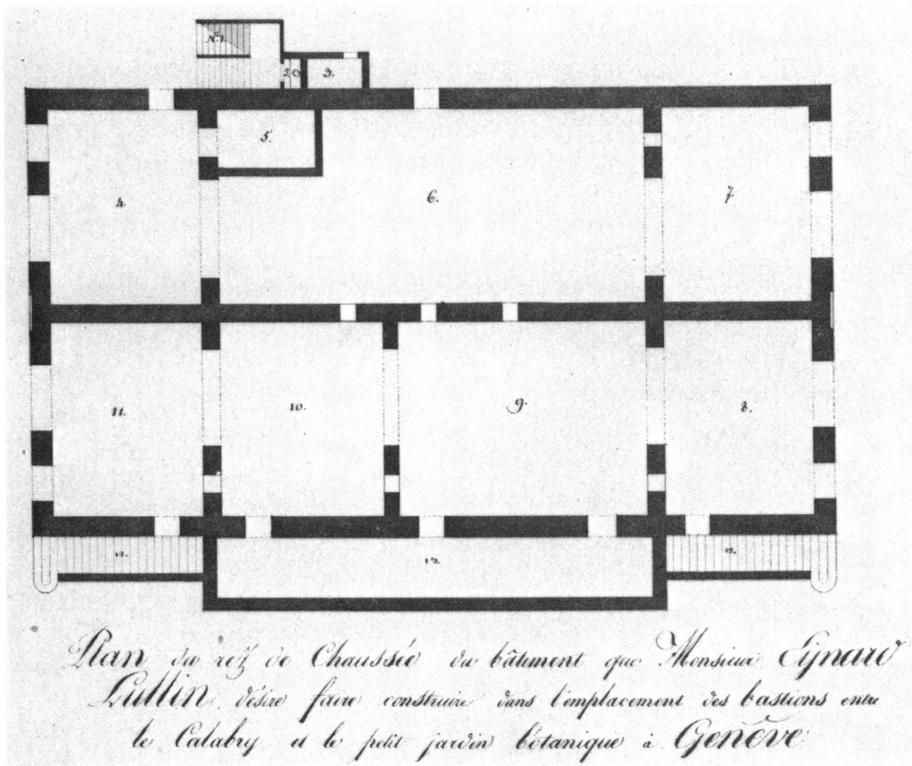
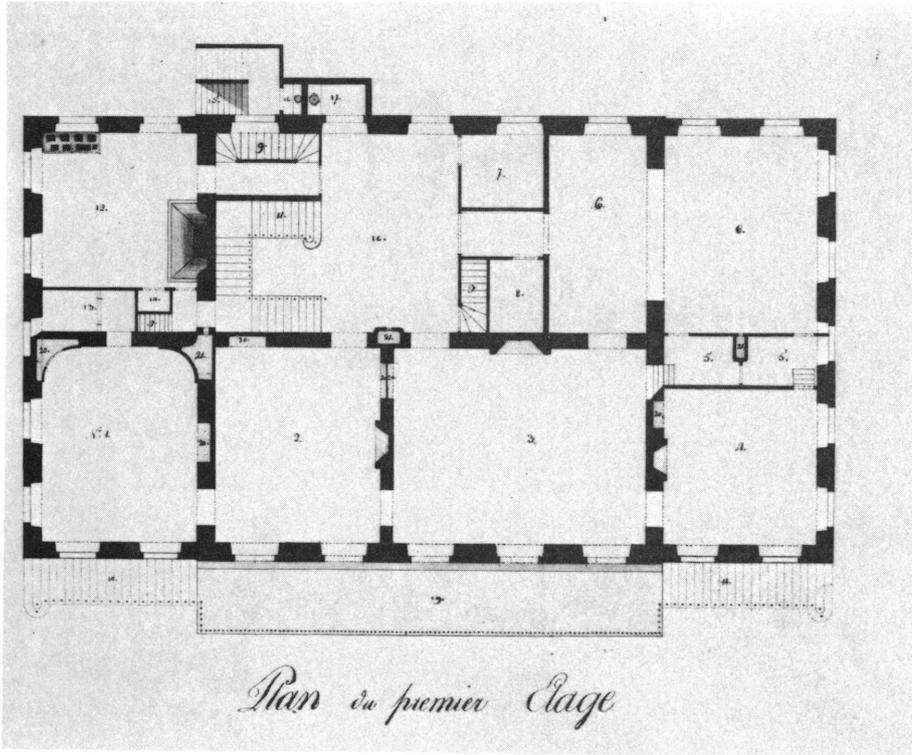


Fig. 17

Indication	
1.	Cocarde de domestiques
2.	Salle à manger
3.	Salle à l'anglais
4.	Remise de carrosse
5.	Cave
6.	Cave à vin
7.	Chambre à bois
8.	Chambre à l'angl.
9.	Salle de légumes
10.	Salle à l'angl.
11.	Remise
12.	Cocarde qui communique avec le Calabry
13.	Salle pour légumes

Fig. 18



Indication	
1.	Salle à manger
2.	petit Salon
3.	Grand Salon
4.	Bibliothèque
5.	Chambre de réception
6.	Salle de thé
7.	Chambre de domestique
8.	Chambre de service
9.	Cocarde qui communique avec le Calabry
10.	Vestibule
11.	Cocarde de maître allant au 1 ^{er} étage
12.	Cuisine
13.	Office
14.	Chambre
15.	Cocarde allant au rez de chaussée
16.	Salle de domestique
17.	Salle à l'anglais pour études
18.	Cocarde de Calabry se terminant au rez de chaussée
19.	Calabry
20.	Buffet en armoire
21.	boîtes

Conserve l'essentiel du dessin 6 (fig. 8). 98 × 54 pieds (33,32 × 18,36 m). Disparition de la galerie-terrasse, remplacée par un socle avec escaliers droits de 22 marches aux extrémités, très proche de la solution définitive. Suppression de l'accès monumental au centre. Meilleure articulation: au lieu d'un pavillon sur un double socle, c'est un bloc avec des ailes, division accentuée par des chaînes d'angle. Balustrades sur tous les toits; barrière pour la terrasse et les escaliers. Lésènes d'angle mieux placées. La disparition de la galerie indique probablement la position définitive du bâtiment, adossé à la muraille.

12. «*Élévation de la façade du côté du Calabry*» (fig. 16).

Signature, date, échelle et technique comme le précédent; 32 × 47,6 cm.

Façade latérale à 5 axes. Largeur: 52 pieds (17,68 m). Secondaire, cette face ne reçoit pas de lésènes: il en résulte un effet de montage de surfaces traitées indépendamment et agrafées par la chaîne d'angle. Pas d'indication du niveau de la rue.

Il y a lieu de relever que s'élabore, à deux pas, au même moment et d'après les plans de G. H. Dufour, l'Orangerie du Jardin botanique: sa façade à 5 arcades est traitée exactement comme l'étage donnant sur la terrasse dans la figure 16; y a-t-il citation, écho, volonté d'unité stylistique sur ce front de ville? Cf. aussi les n° 19 et 25 (fig. 23 et 30) ci-dessous.

13. «*Plan du rez de Chaussée du bâtiment que Monsieur Eynard Lullin désire faire construire dans l'emplacement des bastions entre le Calabry et le petit jardin botanique à Genève*» (fig. 17).

Signature, date, échelle et technique comme le n° 11. Légendé; 32 × 48,3 cm.

Caves. Le nord est en haut. Les murs de refend montrent clairement la bipartition longitudinale et la tripartition transversale. Au nord de l'édifice, hors murs, «escalier de domestiques».

14. «*Plan du premier Etage*» (fig. 18).

Signature, date, échelle et technique comme le n° 11. Légendé; 32,4 × 48,3 cm.

Etage de réception. Nord en haut. Distribution largement conforme à la figure 14. Mais quatre escaliers au lieu de deux; escalier n° 9 contre le mur de façade, escalier d'honneur à paliers; toilettes déplacées hors du bâtiment (les «latrines des domestiques» se distinguent des «lieux à l'anglaise pour Maîtres», les seconds possédant une chasse d'eau). La légende («indication») identifie en outre, à partir de l'angle SO dans le sens horaire inversé: salle à manger, petit salon, grand salon, bibliothèque, chambre de décoration, salle de théâtre, chambre de domestique (avec fenêtre donnant non seulement au nord, mais face à la muraille), vestibule, cuisine, office. Les angles arrondis de la figure 14 ont passé à la salle à manger. Mur de refend sous la terrasse occidentale. Enfilades longitudinales et transversales.

L'hésitation sur le type de l'escalier d'honneur découle directement du fait que l'étage noble se trouve au-dessous du niveau de la rue: il faut donc éviter avant tout l'impression de descendre dans un sous-sol; s'y ajoute évidemment un problème d'éclairage (le zénithal est facilement funèbre).

15. «*Plan du second Etage*» (fig. 19).

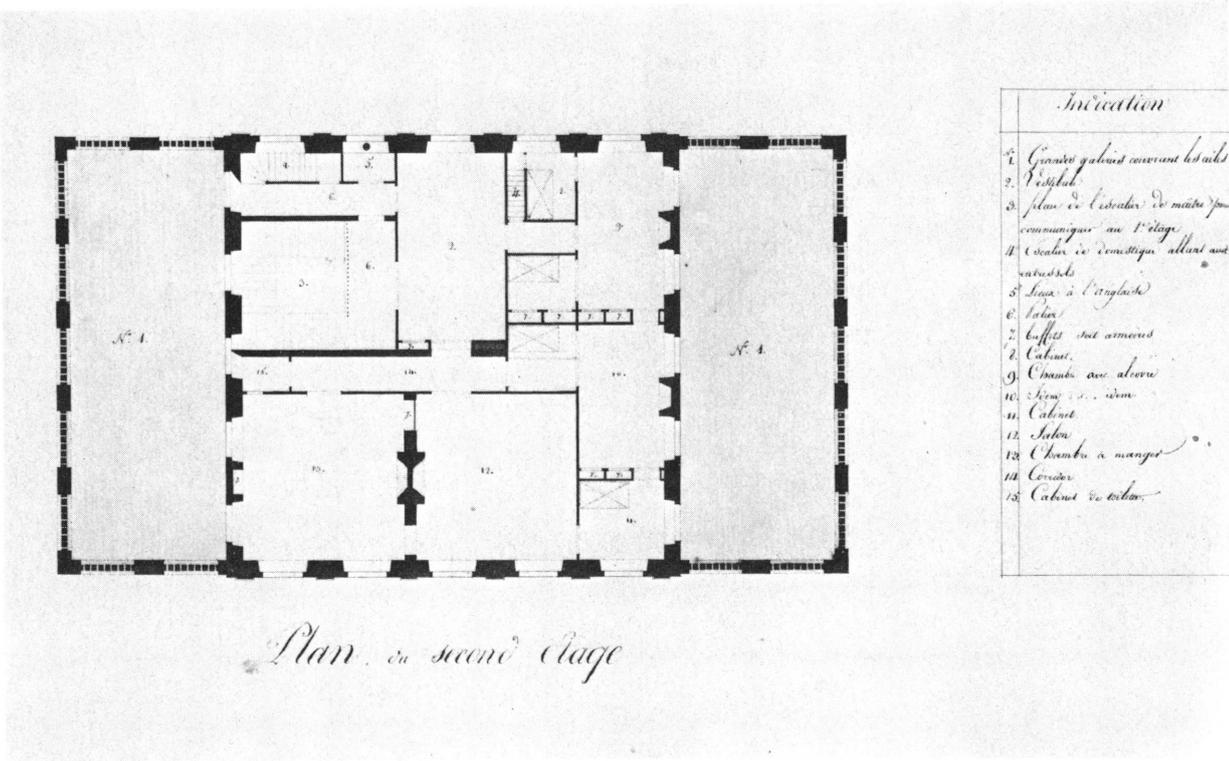
Signature, date, échelle et technique comme le n° 11. Légendé; 32,2 × 48 cm.

Niveau de la rue. Nord en haut. Pas de portique d'entrée, mais indication de lésènes en façade. Vestibule séparé de l'escalier, où l'on accède du même côté que dans la solution définitive. Trois chambres, quatre lits. Salle à manger familiale dans l'angle SO, salon au centre de la façade sud. Terrasses sur les ailes.

16. «*Plan du troisième Etage soit Attique*» (fig. 20).

Signature, date, échelle et technique comme le n° 11. Légendé; 32,2 × 47,9 cm.

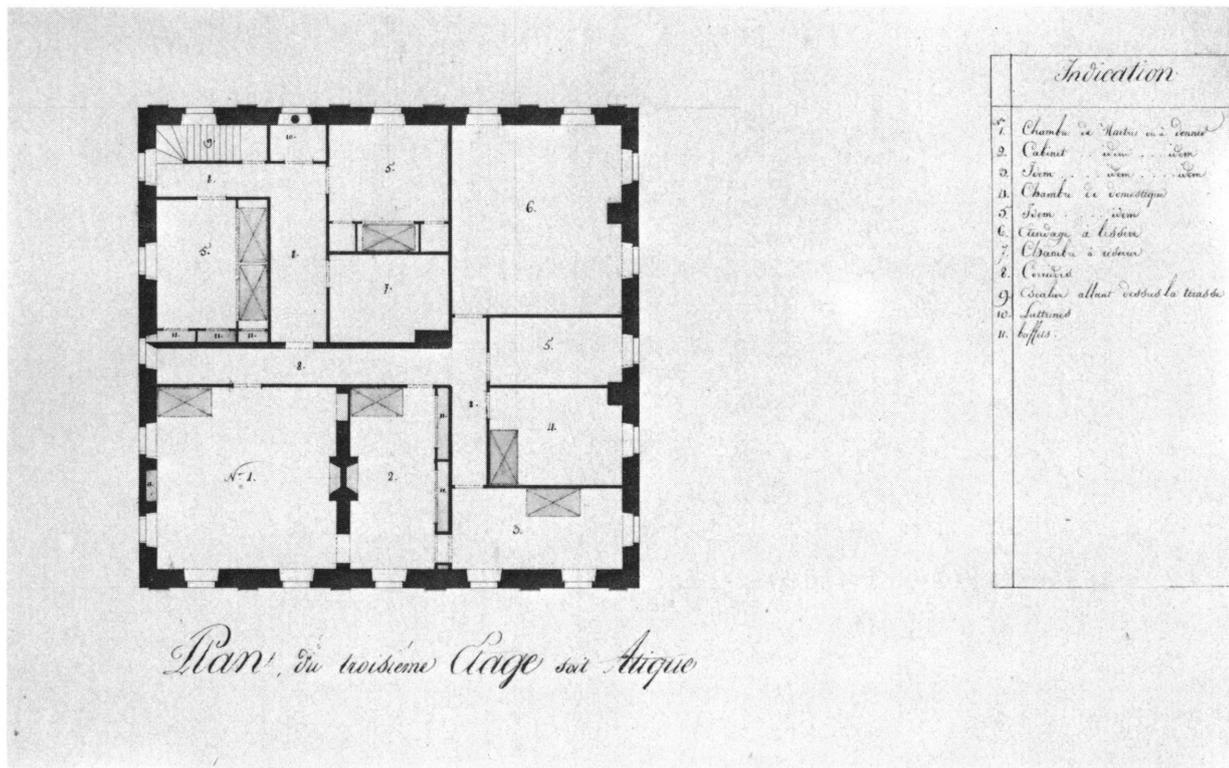
Attique. Nord en haut. Sept lits. «Etendage à lessive» dans l'angle NE; accès au toit dans l'angle NO.



Indication	
1.	Garages galeries couvrant les ailes
2.	Escalier
3.	Plan de l'escalier de maître pour communiquer au 1 ^{er} étage
4.	Escalier de communication allant aux caves
5.	Salon à l'Anglaise
6.	Salon
7.	Buffet tout armé
8.	Cabinet
9.	Chambre avec alcove
10.	Chambre
11.	Cabinet
12.	Salon
13.	Chambre à manger
14.	Corridor
15.	Cabinet de toilette

Fig. 19

Fig. 20



Indication	
1.	Chambre de Maître en 2 ^e partie
2.	Cabinet
3.	Chambre
4.	Chambre de communication
5.	Chambre
6.	Closetage à l'Anglaise
7.	Chambre à coucher
8.	Corridor
9.	Escalier allant vers les caves
10.	Salles
11.	Buffet

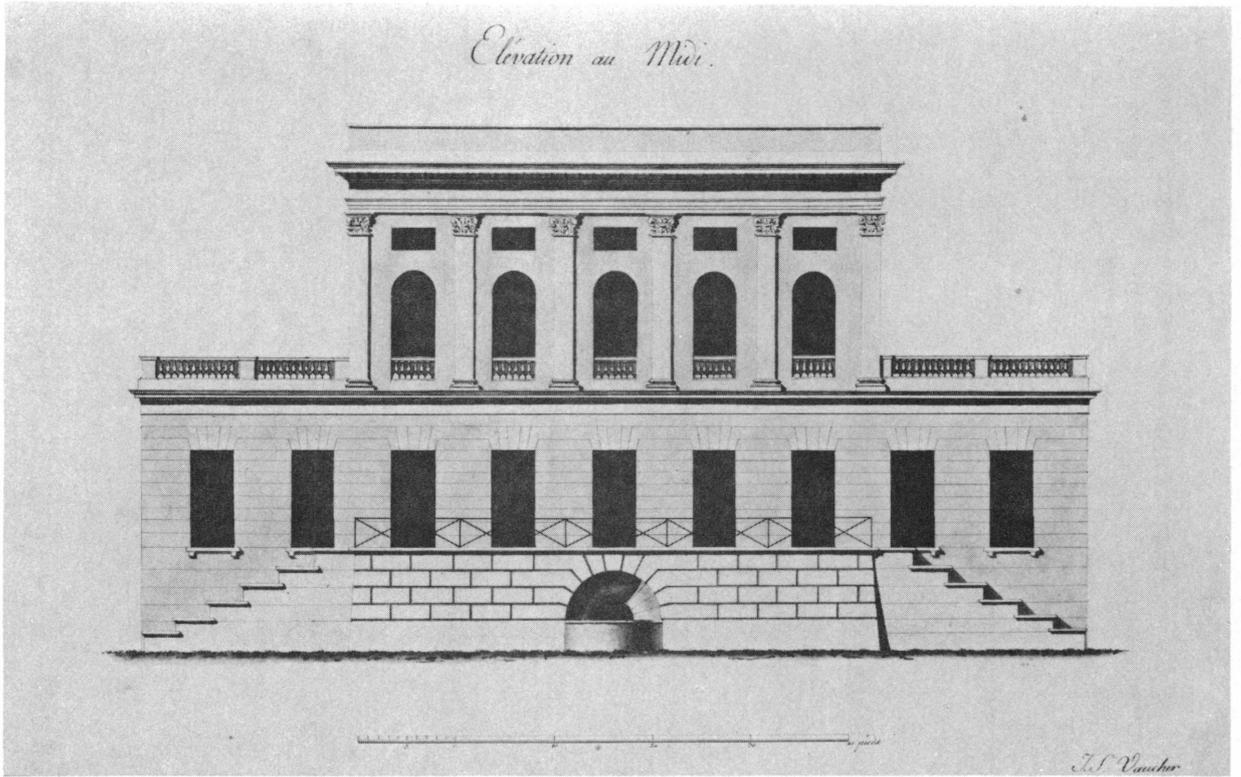
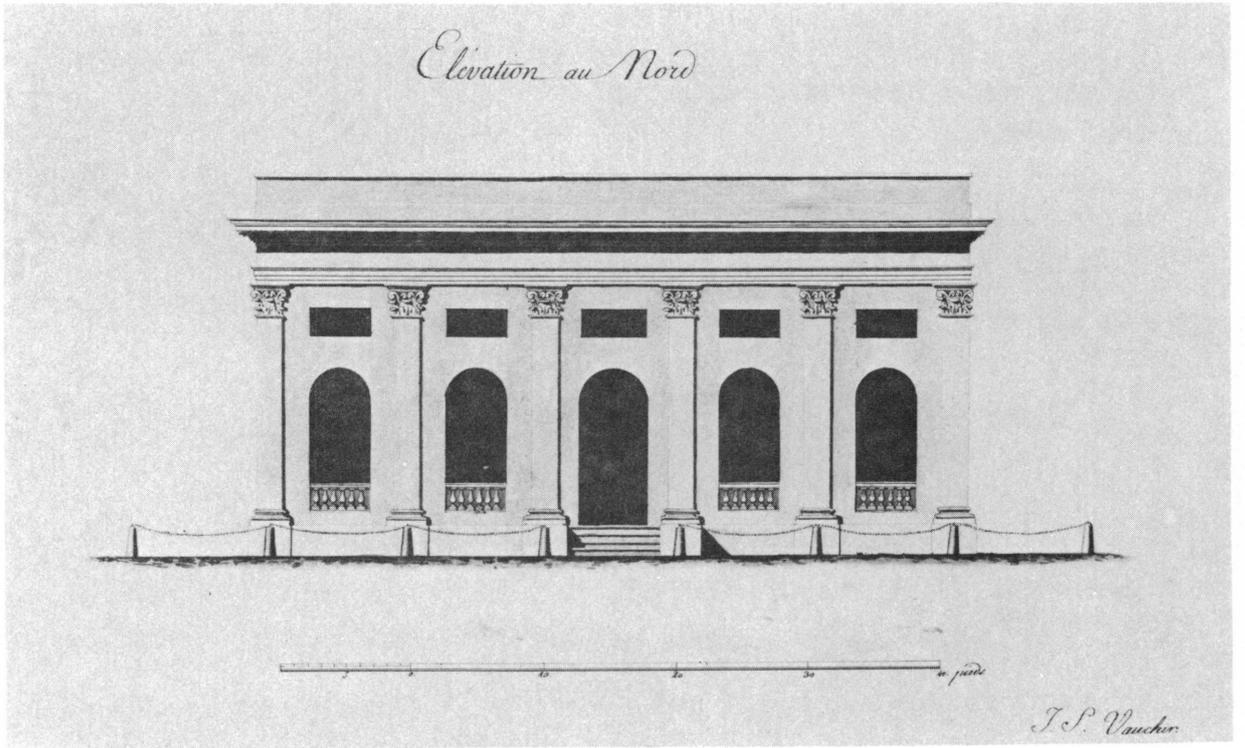


Fig. 21

Fig. 22



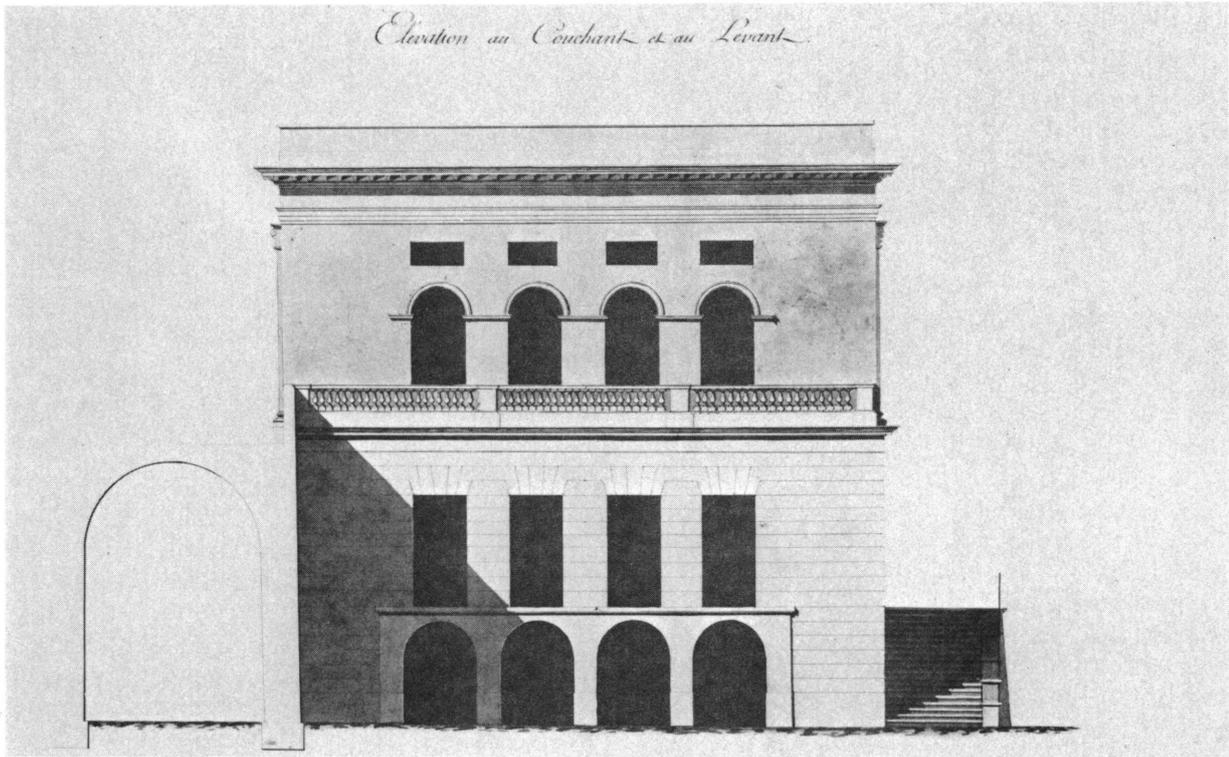
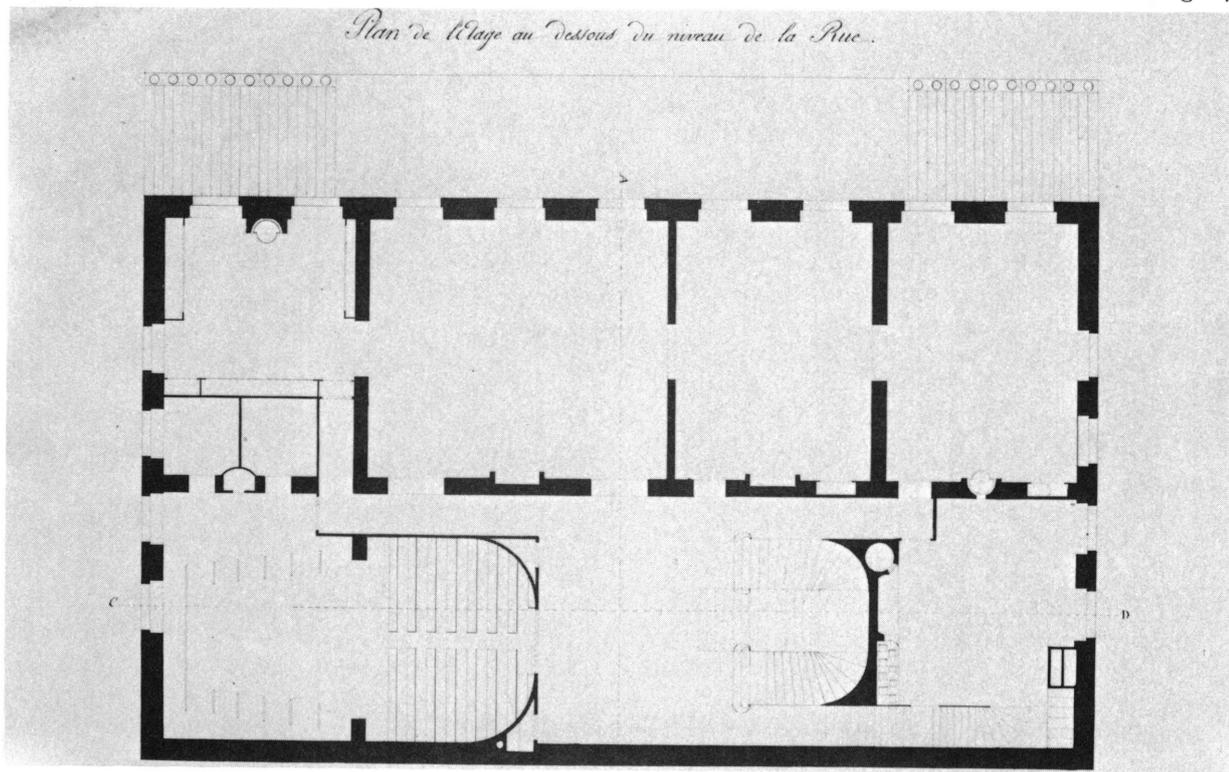


Fig. 23

Fig. 24



17. «*Élévation au Midi*» (fig. 21).

Signé «J. S. Vaucher»; non daté; échelle en pieds; encre de Chine et aquarelle; 28,7 × 40 cm, mesures externes du cadre.

Façade côté Bastions; 9 axes; 96 × 54 pieds (33,64 × 18,36 m). La partie centrale forme un carré. Reprend les grandes lignes de l'élévation Noblet (fig. 15), en supprimant des éléments de la tradition baroque: au lieu d'un bloc avec des ailes, le palais devient – beaucoup plus nettement que dans l'avant-projet Noblet (fig. 8) – un socle portant un pavillon. Pour accentuer cet effet, l'encadrement disparaît aux fenêtres du socle, entièrement traité en bossage plat. La balustrade passe du toit aux arcades du niveau des terrasses, pour accentuer l'horizontale. Le toit reçoit un parapet plein, d'effet massif. Suppression de la corniche de liaison des arcades, qui sont taillées à vif dans le mur; plus hautes que chez Noblet, elles sont surmontées de fenêtres oblongues. Les lésènes extrêmes, sur l'angle. Même type d'escalier, mais la terrasse frontale reçoit une barrière à croisillons et une fontaine (?) en son centre.

18. «*Élévation au Nord*» (fig. 22).

Signature, date, échelle et technique comme le précédent; 21,6 × 29,8 cm, mesures externes du cadre.

Façade sur l'actuelle rue de la Croix-Rouge (54 pieds, soit 18,36 m). Première façade nord: répétition pure et simple de la partie correspondante de la face sud. Entrée au centre, accès par 4 marches; 8 bornes, liées par des chaînes. L'effet de pavillon ou de «folie» est frappant: il y a là quelque chose d'absurde comme la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe (Berlin, 1962-68), qui contient deux fois plus d'espace en sous-sol qu'en surface.

19. «*Élévation au Couchant et au Levant*» (fig. 23).

Signature, date, échelle et technique comme le précédent; 27,8 × 38,1 cm, mesures externes du cadre.

Façade de 4 axes, groupés au centre (52,5 pieds de largeurs, soit 17,85 m). Solution

logiquement tirée de la bipartition longitudinale. Comme dans le projet Noblet, façades secondaires traitées différemment. Un cordon lie les fenêtres en plein cintre. Comme l'accès au palais découvre d'abord ces façades-ci, la solution différentielle sera abandonnée. Première indication du raccord à la rue: par un local voûté. Accès au rez par 4 arcades, maladroitement encadrées. Escalier externe de la largeur de la terrasse, dont le mur a du fruit. Façade du couchant.

Même rapport avec l'Orangerie qu'au n° 12.

20. «*Plan de l'Etage au dessous du niveau de la Rue*» (fig. 24).

Signature, date, échelle et technique comme n° 17. Sans légende. Indication des coupes AB et CD; 30,5 × 39,9 cm, mesures externes du cadre.

Etage de représentation. Nord en bas. 9 × 4 axes. Distribution peu différente de la figure 18. L'enfilade des salons s'aligne aussi sur la première fenêtre sud des façades latérales; comme cette fenêtre est déplacée par rapport aux projets précédents, il en résulte un axe qui coupe les salons par leur milieu. Une circulation suit la face nord du refend longitudinal. La cavea du théâtre se ferme par une paroi courbe; il en va de même pour l'escalier, d'un type nouveau: une, puis deux volées symétriques, rappelant la *scala dei Forbici* du palais royal de Turin¹⁷. Salle à manger rectangulaire. Position différente des escaliers secondaires, tous dans œuvre.

21. «*Coupe sur la ligne AB*» (fig. 25).

Signature, date, échelle et technique comme n° 17. Sans légende. 28,8 × 39,6 cm, mesures externes du cadre.

Le nord à droite. Le dessin montre la terrasse (env. 15 pieds de largeur soit env. 5 m) établie sur le local voûté et la rue (21 pieds de largeur de borne à borne, soit 7,14 m). De haut en bas: toit plat, praticable; puis: diverses chambres; fenêtres rectangulaires au ras du sol, pour des raisons de rythme de façade; puis: vestibule avec deux colonnettes corinthiennes (métalliques?) et fenêtre désaxée;

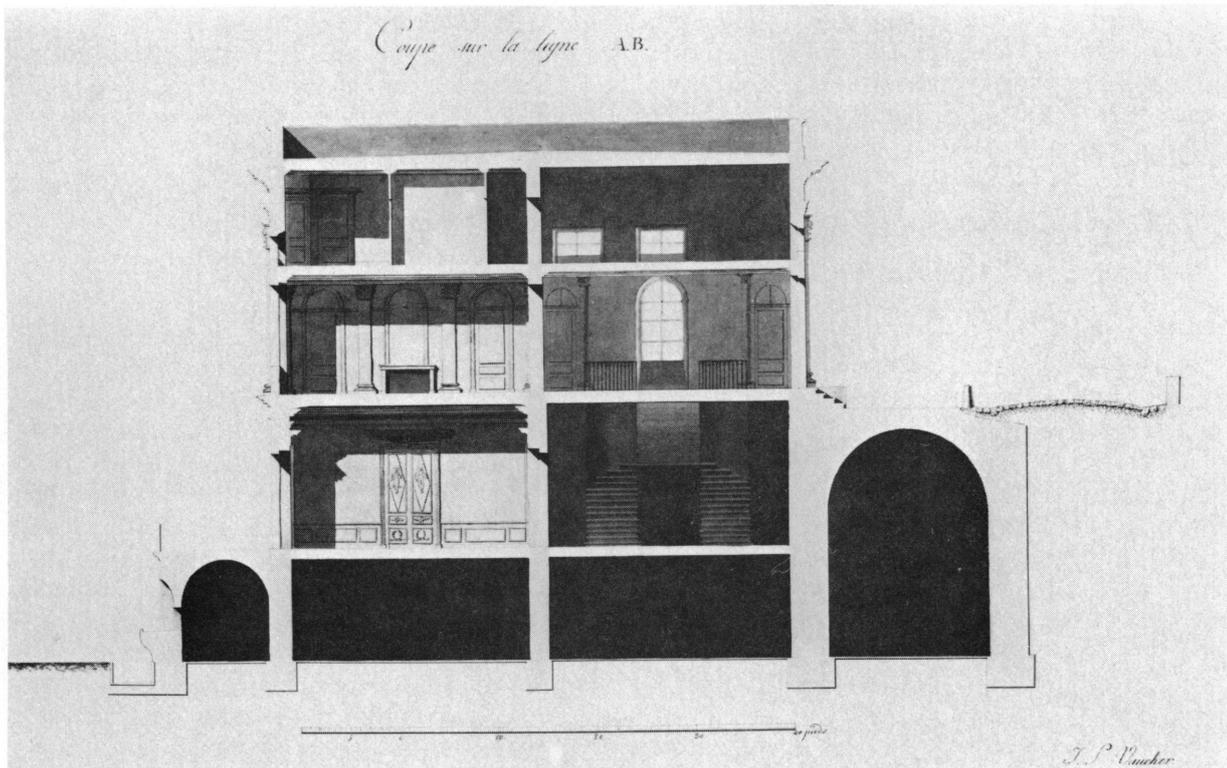
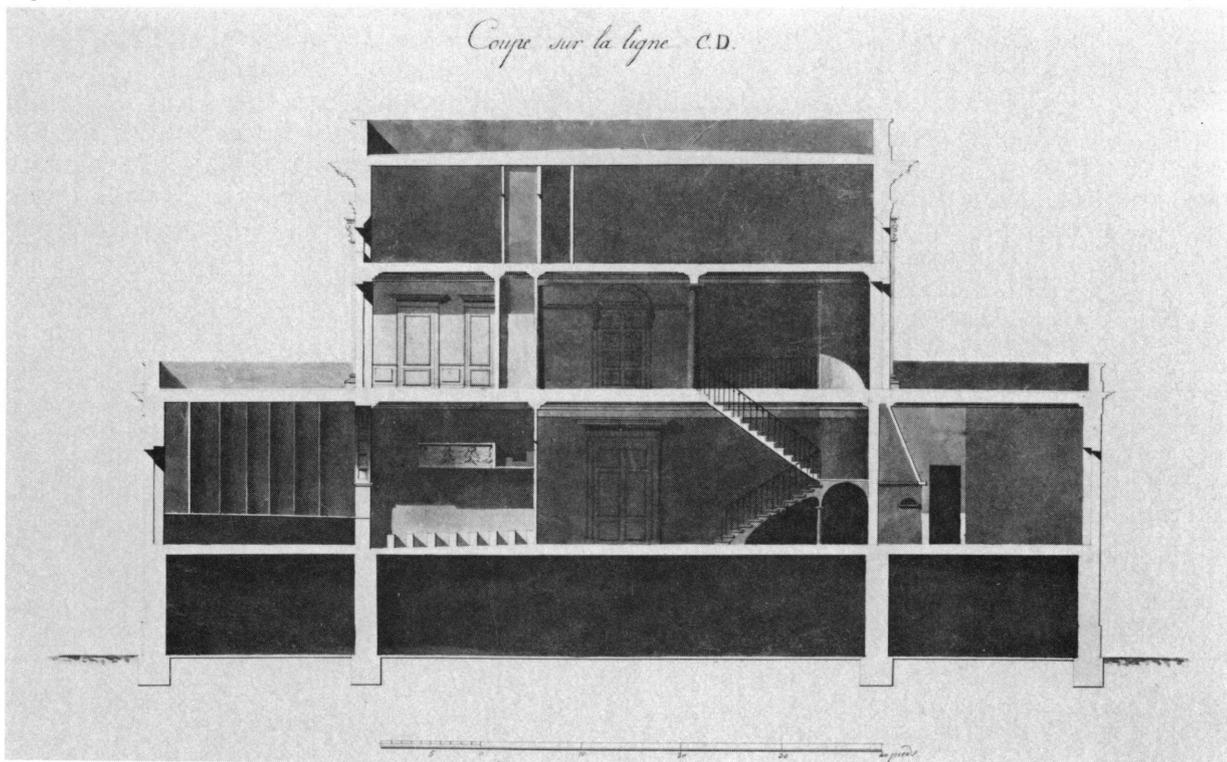


Fig. 25

Fig. 26



salon avec lésènes et cheminées; puis: étage dont le plan précède; les trois volées de l'escalier se lisent dans le vestibule; grand salon, avec porte du petit salon, à panneautage Empire; enfin, sous-sols.

22. «Coupe sur la ligne CD» (fig. 26).

Signature, date, échelle et technique comme n° 17. Sans légende; 29 × 39,4 cm, mesures externes du cadre.

Ouest à droite. De haut en bas: toit-terrasse; deux locaux, avec trois séparations (couloirs?); puis: terrasses latérales au niveau de la rue, avec parapet plein (les balustres de la figure 21 sont donc appliqués?); chambre, couloir, vestibule, escalier; puis: théâtre avec arc de scène, galerie, bancs; vestibule inférieur, escalier, cuisine avec hotte (sans indication de cheminée); enfin, sous-sol.

23. *Vue générale, du sud* (fig. 27).

Non signé (M^{me} Eynard?); non daté; crayon; 12,1 × 30,4 cm.

