La fête mise en scène dans Strasbourg au XVIII^e siècle

De l'architecture éphémère à l'architecture permanente

The celebration art in Strasbourg at 18th Century: of ephemeral architecture from permanent architecture

Das inszenierte Fest im Straßburg des 18. Jahrhunderts: von einer vergänglichen bis hin zu einer dauerhaften Architektur

Véronique Umbrecht

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/alsace/2369>

DOI : 10.4000/alsace.2369

ISSN : 2260-2941

Éditeur

Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 105-129

ISSN : 0181-0448

Référence électronique

Véronique Umbrecht, « La fête mise en scène dans Strasbourg au XVIII^e siècle », *Revue d'Alsace* [En ligne], 141 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2018, consulté le 09 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/alsace/2369> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/alsace.2369>

La fête mise en scène dans Strasbourg au XVIII^e siècle

De l'architecture éphémère à l'architecture permanente

La fête est vécue comme un événement exceptionnel qui marque une rupture dans le quotidien et revêt à ce titre un caractère temporaire. Le temps de quelques heures ou de quelques jours, la ville et sa population vivent à un autre rythme. Il s'agit pour le pouvoir – qu'il soit local ou royal – d'organiser des réjouissances éclatantes qui auront un retentissement dans tout le royaume, au-delà des frontières. Les architectes, les sculpteurs, les peintres, les pyrotechniciens sont convoqués pour transformer la ville. L'espace urbain est ainsi métamorphosé : sa structure est réorganisée, les bâtiments existants revêtent des « habits de fête ». Des architectures éphémères sont introduites et la coexistence de formes construites et de projections oniriques contribuent à créer une ambiance fantasmagorique dans la ville. L'art de la fête a atteint un tel paroxysme dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, que la question de sa temporalité est remise en cause. La forme même de la fête publique évolue et, d'éphémère, l'architecture des fêtes tend à devenir permanente.

L'espace urbain transfiguré

Selon Marguerite Ledoux-Prouzeau, « les fonctions sociales de la fête, leurs modalités esthétiques, leurs effets psychologiques sur le peuple, procurent la dynamique nécessaire pour engager les dépenses que demande l'organisation de la fête¹ ». La fête, comme ciment social entre le peuple

1. LEDOUX-PROUZEAU (Marguerite), *Les fêtes parisiennes sous Louis XV : décor et rituel*, thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2005, p. 27.

et le pouvoir, est une des manifestations privilégiées de l'Ancien Régime. Tirant son origine de l'Antiquité gréco-romaine, son organisation marque une continuité à travers les siècles. Elle est néanmoins réinterprétée à la Renaissance italienne dans l'expression de la « *magnificenza pubblica* ». La mobilisation d'un grand nombre d'artistes est mise au service de la gloire d'un régime, de la puissance d'une dynastie ou d'une ville. Tout doit concourir à célébrer ce moment privilégié de communion.

La réorganisation spatiale de la ville

La physionomie de la ville au XVIII^e siècle est le résultat d'un processus historique qui ne s'adapte pas facilement aux contraintes de la fête. Un tissu urbain médiéval très dense se juxtapose souvent à des quartiers qui suivent les préceptes du classicisme mais cet ensemble disparate n'offre pas toujours les espaces propices à la fête. Et c'est là qu'intervient l'art des architectes pour transformer la ville en un lieu où la magie et le féérique se mêlent.

Des perspectives transformées

Les rues sont alors redessinées, les perspectives sont réorganisées. Les architectes sélectionnent les voies et les places les plus spacieuses et font l'inventaire des bâtiments « gothiques » qui ne répondent plus au « goût du jour ». Un moyen peu coûteux et réversible est d'accrocher des tapisseries sur les façades. Lors des fêtes données par le Magistrat de Strasbourg pour la venue de Louis XV en 1744, le Faubourg de Saverne avait été réaménagé. Sur les gravures de Weis, on distingue nettement ces tapisseries qui masquent le rez-de-chaussée des édifices (fig. 1)². La population est souvent mise à contribution dans la décoration. La venue de Marie-Antoinette à Strasbourg pour son mariage avec le Dauphin Louis en 1770 incite les édiles locales à remanier l'ancienne place des Bouchers, rebaptisée à cette occasion place Dauphine. La Porte des Bouchers est détruite et les gravats sont cachés par une série de tapisseries empruntées aux particuliers et accrochées à des poteaux. La nouvelle place est ainsi rhabillée des représentations des quatre arts principaux : l'architecture, la peinture, la sculpture et la musique³.