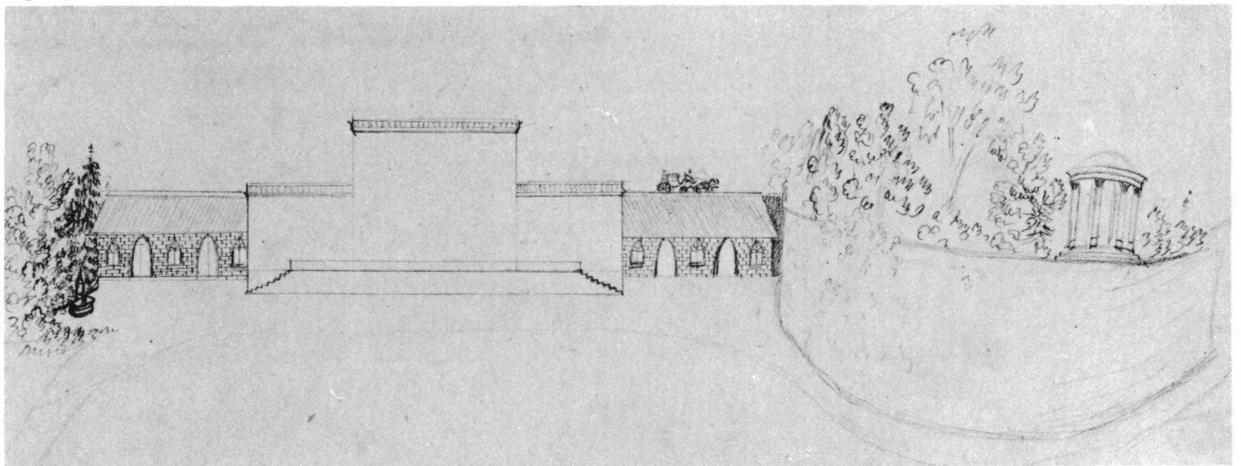
Semble un croquis destiné à faire le point: édifice à toit plat, avec ailes; balustrades; terrasse étroite en façade, escalier aux extrémités. La hauteur des ailes répond à celle de la muraille: voyez la calèche! Mais n'oubliez pas, Messieurs, qu'il faut des pavillons latéraux, comme l'indiquait le premier croquis (fig. 3). Il serait plaisant qu'ils fussent gothi-

ques: quel charme que celui du château de Laxenburg¹⁸, construit selon cette mode! A gauche, un puits (déjà le kitsch...); à droite, le cavalier Micheli avec un temple monoptère.

24. «Maison de Monsieur E. L. à Genève, par J. Salucci 1817» (fig. 28).

Il ne s'agit pas exactement d'un projet: ce caprice ne correspond à aucun plan. Salucci intervient peut-être de cette manière oblique à un moment où l'élaboration piétinait, en proposant une image de l'édifice dans son site, dessinée grosso modo dans les limites admises et à l'aide des éléments acquis, mais aussi, librement, avec des éléments nouveaux (qui ne seront pas repris). La volumétrie est celle de Noblet (fig. 15) et de Vaucher (fig. 21), mais le socle est ramené à 7 travées, dont les deux extrêmes, plus larges, supportent des terrasses avec des tentures conformes à la figure 3. Bloc supérieur carré: 5 × 5 axes (comme chez Noblet). Arcades dans le socle, combinées avec l'ordre dorique. La source? Peut-être l'une des «combinaisons verticales de pilastres» de Durand¹⁹ (fig. 29). Partie supérieure ionique, mais il est difficile de déterminer s'il s'agit de colonnes ou de lésènes; l'angle SE semble présenter deux lésènes à angle droit. Fenêtres à frontons triangulaires, consoles et encadrements; balustrade continue au toit et au plan des terrasses. Socle inférieur percé à l'est de portes en plein cintre; nouveau

Fig. 27



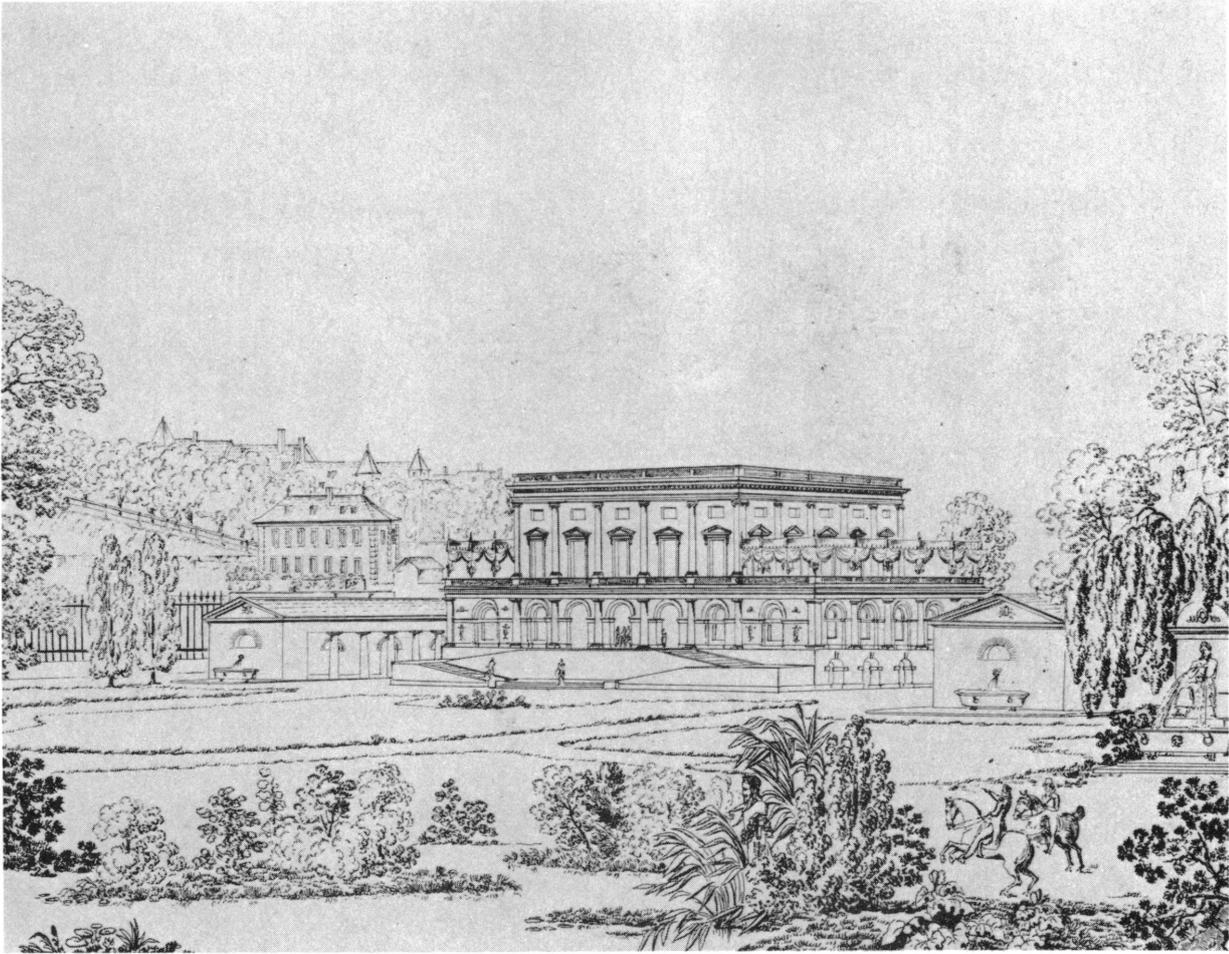


Fig. 28

type d'escalier à deux rampes (divergentes, puis convergentes) identique à celui de la terrasse du jardin des Tuileries selon le *Traité de perspective à l'usage des artistes*, d'E.-S. JAURAT (Paris 1750). De part et d'autre du bâtiment, parallèlement à ses petits côtés, se disposent des communs allongés, à portiques doriques (du moins pour celui de l'ouest), terminés par des murs pignons à lunettes et fontaines. Composition générale pyramidante, mais étalée, dont la symétrie est fortement marquée en dépit de l'absence d'un accent proprement central.

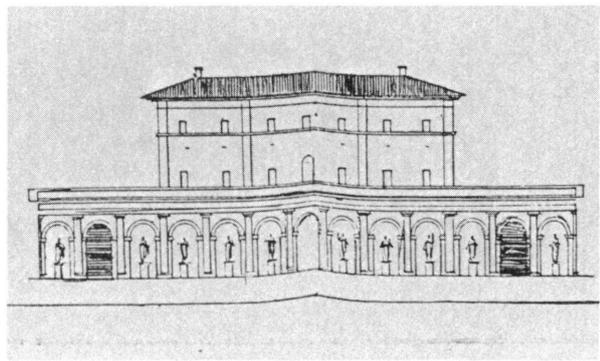


Fig. 29

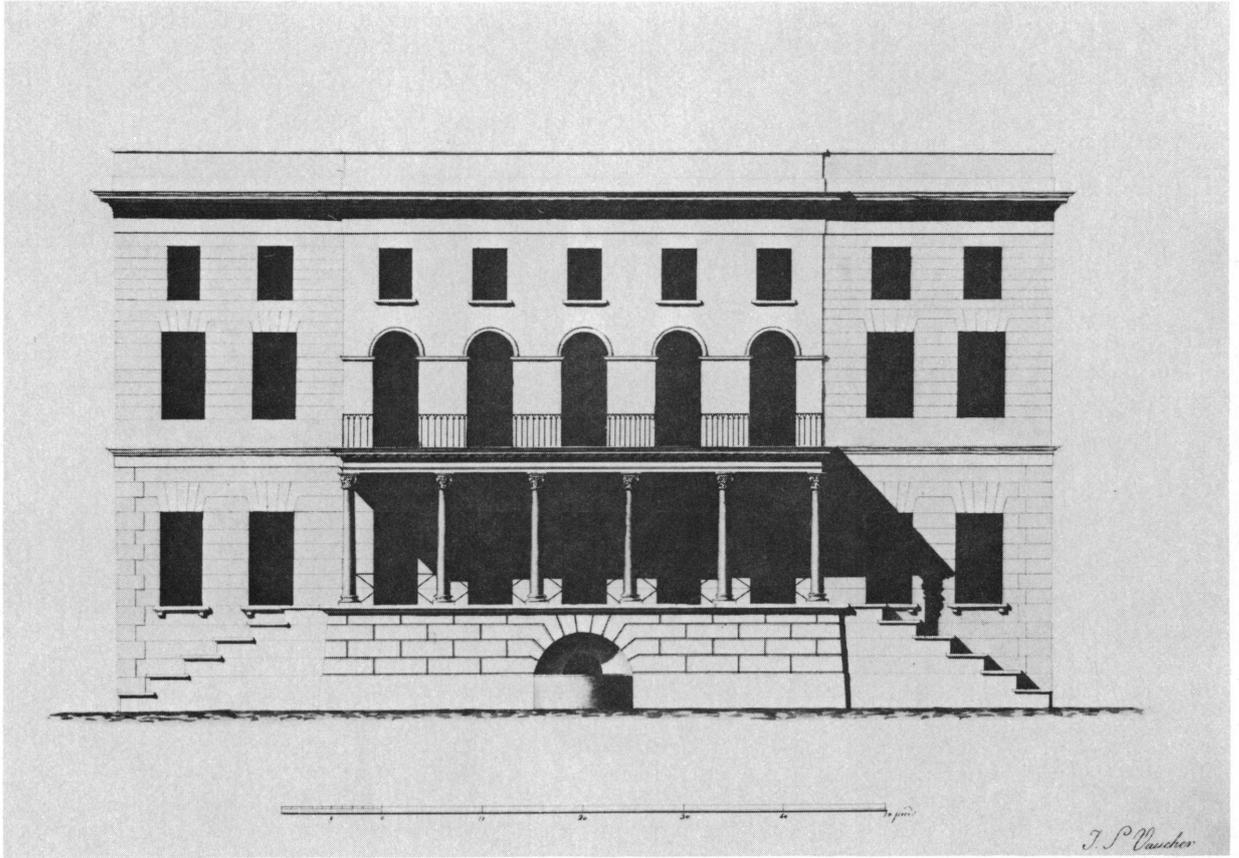
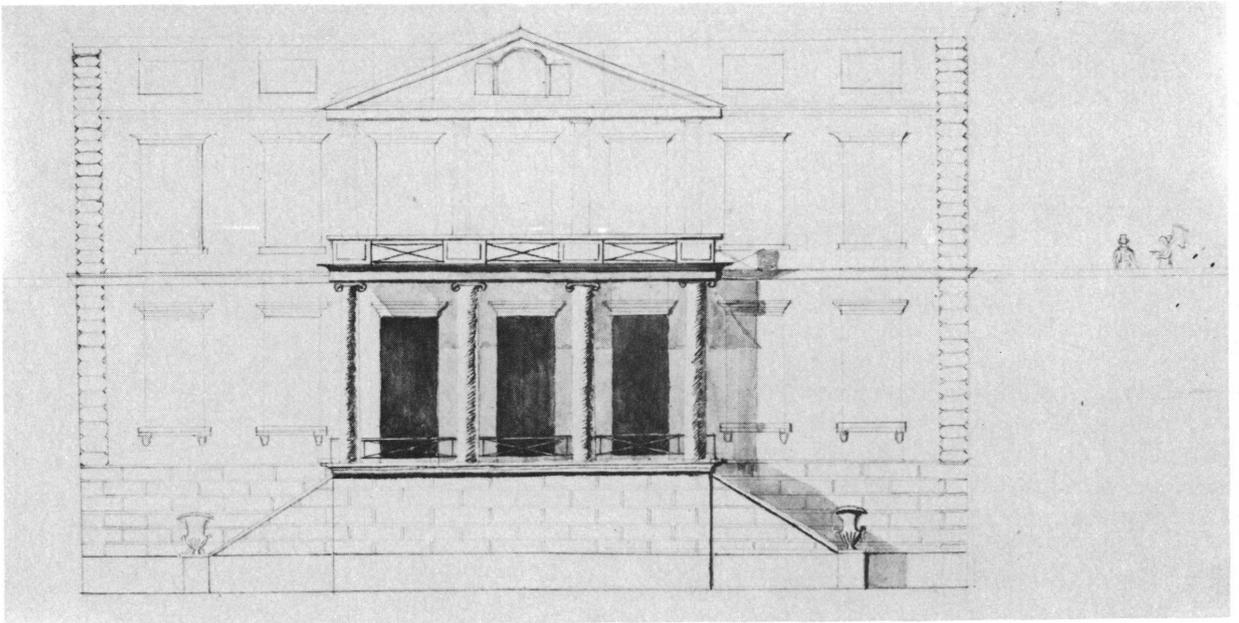


Fig. 30

Fig. 31



25. *Façade sud* (fig. 30).

Signé «J. S. Vaucher»; non daté; échelle en pieds; encre de Chine; 25,2 × 38,1 cm, mesures externes du cadre.

Variante du projet n° 17 (fig. 21). 93 × 54 pieds (31,62 × 18,36 m). Le socle est identique, mais les 9 axes s'étendent à l'ensemble de l'édifice, par suppression des ailes. Le système du bossage plat occupe les nouveaux corps latéraux. Phase puriste: suppression des lésènes, extension, au centre de la façade, de la corniche liant les arcades latérales; agrandissement des baies de l'attique (à la suite de la critique de la coupe AB?). Pour remplacer les terrasses des ailes, balcon au sud, porté par 6 colonnes corinthiennes. De cette manière, le bâtiment cesse, côté rue, de paraître un pavillon, mais son volume considérable vaut presque celui du projet Moll. Pas de plans correspondant aux étages supérieurs.

26. *Esquisse pour la façade sud* (fig. 31).

Non signé (M^{me} Eynard?); non daté; sans échelle; crayon et encre, rehaussé; 14,9 × 29,4 cm.

Proposition visant peut-être à ramener la variante précédente à 7 axes de largeur, à

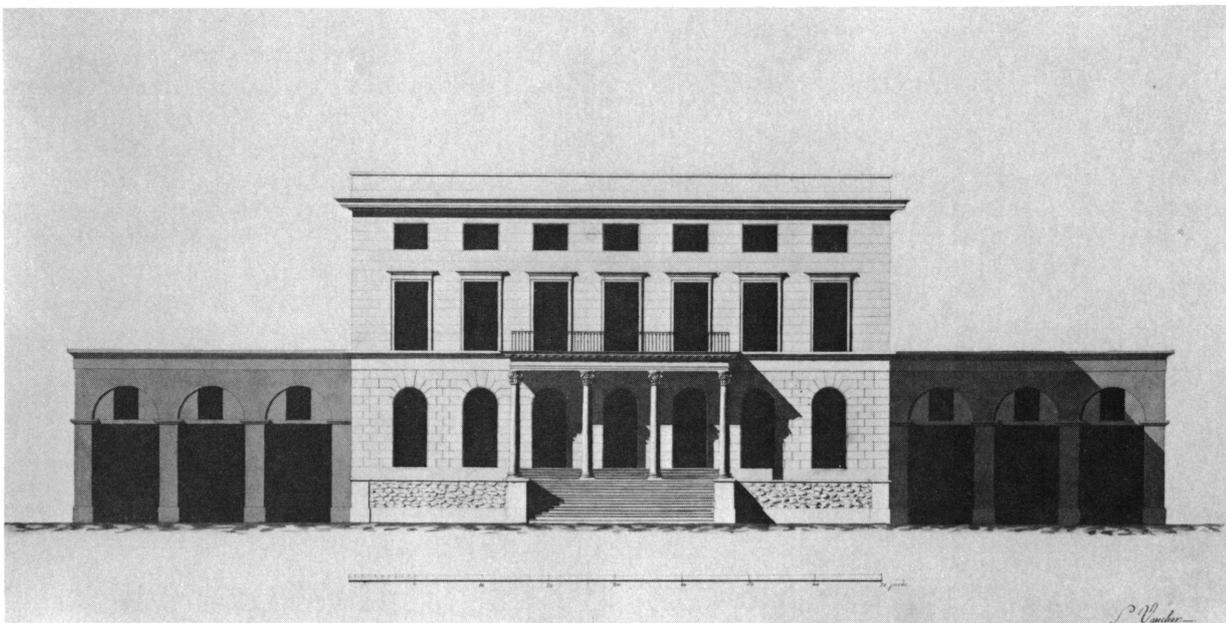
reprendre un type de fenêtre voisin du n° 11 (fig. 15) pour l'étendre à toute la façade, à réduire le balcon à 3 fenêtres (et quatre supports, maintenant ioniques, mais sans base!) et à conclure le bâtiment par une chaîne d'angle. Repentir: les fenêtres de l'attique, rectangulaires, sont interrompues au centre par un fronton (percé d'une serlienne) appliqué sur la façade; hésitations sur la pente du fronton; but: non pas achever le bâtiment, le bandeau marquant l'attique n'y suffisant pas, mais placer un accent central. Esquisse de colonnes ou de lésènes sous le fronton. Escalier et barrières du type de la figure 15. A droite, deux personnages au niveau de la rue, derrière un parapet. Un balcon assez semblable avait été ajouté en 1803 au château de Vincy (1724), combiné avec le même type d'escalier.

27. *Façade sud* (fig. 32).

Signé «S. Vaucher»; non daté; échelle en pieds; encre de Chine et aquarelle; 23,3 × 45,2 cm, mesures externes du cadre.

Corps central: 82 × 53 pieds (27,88 × 18,02 m). Variante tenant compte des deux propositions précédentes. 7 axes; intégration des blocs latéraux dans un volume unitaire; réaffirmation

Fig. 32



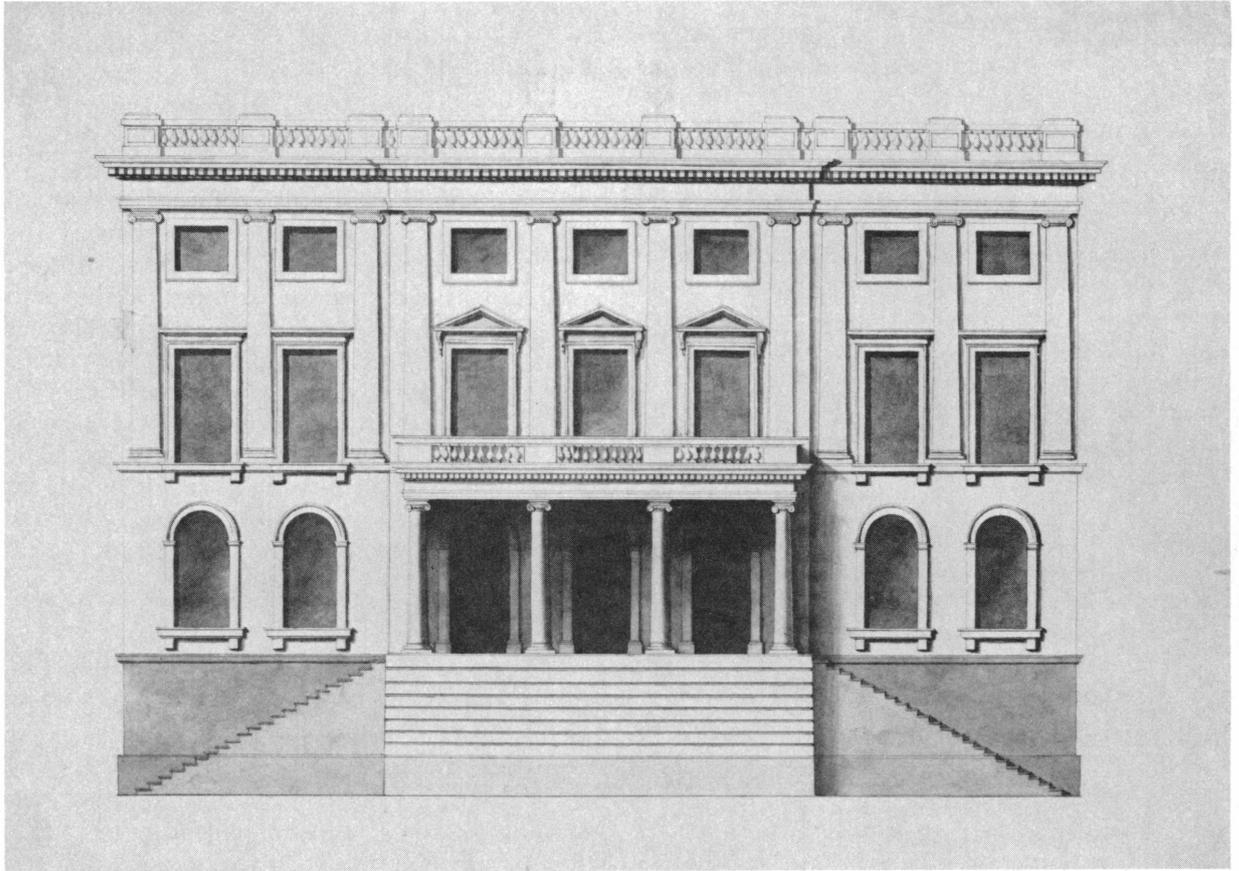


Fig. 33

des horizontales; les fenêtres cintrées ont passé dans le socle, distingué par un bossage plat; celles de l'étage ont corniche et cadre. Balcon identique à celui de la figure 30 pour l'ordre et la barrière, mais réduit à 4 colonnes. Escalier frontal, brève terrasse courant sur toute la longueur du bâtiment (indiquée par l'ombre portée du balcon); 4 marches d'accès au salon. Pavillons latéraux à deux niveaux, indiqués pour la première fois depuis la figure 27. Pas de plan correspondant.

28. *Façade sud* (fig. 33).

Non signé (Salucci?); non daté; sans échelle; encre et aquarelle; 31,8 × 45,5 cm.

Sept axes. La variante précédente a pu paraître trop sévère: en voici, à quelques différences près, la «version habillée». Alors

que la figure 12 évoquait un palladianisme vu à travers l'expérience anglaise, celle-ci renvoie plutôt à des œuvres de Vénétie, surtout à l'architecture de Francesco Muttoni (1668-1747). La partie centrale paraît démarquée du vicentin palais Chiericati (Palladio, vers 1550). Réapparition des lésènes, ioniques cette fois, comme les colonnettes soutenant le balcon. Balustrade au balcon et sur le toit (avec deux urnes, au crayon). Il ne reste de l'accès central du n° 27 qu'un mur curieusement strié, très semblable à celui qui soutient latéralement la terrasse de la maison de M. de Jarnac, de Ledoux (fig. 117). Retour de l'escalier latéral double, de 22 marches, mais plus étroit que le balcon. Tous les percements sont ourlés. Discours très serré, à l'étage: frontons exactement encastrés entre les lésènes, tablettes à consoles coinçant les bases des lésènes et

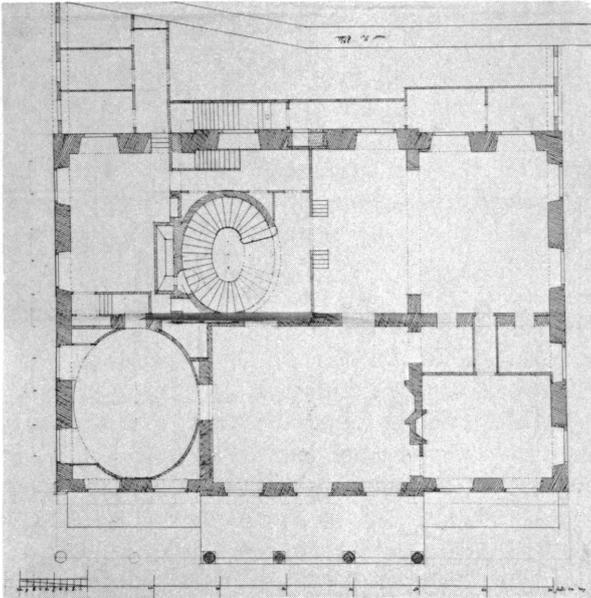


Fig. 34

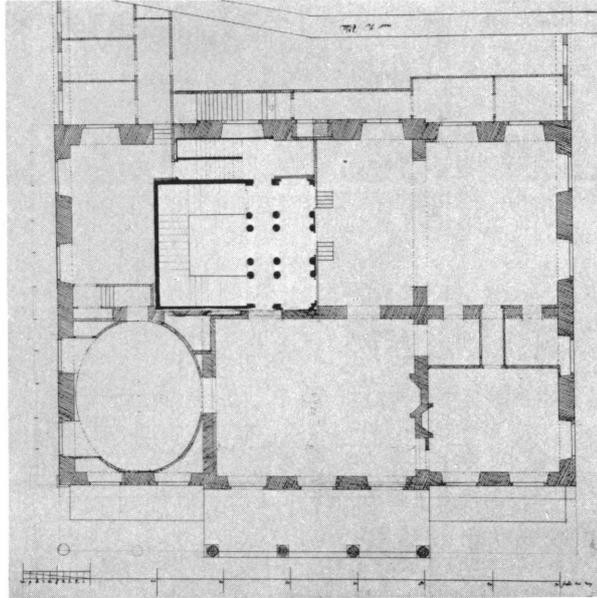
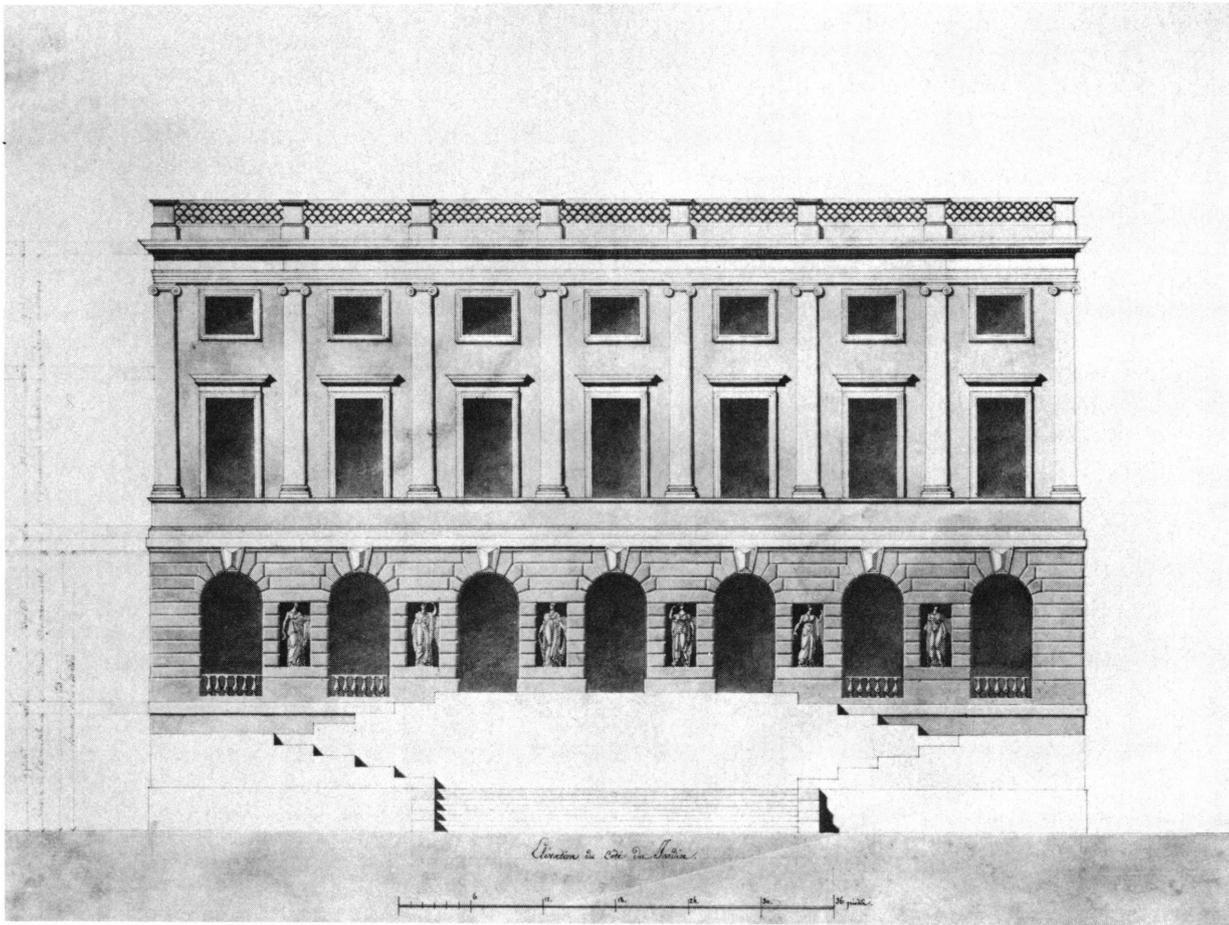


Fig. 35

Fig. 36



intégrées à la corniche. En bas, en revanche, l'arcade «flotte» sur le mur. Rapport ϕ entre hauteur et largeur, si l'on soustrait la plinthe et la balustrade supérieure.

Stylistiquement, solution vieillie, pour ne pas dire périmée: si ce dessin était isolé, on le situerait dans la phase du néo-classicisme italien inspirée du xvi^e siècle, c'est-à-dire entre 1720 et 1770, dates larges. Le projet s'explique donc s'il est de Salucci, architecte formé à Florence par Gaspare Maria Paoletti (1727-1813), lui-même importateur du néo-palladianisme en Toscane ²⁰.

29. *Plan de l'étage de représentation* (fig. 34).

Non signé (Salucci?); non daté; échelle en «pieds de roy»; encre; 32,9 × 38,4 cm.

Nord en haut. Correspond à l'élévation précédente. 67 × 53 pieds (22,78 × 18,02 m). Distribution identique à celle du n^o 20 (fig. 24), mais suppression du petit salon. Le théâtre est indiqué seulement par des escaliers d'accès. Le mur occidental de l'escalier d'honneur se situe à la hauteur de la seconde fenêtre nord. Salle à manger ovale. Escalier en deux versions: celle de Vaucher disparaît, au profit de celle de Noblet (fig. 18) avec 12 colonnes dans le vestibule inférieur! Cette version recouvre celle de l'escalier courbe (fig. 35): elle lui est postérieure et préférée. Ce plan adopte les 4 fenêtres latérales de Vaucher: le refend longitudinal tombe entre deux fenêtres, mais les enfilades disparaissent. Colonnes soutenant le balcon, indication des escaliers externes par simple rectangle; repentirs: à l'angle SO, deux colonnes au crayon laissent supposer que l'on a envisagé un balcon sur toute la façade. En avant de la façade ouest, au crayon, esquisse d'une division en 5 axes. Au nord, «mur de ville» (muraille du xvi^e siècle) et divers locaux donnant sur l'extérieur par 2 baies à l'est et 3 à l'ouest (afin de rattraper le changement de direction du mur). Pas trace de pavillons.

30. *«Elévation du côté du Jardin»* (fig. 36).

Non signé (Salucci?); non daté; échelle en pieds (de 6 en 6); encre et aquarelle; 32 × 42,8 cm, mesures du cadre; à gauche, cotes et identification des étages.

78 × 52 pieds (26,52 × 17,68 m). 7 axes. Tout vestige d'une articulation d'ascendance maniériste a disparu: la façade s'obtient par répétition d'une travée type: modernisation. Deux registres: le socle, l'ordre géant. Pour le premier, reprise du bossage afin de «fixer» les baies cintrées, mais avec niches rectangulaires intercalées; double source possible: le palais Civena Trissino de Palladio, à Vicence (1540) ²¹ et les «arcades sur piédroits» (fig. 52) de Durand ²²; dans les niches, des cariatides qui correspondent bien aux «spiritosissime statue» dont parle Ponsi ²³; les clés sont très marquées; par un effet de rendu, le petit socle est quasiment retranché de la façade, qui en paraît très allongée. Quant à la travée type, elle provient des sections latérales de la figure 33, en plus relâché; la corniche indique un léger retrait pour les travées extrêmes, dont les lésènes coïncident avec l'angle; les frontons des fenêtres (fig. 28 et 33) ont disparu. L'escalier est celui de la gravure (fig. 28); son profil, une fois de plus, renvoie à Durand (fig. 61) ²⁴. Balustrade supérieure remplacée par une claustra en tuiles creuses (comme on peut encore en voir une tout près, 14, rue Saint-Léger).

31. *«Plan de la Cave et de la Remise»* (fig. 37).

Signature, date, échelle et technique comme le précédent; 32,2 × 43,1 cm, mesures du cadre.

Nord en haut. 76 × 70 pieds (25,84 × 23,80 m). 6 ouvertures à l'est, 6 à l'ouest (mais différentes). Accès par un escalier situé contre le mur soutenant la rue et perpendiculaire à lui. Indication de lésènes (?) sur les faces latérales.

32. *«Plan du rez de chaussée, Côté du Jardin»* (fig. 38)

Signature, date, échelle et technique comme le n^o 30; 32 × 42,4 cm, mesures du cadre.

Nord en haut. 75 × 68 pieds (25,50 × 23,12 m). Ce rez-de-chaussée est le premier étage de la figure 18 et l'étage au-dessous du niveau de la rue de la figure 24. Ce plan modifie considérablement la distribution: le théâtre passe à l'ouest et la «salle à manger» à l'est ²⁵, sur le même axe parallèle à la rue, avec le «grand escalier» entre eux, sur un plan semi-

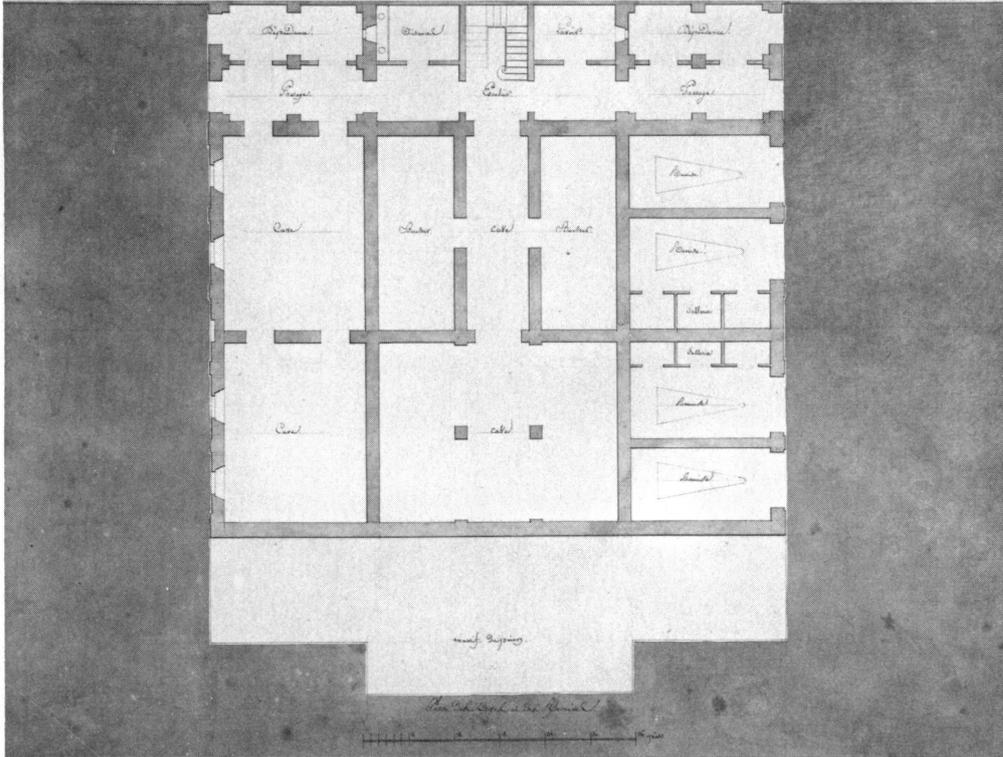
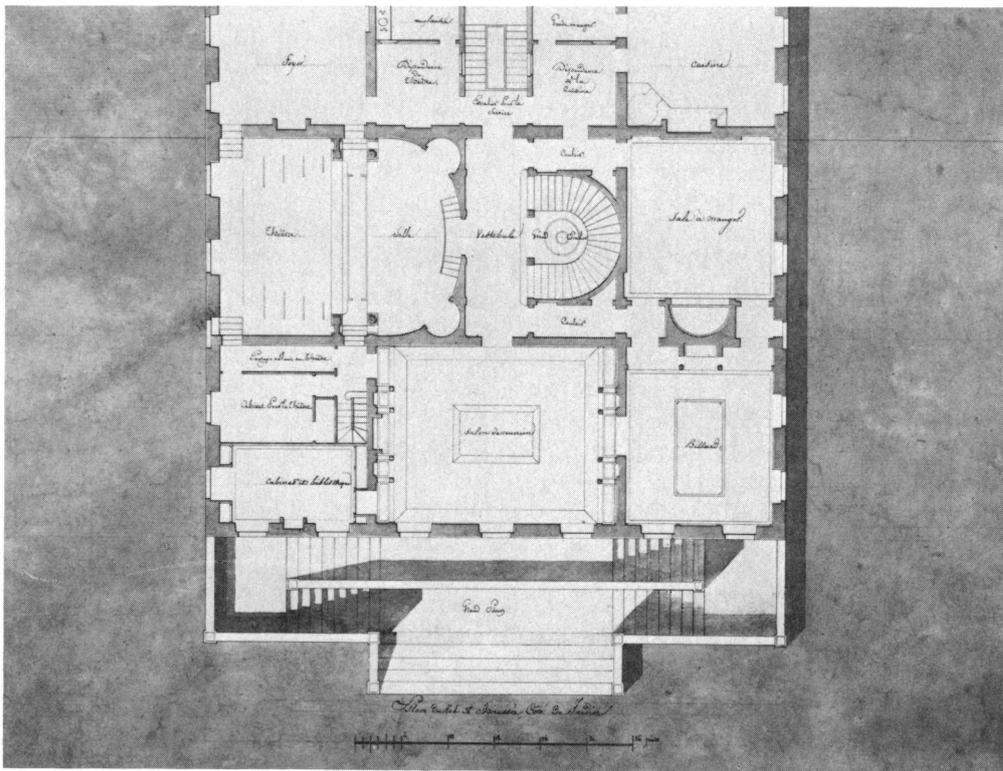


Fig. 37

Fig. 38



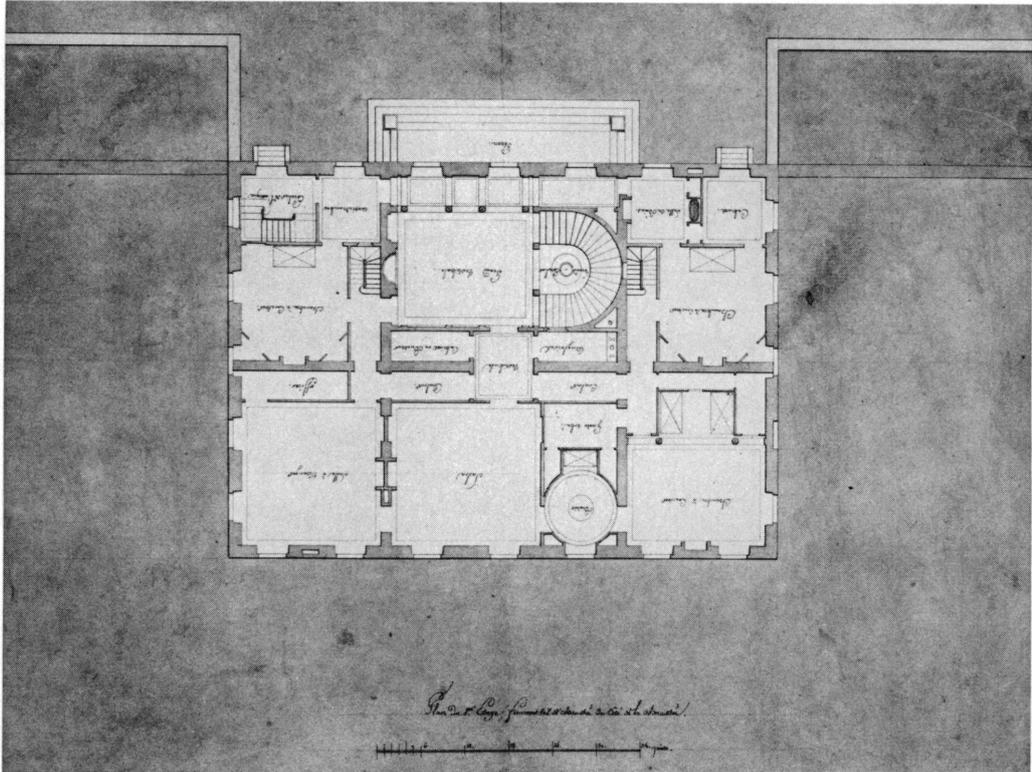


Fig. 39

circulaire, mais retourné lui aussi. Foyer, services, cuisine occupent l'emplacement du local voûté de la coupe AB (fig. 25); une mince ligne de crayon est-ouest prolonge le refend de part et d'autre du bâtiment, comme pour délimiter l'emplacement des ailes. Sur la face sud, d'ouest en est: services pour le théâtre et bibliothèque; «salon de réunion», avec 2×4 colonnes en avant des parois est et ouest; billard. L'escalier à l'ouest du salon n'aboutit ni à la cave ni à l'étage! L'escalier externe, symétrique, combine descente latérale (selon M^{me} Eynard) et accès central (selon Vaucher, fig. 32). Ce plan ne présente qu'une enfilade, axiale. Les niches de la salle de théâtre – probablement antiacoustiques – sont chez Durand un thème quasi obsessionnel.

33. «Plan du 1^{er} étage, formant rez de Chaussée du Côté de la chaussée» (fig. 39).

Signature, date, échelle et technique comme le n^o 30; $32 \times 42,6$ cm, mesures du cadre.

Echelle au sud. 75×53 pieds ($25,50 \times 18,02$ m). Jamais encore les fonctions n'ont été groupées aussi rationnellement: en couronne, les espaces servis, au centre, les espaces servants. Toutefois, certains points laissent perplexes: si l'escalier de l'angle NO dessert l'attique, où mènent les deux autres escaliers secondaires? Aucun d'eux n'apparaît à l'étage inférieur. Circulations horizontales périphériques au bloc central. Les zones sont marquées tout aussi clairement: ainsi, le carrefour qui joint les circulations de l'étage à celles du sous-sol est distingué de la zone familiale par divers sas (antichambre, vestibule) et par des colonnes. Les trois accès en façade correspondent à trois zones: au centre, l'entrée d'honneur, à trois baies, précédées d'un «péron»; à l'est, l'accès aux appartements; à l'ouest, l'escalier de l'attique. Aucune chambre ne donne au nord; l'étage en comprend trois, dont celle des maîtres à l'angle SE, précédée d'un boudoir circulaire (avec sofa en alcôve?), nouvel avatar de l'escalier en colimaçon de la

figure 7. Les domestiques sont sans doute logés en attique – mais non pas eux seulement, car l'escalier de l'angle NO ne serait pas si important. Salon et salle à manger avec office. Le retour aux 5 axes latéraux place le refend longitudinal dans les fenêtres centrales des petits côtés; sur la face est, fausse fenêtre (la 2^e de l'angle SE). Enfilade axiale, de l'entrée, et au revers du mur sud. Lésènes non marquées. Latéralement, indication de terrasses, qui contredisent pourtant le plan précédent.

34. *Façade nord* (fig. 40).

Non signé; non daté; sans échelle, crayon; 10,5 × 31,1 cm.

Vue frontale de la façade côté rue. 8 colonnes corinthiennes sous entablement supportant une balustrade. Portes et fenêtres indiquées sommairement; le registre inférieur montre des corniches. 3 entrées, comme dans le plan précédent, mais accès seulement à la porte centrale et aux extrémités. Bornes et chaînes comme dans le projet Vaucher (fig. 21), peut-être repris de Durand. S'agit-il d'un essai destiné à démontrer l'avantage, côté rue, d'un bloc sans terrasses comprises dans l'édifice principal? L'ordre corinthien conserve l'hypothèse de départ. A ce détail près et à l'absence de porche, on est à un cheveu de l'état définitif. Latéralement, grilles légèrement en retrait par

Fig. 40

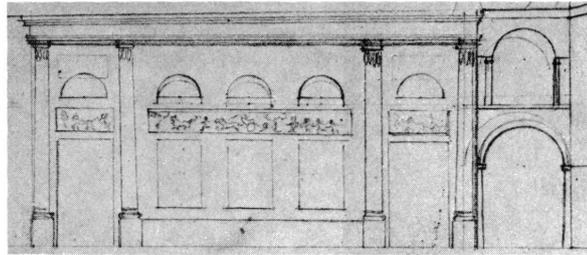
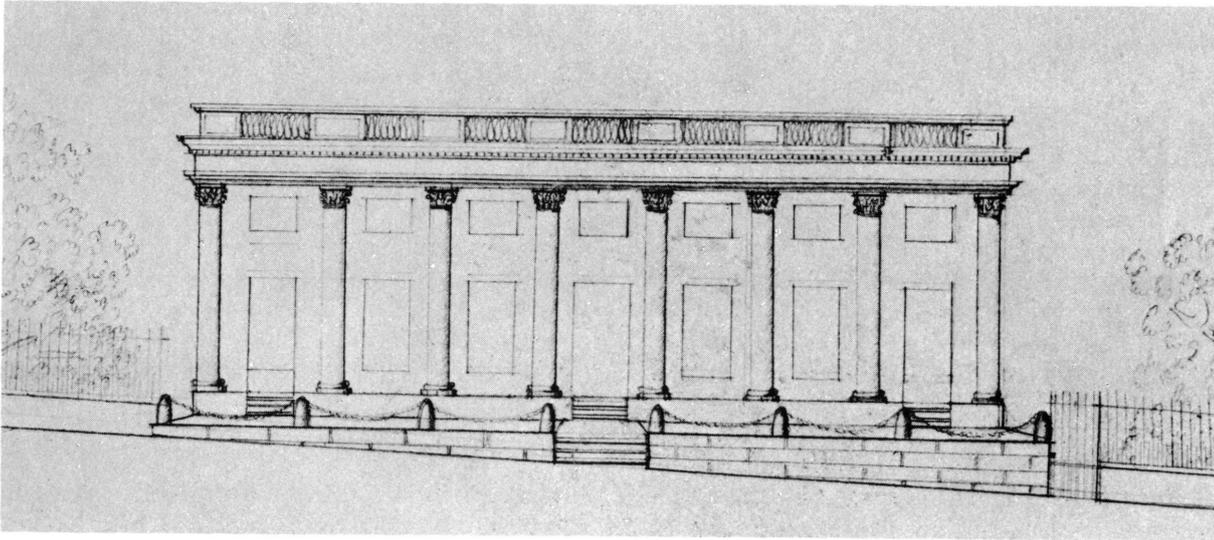


Fig. 41

rapport aux angles de la terrasse d'entrée, qui se présente comme un plateau; à droite, il semble qu'une porte donne accès directement au jardin (solution qui ne se lit dans aucun plan). De part et d'autre, un arbre.

35. *Pavillon ouest* (fig. 41).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; 7,5 × 16,5 cm.

Le dessin précédent n'impliquait pas nécessairement des pavillons latéraux et le projet n° 31 les indiquait sans les exprimer. Ce croquis pourrait constituer la première proposition depuis celle de Vaucher (fig. 32). Le palais se lit, sommairement, à droite, par les bandeaux auxquels le pavillon s'accroche. Il s'agit d'un bloc avec socle et plinthe. A gauche, la ligne de faite prolongée signifie sans doute la muraille à laquelle le pavillon s'appuie. Corps de transition fait d'une arche surmontée d'une

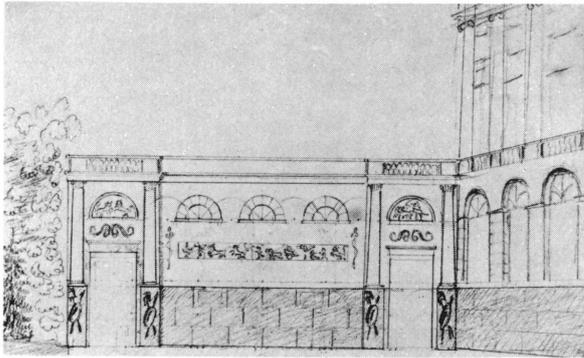


Fig. 42

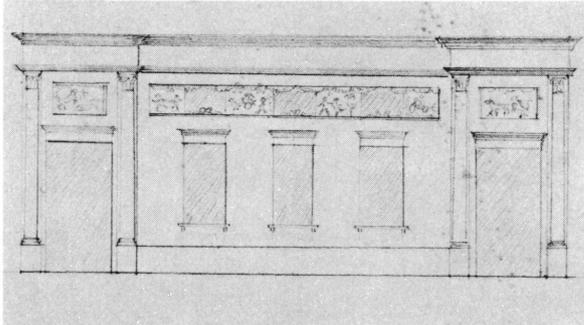


Fig. 43

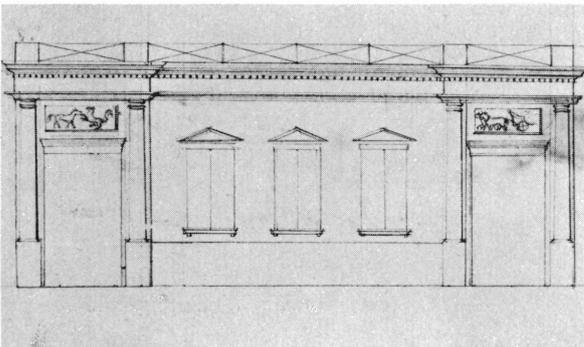


Fig. 44

serlienne, plus basse. Le pavillon présente deux entrées, latérales, encadrées d'un ordre géant; trois fenêtres au centre. L'accent horizontal, outre la forte corniche non percée, est donné par les bas-reliefs sous des lunettes. Graphisme des bas-reliefs très proche de celui de la baignoire de la figure 4!

36. *Pavillon ouest* (fig. 42).

Signature, date, échelle et technique comme le précédent; 14,1 × 22,9 cm.

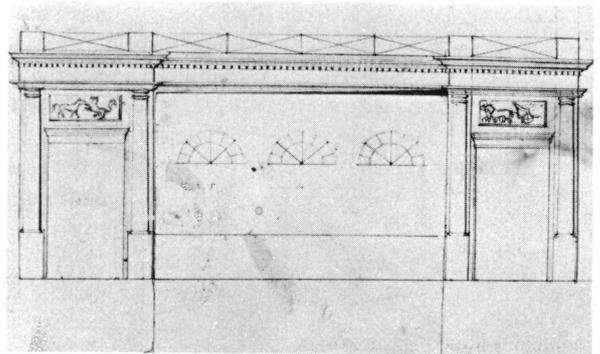


Fig. 45

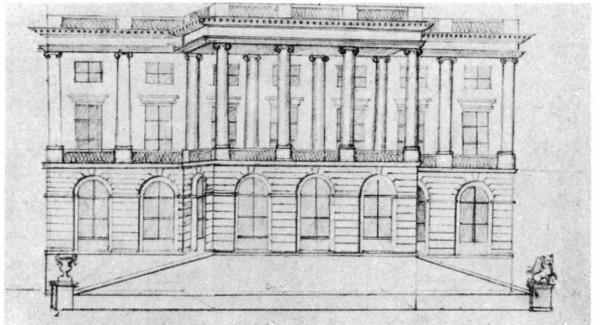


Fig. 46

Simplification de la figure 41: disparition des arcs de transition et accrochage au palais par continuation de la balustrade; suppression des fenêtres centrales et des reliefs latéraux; trophées sur les piédestaux. Traitement de la base du mur semblable à celle du petit socle du palais. Repentirs: traces d'une proposition avec 4 lunettes. Les fenêtres du socle du palais montrent une menuiserie identique à celle des fenêtres centrales de la figure 3. Croquis trop sommaire pour permettre de distinguer s'il s'agit, au palais, de lésènes ou de colonnes ioniques.

37. *Façade d'un pavillon* (fig. 43).

Signature, date, échelle et technique comme le n° 35; 9,8 × 17,5 cm.

Autre simplification du n° 35 par suppression des lunettes, remplacées par des baies rectangulaires dans la frise centrale. La bande contenant le bas-relief occupe la partie supérieure. Corniche pleine.

38. *Façade d'un pavillon* (fig. 44).

Signature, date, échelle et technique comme le n° 35; 9,8 × 17 cm.

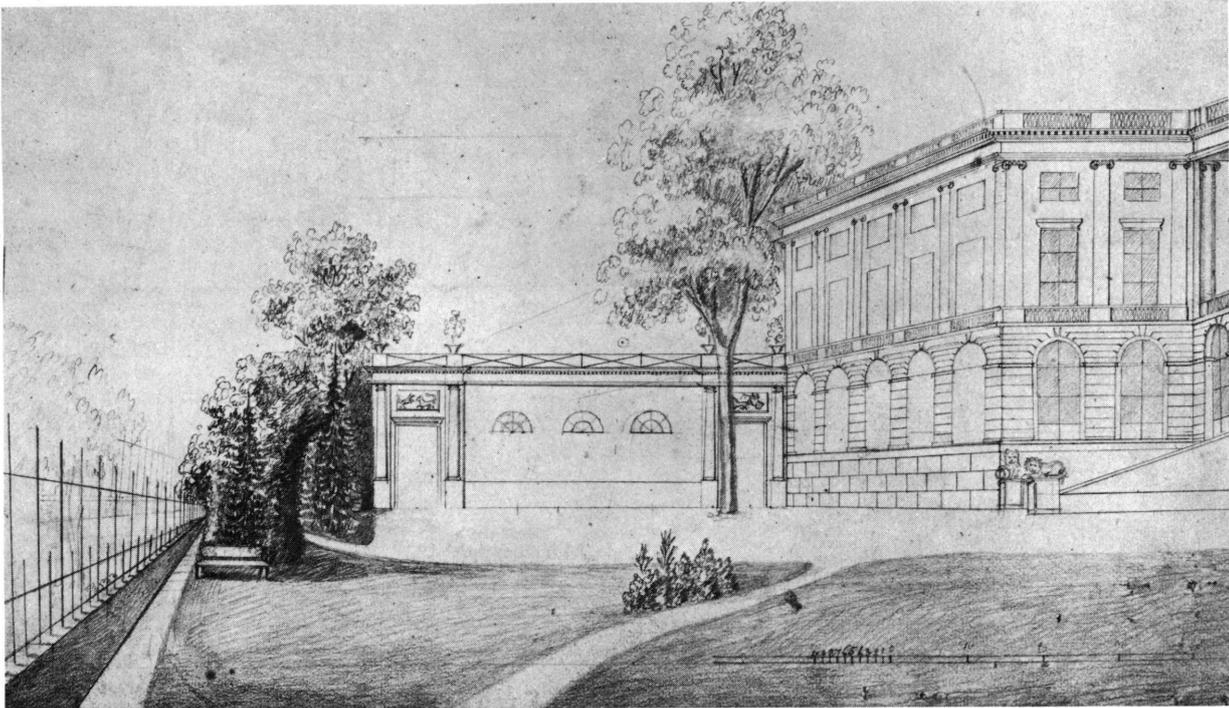


Fig. 47

Simplification du précédent par suppression de la frise centrale; adjonction de frontons sur les fenêtres et d'une barrière à croisillons au-dessus de l'entablement. Bas-reliefs latéraux comme ceux du n° 37. Une variante propose de remplacer la partie médiane par trois lunettes (fig. 45).

39. *Façade sud* (fig. 46).

Non signé (M^{me} Eynard?); non daté; échelle sans unité; crayon; 15,4 × 20 cm.

90 × 50 pieds (30,60 × 17 m). Dessin naïf: façade à lésènes vue frontalement, à laquelle est ajouté un portique en perspective cavalière. Pour sa partie supérieure, la façade dérive directement du n° 30 (qui avait 78 pieds de largeur), mais réintroduit une balustrade comme garde-fou, répétée sur le toit. L'idée du porche en avant-corps découle probablement du balcon du n° 29 (fig. 34), par incorporation dans le socle de l'espace sous le balcon. Le mur du socle dérive de la proposition n° 30 (fig. 36), simplifiée: c'est aussi la solution

définitive, avec son bossage à refends taillés en chanfrein. L'avant-corps porte 8 colonnes ioniques, dont celles du second rang sont adossées, tandis que la façade conserve les lésènes du même ordre. La proposition revient au double escalier latéral (encore que la baie visible dans le retour du socle ne paraisse pas être une porte). Au bas de l'escalier, vase à l'ouest, griffon à l'est, à choix. Corniches aux fenêtres médianes. Aucun plan ne correspond à cette élévation.

40. *Vue partielle du palais, avec le pavillon ouest* (fig. 47).

Non signé; non daté; échelle sans unité; crayon; 14,4 × 26,1 cm.

Le palais présente le même portique qu'au n° 39, mais une lésène flanque la colonne adossée visible; l'angle SE est marqué par deux lésènes à angle droit, comme dans la gravure (fig. 28). Au bas de l'escalier, deux lions. Indication de corniche sur les fenêtres médianes au sud. Première image montrant la

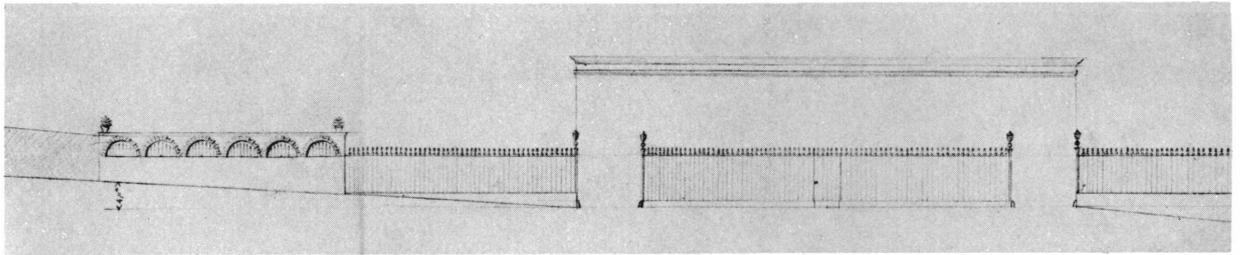


Fig. 49

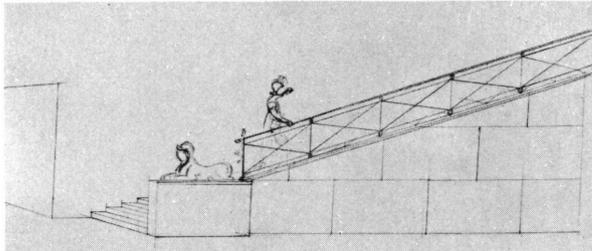


Fig. 48

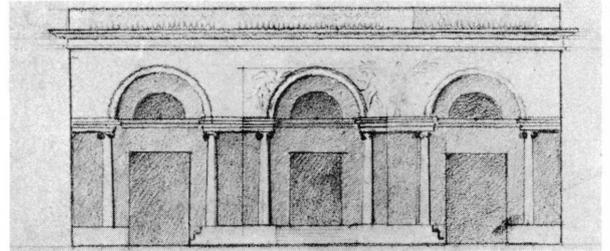


Fig. 51

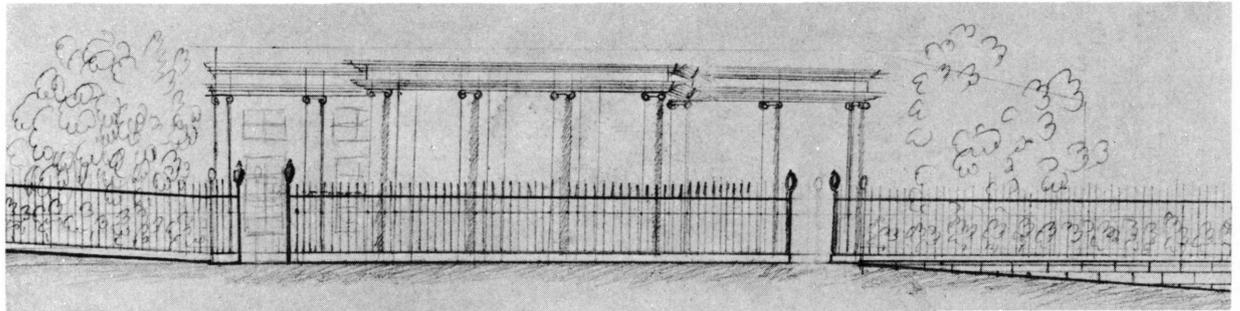


Fig. 50

façade ouest depuis le n° 19 (fig. 23): les faces latérales sont enfin traitées comme les autres, étant donné que les accès ne sont pas perpendiculaires aux faces principales. La variante du n° 38 (fig. 45) est placée dans le site, donc jugée digne d'exécution, ou du moins d'être prise en considération. La barrière à croisillons continue la balustrade: le pavillon semble simplement poussé contre le palais. Arbre. A gauche, grille du Jardin botanique. Banc. Arbres cachant la vue.

41. *Escalier externe, rampe ouest* (fig. 48).

Non signé (Salucci?); non daté; sans échelle; crayon; 9,3 × 24,3 cm.

Solution d'angle, avec le lion «égyptien» et une barrière à croisillon (la barrière actuelle est faite d'une grecque). Figurine.

42. *Façade nord* (fig. 49).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; 9,3 × 44 cm.

Profil du palais avec position de l'entrée au centre (ou est-ce une porte dans la grille?) et corniche. Grille ouverte en deux endroits, assez largement pour permettre l'accès des voitures; il n'y a pas, en effet, d'indication de terrasse comme dans la figure 20. A gauche, pavillon semblable à la partie inférieure de ceux de la figure 60²⁵.

43. *Façade nord* (fig. 50).

Non signé (M^{me} Eynard?); non daté; sans échelle; crayon; 6,4 × 24,1 cm.

La grille subsiste, mais ne livre plus passage aux voitures (repentir: les deux pommes de pin

supprimées se voient encore). *Première apparition du portique sur la façade nord*. Les lésènes semblent avoir fait place à des colonnes. Rien n'indique s'il s'agit d'une duplication du porche de l'autre face ou du déplacement de ce porche sur le côté rue, pour un motif fonctionnel. La seconde hypothèse est plus vraisemblable. Arbres devant les pavillons.

44. *Façade d'un pavillon* (fig. 51).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; 8,3 × 14,3 cm.

Proposition nouvelle, faite d'arcades sur colonnes ioniques sans bases; entrées latérales. Répétition d'un motif identique, produit par le télescopage de trois serliennes. Corniche à parapet plein, avec balustrade (d'une autre main?). Projet à rapprocher d'une planche de Durand ²⁶ (fig. 52).

45. «*Plan du premier Etage de la Maison de Monsieur Eynard Lullin à Genève*» (fig. 53).

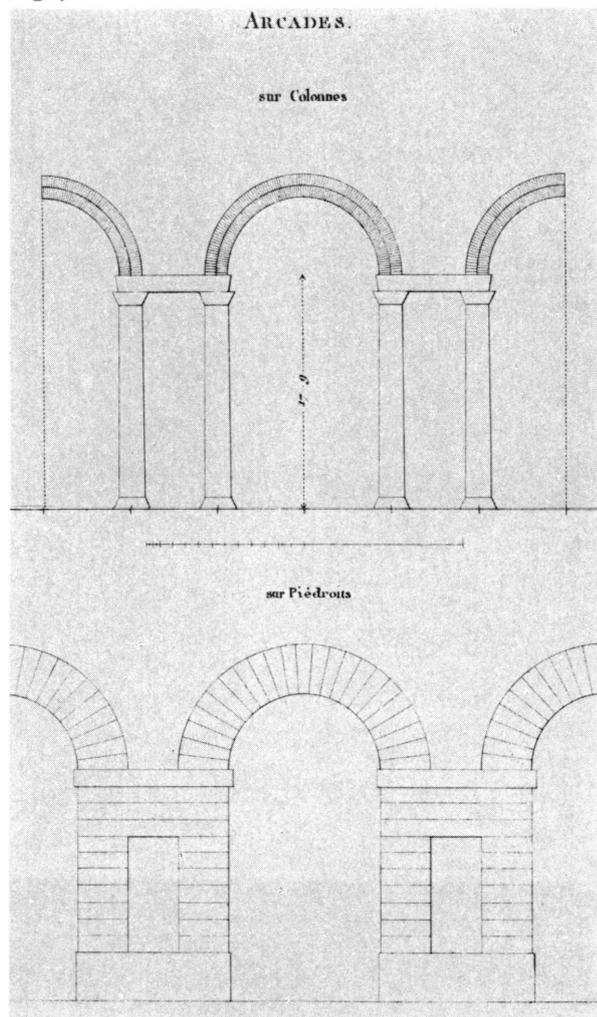
Non signé (Salucci); non daté; échelle en «pieds du Roi»; encre de Chine; 28 × 37 cm; légendé. Bibliothek der Technischen Hochschule, Stuttgart, fonds Salucci, n° 1.

70 × 40 pieds (jusqu'à l'angle du pavillon) ou 55 (23,8 × 13,60 ou 18,70 m). 7 × 4 axes (dont un ouvrant sous la loggia latérale). Distribution identique à celle du n° 29 (fig. 34), où l'échelle en pieds de roi donnait 22,78 × 18,02 m. La position de l'escalier (qui a la forme proposée dans la variante) est identique: la paroi qui le limite à l'ouest s'aligne sur le chambranle occidental de la seconde fenêtre des grandes façades à partir de l'ouest. Colonnes à profusion, pour hausser le ton: 8 au bas de l'escalier, 8 au sommet de la cavea, 16 dans le grand salon, 8 encore dans la salle à manger. Dans cette salle, les colonnes alternent avec d'autres types de supports et des niches. Le plan montre une grille craticulaire à la Durand, ainsi que W. Speidel l'a relevé ²⁷, mais elle n'est pas régulière non plus et aucun des axes ne correspond à une enfilade! Ni transversalement, où la porte d'entrée du grand salon, pour qui vient de l'escalier d'honneur, fait face à un mur, ni longitudinalement, où les

deux portes du salon ne s'alignent pas non plus sur les baies.

Ponsi a relevé cette entorse aux règles néo-classiques, sans doute sur les indications de Salucci lui-même, et en fournit une étrange raison: «il Salucci in tutte le sue invenzioni ha tenuto costantemente questo sistema [celui des enfilades], menochè nel palazzino Eynard, avendo dovuto in esso adattare il nuovo spartito ai muri preesistenti» ²⁸. Qu'entendre par là? Littéralement, cela signifie que Salucci a dû tenir compte de murs existants au moment de son intervention. De quand date-t-elle? Dans sa lettre du 21 août 1829 à J. G. Eynard, l'architecte écrit que «quelques dessins suffi-

Fig. 52.



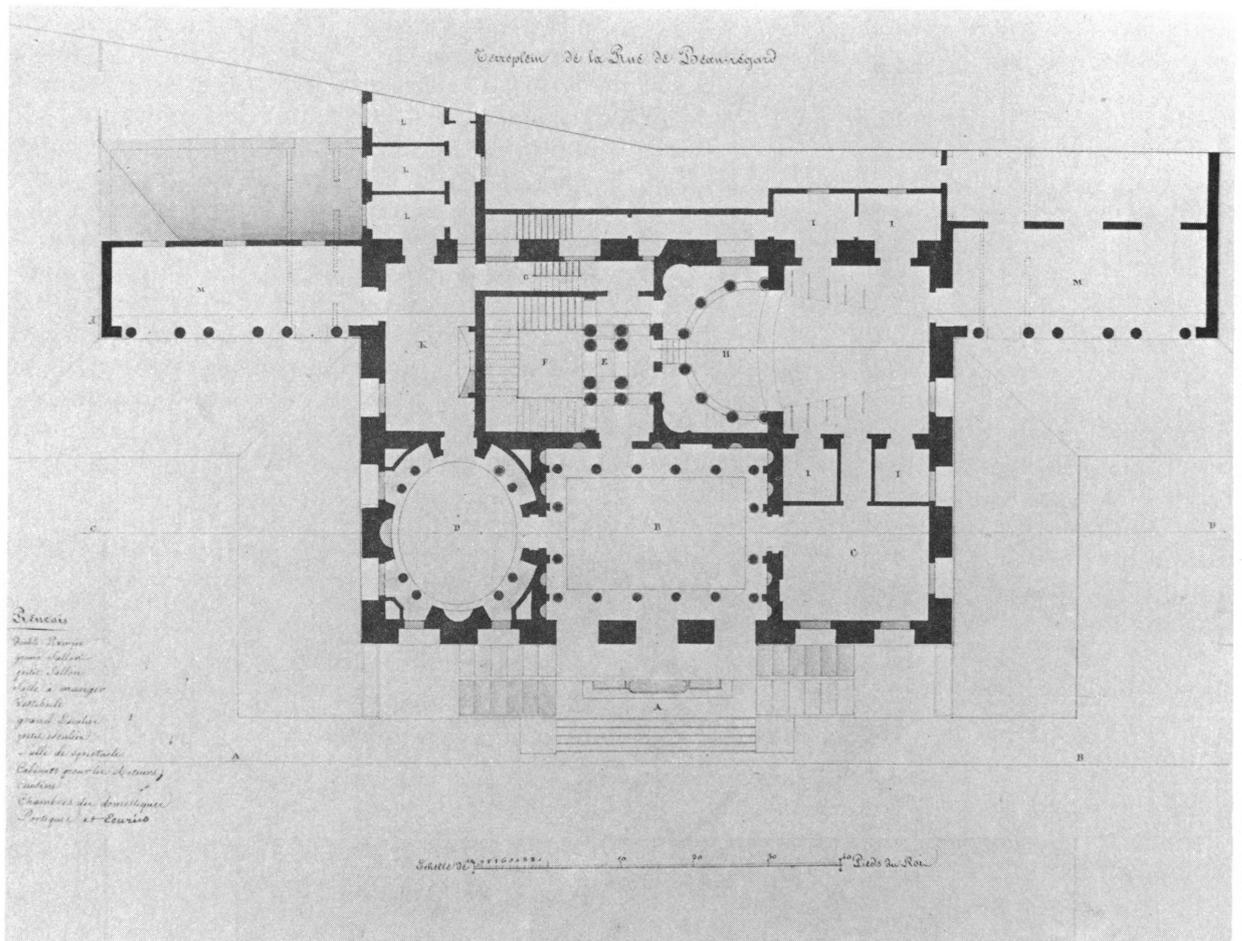


Fig. 53

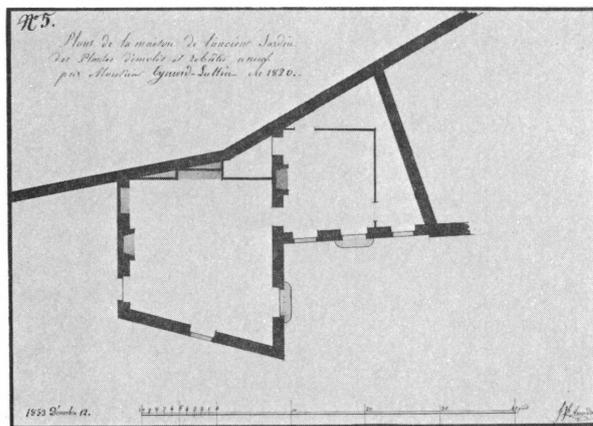


Fig. 54

rent en 1816 à fixer votre choix»²⁹; mais sans doute sa mémoire lui joue-t-elle un tour, puisque le projet analysé ici est indubitablement postérieur à celui de Noblet, daté de mars 1817.

Faut-il entendre que la construction a commencé avant que les plans ne soient arrêtés? C'est douteux. Ou que les «murs préexistants» étaient ceux de plans qu'il fallait respecter? Ce que nous avons vu jusqu'ici n'est pas de nature à confirmer cette hypothèse; d'ailleurs, chaque projet propose des dimensions différentes et plusieurs présentent la double enfilade. Ou bien fallait-il incorporer une partie des murs de la «maison de l'ancien Jardin des Plantes démolie et rebâtie à neuf» pour faire place au palais? Un plan du 12 décembre 1853 le montre dans l'Album Eynard (fig. 54): la comparaison

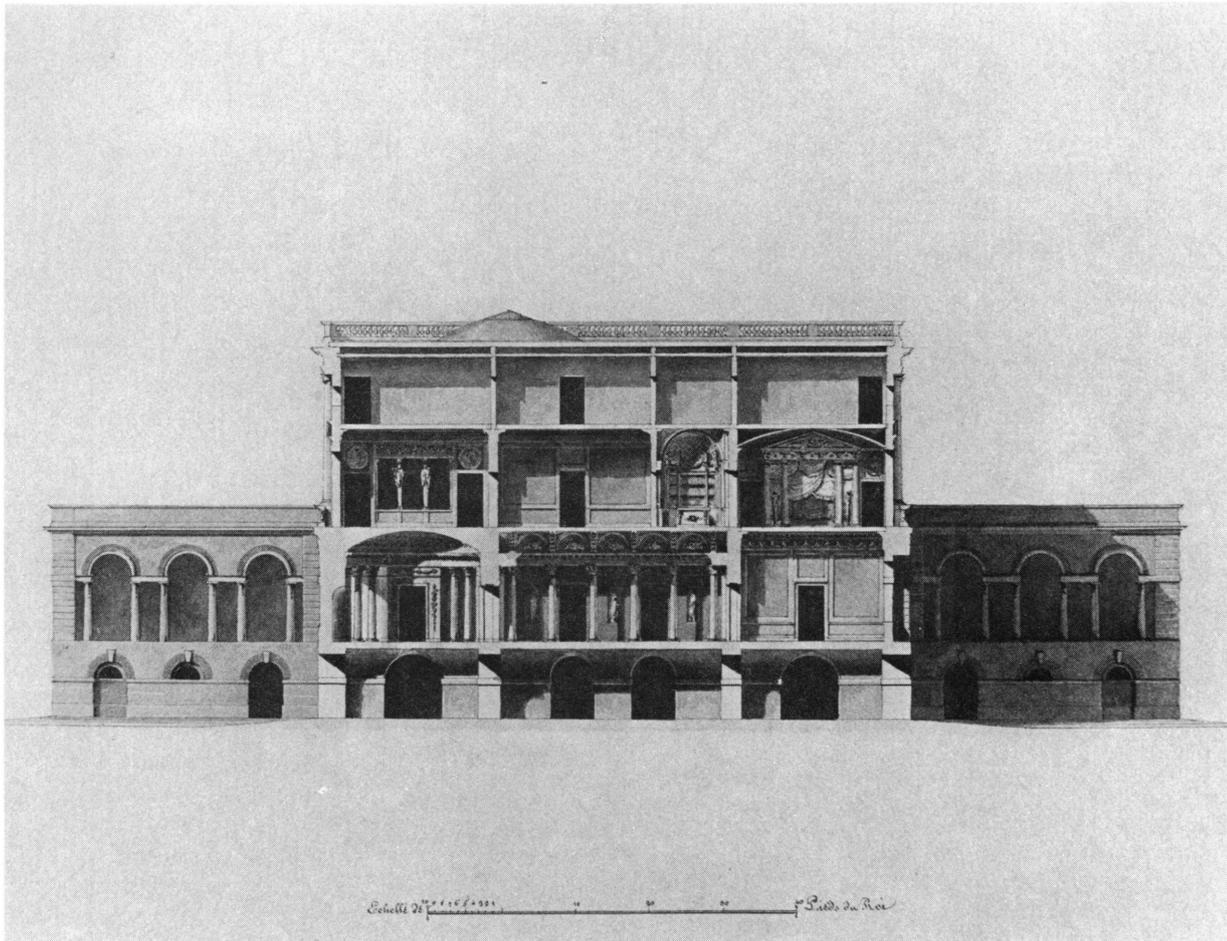


Fig. 55

révèle que l'édifice détruit, s'il était situé lui aussi au coude de la muraille, n'avait en revanche aucun mur parallèle à celui du palais. W. Speidel se borne à rapporter Ponsi³⁰.

Je ne suis pas parvenu à éclaircir ce point. Le seul indice d'un mur préexistant n'apparaît qu'ensuite (fig. 69, 74, 83, etc.) et n'empêche pas les enfilades. Enfin, une enfilade au moins, celle des salons, sera ingénieusement rétablie dans l'édifice bâti – ce qui tend à prouver que les contraintes invoquées par Salucci n'étaient pas impératives.

Il est également difficile de comprendre pourquoi, en conservant 7 axes en façade, Salucci passe de 5 à 3 axes sur les petits côtés et ouvre le quatrième sous les ailes, qui sont ainsi détachées du mur soutenant le «terre-plein de la Rue de Beauregard». Les 3 «cham-

bres de domestiques» du n° 29 (fig. 34) se retrouvent ici telles quelles: cela signifie-t-il qu'à ce stade du projet, la terrasse supérieure n'a encore que la largeur de la façade nord? Que veut dire l'indication en pointillé, à gauche, dont la légende ne parle pas (et qui apparaît partiellement à droite)?

L'escalier externe reprend celui de la figure 38, en ajoutant au centre une fontaine.

Il manque malheureusement le plan au niveau de la rue: nous saurions ce qu'il en est du portique et des terrasses.

46. «Coupe sur la Ligne C.D.» (fig. 55).

Non signé (Salucci); non daté; échelle en «pieds du Roi»; aquarellé; 28 × 37 cm; non légendé; même provenance (n° 3).