Cette démarche de transformation atteint son summum lorsque plusieurs bâtiments « gothiques » sont totalement masqués par des architectures éphémères imposantes. De longs panneaux en bois sont

2. WEIS (Johann Martin), *Représentation des fêtes données par la ville de Strasbourg pour la convalescence du roi ; à l'arrivée et le séjour de sa majesté en cette ville*, Paris, 1747.

3. Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg (AVCUS), AA 2129, Archives du préteur royal, mariage de Marie-Antoinette avec le Dauphin, 1770.

Fig. 1. L'entrée de Louis XV au faubourg de Saverne en 1744 (Coll. et photo de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

peints en trompe-l'œil et placés vis-à-vis du palais épiscopal lors de la venue de Louis XV ou de Marie-Antoinette. En 1744, l'architecte avait réalisé un simple portique à arcature surmonté d'une corniche à balustrade qui n'est pas sans rappeler celui situé dans la cour d'honneur du palais. Pour la venue de la Dauphine, le décor répondait à un programme iconographique plus ambitieux. Nous en reparlerons plus tard.

La nature est omniprésente tout au long du défilé du cortège. Non seulement les tapisseries tendues laissent voir une profusion de verdure mais les rues sont sablées et jonchées de fleurs et de branchages. Des pyramides de verdure jalonnent le parcours des hôtes princiers. La nature s'immisce jusque sur les décors peints. Les rinceaux végétaux s'enroulent le long des colonnes des arcs de triomphe ; des paysages réalistes ou mythiques offrent des perspectives bucoliques ; des jardins suspendus flottent sur l'eau. La ville se métamorphose alors en un immense jardin développant le thème de la nature prospère et fait oublier temporairement cet espace nauséabond qu'ont décrié Jean-Jacques Rousseau ou l'abbé Laugier.

Cependant la fête ne serait pas complète sans la participation active de la population. Les édiles locaux incitent fortement à rassembler le plus de monde pour acclamer les princes sur leur passage. C'est l'occasion pour le peuple de côtoyer le bourgeois dans un élan commun d'allégresse. Des gradins ou des galeries en bois sont installés sur les façades des bâtiments pour accueillir la fine fleur de la noblesse ou de la bourgeoisie alsacienne : « le Magistrat avoit fait dresser d'intervalle en intervalle des échaffauts occupés par le reste de la jeunesse de Strasbourg proprement habillée, qui

multiplioit les acclamations au passage du Roy⁴ ». Pour la venue de Marie-Antoinette, la foule devait se masser sur la place Dauphine⁵. Les gens s'entassaient aux fenêtres des maisons, investissent les lucarnes des toits ou toute saillie qui permet de mieux voir le cortège. Cette foule qui crie et qui applaudit, habillée de couleurs vives participe également de cette ambiance exceptionnelle. « Une multitude innombrable d'habitans et d'étrangers bordoit les rues derrière les troupes, remplissoit les fenestres des maisons jusques sur les toits et formoit un coup d'œil aussi agréable que varié⁶. »

La lumière entre en scène

La fête se déroule en deux temps. Le jour, elle montre un visage solennel, les corps constitués défilent en ordre à travers la ville ; des jeux sont parfois organisés, tels les joutes nautiques sur l'Ill lors du passage de Louis XV. La nuit, la lumière investit la ville. « La relation qui s'établit entre la lumière et l'architecture vient troubler la logique des formes et des modénatures au point de réinterpréter l'ensemble du paysage urbain⁷. » Cette nouvelle mise en scène architecturale permet de masquer les imperfections du bâti ou *a contrario* elle met en valeur certaines structures. Les défauts d'alignement s'effacent ; la géométrie des édifices est renforcée. Le Magistrat demande aux citadins de placer aux fenêtres de leurs habitations des pots à feu. Des transparents appliqués aux fenêtres transforment les maisons en face du palais épiscopal⁸ en « gigantesques lanternes magiques couvertes de figures symboliques, tableaux, cartouches, guirlandes de fleurs⁹ ».