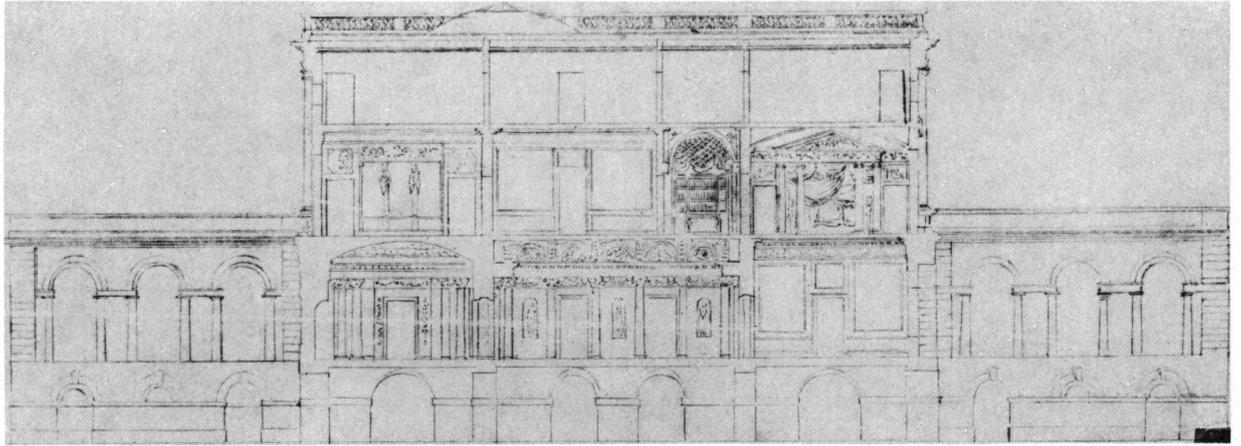


Fig. 56

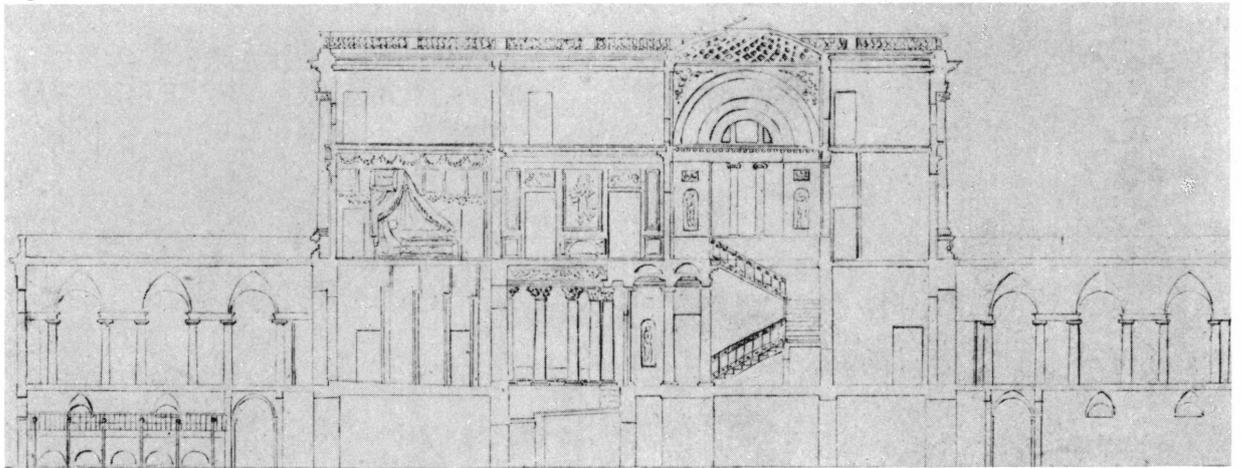


Fig. 59

Coupe en direction du nord. De haut en bas : toit-terrasse avec la coupole à verrière coiffant l'escalier; 4 chambres, nues; les baies sont à une hauteur convenable; au-dessous, au niveau de la rue, d'ouest en est: décor à cariatides de la salle à manger; une salle; bibliothèque, remplaçant le boudoir circulaire de la figure 39, sous une coupole à caissons; chambre à coucher des maîtres (avec 4 colonnes ioniques devant l'alcôve); à l'étage de réception: salon ovale, dont on voit 4 colonnes corinthiennes; grand salon, avec niches entre les 6 colonnes visibles; petit salon; de part et d'autre, loggias; enfin, caves voûtées. Colonnes des façades latérales lisibles dans la coupe.

47. *Coupe sur la ligne CD* (fig. 56).

Non signé (Salucci?); non daté; sans échelle; crayon sur calque; 12,3 × 26,5 cm. Copie du précédent.

48. «*Coupe sur la Ligne E.F.*» (fig. 57).

Signature, date, échelle, technique, dimension et provenance (n° 4) comme le n° 46.

Coupe en direction du sud. De haut en bas : toit-terrasse, avec la coupole surbaissée coiffant l'escalier (éclairage zénithal; rosaces); étage de chambres, nues; au-dessous (niveau de la rue), d'est en ouest: chambre à coucher avec lit à baldaquin (son plan diffère de celui de la fig. 39), vestibule orné, deux portes; vide d'escalier, sur 3 niveaux: arc avec fenêtre

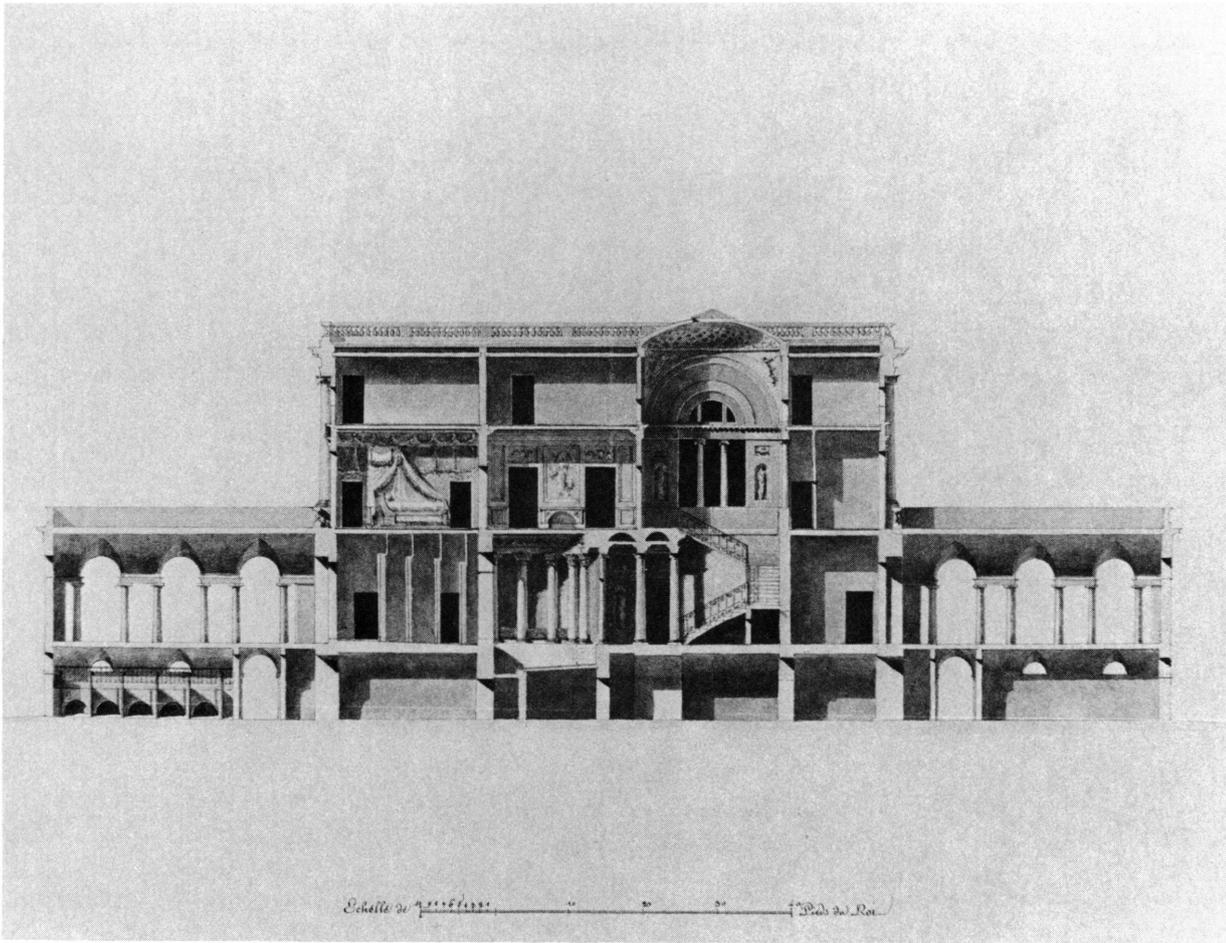
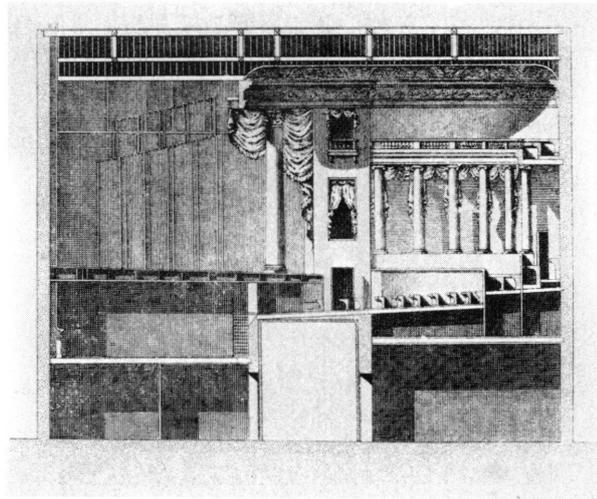


Fig. 57

thermale aveugle soutenue par 2 colonnes ioniques, niches latérales avec statues, surmontées de bas-reliefs; couloir; salle nue; au-dessous de la rue, dans le même ordre: aile à loggia, dorique; scène du théâtre; cavea avec colonnade corinthienne ou composite, sans galerie; vestibule à colonnes doriques ou toscanes, avec bases (dans ces deux cas, il est difficile de décider, mais qu'elles soient de la même hauteur constitue une hérésie selon le code classique); escalier avec barrière; chambre, nue; loggia; au rez: écuries et caves (locaux sans indication d'affectation); les accès aux pavillons semblent s'ouvrir sur un couloir. La coupe montre des frontons aux fenêtres de l'étage médian et des colonnes adossées.

Enfin, il est intéressant de comparer la coupe de la salle de spectacle avec celle du

Fig. 58



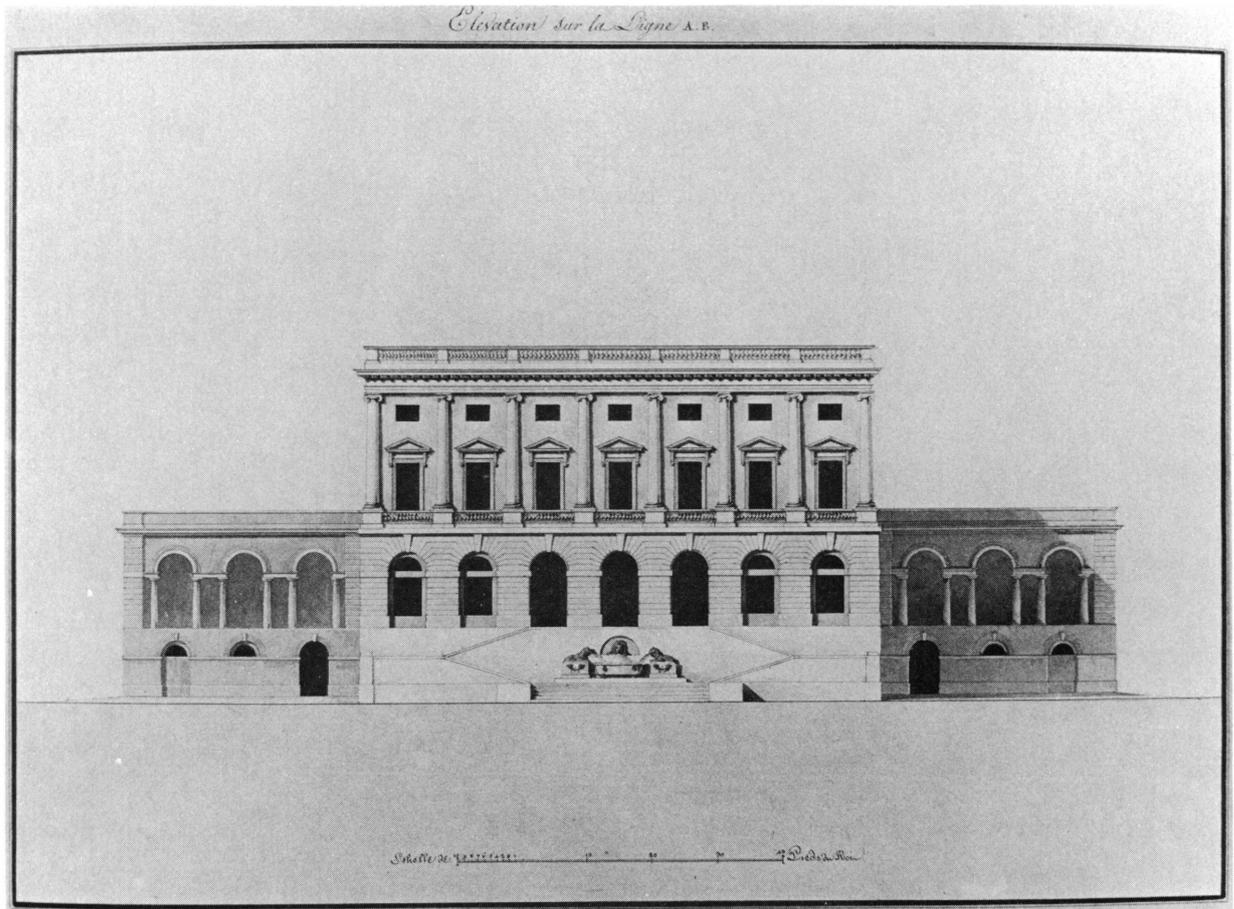


Fig. 60

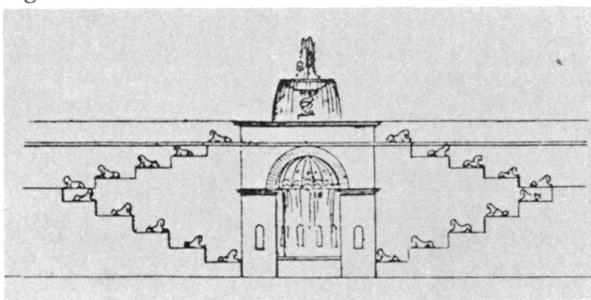
théâtre que Ledoux construisit en 1772 pour M^{lle} Guimard (fig. 58). La rareté des théâtres domestiques publiés aux environ de 1800 permet de supposer qu'il s'agit là d'une source plutôt que d'une coïncidence. Ledoux cherchait à intégrer la salle et la scène par l'ovale du plafond, mais maintenait les loges, et deux colonnes sur la scène même; Salucci simplifie

en supprimant les deux colonnes et les loges et place simplement scène et salle face à face ³¹.

49. *Coupe sur la ligne EF* (fig. 59).

Non signé (Salucci?); non daté; sans échelle; crayon sur calque; 12,6 × 26,3 cm. Copie du précédent.

Fig. 61



50. «*Élévation sur la Ligne A.B.*» (fig. 60).

Signature, date, échelle, technique, dimension et provenance (n^o 2) comme le n^o 46.

Façade sud, identique au projet réalisé, sauf: frontons des fenêtres de l'étage; absence de linteau aux baies centrales du socle; clés détachées de ces mêmes baies; escaliers à double pentes opposées (la vasque de la fontaine se voyait aux murs pignons des com-

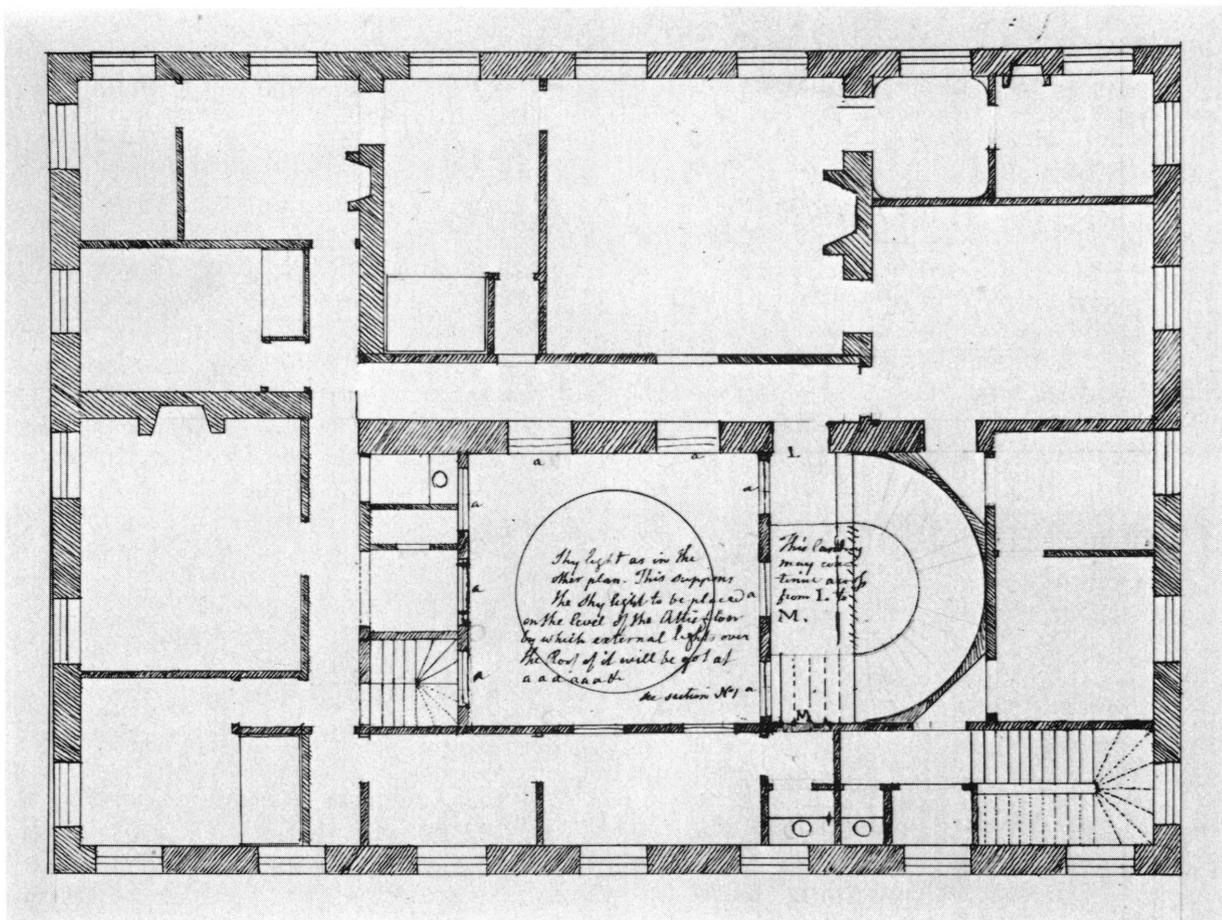


Fig. 62

muns, dans la gravure, fig. 28); les parapets en gradins ont disparu, mais la combinaison escalier-fontaine doit tout de même être rapprochée d'un exemple de Durand³² (fig. 61). Les pavillons, faits d'une loggia sans garde-fou, sur socle, dérivent de la figure 51. Il n'y a point d'élévation latérale.

51. *Plan de l'attique* (fig. 62).

Non signé (Salucci?); non daté; sans échelle ni orientation; encre brune; 28,8 × 39 cm.

Nord en bas. La juste collocation de ce plan est malaisée. Il présente 6 × 5 axes, comme le bâtiment exécuté, et son graphisme paraît proche de celui de la figure 34; l'escalier (à plan courbe, comme dans la solution finale) est placé au droit de la seconde fenêtre de la façade nord, comme dans les figures 34 et 53.

La distribution a plus d'analogie avec l'état définitif (fig. 84) qu'avec le seul plan que l'on possède de cet étage avant celui-ci (fig. 20). Puisqu'il n'y a pas trace de lésènes ou de colonnes au mur externe, pourrait-il s'agir d'une proposition postérieure aux plans conservés à Stuttgart? On observe en effet ici, pour la première fois, que le refend longitudinal présente un décrochement dans sa partie est. Mais le rapport entre la largeur des baies et celle des murs qui les séparent correspond plutôt à celui de la figure 36 qu'à celui de la figure 53. C'est le seul plan où les fenêtres ne sont pas ébrasées.

Inscription en anglais, de la même encre que le dessin: «Sky light as in the other plan. This supposes the sky light to be placed on the level of the Attic floor by which external lights over the Roof of it will be got at a a a a a etc.

See section No. 1». Et au-dessus de l'escalier: «this landing may continue across from L & M». Si l'«autre plan» est le n° 7 (fig. 9), c'est-à-dire le seul où la position de l'escalier correspond à cet éclairage zénithal, on ne comprend pas ce que signifie l'escalier de ce plan-ci, sans compter que la figure 9 a 9×5 axes. Si l'inscription dit que le palier peut passer d'un couloir à l'autre, faut-il comprendre que l'escalier figuré ne dessert que l'attique, tandis que l'escalier d'honneur serait celui de la figure 9? Sommes-nous alors en présence d'un vestige de la seconde esquisse de Noblet? La «coupe n° 1» n'est pas non plus disponible, qui éclaircirait en outre un autre point curieux: le refend longitudinal porte, au milieu, l'indication d'ouvertures identiques à celles du pourtour; faut-il supposer qu'il s'agit d'une variante avec cour intérieure couverte, haute de deux étages? Ce puits de lumière à jour circulaire récupère-t-il, dans une phase avancée du projet, les suggestions des esquisses de Noblet? Les circulations suivent les murs principaux, comme dans la figure 39.

Dans la «cour», indication, au crayon, de 8 colonnes adossées, dont 2 devant les «fenêtres». La position relative des escaliers secondaires renvoie aux figures 19 et 39. Enfilade le long de la paroi sud. Indication «Palais» au crayon, en bas à gauche, récente.

52. *Vue cavalière, du NO* (fig. 63).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; $11 \times 25,5$ cm.

Façade nord avec portique. Premier dessin montrant que les colonnes adossées (ou plutôt engagées, d'un quart de diamètre) flanquent les quatre faces; toutes les colonnes reposent sur un dé. Balustrade du toit mécaniquement répétée au niveau de la rue, sauf, évidemment, pour les trois portes d'entrée. Portes et fenêtres inférieures sans frontons, mais avec corniche et encadrement.

53. *Vue perspective du palais et du pavillon oriental, de l'est* (fig. 64).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; $10,7 \times 19,5$ cm.

Palais sommairement indiqué au tire-ligne comme un parallépipède, avec corniche et escalier (traces du porche de la fig. 46); esquisse de colonnes ou lésènes sur la face latérale; à main levée, fenêtres de la travée NE et cintres de baies inférieures; pavillon curieusement indiqué avec un angle différent de tous les plans précédents; à droite, esquisse à main levée du cavalier Micheli. Enfin, à main levée également, indication de colonnes ou lésènes sur toute la hauteur du pavillon, face sud: ce croquis témoigne peut-être d'une discussion sur la nécessité d'une unité stylistique entre le bloc principal et les pavillons, notamment pour retrouver l'effet d'ensemble postulé au départ (volumétrie en «podium olympique»). Réapparaît aussi l'idée d'une continuité entre le garde-fou sur le toit du pavillon et la balustrade courant devant les fenêtres médianes du palais.

54. *Pavillon ouest* (fig. 65).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; $11 \times 16,1$ cm.

Nouveau type de pavillon; conserve les entrées latérales surmontées de lunettes, récupère l'idée de loggia du projet n° 50 (fig. 60), mais la traite selon la suggestion du croquis précédent (fig. 64) en la plaçant au centre; accès par un escalier (qui déborde à droite et s'aligne à gauche); 4 colonnes d'un ordre indistinct; bas-relief à la corniche (aussi simplifiée qu'un bandeau), où se lit une partie des motifs de la figure 41; balustrade sur le toit. Le pavillon est séparé du bâtiment principal, dont on voit trois baies du socle et trois colonnes ioniques, sans indication des fenêtres qu'elles encadrent.

55. *Pavillon ouest et arbre* (fig. 66).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; $8,8 \times 17,6$ cm.

L'essentiel du dessin précédent subsiste; portes latérales plus larges; l'escalier déborde; barrière à croisillons sur le toit. Arbre placé comme dans la figure 47 (ajouté après coup). Le pavillon est accolé au bloc principal, indice de la postériorité de ce dessin sur le

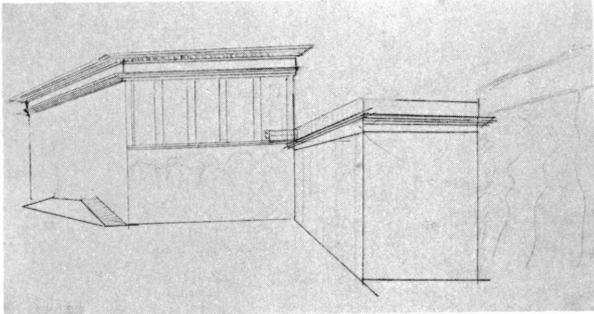


Fig. 64

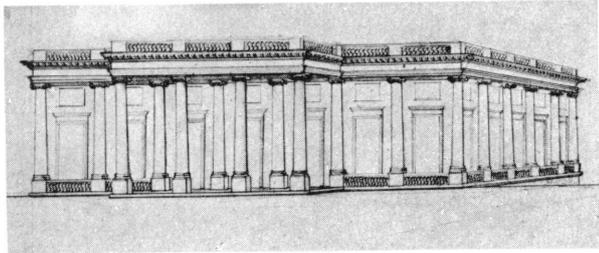


Fig. 63

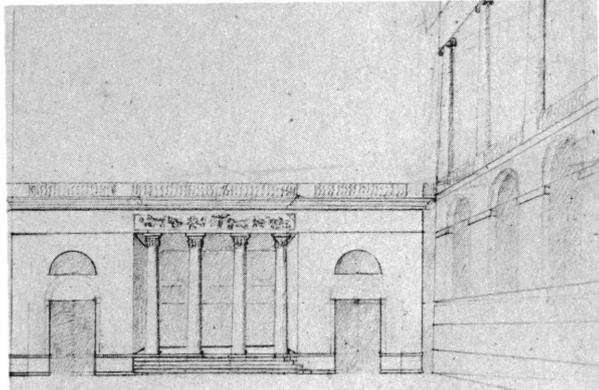


Fig. 65

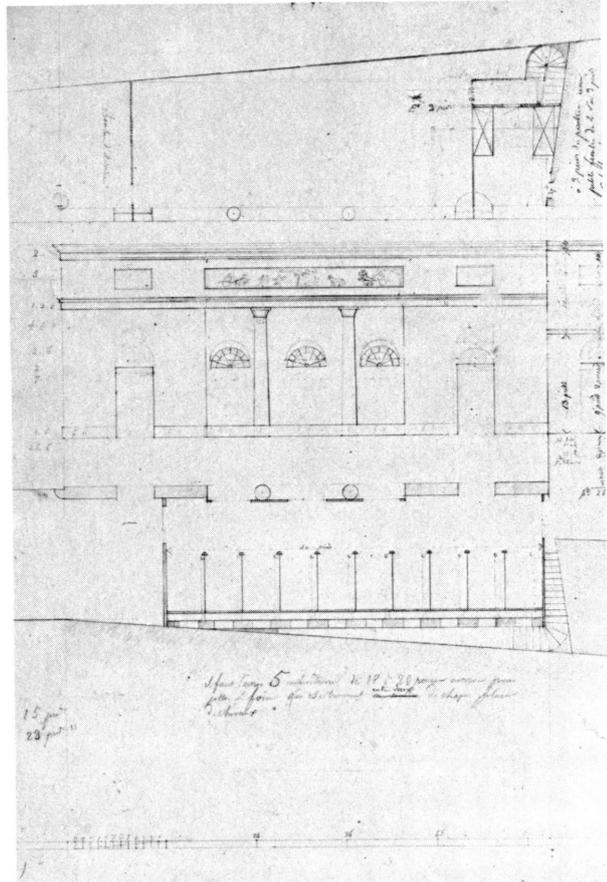


Fig. 68

Fig. 70

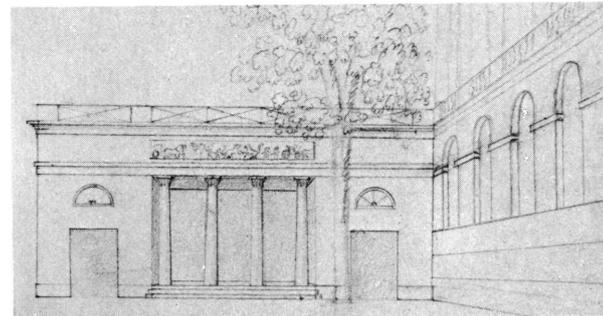
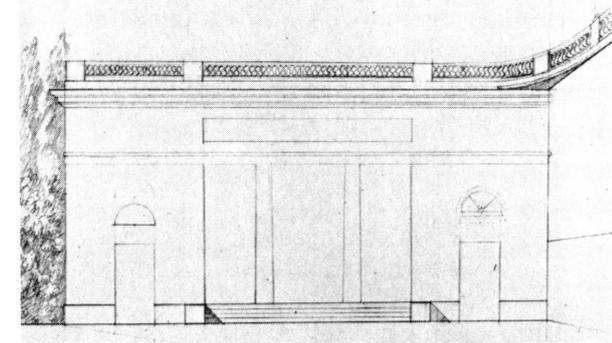
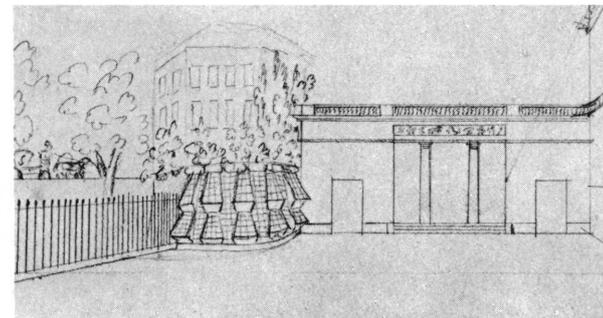


Fig. 66

Fig. 67



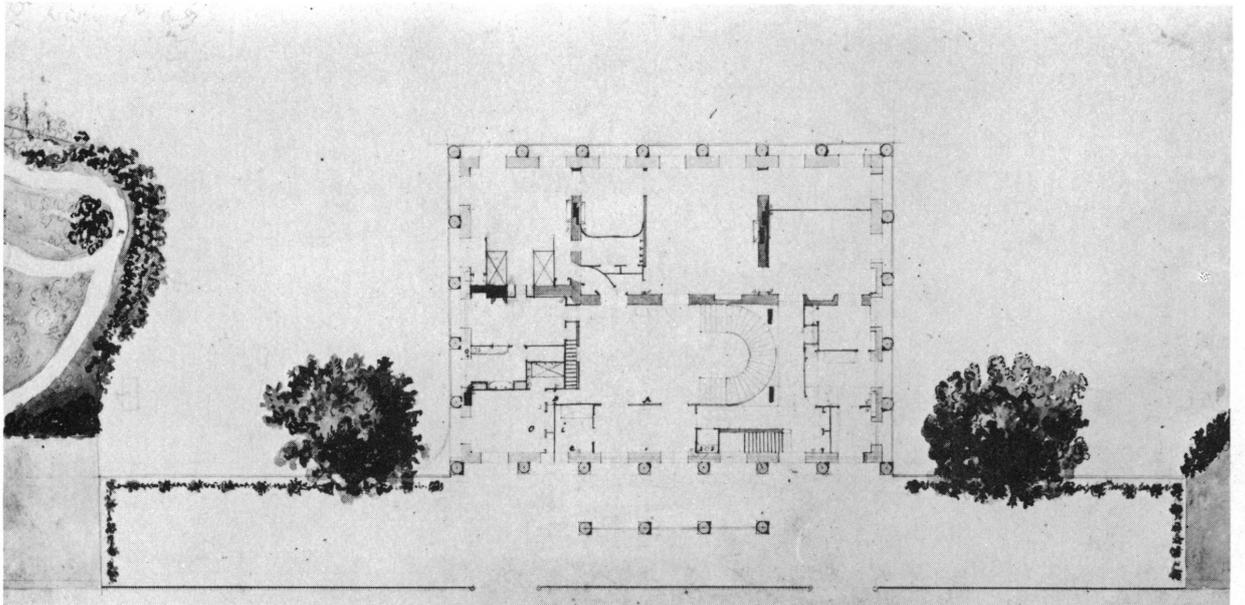


Fig. 69

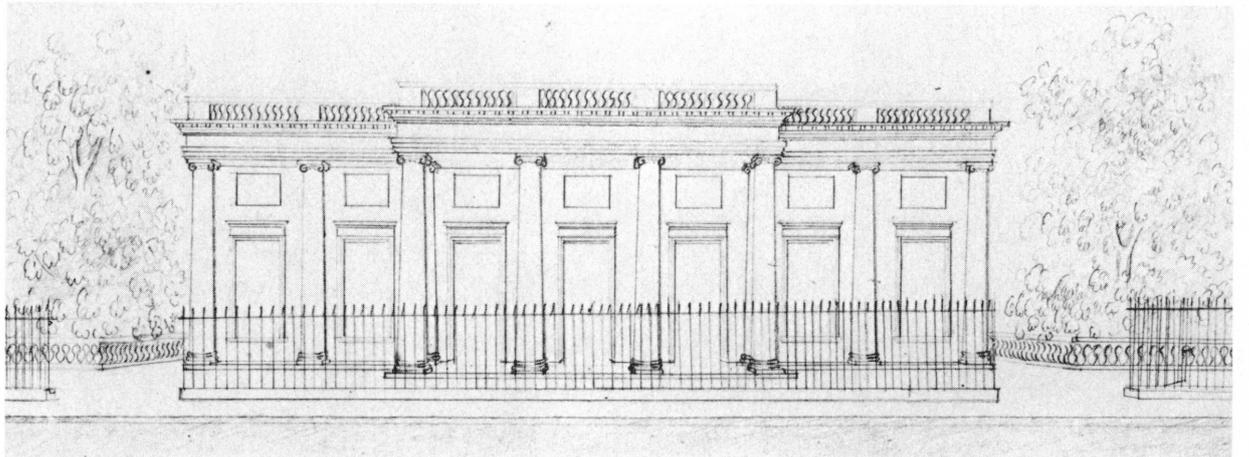


Fig. 71

précédent, en dépit du retour de la barrière. La corniche du pavillon ne coïncide pas exactement avec le bandeau courant à la naissance des arcades.

56. *Pavillon ouest et serre* (fig. 67).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; 9,7 × 15,5 cm.

Simplification du pavillon précédent: restent 2 colonnes, devenues doriques. Balustrade rétablie. En surcharge, indication d'une liaison continue entre les balustrades du palais et du

pavillon. Escalier arrêté latéralement par des blocs en saillie. Suppression des lunettes. A gauche, serre; au-dessus, le Calabri (sous une forme bizarre); à l'extrême-gauche: barrière du Jardin botanique et attelage à la rue sous la Treille. Le palais est marqué en volume; ligne et point de fuite.

57. *Projet de pavillon; élévation et deux plans* (fig. 68).

Non signé; non daté; échelle de 6 en 6, sans unité; crayon; 44,3 × 29,6 cm.

Projet coté. En haut, pavillon ouest; plan avec les portes coupées par une paroi médiane, chambrette contenant 2 lits (à droite), mention «chambre d'Avoine» (à gauche); ces parois ne se voient pas dans l'élévation du centre. Découle du pavillon précédent, mais modifié: ouvertures rectangulaires dans l'entablement, lunettes à deux hauteurs diverses, effacées, au-dessus des portes, mais ouvertes entre les colonnes (variante empruntée à la fig. 45); la colonne de gauche n'est pas au droit de sa représentation en plan; raccords médiocres avec le bâtiment. En bas, pavillon est: plan de l'écurie; paroi placée immédiatement derrière les colonnes (la solution définitive, toujours en place, présente la paroi dans l'alignement des axes des colonnes).

58. *Plan de l'étage au niveau de la rue, avec les terrasses* (fig. 69).

Non signé; non daté; sans échelle ni orientation; crayon et aquarelle; 22,8 × 45,3 cm.

Etat définitif en ce qui concerne le plan de l'étage: l'escalier a sa forme et son emplacement actuels (soit d'un axe plus à l'est que dans le projet Salucci, fig. 53); le refend longitudinal indique le décrochement déjà signalé; la distribution est à quelques détails près celle des relevés de 1856-59 (fig. 85). Pas de colonnes dans le vestibule au haut de l'escalier. Porche indiqué ainsi que les colonnes (adossées, et non engagées). Pavillons latéraux (trop longs) et arbres (plus éloignés du bâtiment que dans les dessins où ils figuraient jusqu'ici). Grille; décoration florale sur les bords des terrasses (dont les garde-fous semblent à croisillons). La terrasse orientale ne communique pas avec le cavalier Micheli. Fontaine, au crayon, au pied de ce dernier. Dans l'angle NE du palais, au crayon, indication de la liaison courbe terrasse-édifice.

59. *Pavillon ouest* (fig. 70).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; 11,4 × 19,9 cm.

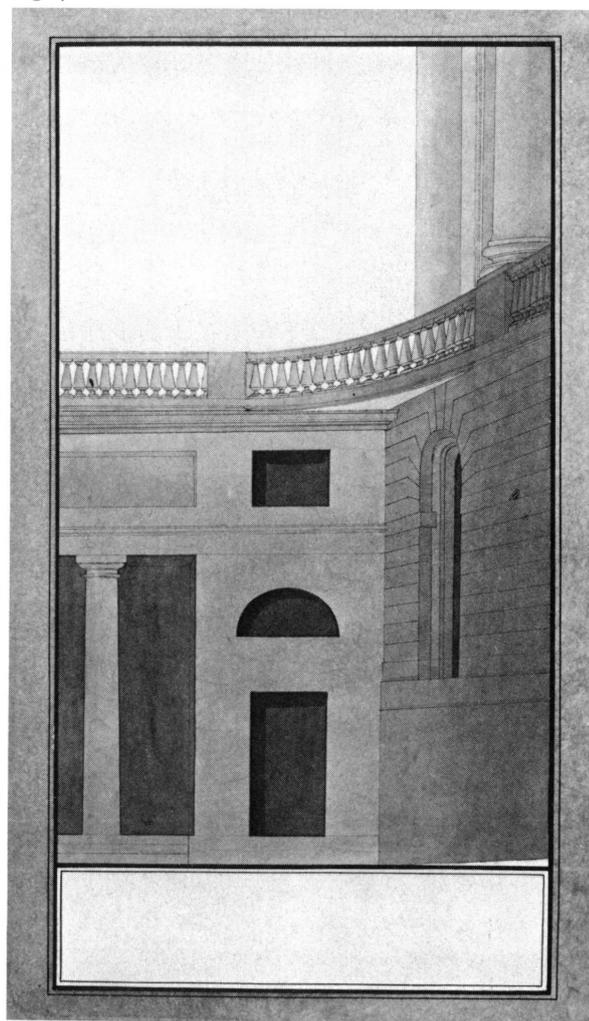
Comme le précédent pavillon, mais réintégration des lunettes; emplacement du bas-relief indiqué par un rectangle; chapiteaux

omis. Le dessin a sans doute pour but de mieux exprimer l'angle: ici, pour la première fois, la liaison par la balustrade est mise en évidence. Elle reste bidimensionnelle, puisque le passage se fait en porte à faux: il faudrait soit le soutenir d'une trompe, soit lier pavillon et palais par un élément courbe sur toute la hauteur; en outre, le dé pèse précisément sur le point statiquement le plus faible; indice d'une idée postérieure à Salucci?

60. *Façade nord, élévation frontale* (fig. 71).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon; 11,5 × 38,1 cm.

Fig. 72



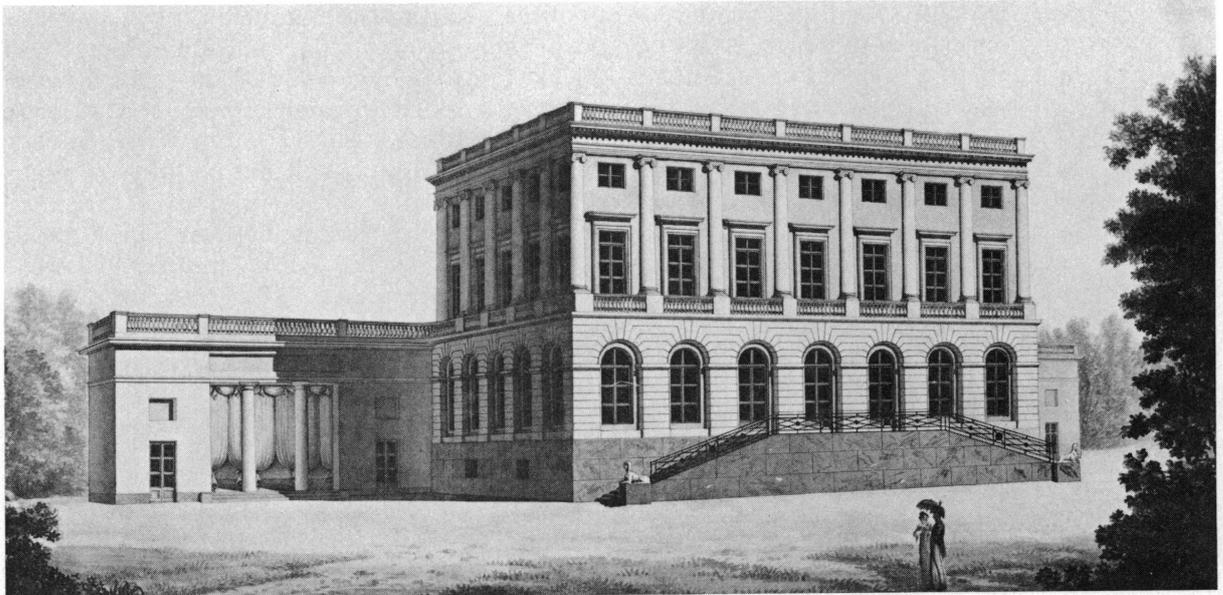


Fig. 76

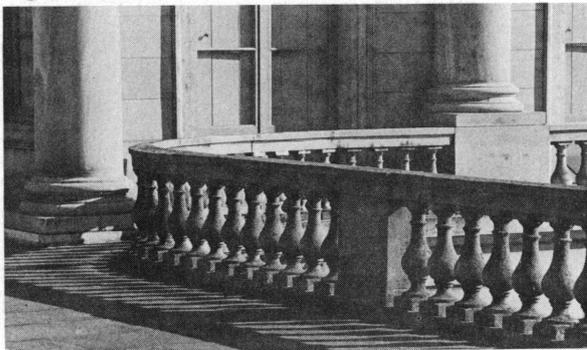


Fig. 73

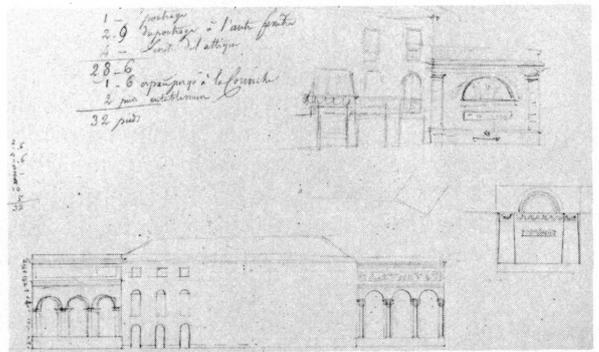
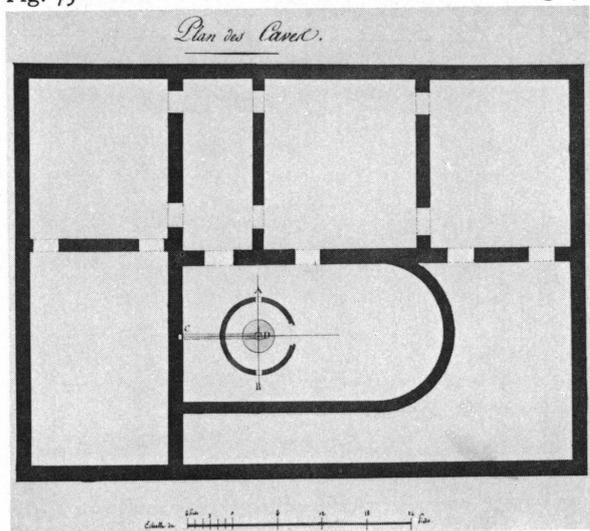
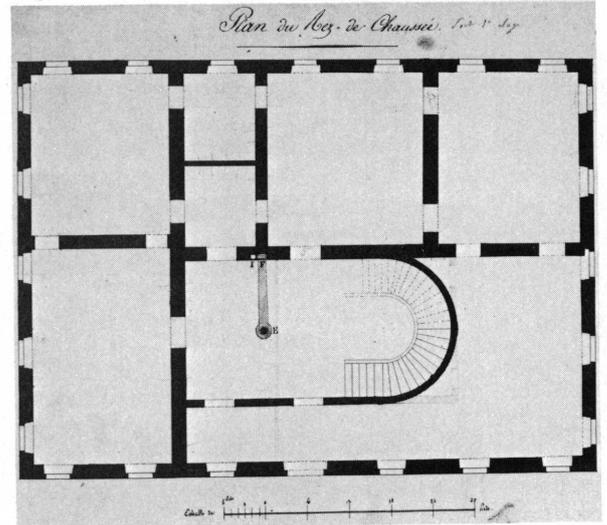


Fig. 81

Fig. 75



242



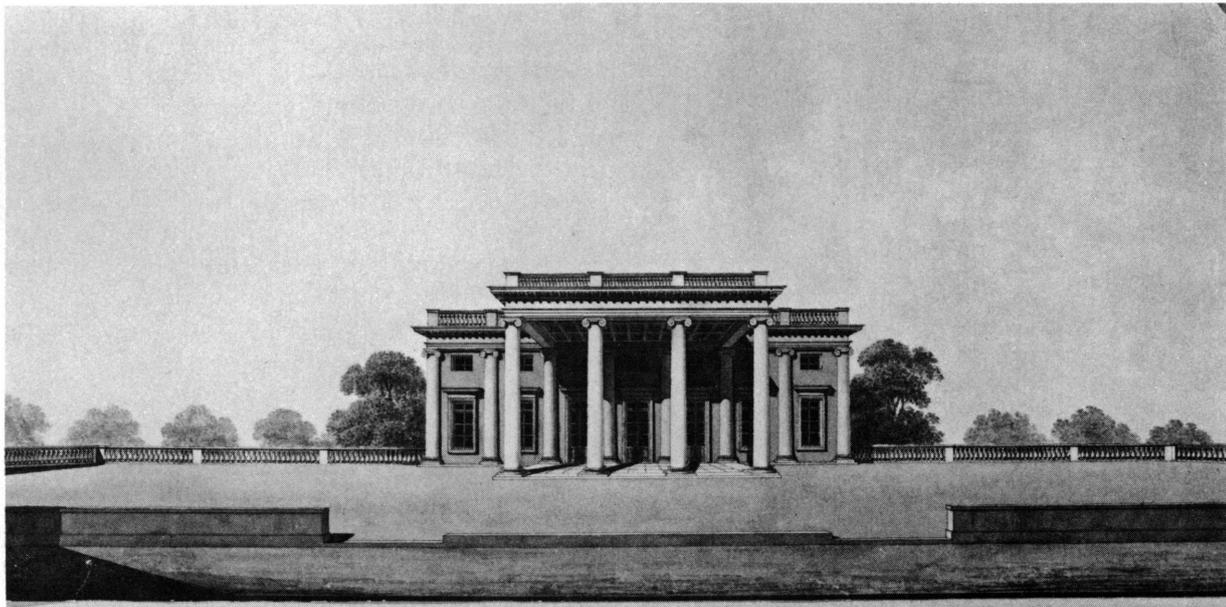


Fig. 77

Etat définitif de la face nord: les colonnes ne posent plus sur un dé. En revanche, la balustrade des terrasses n'est plus divisée par des dés et, surtout, on croit voir apparaître une espèce de galerie de part et d'autre du bâtiment: sans doute est-ce l'effet d'une perspective mal maîtrisée, sinon nous serions en présence d'une nouvelle proposition, avec galerie ou balcon extérieur, comme dans les avant-projets de Noblet. Au lieu de décrire une courbe, la balustrade a plutôt l'air de s'organiser en un angle droit à peine adouci. Grille (ouverte), avec passage large; trottoirs.

61. *Solution d'angle* (fig. 72).

Non signé; non daté; sans échelle; crayon aquarellé (existe en 2 exemplaires); 30,6 × 17,4 cm.

Le dé en porte à faux a disparu, mais les autres faiblesses subsistent. C'est la solution réalisée (fig. 73). Le pavillon présente une solution non définitive: lunette au-dessus de la porte (plus étroite), baie rectangulaire dans la corniche (comme dans la fig. 68); l'escalier de la loggia n'est pas arrêté latéralement.

62. «*Plan des Caves*» (fig. 74).

Non signé (Noblet?); non daté; échelle en pieds (de 6 en 6); sans orientation; encre de Chine; 27,6 × 32,2 cm.

Nord en bas. 77 × 56 pieds (26,18 × 19,04 m). L'échelle et la longueur, qui correspondent à celles de la figure 36, ne doivent pas inciter à placer ce plan dans la série Salucci: l'escalier est ici à sa place définitive et le refend transversal est décroché à l'est. Aucune ouverture externe. La séparation centrale, au sud, peut être l'indice d'un petit salon à l'étage de représentation. Titre de la même main que dans la figure 17.

63. «*Plan du rez-de-chaussée*» [d'une autre main, au crayon]: «*soit 1^{er} étage*» (fig. 75).

Non signé; non daté; échelle en pieds (de 6 en 6); sans orientation; encre de Chine; 28 × 32,2 cm.

Nord en bas; 83 × 60 pieds (28,22 × 20,40 m); 7 × 5 axes. Ce plan est un casse-tête: semblant répondre au précédent, il possède des dimensions différentes; il présente à la fois des caractéristiques postsalucciennes et d'au-

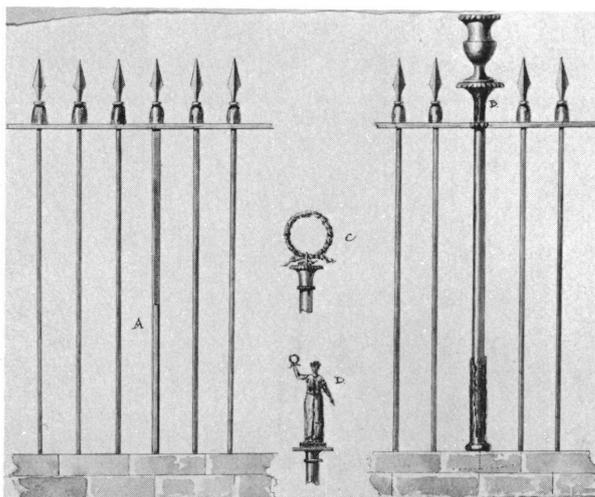
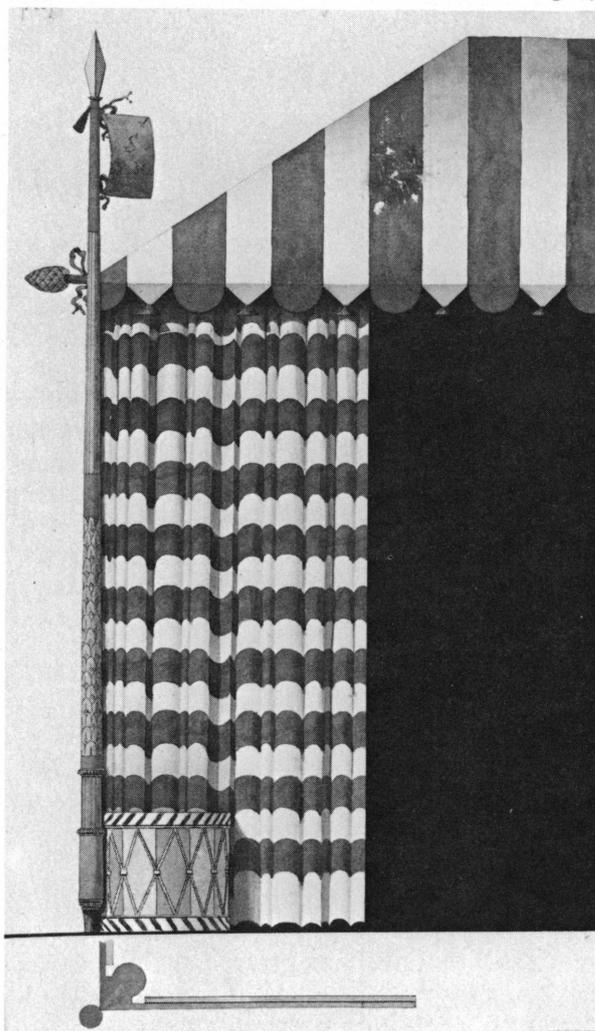


Fig. 78

Fig. 79



tres qui ramènent avant Salucci. Pour les premières, la position de l'escalier (définitive), l'enfilade au revers de la paroi sud et celle de l'axe transversal, solution cherchée en vain par le Florentin, enfin le décrochement du refend. Pour les secondes, l'absence de théâtre, la présence de deux locaux à l'emplacement du petit salon. Ni lésènes ni colonnes. Ce plan peut se comprendre aussi bien comme l'étage au niveau de la rue qu'en tant qu'étage de représentation: le titre révèle l'équivoque, sans la lever.

64. *Le palais vu du sud-ouest* (fig. 76).

Non signé; non daté; sans échelle; gouache; 23,4 × 49 cm.

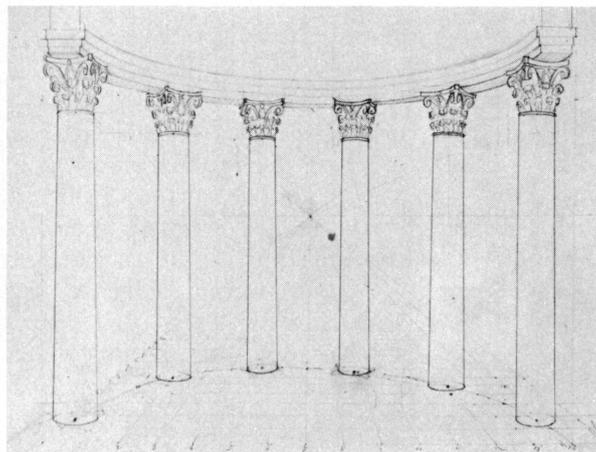
Vue générale du bâtiment achevé. Seule différence avec l'édifice actuel: la barrière de l'escalier externe. Pavillon ouest avec loggia aménagée et portes vitrées; les lunettes ont été remplacées par des carrés en creux et il ne reste du bas-relief que son emplacement, en creux également.

65. *Façade nord, vue frontale* (fig. 77).

Non signé; non daté; sans échelle; gouache; 23,3 × 48,7 cm.

Etat définitif, y compris les balustrades, mais dans une perspective déformée (comme vue par un très grand angulaire). Grille supprimée pour l'occasion.

Fig. 82



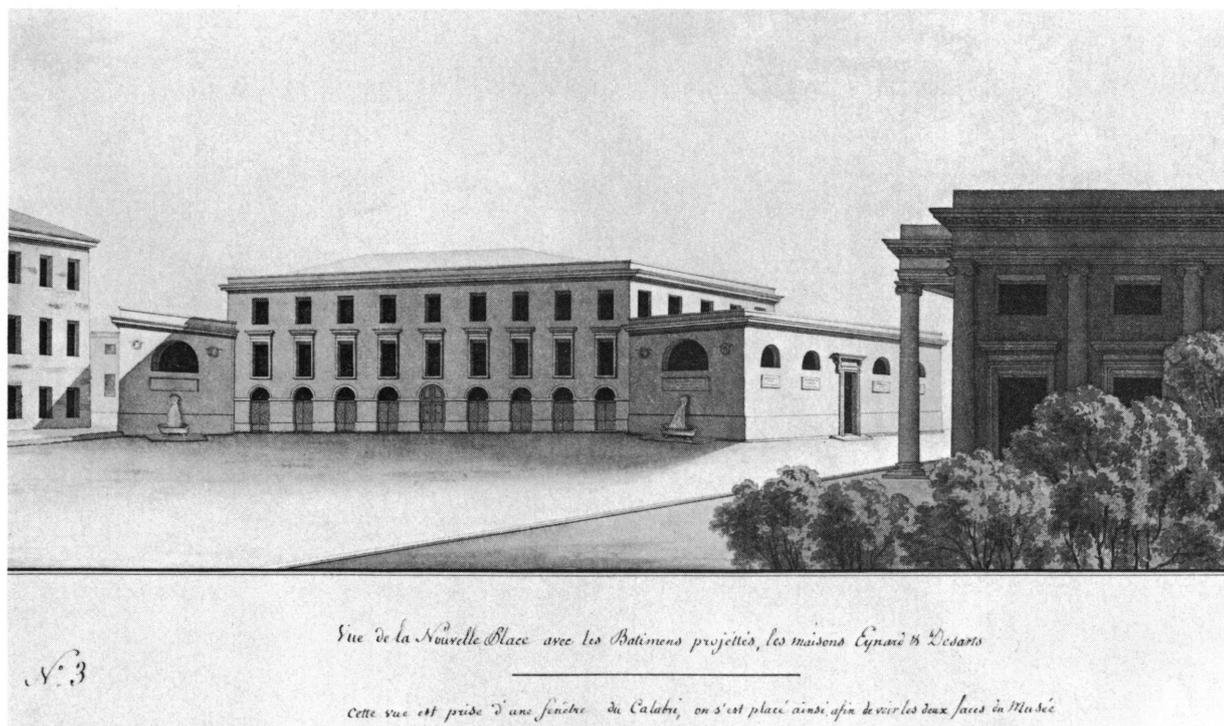


Fig. 80

66. *Etude pour la grille* (fig. 78).

Non signé (Salucci?); non daté; sans échelle; crayon et aquarelle; 20,3 × 28,7 cm.

Se réfère à une légende non conservée. Ne fut pas exécutée sous cette forme (motifs Empire supprimés).

67. «*Projet de tente mobile p. abriter l'entrée les jours de réception*» (fig. 79).

Non signé (Salucci?); non daté; sans échelle; crayon et aquarelle; 35,4 × 20,8 cm.

Moitié gauche d'une tente (le plan, au-dessous) richement décorée. Dernière apparition de ce thème (cf. fig. 3 et 28). Le dossier ne dit pas si elle fut exécutée.

68. «*Vue de la Nouvelle Place avec les Batimens projetés, les maisons Eynard & Desarts. Cette vue est prise d'une fenêtre du Calabri, on s'est placé ainsi, afin de voir les deux faces du musée*» (fig. 80).

Non signé; non daté; crayon et aquarelle; 24,1 × 41,2 cm.

Ces bâtiments ne furent pas construits, du moins sous cette forme. À droite, solution définitive du palais Eynard. Grille omise. Le «musée» est une première ébauche de ce qui sera l'Athénée, tout près de là. L'indication «No 3» (en bas à gauche) n'appartient pas à une série figurant dans l'album.

69. *Croquis pour le «Musée»* (fig. 81).

Non signé; non daté; sans échelle (mais partiellement coté); crayon; 21,3 × 29,9 cm.

Croquis préparatoire pour le n° 68. En haut, ébauche de l'aile (conforme à la fig. 80), plan montrant l'angle que cette aile fait avec le corps principal; au-dessous à droite, autre solution, plus serrée (et plus Empire); à comparer avec les pignons des communs dans la gravure (fig. 28). En bas, le bâtiment de face, avec deux pavillons qui sont dans un rapport évident avec les figures 51 et 60; le bas-relief de celui de droite contient les mêmes éléments que ceux des figures 41 et 68. Les additions concernent le bâtiment et le pavillon, tous deux de 32 pieds de hauteur (10,88 m).

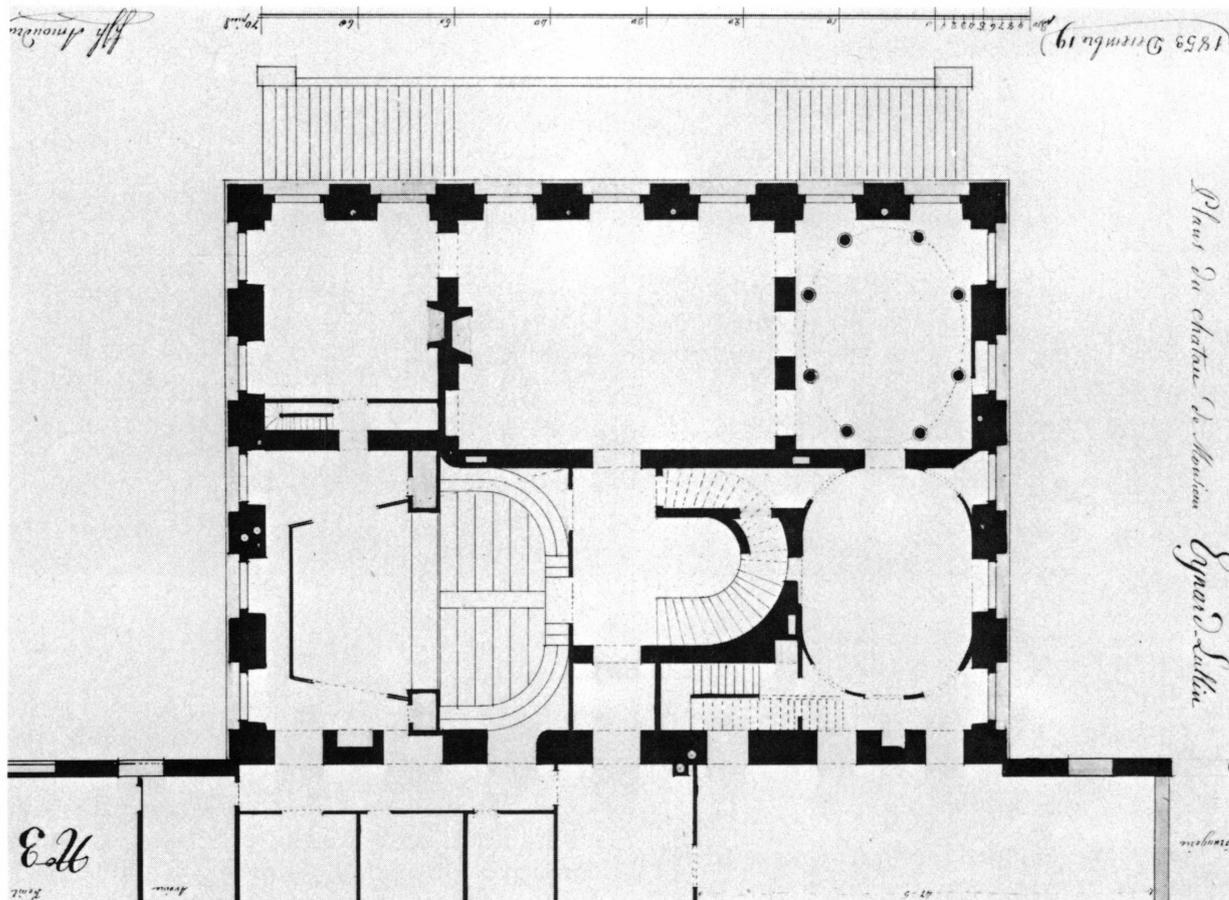


Fig. 83 (reproduction renversée)

70. *Perspective de la colonnade du salon ovale* (fig. 82).

Non signé (Amoudruz?); non daté; sans échelle; crayon; 18,7 × 28,1 cm.

Ce dessin se place entre le projet n° 45 (fig. 53) et la solution adoptée (fig. 83). Salucci prévoyait 12 supports, alternativement piliers et colonnes. Ici, les 6 colonnes simplifient la donnée. Les chapiteaux ne correspondent pas exactement à ceux qui sont en place (fig. 116); dessin assez malhabile.

71. «*Plan du Château de Monsieur Eynard-Lullin*» (fig. 83).

Signé «Amoudruz fils»; daté «1853 décembre 19»; échelle en pieds; sans orientation; encre de Chine; 21 × 29,2 cm.

Étage de réception en 1853. Pour la première fois, le plan des fenêtres est correct; double enfilade en T. Au SE se voit l'escalier qui communique directement avec la chambre de M^{me} Eynard 33. Ni le vestibule, ni la cavea, ni le grand salon n'ont reçu les colonnes du plan Salucci (fig. 53). La salle à manger présente 8 colonnes seulement et donne par 3 baies sur le salon. L'ancienne cuisine est également aménagée en espace ovale: c'est la nouvelle salle à manger, l'ancienne étant devenue petit salon. Refend décroché à l'est. Le pavillon oriental montre une paroi coupant la porte, comme dans la figure 68, et présente les indications «avoine» et «fenil», tandis que sur l'autre figure la mention «orangerie». Le pli du «mur de ville» a disparu. Ce plan porte le n° 3, qui semble n'appartenir à aucune autre série de l'album.

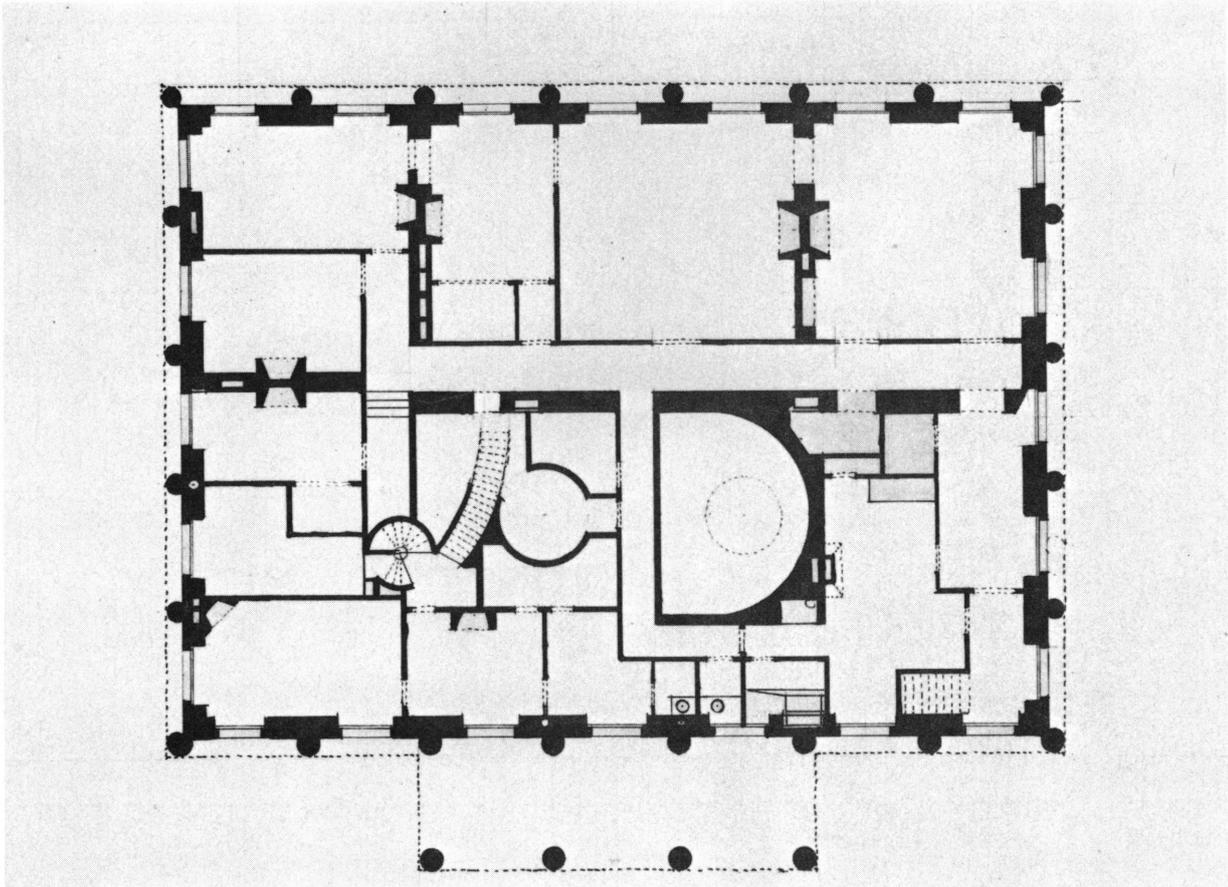


Fig. 84

72. *Plan de l'attique (fig. 84).*

Signé «Amoudruz»; non daté (mais entre le 2 mai 1856 et le 18 août 1859); sans échelle ni orientation ni légende. A partir d'ici, les dessins appartiennent à un autre album de la B.P.U. (ms. fr. 1049), dont seuls trois plans sont reproduits ci-après. N° 15 de cet album. Encre de Chine; 29,4 × 20,8 cm, mesures de l'album.

L'absence de légende ne permet pas d'identifier les locaux ni de compter le nombre de lits. Il semble y avoir trois appartements: un dans la moitié sud; un à l'est de l'escalier et un (petit) à l'ouest; au centre, espaces de rangement (?) et escaliers, dont l'un paraît être un accès au toit; le couloir en forme de rotule correspond probablement à un jour zénithal. 3 marches (?) au point de décrochement du refend longitudinal: quid?

73. *Plan de l'étage au niveau de la rue (fig. 85).*

Signé «Amoudruz»; non daté (voir n° 72); échelle en pieds, dessin coté; ms. fr. 1049, n° 14; encre de Chine; 80,4 × 58,4 pieds (27,34 × 19,86 m). Comparer avec la figure 69: distribution identique, mais escalier en colimaçon comme au n° 73, circulations différentes au point où le refend longitudinal se décroche, absence de parois courbes, colonnes dans le vestibule (mais trop serrées: en réalité, divisent l'espace en trois parties égales).

74. *Plan de l'étage de réception (fig. 86).*

Non signé (Amoudruz); non daté (voir n° 72); échelle sans unité; non coté; ms. fr. 1049, n° 10; encre de Chine.

Quasiment identique à la figure 83, sauf pour le théâtre, qui a fait place à une salle d'angle

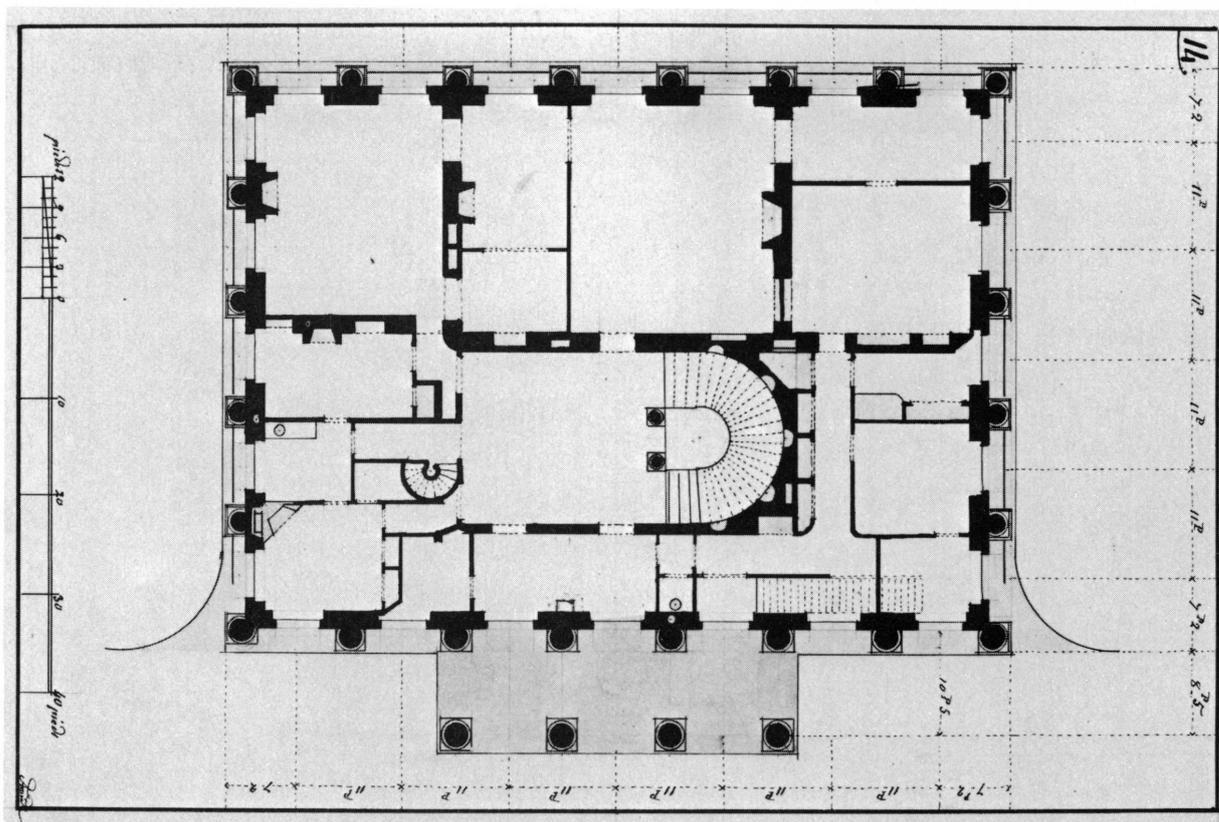


Fig. 85

avec cheminée, entourée d'un couloir. Cinq escaliers, dont deux énigmatiques sur l'emplacement de l'ancienne salle de théâtre. Dans le même album, le n° 18 donne le détail de cette transformation et le n° 19 le plan du théâtre: s'agit-il alors d'un projet de modification? Aucun des plans n'a de légende.

75. *Plan de deux colonnes* (fig. 87).

Non signé; non daté (voir n° 72); sans échelle, mais coté; ms. fr. 1049, n° 47; encre et aquarelle.

En haut, colonne engagée d'un quart de diamètre; ce diamètre: 1 pied 10 pouces 6 lignes. A gauche, le ressaut marque l'encadrement d'une fenêtre. Il s'agit d'une colonne de façade, placée directement contre le nu du mur: la pratique tenue pour correcte par l'Académie, un demi-siècle plus tôt, consistait à engager les colonnes dans un pilastre dont l'épaisseur était égale à la portion du diamètre

supprimée (cf. fig. 88, tirée de J. F. BLONDEL, *L'architecture française*, t. I, Paris 1752, p. 79).

En bas, colonne d'angle, dont le diamètre, non coté, est plus petit que l'autre. La colonne est tangente à l'angle. C'est la solution exécutée aux angles SE et SO, où le fût semble quasi tangent. En revanche, les colonnes des angles NE et SO seraient engagées d'un quart. Malheureusement, les relevés déposés à la Ville de Genève se contredisent: l'angle NE figure à la fois dans le plan de la façade orientale (du 22 février 1937) et dans celui de la façade nord (de juin 1940): dans le premier cas, le fût est tangent, dans le second, engagé.

G. H. Dufour écrivait le 8 décembre 1818 à J. G. Eynard, alors au Congrès d'Aix-la-Chapelle: «un architecte italien est venu voir votre maison, *non c'e male*, m'a-t-il dit, *ma le colonne non servono a niente*, que lui répondre? rien. Il a principalement critiqué la colonne aux deux diamètres. Je croyais être à une répétition de nos discussions à cet égard. Il a

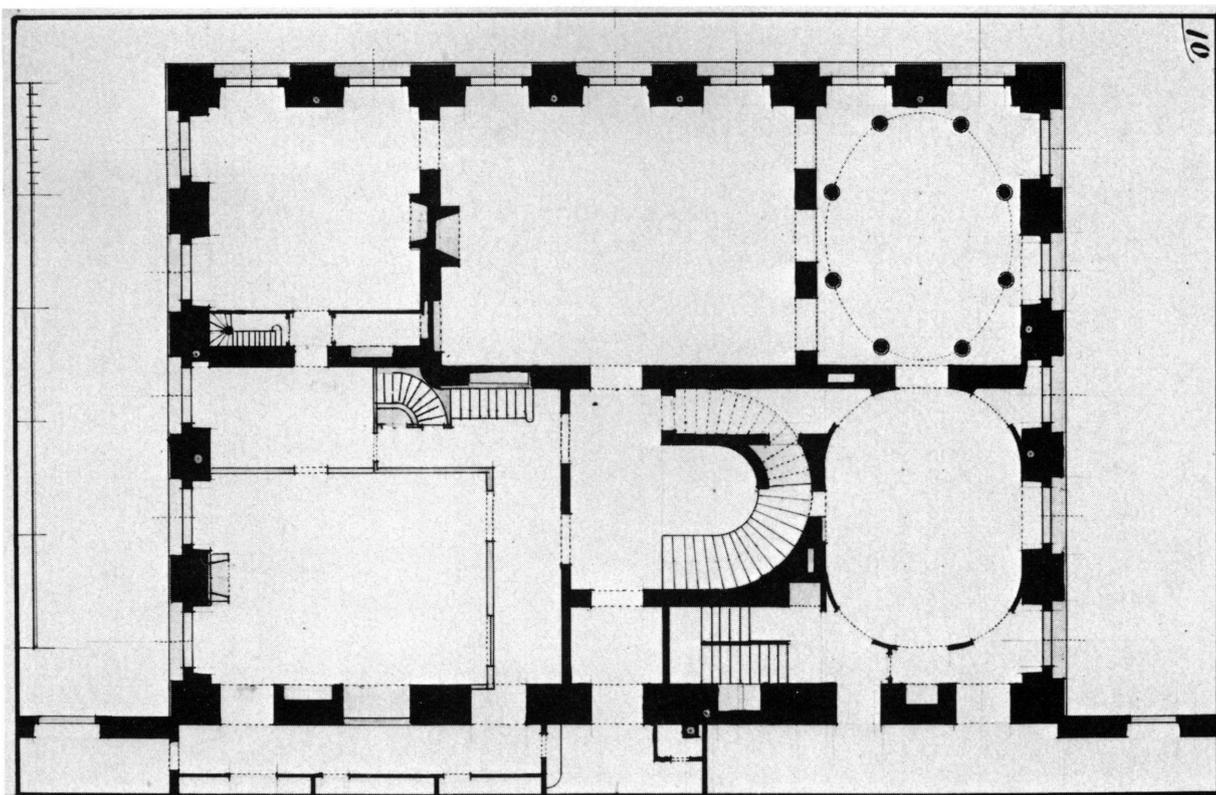


Fig. 86

cependant avoué comme moi que si les colonnes plaquées peuvent se tolérer quelque part c'est dans votre Bâtiment»³⁴. Ce billet – qui n'indique malheureusement pas le nom de l'architecte – révèle que Dufour figurait au nombre des critiques actifs du projet et que le problème de «la colonne aux deux diamètres» avait été longuement débattu sans succès.

Mais de quoi s'agit-il? Il serait curieux qu'il n'y eût qu'une seule colonne de ce type! Faut-il alors entendre que la colonne dont il est fait usage au palais Eynard possède deux diamètres – le grand à la base et le petit à son sommet? Rien de plus canonique! Ou est-ce une allusion à l'entasis ou renflement du fût pour cause de correction optique? Mais aucun architecte ne l'ignorait, puisque tous les traités en parlent, à commencer par celui de Vitruve³⁵. Est-ce à dire que les colonnes des angles sont plus grosses?

La solution de cette minuscule énigme se lit à la planche 46 du même recueil (fig. 89):

certaines colonnes d'angle n'ont pas un plan circulaire, mais à deux centres, de façon que d'un côté la colonne paraisse tangente à l'angle et, de l'autre, engagée. Cet expédient est imperceptible *in situ*: les architectes des relevés récents ne s'en sont même pas rendu compte... Il s'agit donc bien d'une espèce de correction optique, mais d'un type spécial, dont j'ignore s'il a été identifié dans d'autres bâti-

Fig. 88

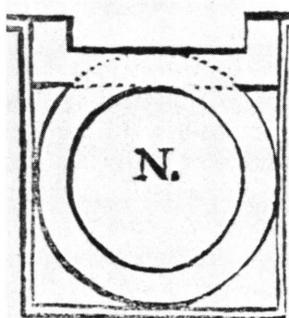
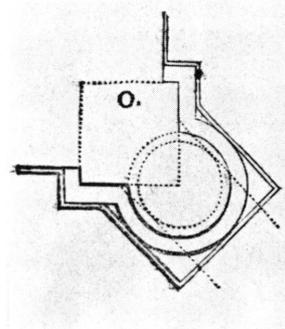


Fig. 92



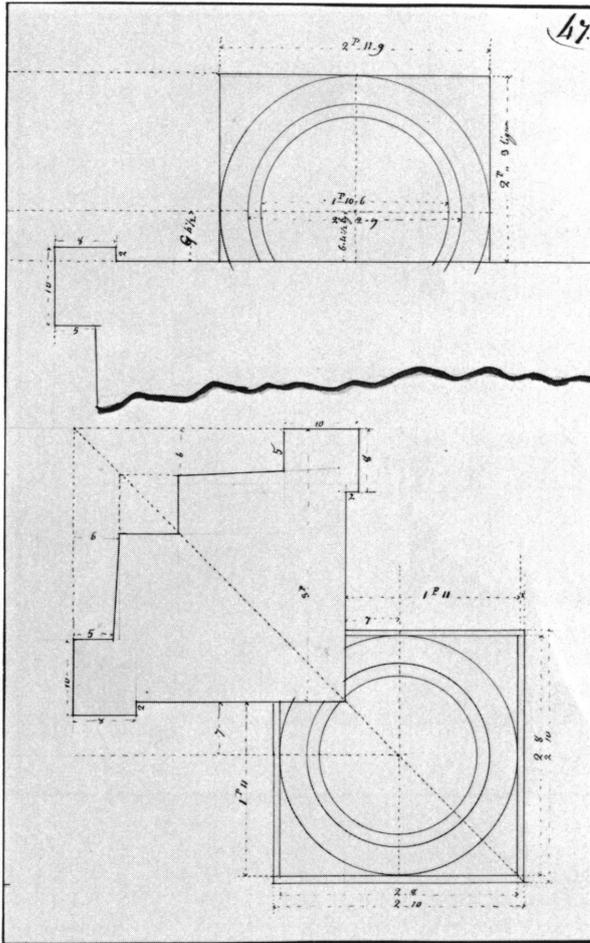


Fig. 87

ments. Les planches 43 et 66 montrent clairement que ces colonnes sont placées aux angles NO et NE du palais Eynard; cela se lit d'ailleurs aussi sur la figure 85 ci-dessus. La figure 87 montre donc une colonne d'angle de la face sud. Et pour que tout soit évident, la planche 51, enfin, présente les deux colonnes extrêmes de la face est, l'une tangente, l'autre avec deux diamètres (fig. 90).

Il faut également observer que les quatre colonnes d'angle sont simplement placées à la charnière de deux plans: seule, la volute à 45° répond à la diagonale du bâtiment (fig. 91) et non le socle, comme un architecte l'aurait fait au milieu du siècle précédent en vertu d'une poétique dynamique (cf. fig. 92, tirée de BLONDEL, *op. cit.*, p. 80).

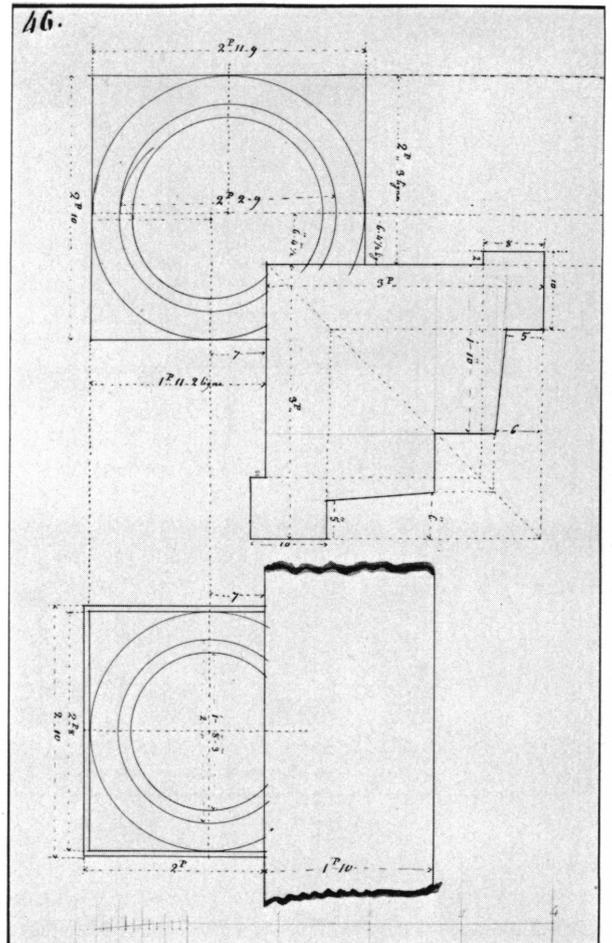


Fig. 89

76. Deux chapiteaux ioniques (fig. 93).

Non signé; non daté (voir n° 72); échelle en pouces; coté; ms. fr. 1049, n° 54; encre et aquarelle.

Correspondent au dessin précédent, l'un aux colonnes d'angle, l'autre aux colonnes de façade. La méthode de traçage de la volute, objet d'une longue discussion parmi les théoriciens³⁶, n'est pas indiquée. Les chapiteaux du palais Eynard sont de deux types: à balustres opposés diamétralement pour les façades; à balustres perpendiculaires entre eux (fig. 94); n° 55 du même recueil) pour les angles, de façon à permettre de placer la volute selon la bissectrice. Afin de mieux exprimer la frontalité, toutefois, les chapiteaux extrêmes du portique sont à balustres opposés.

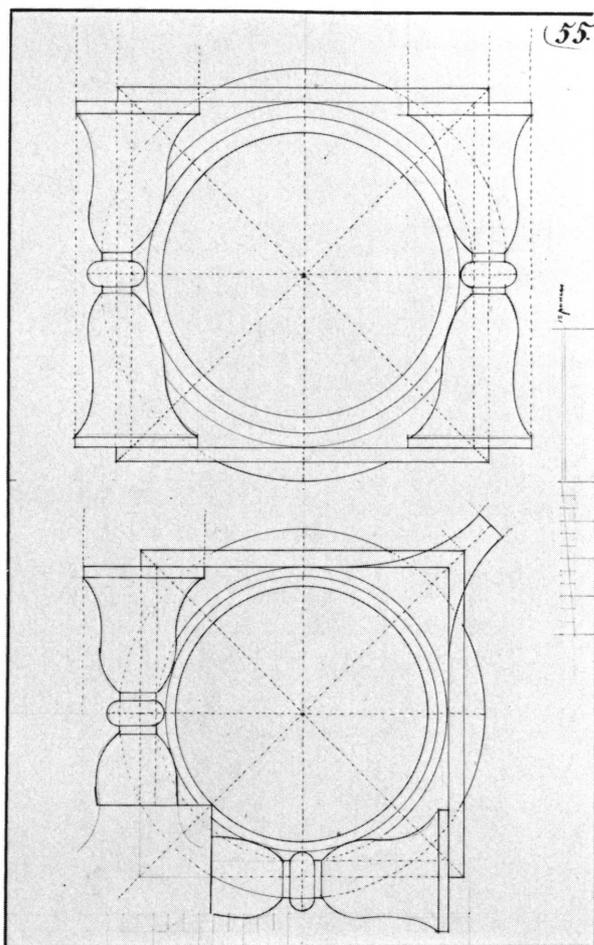


Fig. 94

Lors de son aménagement en musée en 1891, le palais a subi des transformations, mais c'est l'étage de réception qui fut le moins touché, parce qu'il conservait sa fonction primitive. Une longue salle occupe toute la face orientale (il ne reste que deux indices du refend décroché); la nouvelle salle à manger est devenue «ancienne». A tous les autres étages, les cloisons originales ont été abattues. Lors du récent transfert du Musée à Malagnou, la ville a affecté les locaux à divers services en distribuant l'espace une nouvelle fois. La mode «son et lumière» l'a également incitée à placer sur les corniches des fenêtres médianes des bandeaux métalliques pour cacher un éclairage dont il faut souhaiter la disparition.

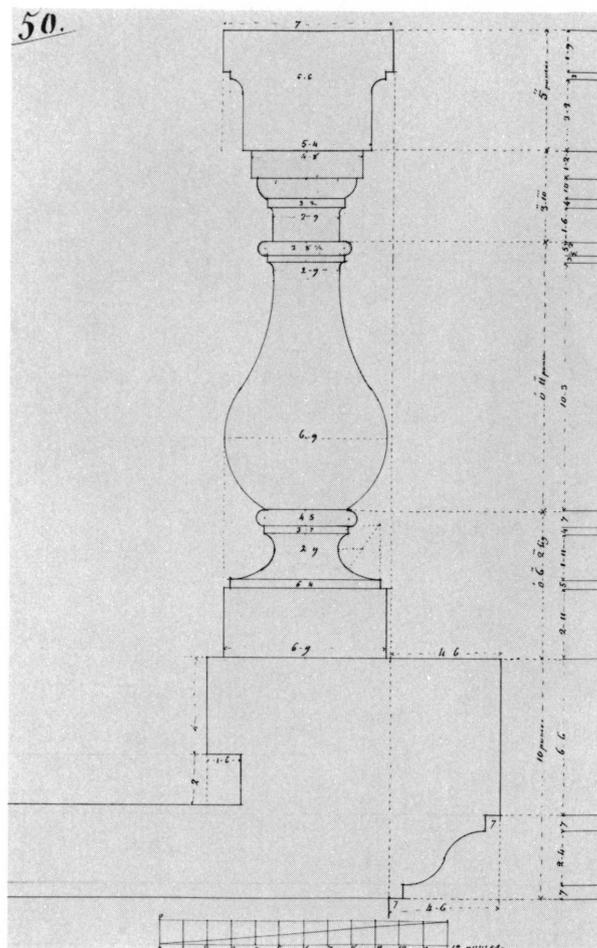


Fig. 95

79. Plan d'un rez-de-chaussée (fig. 97).

Non signé (M^{me} Eynard?); non daté; échelle en pieds; sans orientation; Album Eynard; aquarelle sur papier calque; 21,3 × 28,8 cm.

Pour terminer, deux dessins exorbitants. Ce bâtiment mesure 80 × 55 pieds (27,20 × 18,70 m). Il s'agit probablement d'une copie de plan (peu habile) à titre d'exemple. Tripartition dans les deux sens. Aucune indication de fenêtres; portiques centraux des deux côtés; escalier central à plan carré à deux paliers, avec vestibule à 4 colonnes. A droite, grand espace courbe où l'on serait tenté de lire une salle de théâtre. En relation éventuelle avec la figure 12? La distribution ne répond à aucun plan connu.

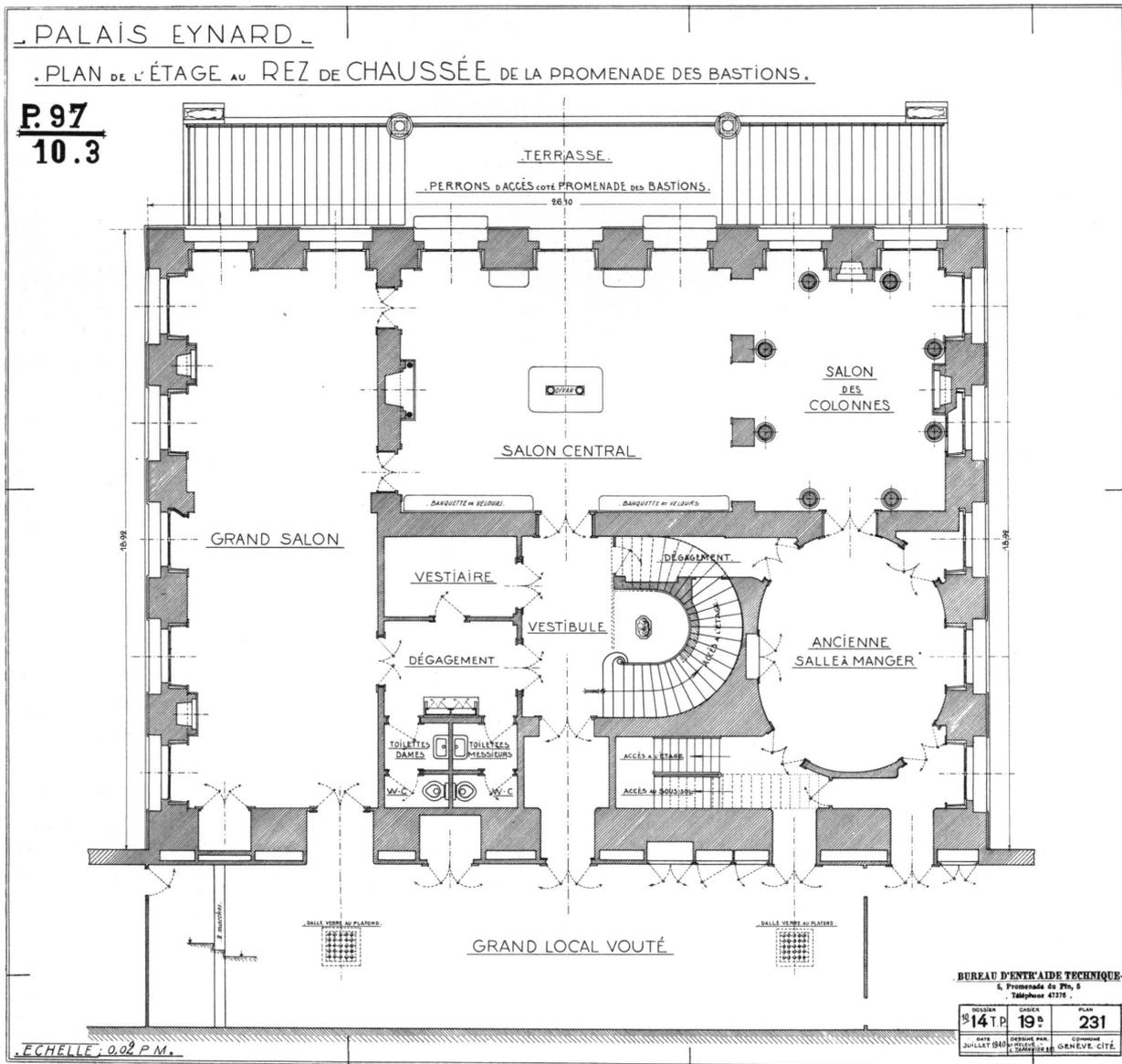


Fig. 96

80. *Façade* (fig. 98).

Non signé; non daté; deux échelles (sans unité); Album Eynard; encre et aquarelle; 35,7 × 37,7 cm.

Cinq axes entre deux murs pleins, d'un axe de largeur. Ne correspond à aucun plan. Division horizontale: deux fois deux niveaux. Registre du bas: baies cintrées surmontées d'un entresol, avec ordre dorique géant; une

variante indiquée en rouge laisse supposer que les fenêtres de la mezzanine sont en réalité des jours hauts de la salle du rez, car la variante propose des menuiseries qui transformeraient cet étage en véranda. Accès par l'escalier, débordant, de l'arcade centrale. Soupieraux à grilles en croisillons. A l'étage, même système, fenêtres (sans frontons) et attique, sous ordre ionique; balustrade devant les fenêtres et sur le toit, plat. Proportions très différentes de

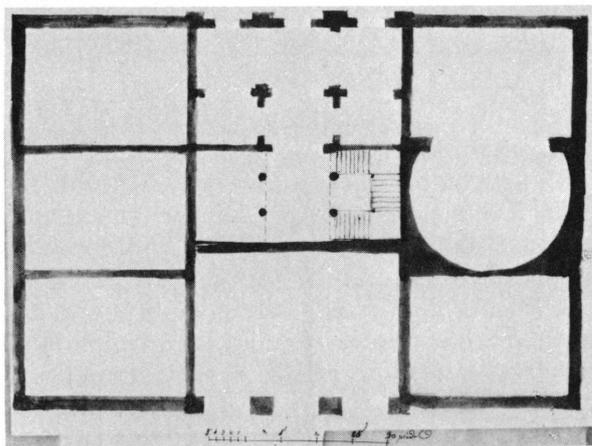
toutes les autres façades (c'est presque un carré).

En réalité, ce dessin reprend quasi littéralement, à moins qu'il ne la prépare, l'«Élévation de la maison n° 27, rue de Londres», à Paris, d'un certain architecte Mangot (fig. 99), publiée en 1829 seulement dans le *Choix des plus jolies maisons de Paris et des environs*, de J. CH. KRAFFT et THIOLLET, planche 18. Dans le même recueil, la planche 143 («composition pittoresque d'une décoration architectonique») montre un pavillon et une vasque très proches de la gravure de Salucci (fig. 28).

III. CRÉATION COLLECTIVE ET RÉFÉRENCES ARCHITECTURALES

a. Les dessins conservés à Stuttgart ne peuvent donc plus passer pour les plans du palais Eynard: ils marquent une phase importante d'un long processus d'élaboration, sans pourtant être décisifs pour le contenu, la distribution ayant été décidée plusieurs projets avant eux, ni pour le contenant, puisque les traits principaux en étaient déjà fixés dans leurs grandes lignes. En outre, les points sur lesquels le bâtiment réalisé diffère de la dernière proposition Salucci ramènent celle-ci au rang de variante: il y a autant d'écart entre le projet de Stuttgart et l'édifice bâti qu'entre le même projet et ceux qui le précèdent immédiatement; la deuxième variante Vaucher (fig. 32), en particulier, contient déjà l'essentiel.

Fig. 97



Salucci emporte ses dessins au Wurtemberg pour les présenter à Guillaume I^{er}; Eynard conserve copie des deux coupes (du moins les copies du plan et de l'élévation ne se trouvent-elles pas dans l'Album) et poursuit l'étude du bâtiment. Le dossier ne contient rien qui ressemble à un projet définitif; les plans que l'on prendrait pour tels sont des relevés.

L'itinéraire que nous venons de parcourir était long, tortueux et non exempt de points de rebroussement, mais ses étapes furent étonnamment brèves. Tous les auteurs pensent que le projet a démarré dans la seconde moitié de 1816; en réalité, on ignore de quand datent les premières esquisses, peut-être plus anciennes. Il n'est pas hasardeux de supposer que la plupart des protagonistes n'ont plus quitté l'entreprise après y être entrés, ou même y ont participé dès le début; à l'exception probable de Moll, on les retrouve en effet jusqu'à l'étape des travaux³⁷.

Faut-il comprendre cette participation comme la survivance d'une pratique normale sous l'Ancien Régime, qui consistait à confier aux architectes éliminés le soin de réaliser les projets de leurs rivaux heureux, ou bien sommes-nous en présence de conditions particulières, à propos desquelles le mot d'équipe n'est pas anachronique? Le déchiffrement auquel nous venons de procéder ne révèle pas, en tout cas, un processus d'élaboration par séquences clairement identifiées (programme-projet-réalisation) et confiées à des acteurs spécialisés (client-architecte-entrepreneur). Au lieu de ce schéma, analogue à celui d'une course de relais, nous avons plutôt affaire à un phénomène où tous les problèmes se discutent simultanément, puisque «forme» et «fonction» prennent peu à peu consistance par la méthode des essais et erreurs. *Bauen? Ein Prozess!* Le *work in progress* commence à la décision de bâtir; à travers les péripéties de la formulation du programme et les aléas de la langue architecturale, il se poursuit bien au-delà de l'ouverture du chantier: la course de relais a donc fait place à une marche de peloton.

À ce point, comme les membres du *team* sont de formation et de niveaux très différents, il n'est pas inutile d'en esquisser le profil.

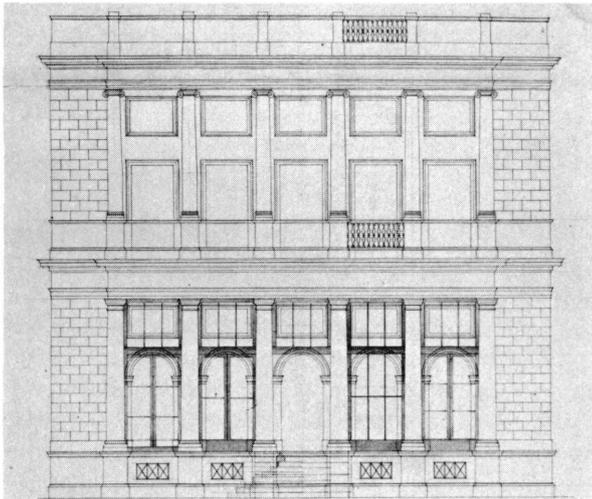


Fig. 98

1. D'abord, les maîtres de l'ouvrage. Jean-Gabriel Eynard finance le projet, en contrôle l'exécution lorsqu'il est à Genève, discute les problèmes esthétiques, ainsi que nous l'avons vu à propos de la «colonne aux deux diamètres»; mais en termes actuels, il «supervise» avant tout, faisant confiance à sa femme. Le vrai moteur du projet, c'est en effet probablement M^{me} Eynard. En 1816, elle a vingt-trois ans. Sa culture générale présente surtout des lacunes, mais ses qualités exceptionnelles lui ont déjà valu de briller au Congrès de Vienne, et plus encore d'en revenir la tête froide. La religion satisfait son horizon philosophique. Souvent insouciant (son journal de voyage de 1815³⁸ est tissu de futilités, de lieux communs et de fautes de français), elle est pourtant capable d'attention et douée d'esprit de suite; l'absence d'affectation et la vivacité semblent avoir été ses traits dominants. Cette espèce d'oiseau de paradis raffole de théâtre et chante avec une simplicité qui ravit la bonne compagnie. Mais le milieu où Anna Eynard évoluait ne se recommandait pas par ses qualités critiques: il avait de la culture une conception rigoureusement ornementale. On semble craindre les idées, dans la Genève de la Restauration – il est vrai que celles du XVIII^e siècle avaient coûté cher au patriciat. La liste des pièces jouées chez les Eynard reflète cette profonde province: à part quelques valeurs sûres (*Mitridate*, *Richard III*), on ne trouve que des

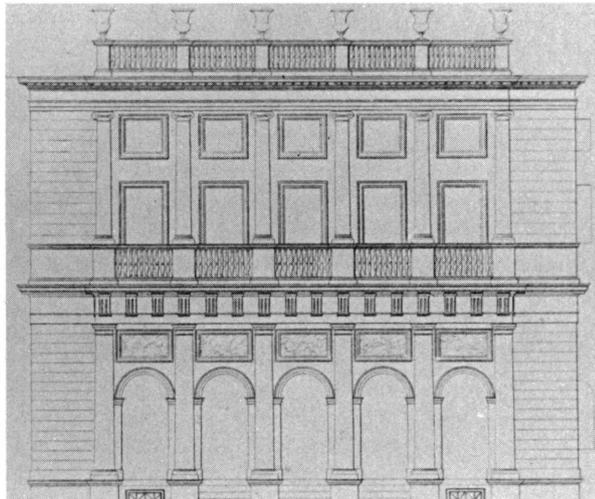


Fig. 99

bluettes comme *Finissez donc M. Georini, venez à mon secours*³⁹ et des mélodrames historiques⁴⁰. Les Eynard sont, en outre, anti-beethoveniens⁴¹. Bref, une culture très bourgeoise, dont le long portrait d'Anna (plutôt *chromo*) récemment publié a quelque peu gonflé les mérites: rien qui ressemble, fût-ce de loin, à de l'avant-garde.

Il est d'autant plus étonnant que M^{me} Eynard, à première vue si démunie de doctrine, ait été capable de discuter efficacement avec des gens bien mieux formés qu'elle. Ce n'est pas à dire que ses limites soient restées sans effet sur l'architecture du palais – nous verrons tout à l'heure comment. Mais M^{me} Eynard se passionne pour l'entreprise et comprend vite. Si, en 1829, elle est fière de pouvoir discuter perspective avec un maître de dessin⁴², il lui reste tout à apprendre dans ce domaine lorsqu'elle esquisse la maison rêvée (fig. 3); mais elle est capable de lire un plan, ce qui était rare et l'est encore. Client actif, elle sait critiquer un projet, susciter des variantes, voire esquisser des solutions (l'état définitif du socle et le portique semblent lui revenir) sans perdre de vue le but qu'elle s'était initialement fixé. Même si l'édifice bâti ne paraît entretenir que des rapports distendus avec les premiers dessins, l'analyse révèle que le produit final contient la quasi totalité des exigences définies dans les esquisses préliminaires. Sans justifier l'inscription hyperbolique affichée dans le

palais, aux termes de laquelle Anna et Jean-Gabriel Eynard auraient construit leur hôtel en autodidactes, l'analyse des plans disponibles permet d'entrevoir la part prépondérante de M^{me} Eynard dans cette élaboration. Il serait d'autant plus intéressant de découvrir quels étaient les ouvrages d'architecture figurant dans sa bibliothèque.

2. J. V. Noblet ne semble pas avoir laissé de traces. Ni le *Thieme-Becker*, ni le *Kunstführer der Schweiz* de Jenny, ni le *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse* ne le mentionne. Des recherches dans le canton de Vaud permettraient peut-être de connaître la carrière et surtout la formation de cet architecte de Prangins, dont les divers projets pour le palais Eynard montrent un certain métier, appris sans doute chez Durand. Il serait notamment intéressant de savoir si les initiales «J. V.» ne doivent pas plutôt se lire «J. S.» : elles seraient alors celles de Jean-Samuel-Sigismond Noblet (20 juillet 1794-25 février 1829), architecte qui fut voyer du district de Rolle depuis 1827⁴³.

3. Jean Marc Samuel Vaucher est mieux connu. Né le 27 août 1798 à Lausanne, élève de G. H. Dufour, puis de Durand, bourgeois de Genève en 1825, il donne avec le Palais Eynard l'un de ses premiers projets; Vaucher, dit Vaucher-Crémieux, deviendra l'architecte le plus important de Genève sous la Restauration en construisant le Musée Rath en 1824-26 et, dans son prolongement, le bâtiment en rangée de la Corraterie, en 1827-28, – puis divers édifices publics (hospice, marché, prisons). Etabli à Marseille en 1827, il y construit une cité ouvrière et, en 1852, la résidence impériale. Revenu à Genève en 1861, il se spécialise dans les maisons de détention et meurt le 15 janvier 1877⁴⁴.

A dix-neuf ans, Vaucher démontre déjà une maîtrise qui ne s'explique pas seulement par le projet Noblet dont il part. Si son pavillon (fig. 22) manque singulièrement de corps, son plan (fig. 24) prouve en revanche qu'il maîtrise le répertoire des règles néo-classiques avec plus de conséquence que Noblet. Ses simplifications (fig. 30 et 32) montrent un goût prononcé pour la volumétrie cristalline, que le

Musée Rath accentuera encore. C'est lui, rappelons-le, qui propose dans ses grandes lignes la solution finalement réalisée. L'autorité de ses propositions, en dépit de sa jeunesse, a certainement fait de Vaucher un interlocuteur écouté.

4. Parmi les artisans du Palais Eynard, Giovanni Salucci figure évidemment comme le plus qualifié: c'est l'ainé (il a 47 ans en 1816), sa formation étendue se double d'une expérience considérable d'ingénieur militaire, acquise en quinze années de campagne dans le génie napoléonien. La période n'est guère favorable aux architectes, aussi n'a-t-il presque rien bâti. Ponsi, qui l'a connu sur le tard, le décrit sans complaisance: «Salucci était un libre penseur: son caractère était plutôt fier, résolu, irascible. Il était de haute stature et sec de complexion: il avait l'habitude de se vêtir avec une certaine élégance, qui toutefois ne dégénérait pas en affectation: ses manières et son port sentaient toujours le soldat. Lorsqu'il écrivait, il utilisait ordinairement le français, ayant contracté cette habitude par suite du long usage qu'il avait dû en faire»⁴⁵.

Le personnage mérite qu'on s'attarde⁴⁶. Né le 1^{er} juillet 1769 à Florence, il étudie dans l'atelier de Paoletti et quitte la Toscane pour Bologne à la mort de son père. On l'appelle à Bassano, puis à Padoue. Dans cette dernière ville, il exécute des perspectives et l'emporte en 1795 sur Ottone Calderari (1730-1803) lors d'un concours pour le maître-autel du Carmine (achevé en 1824); il exécute un autre autel (détruit), pour S. Lorenzo. Le 7 novembre 1798, un tribunal florentin le condamne à mort par contumace («pena di morte infame e ignominiosa») pour avoir cherché à démocratiser la Toscane. Il s'engage l'année suivante dans le génie français, participe aux sièges de Gênes et de Gaète ainsi qu'à la conquête du royaume de Naples. Puis il travaille aux fortifications d'Alexandrie, trace des routes en Dalmatie, prend part au siège de Dantzig.

Officier du génie en 1808, Salucci construit à Mantoue l'autel de la chapelle souterraine de S. Andrea et s'emploie aux ouvrages de défense de la ville. Il découvre les livres de Durand tout en poursuivant sa carrière militaire: il fera la

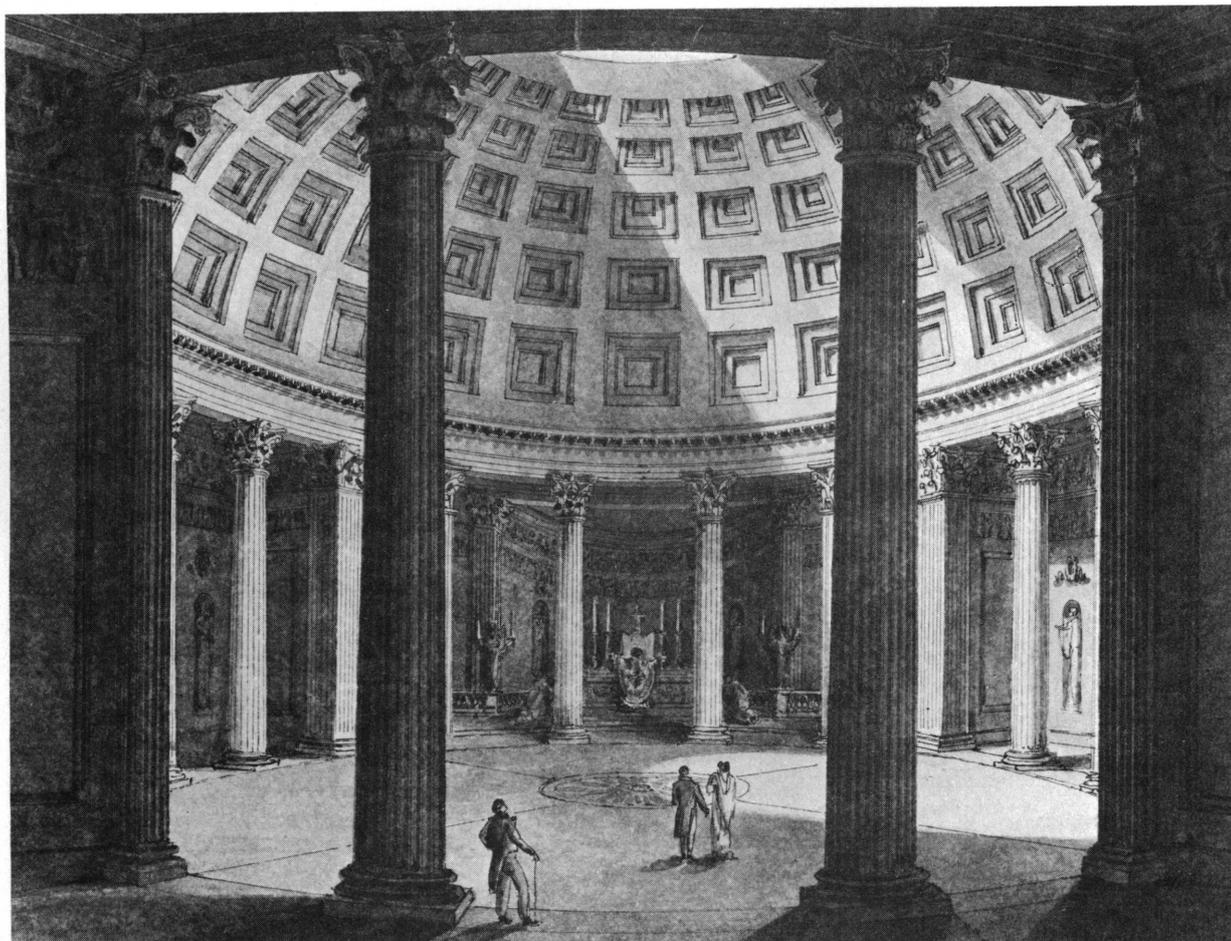


Fig. 100

campagne de Russie et, avec un grade équivalent à celui de lieutenant-colonel d'état-major, sera pris par les Anglais à Waterloo (mais on ignore s'il traversa la Manche).

Libéré, il se rend à Genève, où il se fait connaître comme védutiste. On ne sait quand et comment il rencontre les Eynard. Toujours est-il qu'après avoir travaillé au projet du palais, il se présente en été 1817 au roi de Wurtemberg. Eynard s'était lié au futur souverain lors du Congrès de Vienne, au point même que Guillaume, après avoir épousé la sœur de l'empereur Alexandre I^{er}, vint visiter les Eynard à leur maison de Beaulieu sur Rolle en 1816⁴⁷ et, un an plus tard, lui demanda conseil pour le choix d'un architecte de la cour.

Aussitôt nommé, Salucci construit le château de Weil-im-Kloster pendant son année

probatoire et, en 1819, le mausolée de la reine Catherine au Rothenberg. Ces deux bâtiments subsistent et certaines de leur dispositions présentent d'évidents rapports avec le palais Eynard. En 1824 commencent les travaux du palais de Rosenstein, avec bureaux et écuries, achevés quatre ans plus tard. Suivent le Wilhemplast, à Stuttgart (1836-40), pour les princesses royales, le théâtre de la cour (1840) et un manège dans la même ville, dernière construction réalisée pour le roi. En plus des dessins de ces édifices se conserve encore une série de projets, dont des théâtres et des arcs de triomphe. Salucci projette aussi pour des particuliers et construit encore un mausolée, au cimetière d'Eslach.

En butte à une jalousie féroce qui l'expose à des tracasseries sans fin, Salucci écrit à Eynard

en 1826 pour le prier de lui procurer du travail à Florence⁴⁸, où il venait d'être élu académicien. Mais il ne quitte le service royal qu'en 1828⁴⁹ ou même en 1839⁵⁰ après d'épuisantes disputes au cours desquelles ses honoraires sont contestés, augmentés, suspendus, rétablis. Eynard lui avait écrit en 1828 que «le moment n'est pas éloigné peut-être où des architectes européens pourront être utiles à cette Grèce, berceau des arts»; Salucci le lui rappelle l'année suivante: «Personne plus que vous peut avoir de droit à faire accueillir celui que vous reconnoîtrez digne d'une telle mission»⁵¹ – mais la démarche n'a pas de suite. C'est de cette époque que date la villa La Gordanne, à Perroy, attribuée à Salucci pour des motifs stylistiques⁵².

En 1840, l'architecte rentre à Florence où il rédige encore une foule de projets: façade pour S. Lorenzo, «temple dans le style de Brunelleschi», temple ionique à l'antique pour les protestants, cénotaphes, palais, théâtre. Aucun n'est exécuté, à l'exception du moindre (pour les orgues de la cathédrale, 1844). Le théâtre, pourtant, propose une typologie nouvelle: deux salles opposées, avec une scène commune. Les dessins en sont datés du 26 janvier 1845. Le 18 juillet de la même année, Salucci meurt dans sa ville natale, n'étant riche que d'ennemis⁵³. Louis-Philippe l'avait décoré de la Légion d'honneur et le Royal Institute of British Architects accueilli parmi ses membres honoraires et correspondants⁵⁴.

L'œuvre de Salucci à Stuttgart ne montre plus ce palladianisme archaïsant qui constituait le plus clair du langage architectural du palais Eynard. Elle a perdu le peu de gentillesse que contenait le projet genevois, comme si, craignant d'être inégal aux ambitions royales, Salucci haussait toujours le ton⁵⁵. Le mausolée de la reine Catherine, si semblable extérieurement à la chapelle expiatoire que Percier venait d'élever à la mémoire de Louis XVI, est aussi empesé qu'elle – avec, en plus, un archéologisme encore piranésien (fig. 100). Le château de Rosenstein et le Wilhelmpalast révèlent que Salucci tente d'adapter le répertoire palladien à des programmes non palladiens. Dans cet essai de moderniser les connaissances qu'il a acquises avant la Révolution,

il s'appuie sur Durand. Tels sont, dans sa phase allemande, ses deux pôles.

Mais ce qu'il demande à Durand, ce n'est peut-être pas ce qu'il y a de plus intéressant, – le sens de la combinatoire, l'indifférence envers la grammaire classique, le décalage entre «forme» et «fonction», toutes caractéristiques où le XIX^e siècle industrialisant trouvera la justification d'une esthétique de la série⁵⁶. Ces composantes implicites, s'il les avait perçues, devaient lui répugner. Aussi ne demande-t-il guère au *Précis* que des recettes de rigidité – en somme, une caution pour sa tendance à mettre Palladio au garde-à-vous.

Ces caractères se constatent déjà, à l'état latent, dans le Palais Eynard; à ce stade, toutefois, on ne peut dire qui l'emportera, de la tradition ou de la modernité. Comme pour tant d'autres architectes et tant d'artistes, la Révolution a coupé les racines culturelles de Salucci: il a donc cherché tant bien que mal un compromis, sans trouver sa véritable assiette. Son œuvre s'accomplit tout entier sur un pari impossible à tenir et sa tension volontaire a quelque chose de pathétique dans la ténacité. Malheureusement, l'avenir est ailleurs.

b. La discussion des projets n'oublie certes pas la «fonction», mais la «forme» paraît la plus forte. Tout se passe en effet comme si le programme servait avant tout de support au langage architectural, comme s'il avait pour fin de permettre une formulation qui s'inscrive avec cohérence dans la tradition classique. L'examen des projets successifs du palais Eynard montre que l'on n'a pas affaire à des modèles (sur lesquels la solution serait calquée), mais plutôt à des types (dont la solution découlerait par combinaison, permutation ou réduction). La *façade*, le *porche* et le *salon ovale* prennent place dans des séries et supposent donc des choix.

1. Nous avons vu s'organiser, par touches successives, la façade qui sera finalement bâtie. Il pourrait sembler qu'elle ne soit pas chargée d'une hérédité précise, puisque le croquis de M^{me} Eynard (fig. 3) est vaguement Biedermeyer, que l'élévation de Moll (fig. 5) renvoie à d'improbables précédents et que l'avant-

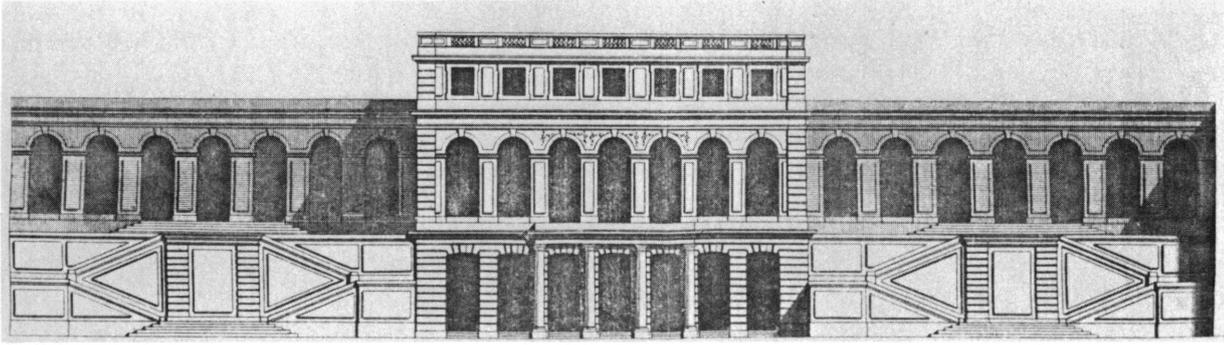


Fig. 102

projet de Noblet (fig. 8) se réfère surtout à l'agnosticisme stylistique de Durand. L'étonnant, en effet, c'est que ce cheminement *aboutit* à une organisation d'éléments et que pourtant on peut bel et bien en retrouver l'étymologie.

Selon W. Speidel, l'analyse de notre palais prouverait qu'il aurait comme «parrain évident» le palazzo Repeta, de Muttoni, à Vicence (fig. 101)⁵⁷: c'est la seule source mentionnée jusqu'ici; elle ne convainc guère. D'autres bâtisses, dans la même ville, feraient mieux l'affaire, comme le palais Pojana-Arrigoni-Noventa, attribué à Palladio⁵⁸. Les précédents sont même si nombreux qu'il faut exclure de la recherche les travées présentant, dans le socle, une porte carrée au lieu d'une arcade, celles où les colonnes encadrent deux fenêtres de même taille superposées et d'autres variantes encore, pour nous borner à la «travée Eynard», – soit deux colonnes ou lésènes flanquant une fenêtre rectangulaire surmontée d'une petite fenêtre en attique, le tout placé sur un socle à bossages percé d'une ouverture cintrée.

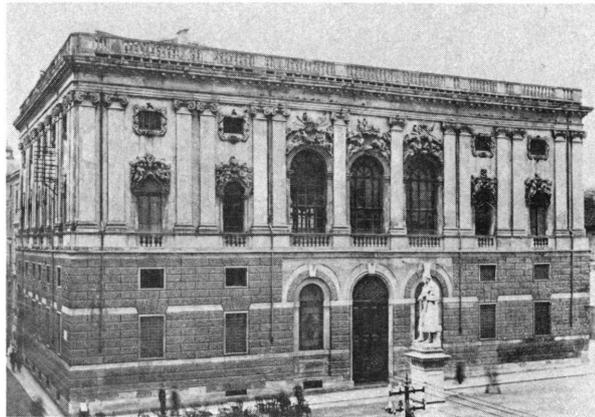
Est-ce en Italie, que nous allons trouver cette composition? Contrairement à ce qu'on pourrait croire, elle n'y est pas fréquente et on l'y rencontre plus souvent dessinée que construite. Exemples néo-palladiens: villa Marcello à Levada di Piombino Dese, de Francesco Maria Preti (1736)⁵⁹; projet de théâtre d'Enea Arnaldi (1762?)⁶⁰. Cherchons-nous alors du côté français? On pourrait citer la façade jardin du «bâtiment à l'italienne» que Le Blond (1679-1719) a ajouté en 1710 à la réédition du *Cours d'architecture* de D'Aviler (fig. 102): presque tout y est, y compris les

deux niveaux du terrain, les pavillons latéraux et le type d'escalier de Salucci.

Mais il y a mieux: la maison Alexandre, de Boullée, construite en 1763-1766 et publiée en 1788 (fig. 103)⁶¹: la partie supérieure s'y détache, scandée de lésènes cannelées, ioniques, tandis que le socle, lisse, ne présente pas d'entrée principale et place trois portes sous des frontons talutés. Ce schéma se retrouve, avec 7 arcades, à l'hôtel Giambonne, de Samson-Nicolas Lenoir Le Romain (1774)⁶². En revanche, dans les très nombreuses façades qu'invente Neufforge (1714-1791) pour son *Recueil élémentaire d'architecture* (8 vol., 1757-1772), il n'y en a pas une seule qui corresponde à celle du palais Eynard – pourtant, Neufforge a été surnommé le Vignole du «style Louis XVI».

Mais les exemples précédents n'entretiennent plus qu'une vague analogie avec le palais Eynard (fig. 104) lorsqu'on découvre la

Fig. 101



bibliothèque de l'Oriel College, bâtie à Oxford en 1787 par James Wyatt (1746-1813) (fig. 105). Cette fois, l'identité s'affirme presque totale, car ce qui varie est secondaire: pas de petit socle chez Wyatt, ni de dé aux colonnes, des allèges et un parapet pleins au lieu de balustrades, l'attique simplement marqué en creux. Le reste coïncide à merveille; étant donné le système des proportions, les dimensions ne pouvaient différer beaucoup non plus (env. 28 m à Oxford et 26 m à Genève pour la longueur de la façade)⁶³.

La gravure reproduite ici a été publiée en 1791. C'est la seule qui montre cet ouvrage mineur de Wyatt. Avons-nous découvert en elle la source de la façade Eynard? C'est peu probable, parce que, répétons-le, le processus d'élaboration du palais rend cette hypothèse inutile; la réputation de Wyatt, en outre, subit une éclipse après 1813⁶⁴. Il est intéressant d'observer, au passage, que l'effet d'identité est beaucoup moins intense devant l'original que devant l'estampe: la bibliothèque, en pierre de Headington d'un beau jaune doré, plus ocre que moutarde, est coïncée entre diverses bâtisses au point que ses autres murs sont aveugles. Il faut remarquer aussi que la façade oxonienne répond à un programme qui n'a rien de commun avec celui de Genève.

Fig. 103



Le langage classique tolère un jeu considérable entre forme et fonction: il est emblématique et non dénотatif, du moins pas dans sa flexion néo-palladienne britannique. La façade de Wyatt renvoie à son tour à une longue série, la plus nourrie de toutes celles que nous avons à parcourir. En 1778-1786 s'élève à Londres Somerset House, de Sir William Chambers: la façade sur le Strand (fig. 106) présente la même composition que celle de Wyatt. Chambers l'avait déjà proposée pour Richmond Lodge vers 1775 et John Nash la reprendra sur 5 axes en 1819 pour le County Fire Office, qui se trouvait à l'entrée de Regent Street (fig. 107), c'est-à-dire exactement au moment où se bâtit le Palais Eynard. Mais lorsque Chambers construit Somerset House, le même Nash élève la maison du 17, Bloomsbury Square, à Londres (fig. 108: état primitif) et Sir Robert Taylor Heveningham Hall, dans le Suffolk (fig. 109). La liste ne s'arrête pas là, puisque Robert Adam avait utilisé la même travée en 1772 pour le 20, Saint-James Square (fig. 110), renouant ainsi le fil du néo-palladianisme du début du siècle.

Giacomo Leoni avait en effet bâti Queensberry House en 1721 (fig. 111) et Colen Campbell publié en 1717⁶⁵ une «Élévation D'un Nouveau Dessein» pour Lord Cadogan (fig. 112), variation sur le palais Porto Festa⁶⁶, qui a 7 axes en réalité; Campbell répète même la travée vingt-neuf fois – avec une serlienne tous les quatre temps, il est vrai – dans son «Design for seven houses in Grosvenor Square» de 1725 (fig. 113)⁶⁷, anticipant ainsi la réitération illimitée de la cellule, typique du néo-classicisme, dont le Royal Crescent, à Bath, de John Wood Jr., sera le premier exemple réalisé (1767-1775).

Mais la racine commune de toutes les variations britanniques, c'est sans nul doute Old Somerset House, construit par Inigo Jones en 1661-1662, détruit par Chambers en 1775 et publié en 1715 dans le *Vitruvius Britannicus* (fig. 114)⁶⁸: on sera de nouveau frappé par l'analogie de la travée centrale avec celle de Salucci, en dépit des lésènes corinthiennes. Jones s'est probablement inspiré, lui aussi, du palais da Porto Festa⁶⁹, à moins qu'il n'ait vu lors de son voyage en Italie le dessin que

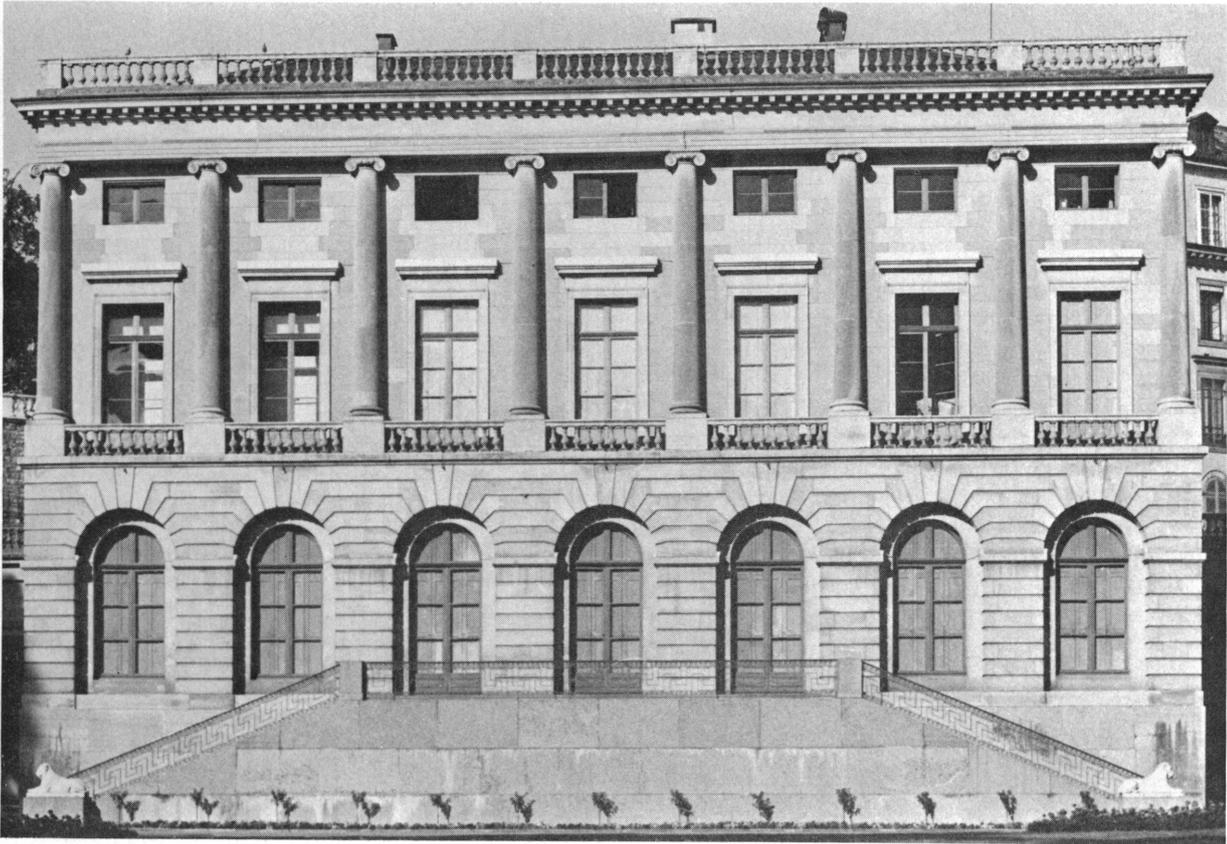
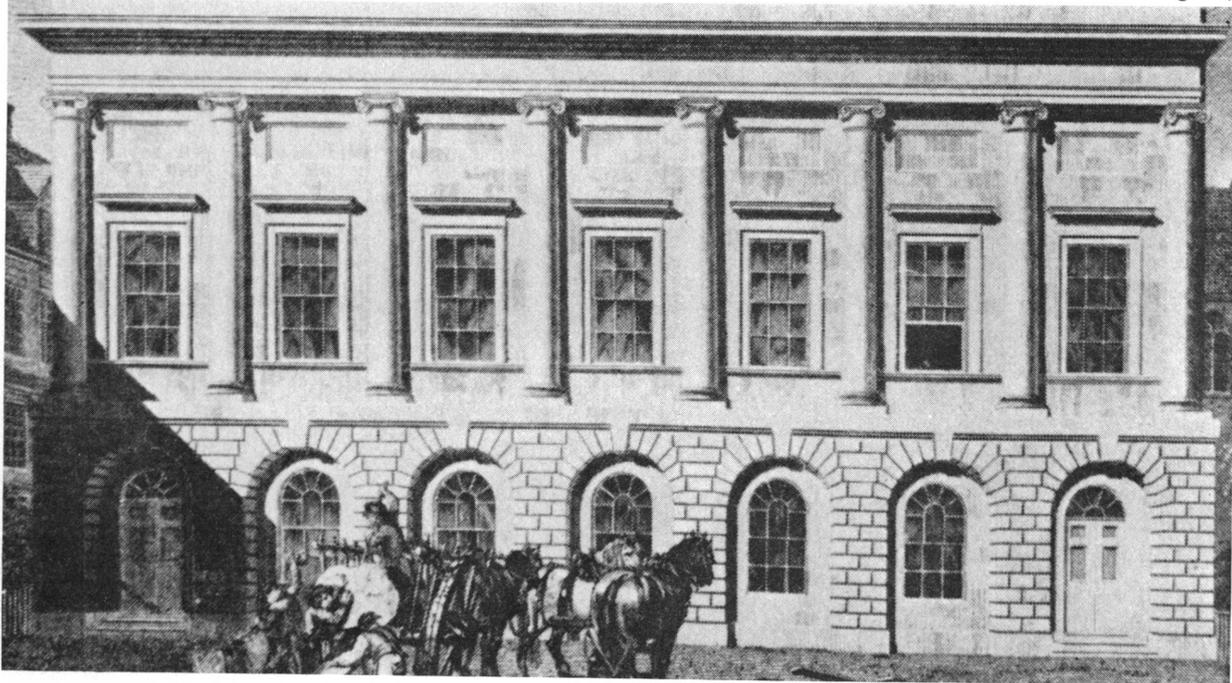


Fig. 104

Fig. 105



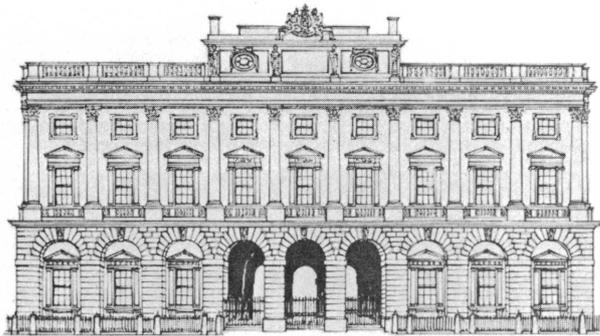


Fig. 106

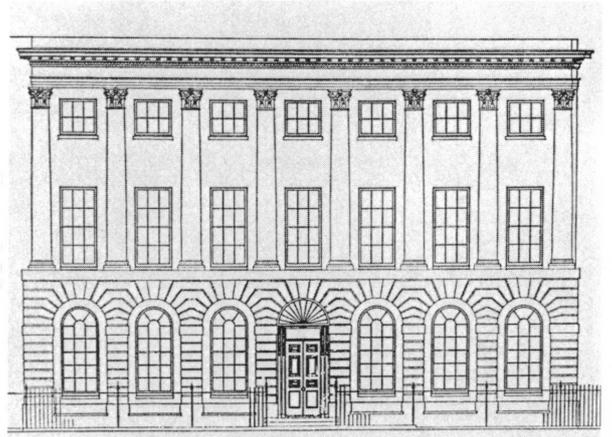


Fig. 108

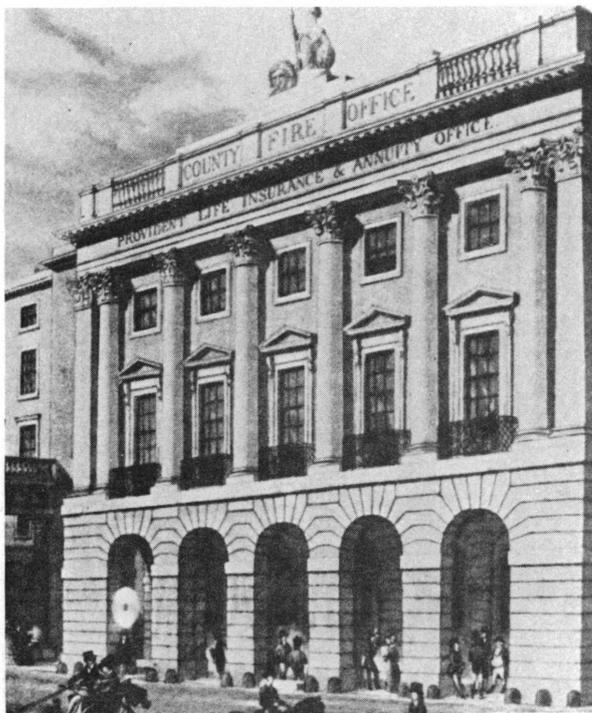


Fig. 107

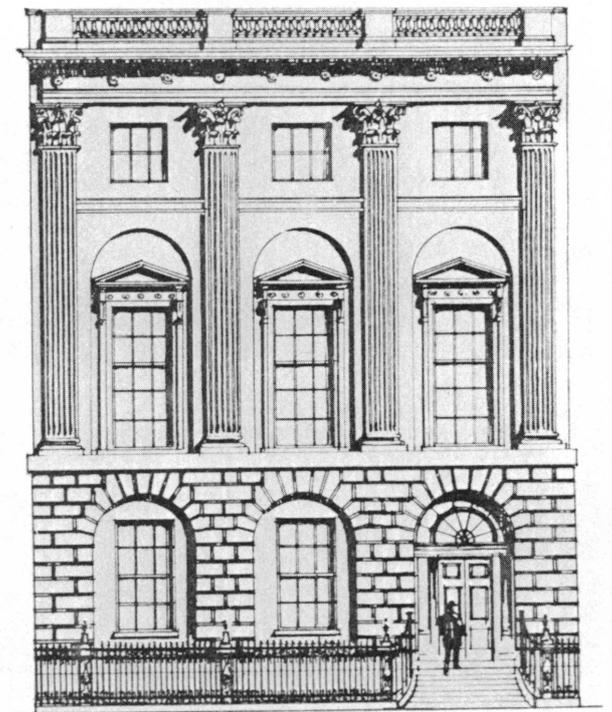


Fig. 110



Fig. 109



Fig. 111

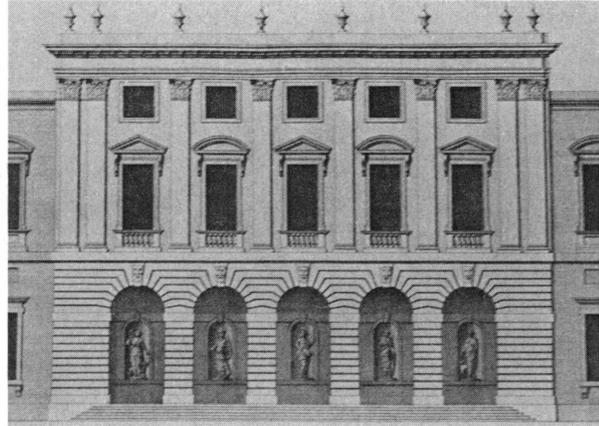


Fig. 114

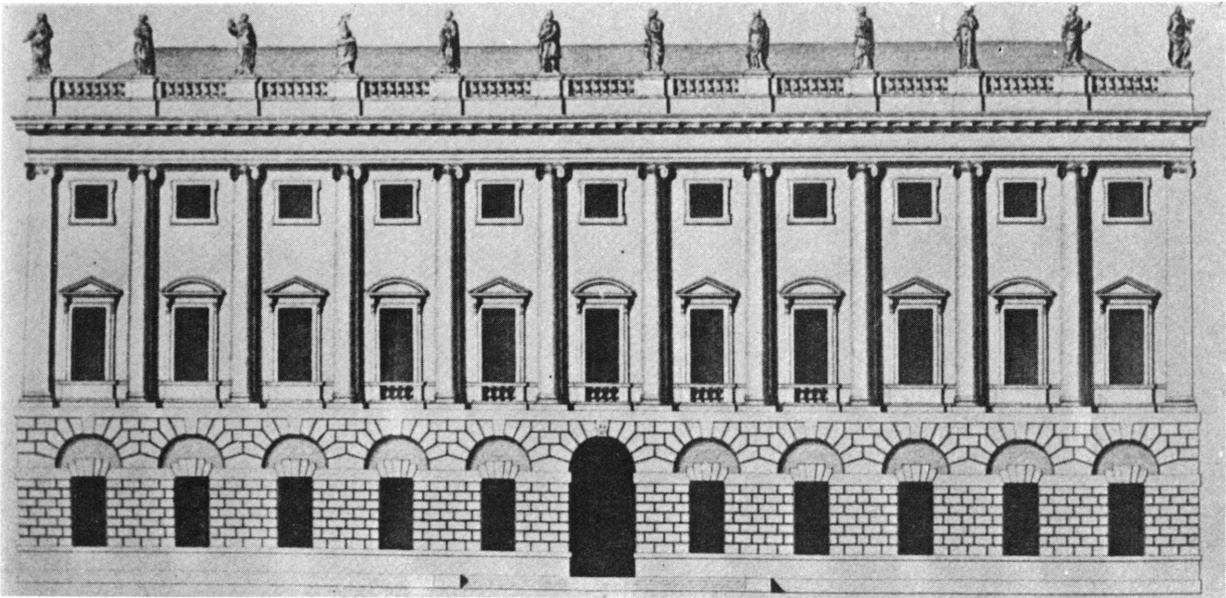
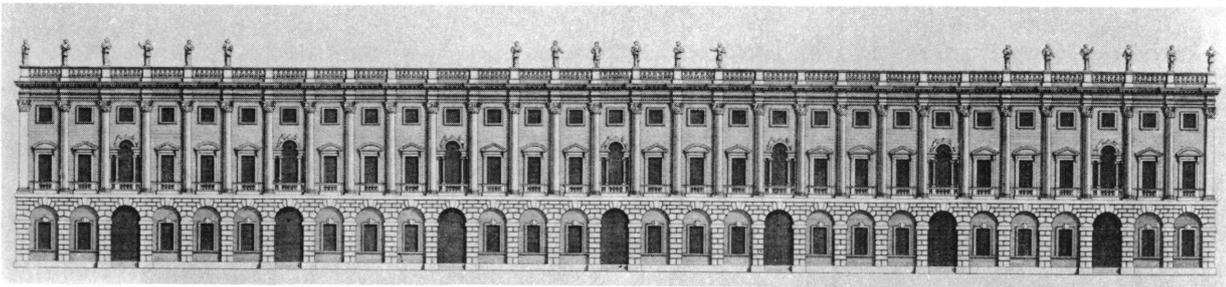


Fig. 112

Fig. 113



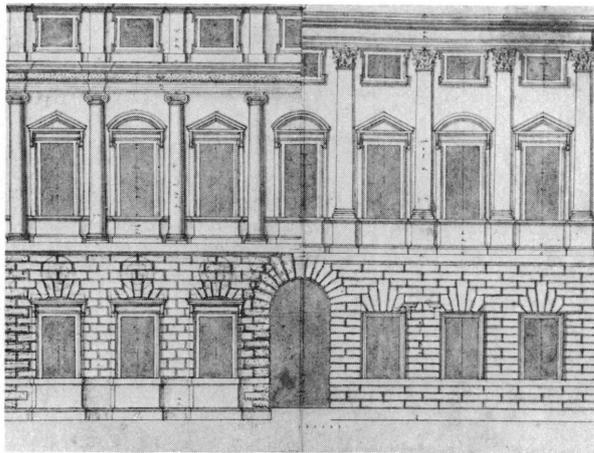


Fig. 115

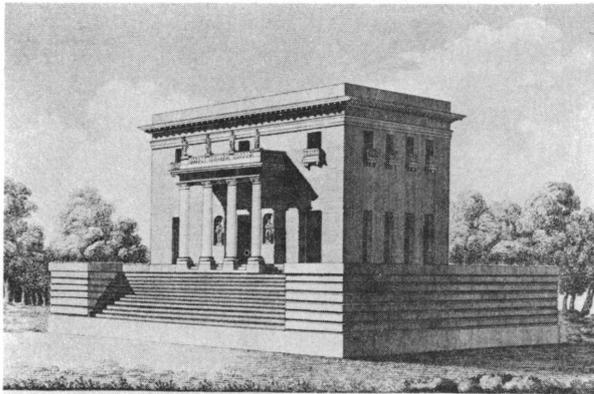


Fig. 117

lord Burlington ramènera de Maser en 1720 (fig. 115) et qui est la vraie matrice de toute la série.

Ce dessin palladien se réfère au palais da Porto Festa ⁷⁰, dont l'exécution est proche de la partie gauche. Celle de droite présente l'attique uni à l'étage noble par un ordre géant. Cette double proposition contenait une invite implicite à la lecture permutationnelle: les architectes anglais y répondirent avec enthousiasme. On y retrouve presque tous les éléments de la travée Eynard: socle à bossages (mais à joints alternés), baie cintrée, colonne, ordre ionique, piédestal, fenêtre à fronton supporté par des consoles, baies en attique: il ne manque que les balustres et le bandeau courant à la naissance de l'arc; les entrecolonnements sont plus serrés qu'à Genève, même celui du centre. Enfin, le dessin présente aussi 7 axes. Mais, insistons-y, cela ne signifie pas que le *team*

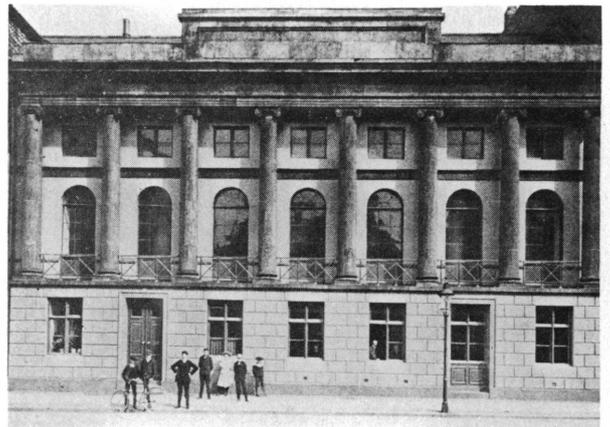


Fig. 116

Eynard ait procédé à une quelconque opération de démarcage: sa solution a rejoint la tradition palladienne à la fin d'un processus complexe.

A la même époque, le même schéma recevait une autre interprétation encore, d'ailleurs plus proche des projets de Noblet et de Vaucher, avec le Classenske Fideidommi de Copenhague, 40, Amaliegade (fig. 116) ⁷¹. On pourrait citer encore d'autres cousines et nièces de notre façade, mais les exemples énumérés suffisent à montrer, d'une part, que le langage du palais Eynard appartient à un courant particulier du néo-classicisme, le néo-palladianisme, et d'autre part, qu'il s'inscrit tout à la fin de cette série étalée sur deux siècles.

2. Le portique est français: détaché avec vigueur, il avait pour fonction de marquer l'entrée en adjectivant, sans fronton, la face d'un volume, plutôt que de protéger de la pluie celui qui sortait de son carrosse. Ainsi, Ledoux à l'Hôtel d'Uzès (1767), au château de Bénouville (1768-77), aux Salines de Chaux (1775-79), au théâtre de Besançon (1778-1781), à la Maison Jarnac (1780) (fig. 117), au théâtre de Marseille (1785). Doriques, ioniques ou corinthiens, aux colonnes lisses ou cannelées, les portiques ledolciens ont cependant tous une caractéristique qui les distingue du portique Eynard: la colonne n'est pas répétée contre le mur de façade par une autre colonne ou par une lésène et l'entablement (sauf à Bénouville) n'est pas visuellement «soutenu» à sa rencontre avec l'édifice, mais paraît appuyé contre

lui, – solution plus palladienne que celle de Genève⁷².

A côté de Ledoux, bien d'autres architectes ont construit des portiques possédant ces mêmes particularités: Pierre-Michel d'Ixnard propose un porche analogue en 1777 pour le Palais Electoral de Coblenze (publié dans le *Recueil d'architecture* du même Ixnard en 1791), Peyre et De Wailly en bâtissent un autre en 1778-1782 devant l'Odéon, et Pierre Rousseau à l'hôtel de Salm en 1782 ainsi qu'Antoine-François Legrand en 1785 à l'hôtel de Gallifet. Pour des habitués des salons parisiens comme les Eynard, l'exemple était à portée; à croire que la mode commandait d'ajouter un portique à la française au volume italianisant du palais. La cohérence y est assurée, le plus simplement, par l'extension de la corniche à balustrade et par l'emploi des mêmes colonnes qu'au pourtour du palais. On aurait pu, afin de mieux intégrer le porche, supprimer au moins les fûts qui flanquent la porte centrale: ainsi, la façade eût paru en quelque sorte déléguée en avant du bâtiment, tandis que dans la solution actuelle, les quatre fûts isolés ont plutôt l'air d'être placés en avant-postes.

3. Vers 1800, le thème du salon ovale ou circulaire fait figure de lieu commun. Au palais Eynard, nous l'avons vu apparaître (fig. 10), se modifier (fig. 14, 18, 34), s'enrichir de huit colonnes (fig. 53), puis de douze (fig. 82), pour se modifier encore et revenir à huit en une solution nouvelle aussi du point de vue des dégagements (fig. 83). Le projet exécuté date de 1821: «Je vous remet ci-joints le plan de la rotonde (...) j'ai fait faire le plans par Amoudruz il est très exact», dit un pittoresque billet de l'Album Eynard. Amoudruz, exécuteur matériel du plan (perdu), ne faisait probablement que suivre les instructions des maîtres de l'ouvrage, insatisfaits de la proposition Salucci.

Dans sa version définitive, le salon ovale (fig. 118; gouache d'A. Calame) a acquis une discrétion que la coupe de Salucci (fig. 119) ne laissait pas prévoir. L'ovale s'y décrit d'une manière presque abstraite, car la figure géométrique liant les colonnes isolées ne s'inscrit qu'au plafond (il est vrai que la

mosaïque de pavement, très abimée, est aujourd'hui couverte d'un tapis): le visiteur la perçoit comme un volume transparent plongé dans un solide prismatique. Les fûts très clairs et leurs chapiteaux (fig. 120) matérialisent allusivement un espace ambigu, dont la salle suivante («ancienne salle à manger»: fig. 96) donne la version littérale.

Cette combinaison de volumes et de supports a une origine typologique complexe: elle naît dans le milieu maniériste, se diversifie à l'âge baroque; l'archéologie naissante suscite une formule concurrente, mais bientôt les deux sources se contaminent mutuellement, notamment en raison de propositions émises par les théoriciens français.

La salle circulaire commence en effet par témoigner surtout du souci de désarticulation volumétrique qui imprègne les projets imaginaires des Du Cerceau, stimulés par le *Traité* de Serlio, dont les divers livres paraissent en désordre à travers tout le xvi^e siècle. Au siècle suivant, la salle devient rotonde: des pilastres ou des colonnes en rythment les parois. La voici vestibule à l'hôtel de la Vrillière (F. Mansart, 1635-1638), grand salon à Vaux-le-Vicomte (1657-1661) où Le Vau se souvient de Blérancourt (S. de Brosse, 1614). Au xviii^e siècle, la salle ovale ou circulaire s'affirme souvent, à l'exemple de Vaux, comme l'élément dominant de l'organisme architectural: La Guépière distribue le château de Solitude, à Stuttgart (1763-1767), autour d'une vaste rotonde à coupole, que les architectes du palais de Laeken adoptent aussi pour le grand salon (1782-1784). C'est probablement la salle des fêtes du Palais Néerlandais, à Berlin (vers 1791), qui propose la solution la plus proche de celle du palais Eynard (fig. 121): dans ce salon, détruit pendant la dernière guerre, Langhans avait disposé des colonnes libres supportant un entablement de plan ovale, inscrit dans un rectangle, dont le petit salon de l'hôtel de Gallifet, à Paris (Legrand, 1775-1796) avait déjà esquissé la formule.

Vers 1730-34, Panini peint plusieurs vues intérieures du Panthéon où l'espace paraît dilaté comme s'il était vu à travers un objectif «œil de poisson». L'image aura du succès: Piranèse la reprend en la dramatisant encore

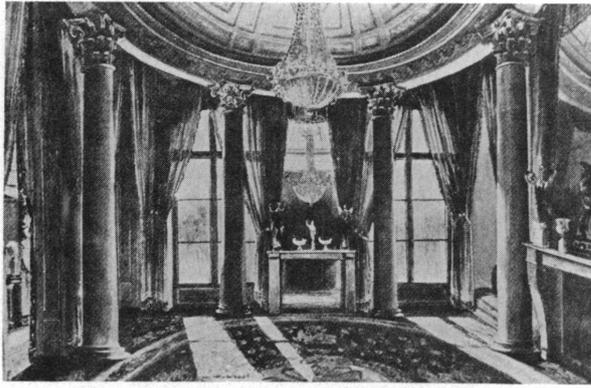


Fig. 118

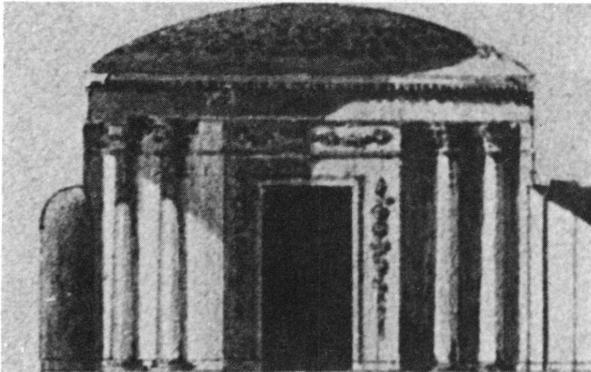


Fig. 119

Fig. 121

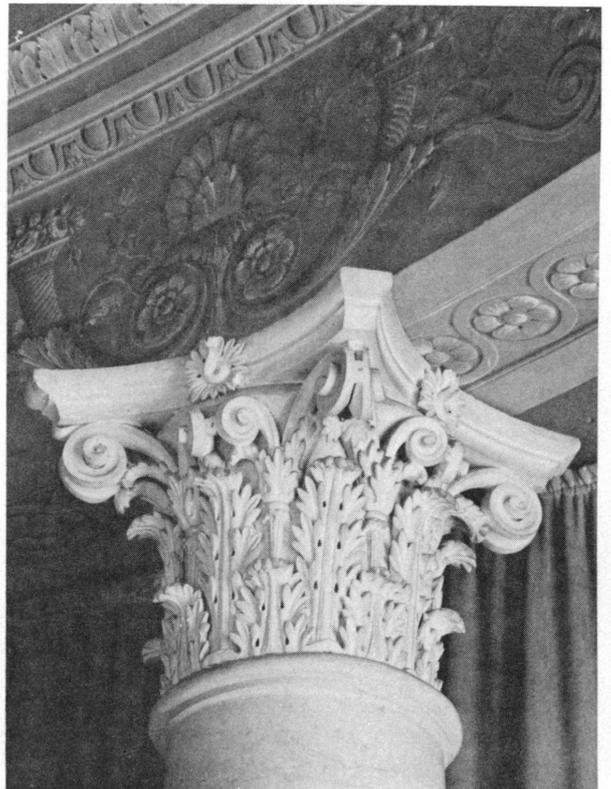
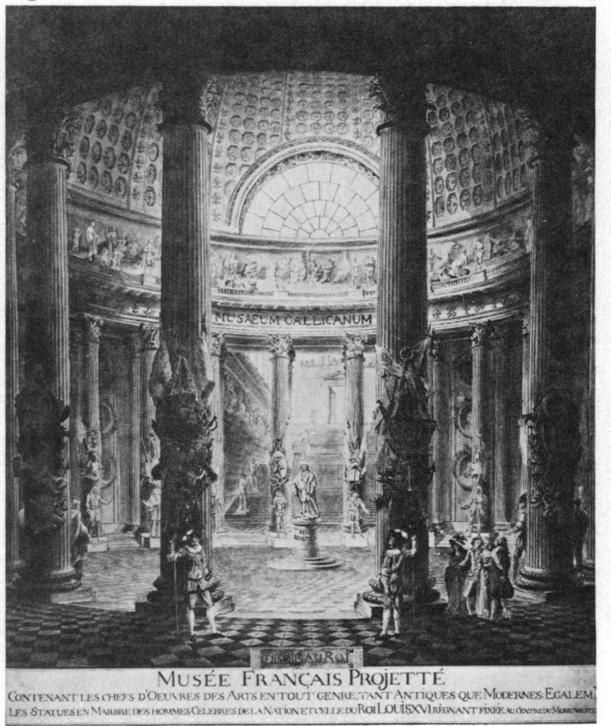
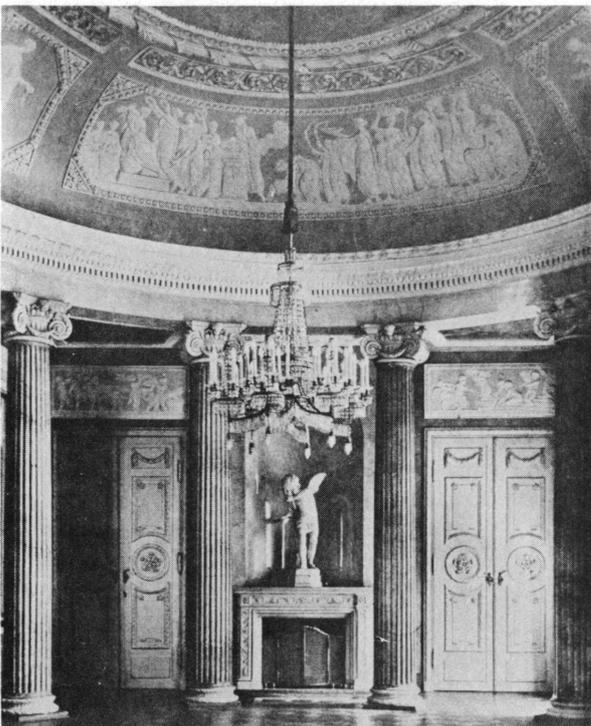


Fig. 120

Fig. 123



MUSÉE FRANÇAIS PROJETÉ
 CONTENANT LES CHEFS D'ŒUVRES DES ARTS EN TOUT GENRE, TANT ANTIQUES QUE MODERNES ÉGALEMENT
 LES STATUES EN MARBRE DES HOMMES CÉLÈBRES DE LA NATION ET VILLE DU ROI LOUIS XVI ÉRIANT PRÉFÉ. A. CHATELAIN ARCHITECTE

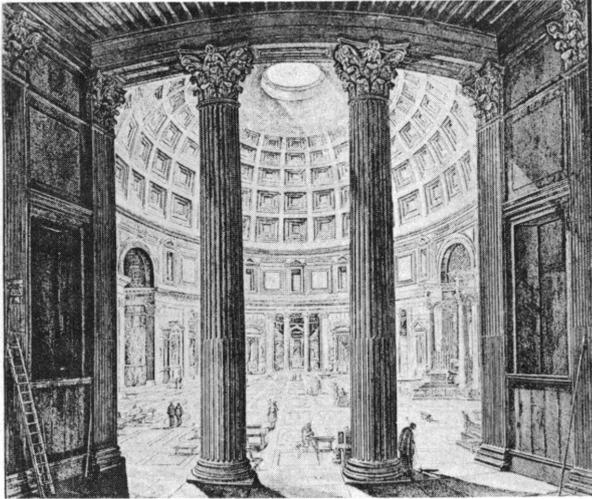


Fig. 122

et la diffuse par la gravure (fig. 122). Entre 1759 et 1764, Boullée l'utilise pour son *Musée français projeté* (fig. 123) tandis que Gabriel de Saint-Aubin lave en 1772 son aquarelle de la *Fête du Colisée* (fig. 124). Ces deux derniers ouvrages sont français et possèdent deux caractéristiques intéressantes: la morphologie du Panthéon y contient des fonctions sans rapport avec celles de l'original, nouveau témoignage des liens toujours provisoires (mais non pas arbitraires) qu'entretiennent contenant et contenu en régime néo-classique; d'autre part, le dôme est soutenu sur tout son pourtour par des colonnes isolées et non par des murs alternant avec des colonnes: c'est un thème qui traverse tout le siècle à partir du *Nouveau traité* de Cordemoy (1706) et qui, relayé par l'*Essai* de Laugier (1753), trouve sa principale incarnation dans le Panthéon parisien ⁷³.

Ce dispositif connaît sa dernière floraison en Allemagne sous l'influence de Schinkel: lui-même dessine le décor de la *Vestale* de Sponcini en 1816 (fig. 125) et élabore peu après une nouvelle version pour l'*Altes Museum* (1822-1830) (fig. 126). Georg Moller élève l'église catholique de Darmstadt (1827-1832) selon les mêmes principes (fig. 127). Lorsque Salucci construit sa chapelle funéraire du Rothenberg (1819-1822) (fig. 100), il est donc tout à fait à la page... à ceci près, toutefois, qu'il ne pousse pas l'audace structurale jusqu'à supprimer les piliers de soutènement

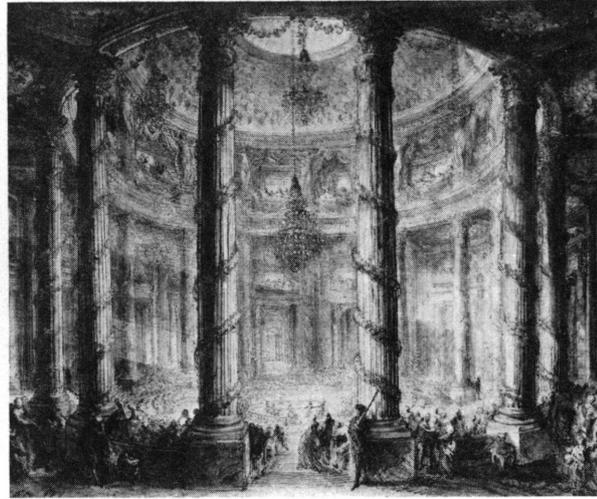


Fig. 124

(dissimulés, dans le dessin, par les colonnes du premier plan), ce qui confère à son mausolée une tonalité excessivement archéologique.

Le salon ovale du Palais Eynard dérive donc du boudoir baroque, mais ses colonnes renvoient aux théoriciens français du XVIII^e siècle. Par cette particularité, il échappe à la tradition italienne, presque indemne de structuralisme gallican (cf. le vestibule de la villa Mina-Bolzesi-Martucci, près de Crémone, fin du XVIII^e siècle; l'antichambre de la salle de bain du palais Pitti, de G. Cacialli, début du XIX^e siècle; le salon de la villa Nava Monticello, près de Côme, de L. Canonica, vers 1830, etc.). Quant aux salles à colonnes du palais Razumovsky, à Vienne ⁷⁴, elles ont peut-être suscité le désir d'un salon orné, mais n'en ont sans doute pas fourni la trame spatiale; elles ont d'ailleurs elles-mêmes une origine différente, palladienne.

c. La connaissance des plans, le profil même sommaire des auteurs et l'identification de quelques sources nous permettent maintenant de lire le Palais Eynard en tant que résultat. Cet édifice cosmopolite s'élabore en quelques mois, au cours d'un intense travail d'élimination de l'inutile qui sait refuser les formes prématurées et chercher une solution cohérente. Puis le chantier s'ouvre, au printemps de 1818 peut-être ⁷⁵; les Eynard inaugurent leur palais le 7 avril 1821 ⁷⁶.



Fig. 125

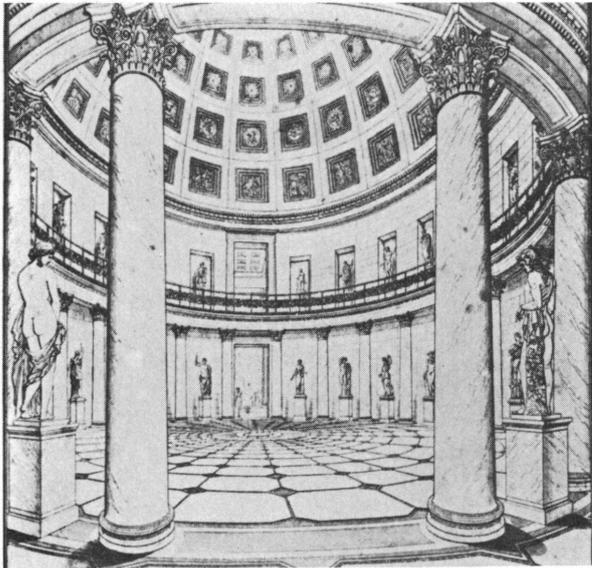
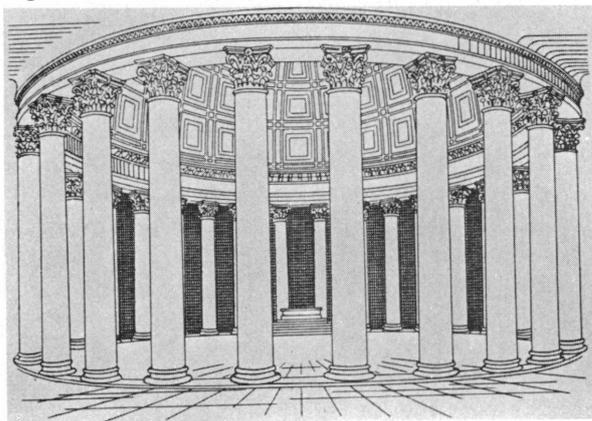


Fig. 126

Fig. 127



L'analogie que nous avons cru pouvoir observer entre le plan Eynard et le pavillon de Louveciennes (fig. 2) ne s'étend pas entièrement au volume. Aux yeux d'un artiste baroque, l'œuvre de Ledoux serait un torse, un tronc sans les membres, parce qu'il y manque les ailes qui s'allongent dans le paysage, ainsi que le relève E. Kaufmann⁷⁷. Le palais Eynard possède des ailes, qui servent à le lier à son site, et pourtant il se présente comme un bloc détaché et autonome: sa nature de prisme constitue probablement son caractère «urbainistique» principal, dont l'état primitif renforçait encore l'impression⁷⁸. Au purisme du bâtiment contribuent la suppression des frontons salucciens et la simplicité de l'escalier externe. Et en dépit de la molasse de ses murs, il laisse le souvenir d'un blanc éclatant.

Pourtant, son traitement n'en fait pas un objet graphique (ce qu'aurait été la seconde variante Vaucher, fig. 32) en raison des vingt-quatre colonnes qui l'encagent. Cette architecture en haut-relief interdit que l'on perçoive le volume comme issu de la rencontre de quatre plans verticaux se coupant à angle droit: les colonnes plus dégagées des articulations effacent la jointure, la résolvent en charnière, ferment le solide. En pleine époque des façades sans ressauts, dans une ville vouée de longue date aux murs lisses, le Palais Eynard fait figure de corps étranger.

Objet compact, dressé sur son socle; cage de colonnes deux fois cerclées par ses balustrades; clos comme un carré de piquiers (fig. 128): le palais ne se commet pas avec le paysage, insiste sur ses limites. Les premiers projets présentaient des faces latérales indépendantes, virtuellement provisoires: la simplicité de la solution finale résulte évidemment d'une plus grande maîtrise des problèmes posés. Il en existe un équivalent contemporain à la galerie de boutiques du palais Anickov, à Leningrad, bâtie par Quarenghi en 1803-1805 (fig. 129). Dans les deux cas, la colonnade sert de grille modulaire. Quarenghi, lui aussi, est un néo-palladien, dont la source graphique ne se trouve pas dans les *Quattro Libri* édités en 1570, mais dans le répertoire critique de Bertotti Scamozzi⁷⁹. On rencontre notamment dans ce dernier recueil deux palais non

publiés par Palladio (Bonin Longare et da Porto Breganze) dont le traitement de Bertotti accentue les valeurs plastiques et qui, avec la Loggia Bernarda, pourraient avoir suggéré l'idée de la cage de colonnes.

L'attitude révérentielle de Salucci à l'égard de Palladio, héritée de son maître Paoletti, privilégie le langage par rapport à l'analyse fonctionnelle. Si Salucci place des colonnes engagées au Palais Eynard, ce n'est pas pour des motifs statiques (d'où l'objection rationaliste qu'elles ne servent à rien), mais pour procurer une structure optique et accrocher des ombres fortes. La comparaison avec Quarenghi permet aussi de souligner une différence: le Bergamasque héroïse une fonction triviale, parce que rien n'est assez noble pour la capitale impériale; à Genève, le Florentin, tout en multipliant les temps forts, ne réussit pas à monumentaliser. La mise en œuvre des matériaux s'avère si précise et les traces du travail ont été si bien effacées qu'au lieu de la manière large de Palladio (conservée par Quarenghi), le Palais Eynard présente la technique miniaturisante des Burlington et des Campbell, l'élégance précieuse des Adam: un Palladio comme bibelotisé par excès d'exactitude; usiné et non plus lyrique.

Les murs ne présentent pas plus de traces de taille que s'ils avaient été polis. Ils révèlent un souci d'absolu dans l'exécution qui peut s'interpréter à la fois comme une volonté de démonstration et comme la recherche d'une *traduction matérielle au plus près de la précision graphique*. Salucci et Vaucher pousseront au maximum ce soin de la belle ouvrage dans leurs constructions ultérieures⁸⁰.

Il aurait pu être imprudent d'opposer à des colonnes fortement saillantes un «mur de fond» que le traitement ferait sembler sans consistance. Aussi le Palais Eynard ne paraît-il pas un péristyle dont on aurait rempli les entrecolonnements: en plaçant les fenêtres de manière à laisser l'épaisseur murale visible du dehors et en taillant à francs bords celles de l'attique⁸¹, on a substitué un effet de masse à un effet de surface.

Ponzi estime déplaisant que les jointures verticales des bossages du socle aient été effacées, parce que cela donne aux assises

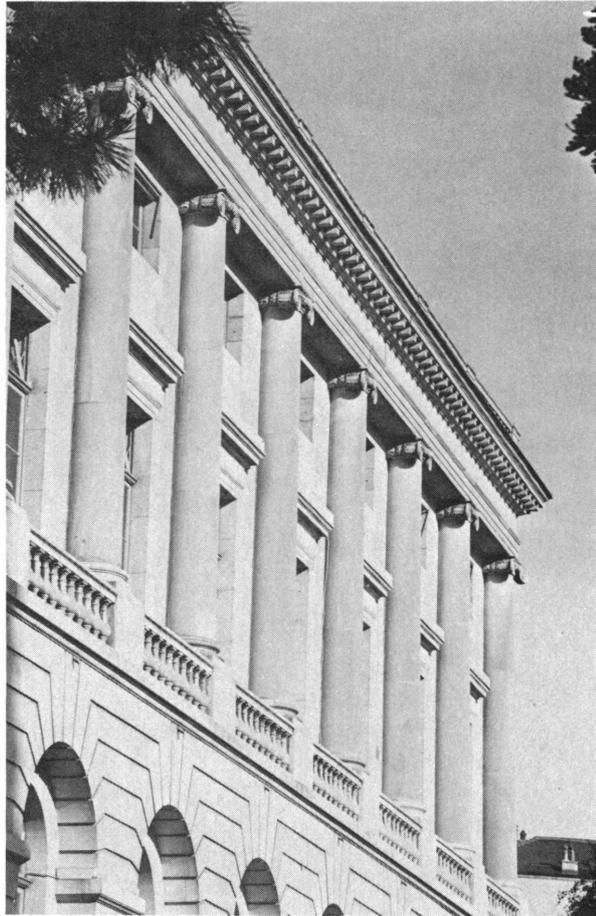
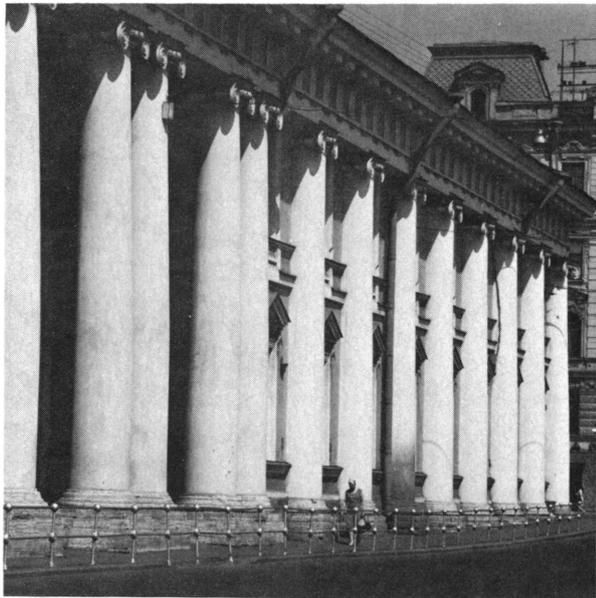


Fig. 128

Fig. 129



l'aspect de madriers superposés⁸². Objection curieuse, d'abord parce que cette pratique est extrêmement fréquente⁸³, ensuite parce qu'il s'agit simplement d'un moyen d'accroître l'horizontalité pour balancer les verticales de la partie supérieure.

On aura sans doute observé que les modifications apportées par les Eynard au dernier projet Salucci ont toutes eu pour fin de rendre l'architecture plus discrète. Salucci répand les colonnes à profusion, multiplie les frontons, ajoute des loggias: son penchant pour l'hyperbole ou même le pléonasmisme lui fait oublier que son client n'est pas titré et qu'en outre il professe le protestantisme. *Troppo è troppo*: l'excès des signes de faste a dû indisposer les Eynard. Salucci souffrait du complexe de l'aulicité, Vaucher aura le complexe carcéral; M^{me} Eynard ne désirait que l'agrément domestique.

Protestants et non titrés, se défiant de l'amplification transalpine, les clients de Salucci ont en revanche dû apprécier ce qu'on pourrait appeler les éléments démocratiques du projet: les quatre façades égales, c'est-à-dire l'occultation de leur hiérarchie; l'accent de la centralité supprimé sur la face sud où toutes les baies cintrées sont égales elles aussi (comparez les fig. 60 et 104).

Cette dernière suppression s'avère parfaitement cohérente avec le dernier trait qu'il importe encore de mentionner. Les façades sont constituées d'éléments (la travée) virtuellement répétables à l'infini; or, dans la poétique de la Renaissance, l'un des problèmes architecturaux majeurs consistait précisément à arrêter cette série (par le redoublement de la colonne d'angle, par la combinaison de lésènes et de colonnes, par une chaîne d'angle, par une travée plus large ou plus étroite, etc., cf. par ex., la fig. 114); les néo-classiques renoncent à cette pratique; Salucci, dans ce premier projet d'importance, parle encore le langage de ses études, comme les fonctionnalistes de 1939 après 1945. En laissant la série «ouverte», il conquiert l'élément le plus avant-gardiste de sa syntaxe. Pour le reste, Vaucher (celui des fig. 30 et 32) s'intègre bien mieux dans la recherche contemporaine. Mais Vaucher faisait peut-être peur, car il émane de

lui un certain radicalisme. Ce n'est pas seulement le goût de Florence qui a fait pencher les Eynard pour les colonnes, mais la dose de nostalgie que contenait leur culture. En 1817, le néo-palladianisme est largement attardé, mais il rassure toujours.

d. Le Palais Eynard, à cheval sur la muraille qu'il enjambe, serré sur ses quatre faces dans sa cotte de colonnes, se prête aussi à une lecture emblématique. Ce bloc s'oppose à la ville encore médiévale: ses plans purs et candides proposent un idéal de régularité qui sera partiellement réalisé, plus tard, sur le pourtour de la Genève ancienne. Prisme distinct: monde privilégié. Son propriétaire, par rapport à la société de la Restauration, occupe lui aussi, sous certains aspects, une position marginale. Le palais, appuyé à un mur d'enceinte hors d'usage, incarne une culture partiellement périmée et en tout cas étrangère à ce que seront les plus grandes aspirations du siècle.

Posé plutôt qu'enraciné dans le terrain, n'appartenant pas à la tradition locale, l'édifice figure le cosmopolitisme, partout chez soi. Mais cette muraille, il la franchit pour occuper un terrain jusqu'alors non urbain, comme s'il annonçait que la ville allait bientôt se répandre hors de son enceinte⁸⁴. Et c'est un banquier qui l'a voulu: il préfigure sans le savoir les opérations financières du *ring* genevois après la destruction des fortifications.

Tels l'aspect extérieur et la signification positionnelle du palais: ils renvoient à l'activité extravertie de Jean-Gabriel Eynard. L'intérieur dénote peut-être tout aussi bien sa femme: le problème que nous avons identifié, au début de cette étude, comme constituant la principale difficulté de l'entreprise – placer l'étage noble au-dessous de la rue – implique celui d'un accès convenable. Ce thème de la descente dans la maison, n'est-ce pas aussi celui de l'introversion? Non pas qu'Anna Eynard fût peu sociable – tous les témoignages prouvent le contraire. Mais elle sait défendre son monde personnel: sa modestie cèle plus de complexité qu'il n'y paraît d'abord. Est-il hasardé d'observer, à ce point, que derrière les façades strictes, mais avenantes, du palais,

s'organisent des espaces riches en recoins et une multitude presque insolite d'escaliers? (fig. 126). Les allures de maison de poupée des premières esquisses paraissent sauvegardées dans la demeure finalement construite.

Et ce théâtre intérieur toujours renouvelé, ne répond-il pas bien à la richesse de cœur qui fut celle de M^{me} Eynard en dépit des formes très paternalistes qu'elle prenait pour s'exprimer? Il n'est pas jusqu'à sa blessure la plus secrète, celle de n'avoir pas d'enfant, qui ne se puisse peut-être lire dans cette abondance de courbes enveloppantes qu'elle ne cesse de repropoter (par exemple pour l'escalier) chaque fois qu'un architecte les chasse à coup d'angles

droits; elles finiront par prendre les allures d'œuf de la salle à manger et du salon à colonnes (allusion comme en pointillé) ou la vague tournure de berceau de la salle de théâtre... Après une proposition de plan en mandala non retenue (fig. 10: mais son cœur n'était qu'un estomac), seuls des fragments de cercles et d'ellipses s'installent dans le rectangle. Est-ce là délirer? Une analyse bachelardienne du palais serait éventuellement possible à travers la correspondance de M^{me} Eynard, mais le bâtiment, lui, a perdu sa lisibilité dans ses étages intimes⁸⁵.

Montréal, avril-mai 1975.

¹ W. DEONNA, *L'architecte du palais Eynard à Genève*, in *Genava*, XI, 1933, pp. 215-218; W. SPEIDEL, *Das Palais Eynard*, *ibid.*, pp. 219-223.

² G. PONSÌ, *Memorie della vita e delle opere di Giovanni Salucci Fiorentino, già ufficiale di Stato Maggiore nel corpo del genio dell'armata francese, poi primo architetto del Re di Wittenberg*, Florence, 1850, pp. 9 s.

³ B.P.U., département des manuscrits, ms français 1085 («Album Eynard»).

⁴ ALVILLE, *Anna Eynard-Lullin et l'époque des congrès et des révolutions*, Lausanne, 1955, ch. XV, et *Ici le Palais Eynard vous est conté*, in «Journal de Genève», 20 juillet 1955.

⁵ W. DEONNA, *op. cit.*, pp. 217 s. Les autres sources manuscrites sont: B.P.U., département des manuscrits, ms français 1049 («Recueil de plans du palais Eynard»: relevés du milieu du XIX^e s.); ms suppl. 1903 (correspondance Eynard). Les références des publications seront données sous chiffre II ci-après: pour l'essentiel, la bibliographie se confond avec celle de Salucci.

⁶ Voir aussi à la figure 99, le bâtiment à l'italienne de Le Blond (1679-1719): l'étage noble occupe sa position normale, mais il est de plain-pied côté cour et surélevé côté jardin. Voir aussi la «maison de ville et de campagne» (1806) de Suys (1783-1861) avec entrée à l'étage (in *Grands prix d'architecture et d'autres productions de cet art couronnés par l'Académie des Beaux-arts de l'Institut royal de France et par le jury attaché à l'École royale d'architecture*, Paris 1817, p. 24).

⁷ Exemple le plus connu: Cronkhill, de John Nash (1802); cf. J. SUMMERSON, *Architecture in Britain 1530-1830*, Harmondsworth 1970, p. 477.

⁸ Deux lithographies d'Engelmann; en outre, in *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève 1909 (gravure de Bryner); in R. Loche, *Palais Eynard*, Genève 1959 (gravure de Du Bois et gouaches d'A. Calame); in Alville, *op. cit.* (crayon, attribué à M^{me} Eynard).

⁹ Notamment in B. Carl, *Klassizismus*, Zurich 1963, pl. 100 s. Deux daguerréotypes, l'un daté du 20 décembre 1851 (par J. G. Eynard lui-même?) in M. Auer, *Jean-Gabriel Eynard-Lullin, photographie*, «Revue du Vieux-Genève», 1973, p. 67.

¹⁰ G. PONSÌ, *op. cit.*, p. 39, prétend posséder tous les dessins de Salucci; son énumération correspond pourtant à la liste publiée par W. Speidel (cf. n. 26 ci-après). Salucci aurait-il copié lui-même tous ses projets avant de quitter le Wurtemberg? Comme certains projets sont postérieurs à son retour à Florence, il faut supposer que l'ensemble des dessins de Salucci a repris le chemin de Stuttgart à une date inconnue.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² Album Eynard, au début.

¹³ «J'ai une terrasse superbe qui donne sur l'Arno. Elle était couverte de tentes à pavillon» (J. G. Eynard, Florence, 4 juillet 1807; cité in D. Plan, *Fragments de lettres de Jean-Gabriel Eynard à sa famille*, in «Etrennes genevoises», Genève 1928, p. 113).

¹⁴ On peut aussi se demander si la *basis villae* en forme de terrasse ne fait pas allusion à Poggio a Caiano, résidence d'été des ducs de Toscane bien connue de J. G. Eynard. Voir aussi les figures 28 et 29 ci-après.

¹⁵ Cf. Goodwood (Sussex), villa du duc de Richmond et Lennox in *Vitruvius britannicus*, t. 3 (1727), pl. 53. Autre plan, dérivé de Durand, in J. Ch. Krafft, *Recueil d'architecture civile*, Paris 1812, cahier 15, pl. 85 («Plan du chateau commencé à construire à Mareuil pour Mr. D..., par Villettard Architecte»); une distribution de ce type, avec salle à manger centrale, se trouve déjà en 1780 («Chateau de Mr. le Président d'Hormois Exécuté en Picardie (...) par Mr. Huvé Architecte»; *ibid.*, 2^e cahier, pl. 7).

¹⁶ O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicence 1776-1783, t. II, pl. L; t. I, pl. XXIII.

¹⁷ ... et aussi l'escalier du château de Mareuil cité sub n. 14 ci-dessus.

¹⁸ Cf. SPEIDEL, *Das Palais Eynard*, *cit.*, p. 220; la figure 27 montre que les Eynard ne sont pas, «dès le début», totalement fidèles au «style italien néo-classique» (Alville, *op. cit.*, p. 281). Un autre dessin, non reproduit ici, mais sans doute également de M^{me} Eynard, propose un kiosque néo-gothique à deux niveaux, situé près de l'actuelle entrée des Bastions côté rue Saint-Léger; dans le fond s'aperçoit le palais sous sa forme définitive.

¹⁹ J. N. L. Durand, *op. cit.*, 2^e partie, pl. 4, en bas au centre.



²⁰ «La sua opera giunse a modi neoclassiceggianti attraverso la reinterpretazione e la riproposizione dei modelli palladiani» (*Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, vol. IV, Rome 1969, p. 373).

²¹ Cf. O. BERTOTTI SCAMOZZI, *op. cit.*, I, XXXVI.

²² *Précis...*, 1^{re} partie, pl. 8.

²³ *Op. cit.*, p. 4.

²⁴ *Op. cit.*, 2^e partie, pl. 18.

²⁵ «Sale»: orthographié selon l'italien *sala*?

²⁶ On en voit une partie à la pl. XXIV de l'article Deonna in *Genava* 1933; détruit lors de l'aménagement du cavalier Micheli en promenade publique.

²⁷ W. SPEIDEL, *Giovanni Salucci, der erste Hofbaumeister König Wilhelms I. von Württemberg – Sein Leben und Schaffen bis zum Auscheiden aus dem Hofdienst im Jahre 1828*, Stuttgart 1936, p. 13.

²⁸ *Op. cit.*, p. 18, n. 2.

²⁹ B.P.U., Genève, ms suppl. 1903, fol. 392.

³⁰ *Das Palais Eynard*, *cit.*, p. 222; *Giovanni Salucci*, *cit.*, p. 13.

³¹ Sur le théâtre comme problème architectural à la fin du XVIII^e siècle, cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, *Le théâtre de l'Odéon de Charles de Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767-1782*, in «Revue de l'art», n^o 19, 1973, pp. 2-49. Salucci a rédigé divers projets de théâtres (dessins 63-70, 71-77, 78-80, 108-111, 132-136, 137-141 du fonds Salucci de Stuttgart).

³² *Précis...*, 2^e partie, pl. 18.

³³ ALVILLE, *op. cit.*, p. 103.

³⁴ Dans l'Album Eynard.

³⁵ Livre III, chap. 2. L'entasis venait d'ailleurs d'être mesurée dans l'architecture grecque, pour la première fois, en 1810.

³⁶ Cf. notamment A. Cavallari Murat, *Indagini sulla teoria veneta dell'età neoclassica*, in «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», V, Vicence 1963, pp. 99-114 et fig. 55 et 56. J. G. Eynard avait envoyé de Paris, dans une caisse, un «model» de chapiteau (cf. B.P.U., ms suppl. 1848, post-scriptum de sa lettre du 19 mai 1818 à J. Eynard-Châtelain).

³⁷ G. H. Dufour, le 12 mai 1818, à J. G. Eynard: «j'écris par le même courrier à Vaucher»; le 16 octobre 1818, le même Dufour, rendant compte d'un accident mortel dû à la chute de la grue, se plaint de «l'indolence de Noblet»; le 8 décembre, il fait verser 400 florins au même Noblet (Album Eynard).

³⁸ *Séjour en Angleterre* (à Paris et à Milan), B.P.U., ms suppl. 1957.

³⁹ ALVILLE, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 401, n. 58.

⁴¹ *Ibid.*, p. 164.

⁴² *Ibid.*, p. 299.

⁴³ Information aimablement fournie par les Archives cantonales vaudoises.

⁴⁴ C. BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, t. 3, Frauenfeld 1913, p. 363; *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, t. VII (1933); *Thieme-Becker* XXXIV, p. 136 (1940) (avec bibliographie); B. Carl, *op. cit.*, pp. 62 et 88 s. Je n'ai pu consulter Delaire, *Les architectes élèves...*, Paris 1907.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 45 (traduction).

⁴⁶ Les informations qui suivent sont tirées des ouvrages déjà cités; on trouvera des notices, en outre, dans le *Thieme-Becker*, XXIX, pp. 357 s. (1935), avec bibliographie;

l'Enciclopedia italiana, XXX, p. 566 (1949); le *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, V (1969), p. 381. Aucune de ces notices ne couvre l'ensemble de la bibliographie, Cf. note 52 ci-dessous.

⁴⁷ ALVILLE, *op. cit.*, pp. 173 et 216.

⁴⁸ B.P.U., Genève, ms suppl. 1903, fol. 389 s.

⁴⁹ Cf. le titre de la monographie de Speidel, note 26 ci-dessus.

⁵⁰ PONS, *op. cit.*, p. 33 (précise même la date: 6 décembre).

⁵¹ In lettre citée sub note 28 ci-dessus.

⁵² Cf. B. CARL, *op. cit.*, p. 65 et pl. 130 s. (avec bibliographie).

⁵³ Sur le milieu architectural florentin de l'époque, voir le catalogue de l'exposition *Pasquale Poccianti architetto, 1774-1858 – Studi e ricerche nel secondo centenario della nascita*, Bibbiena 1974.

⁵⁴ Les circonstances et la date de cette nomination ne sont pas connues. Cf. *Transactions of the R.I.B.A. of London; Sessions 1835-6*; vol. I, part. I, 2^e éd.; information aimablement communiquée par le R.I.B.A., qui n'en possède pas d'autre.

⁵⁵ Pour les divers bâtiments de Salucci en Allemagne, voir surtout, à part W. Speidel: J. BAUM, *Württembergische Fürstensitze*, Stuttgart 1913; L. VETTER, *Das königliche Wilhelmatheater*, Stuttgart 1918; H. KLAIBER, *Der Wilhelmspalast, ein Werk des Giovanni Salucci*, in «Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte», 1929, pp. 288-297.

⁵⁶ Sur Durand, voir: L. BENEVOLO, *Considerazioni sull'architettura neoclassica*, in «Saggi di storia dell'architettura in onore di Vincenzo Fasolo», Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura dell'Università di Roma, Rome 1961, pp. 293-298; A. HERNANDEZ, *Jean-Nicolas Louis Durand und die Anfänge einer funktionalistischen Architekturtheorie*, in «Architekturtheorie – Internationaler Kongress in der TU Berlin 1967», Berlin 1968, pp. 133-151, ou *J.N.L. Durand's Architectural Theory – A Study in the History of Rational Building Design*, in «Perspecta – The Yale Architectural Journal», n. 12, 1969, pp. 153-160.

⁵⁷ Giovanni Salucci, *cit.*, p. 13. L'auteur avait indiqué la villa Repeta in *Das Palais Eynard*, *cit.*, p. 22, édifice de 1672 sans aucun rapport avec le palais Eynard (cf. R. CEVESE, *Ville della provincia di Vicenza*, t. 2, Milan 1971, pp. 370 s.). Pour le palais Repeta (1701-1711), cf. F. BARBIERI, R. CEVESE, L. MAGAGNATO, *Guida di Vicenza*, Vicence 1956, pp. 58-60.

⁵⁸ Cf. figure 47 in *Guida di Vicenza* cité ci-dessus.

⁵⁹ Catalogue *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, Castelfranco 1969, figure 123.

⁶⁰ *Ibid.*, figure 138.

⁶¹ Cf. J. M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Etienne-Louis Boullée (1728-1799)*, Paris 1969, p. 72. Dessinée par Durand et gravée par Janinet, cette vue montre en réalité la façade côté jardin. Publiée dans les deux séries des *Plus beaux édifices de Paris*. Le bâtiment existe encore (cf. Pérouse, fig. 26).

⁶² Cf. M. GALLET, *Demeures parisiennes – L'époque de Louis XVI*, Paris 1964, p. 71.

⁶³ Il n'existe pas de relevé moderne du bâtiment, dont les dessins originaux sont déposés à la bibliothèque elle-même. Sur l'édifice, voir A. DALE, *James Wyatt*, Oxford 1956, pp. 84 s.

⁶⁴ A. DALE, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁵ *Vitruvius Britannicus*, II, pl. 100.

⁶⁶ H. E. STUTCHBURY, *The Architecture of Colen Campbell*, Manchester 1967, p. 84, pense que les fenêtres de l'attique sont empruntées au palais Chiericati et que la source pourrait être un dessin de Palladio acheté en Italie à cette époque (Royal Institute of British Architects, fonds Palladio, XVII-12).

⁶⁷ H. E. STUTCHBURY, *op. cit.*, fig. 110.

⁶⁸ Pl. 16.

⁶⁹ J. SUMMERSON (*Architecture in Britain 1530-1830*, Harmondsworth 1970, p. 193) croit à une «interpretation of the Bramantesque theme of an order raised on open rusticated arches», allusion probable à la maison de Raphaël, aujourd'hui détruite (cf. A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, fig. 397, p. 605).

⁷⁰ E. FORSSMAN, *Il Palazzo da Porto Festa di Vicenza*, Vicence 1973, p. 23, estime qu'il s'agit du second dessin pour le palais. Il le compare au palais Canossa, de Sanmicheli, bâti à Vérone à partir de 1530 (cf. L. PUPPI, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padoue 1971, pp. 48 ss.); voir aussi, du même, le palazzo degli Honorij Gustaverza, 1553-54 (L. PUPPI, *op. cit.*, p. 125). Le succès de cette formule fut faible en Vénétie.

⁷¹ Œuvre reproduite sans auteur ni date dans P. MEBES, *Um 1800 - Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Munich 1920, p. 145. Observez que les colonnes sont détachées.

⁷² Les néo-classiques du XIX^e siècle seront choqués de ce «manque de logique» dans la construction au point de corriger Palladio: une récente restauration du palais Chiericati a en effet révélé que les lésènes qui, dans les loggias supérieures, répondaient à la colonnade, étaient dues à une manipulation de 1850.

⁷³ Cf. R. B. MIDDLETON, *The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», I, 1962, pp. 278-320; II, 1963, pp. 90-123.

⁷⁴ Cf. ALVILLE, *op. cit.*, p. 286.

⁷⁵ «On a commencé les piliers des [mot illisible] fenêtres du côté du Calabri & 2 pierres sont posées à chacune; dans ce moment et depuis deux jours on est très occupé aux murs intérieurs et à terminer toutes les voûtes des puits [?]. Demain (...) ils commenceront à poser le premier poutrage» (lettre Eynard Châtelain à Eynard Lullin, 12-13 mai 1818; Album Eynard). Ce texte signifie-t-il que le chantier est à peine commencé? Peut-être n'avait-on exécuté que des travaux de terrassement avant l'hiver précédent.

⁷⁶ AVILLE, *op. cit.*, p. 288.

⁷⁷ In *Von Ledoux bis Le Corbusier; Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Vienne 1933.

⁷⁸ Le toit bombé n'est pas d'origine, car la balustrade suffisait à cacher celui de 1821: «le toit est une terrasse, les cheminées sont très hautes et agrémentées de feuillage, si bien que la fumée a l'air de sortir des fleurs», écrit cette année-là Charles-Victor de Bonstetten (ALVILLE, *op. cit.*, pp. 287 s.).

⁷⁹ Cf. note 15 ci-dessus.

⁸⁰ L'extrême qualité du travail fourni sur le chantier du palais évoque plutôt les produits des ingénieurs que les ouvrages des architectes, - Perronet, plutôt que Percier et Fontaine: «on a employé pour [la] construction que 20 dimensions de pierres» (Album Eynard, note sans date ni signature). La présence de G. H. Dufour, alors ingénieur

cantonal, n'est pas pour infirmer cette interprétation. C'est probablement lui l'auteur, en outre, de la grue «immense», de «cette admirable machine, placée dans l'intérieur de la maison» qui a permis, selon la note déjà citée, de construire sans échafaudage («dans 25 minutes, 4 à 5 hommes qui tournent la roue sans fatigue, des blocs qui pèsent de 60 à 70 quintaux ont été enlevés en haut de la maison»). Nul doute que les ouvriers n'aient été triés sur le volet: «ce fut pendant longtemps un titre d'honneur et une puissante recommandation pour les tailleurs et les poseurs de pierre d'avoir travaillé à la maison Eynard» (cit. par Alville, *op. cit.*, p. 284). La discipline du travail était impitoyable: il faut verser ici, au dossier de la condition ouvrière à Genève, le *Règlement concernant les Ouvriers employés à la construction de la Maison de Mr. Eynard, soit au Chantier qui en dépend*:

ARTICLE PREMIER

«Le prix des journées sera fixé sans aucune retenue quelconque sur l'ouvrier, sauf les cas indiqués ci-dessous.

ART. 2. L'appel des Ouvriers aura lieu à la pointe du jour, au son d'une cloche; ceux qui ne se trouveront pas présents perdront la valeur d'un quart de leur journée.

ART. 3. La fin du travail n'aura lieu qu'à la nuit, et sera également indiquée par un coup de cloche; tout Ouvrier qui quittera l'ouvrage avant ce signal, sera congédié.

ART. 4. La cloche annoncera de même l'époque du déjeuner; le tems de l'absence ne dépassera pas une heure. L'appel du retour sera précédé d'un coup de cloche; ceux qui ne s'y trouveront pas perdront la valeur du quart de leur journée.

ART. 5. Il en sera de même, à tous égards pour le dîner.

ART. 6. Après Pâques, les Ouvriers auront une heure pour leur goûter, sous les mêmes conditions de départ et retour que ci-dessus.

ART. 7. L'Inspecteur désignera les Ouvriers qui seront chargés de terminer les pierres au *réparer*, afin qu'elles aient toutes le même *coup de main*.

ART. 8. Il est défendu aux Ouvriers de s'imposer entr'eux ni amendes, ni *vin de chantier*.

ART. 9. L'Ouvrier qui ne travaillera pas avec assiduité, celui qui n'obéira pas aux ordres qu'il recevra de l'Inspecteur ou du Piqueur; ceux qui se disputeront entr'eux ou qui manqueront à la subordination, seront renvoyés du Chantier.

ART. 10. Tout Ouvrier qui se permettra d'emporter quoi que ce soit du Chantier, sans permission, ne fut-ce que des copeaux de bois, et celui qui escaladerait les portes pour entrer ou sortir, seront congédiés de suite.

ART. 11. Les Ouvriers n'entreront et ne sortiront que par la porte du côté des casemates, sous peine de perdre la valeur du quart de leur journée.

ART. 12. L'observation de tous les articles ci-dessus sera surveillée par l'Inspecteur du Chantier, qui seul aura le droit de sonner la cloche.

GRATIFICATIONS

«Il sera ouvert un registre portant le nom de tous les Ouvriers, jusqu'aux Manœuvres inclusivement; on y notera

à la fin de chaque semaine ceux qui se seront distingués tant par la qualité et la quantité de l'ouvrage, que par leur bonne conduite dans le Chantier. Ce registre sera déposé chez Monsieur EYNARD et tenu secret. A la fin de la campagne on en fera le dépouillement; et des gratifications, soit primes d'encouragement, seront distribuées par Mr. EYNARD, sur le pied d'une prime par cinq Ouvriers, en conséquence des bonnes notes portées au compte de chacun dans le registre. Les Ouvriers qui auront le plus de bonnes notes recevront les primes les plus fortes; les deux premières seront chacune de deux cents florins.

Tout Ouvrier qui, directement ou indirectement, aura pris part à un arrangement, soit complot entre les Ouvriers, tendant à occasionner un désordre quelconque dans le Chantier, sera renvoyé immédiatement par l'Inspecteur; et en cas de réunion dans un même désordre, tous ceux qui y auroient pris part, seront également congédiés.

Le présent Règlement sera lu, par l'Inspecteur, à chaque Ouvrier employé aux constructions, et à la journée. Il sera de plus affiché à la porte des bastions et à la chambre du Chantier, afin qu'aucun Ouvrier ne prétende l'avoir ignoré.»

⁸¹ Selon la leçon de Ledoux? Mais il l'avait lui-même tirée des composantes populaires du langage palladien.

⁸² *Op. Cit.*, p. 9.

⁸³ Palais de la Préfecture, Pesaro (xv^e s.); palais Caffarelli-Vidoni, Raphaël (1515); palazzo Thiene (1542), Hôtel de ville de Feltre (1545?) et villa Caldogno (vers 1550), de Palladio; lieu commun au xvii^e siècle français: Versailles, place des Victoires, place Vendôme; nombreux projets de Le Pautre, d'Orbay, J. H. Mansart; puis de J. F. Blondel, Boffrand, Briseux; *idem* en Angleterre dans le courant palladien, à commencer par Old Somerset House; à Florence même avec la façade de Poggio Imperiale (Cacialli, Poccianti, 1807-1828). Et, pourrait-on ajouter, à Genève, avec le socle de l'ancien théâtre de Neuve (1783, dont les travées centrales, en outre, correspondaient dans leurs grandes lignes à la «travée Eynard»).

⁸⁴ Cf. B. CARL, *op. cit.*, pl. 100.

⁸⁵ L'auteur tient à remercier très vivement de leur aide M^{me} Pierre Foëx, M^{lle} Marie-Thérèse Julmy, MM. Jean-Daniel Candaux, Albert Huber, J. G. Links, Rainer Michael Mason, Paul Rousset et Alain Viaro, ainsi que la Württembergische Landesbibliothek, la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, les bibliothèques des universités Mc Gill et de Montréal, et les Archives cantonales vaudoises, sans qui ce travail eût été impossible. Les photographies des documents déposés à la B.P.U. sont dues au talent d'Yves Siza.