La lumière profile l'architecture des édifices des institutions de la ville. À Strasbourg, la cathédrale, l'hôtel de ville, le palais épiscopal sont abondamment illuminés. Les lignes principales – bandeaux, appuis de fenêtre, corniches – de chaque bâtiment sont soulignées par la lumière. Le point d'orgue des festivités est le feu d'artifice. Mis à l'honneur à partir du XVI^e siècle dans les *Girandola* italiennes, ce dernier détourne la technologie militaire au profit de l'art de la fête. Généralement installé sur des *theatro*¹⁰, il se décline sous différentes formes : des ballons explosant en l'air, des buissons de feu, des gerbes, des cascades, des girandoles...

4. WEIS (Johann Martin), *Représentation des fêtes données par la ville de Strasbourg pour la convalescence du roi ; à l'arrivée et le séjour de sa majesté en cette ville*, Paris, 1747.

5. AVCUS, AA 2129. Archives du préteur royal, mariage de Marie-Antoinette avec le Dauphin, 1770.

6. WEIS (Johann Martin), *op. cit.*

7. MONIN (Éric), « L'espace de l'artifice », in *De l'esprit des villes 1720-1770 : Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières*, Nancy, 2005, p. 199.

8. AVCUS, AA 2129. Archives du préteur royal, mariage de Marie-Antoinette et du Dauphin, 1770.

9. MONIN (Éric), *op. cit.* p. 199.

10. Le *theatro* est un édifice éphémère mobile. Voir supra.

Tout l'art des artificiers¹¹ est de créer un spectacle féerique qui marque les esprits. La théorie platonicienne du « voir pour croire » y a toute sa place et s'appuie ici sur la combinaison de l'obscurité, des architectures éphémères et de la musique. Associé à un orchestre, le feu d'artifice met en scène « une sorte d'opéra pyrique¹² » qui enflamme le ciel noir et les édifices alentour. Pour les festivités en l'honneur du mariage de Marie-Antoinette et du Dauphin, le *Kappelmeister* Franz Xavier Richter avait écrit une pièce de musique exécutée par des chœurs et des musiciens cachés dans les buissons installés sur la terrasse du palais épiscopal¹³.

La liaison intérieur / extérieur des architectures

Le lien étroit entre le permanent et l'éphémère se traduit également dans le dialogue architectural entre l'intérieur et l'extérieur. La ville du XVIII^e siècle garde encore une relation contrastée avec son environnement. Jusqu'à-là élément défensif inaltérable, le rempart perd peu à peu son rôle et commence à être percé, voire surbaissé dans certaines cités. Néanmoins, Strasbourg, comme ville-frontière, est toujours enserrée dans ses murailles au XVIII^e siècle.

Les entrées

Les architectes, soumis à ces contraintes militaires, ont cherché à organiser l'entrée des princes dans des espaces les plus vastes possibles. À Strasbourg, le récipiendaire faisait en quelque sorte deux fois son entrée dans la ville : en passant la porte de l'enceinte fortifiée puis sous l'arc de triomphe. Cet édicule s'inspire de son original antique. Élément de glorification d'un général romain, l'arc était placé à l'entrée d'une cité et marquait architecturalement le passage d'un espace à un autre. Dans le contexte de la fête, il fait référence, dès le XVI^e siècle, à la tradition des cours royales itinérantes. Le théoricien Jacques François Blondel le destine à célébrer les vertus des héros¹⁴. Selon une scénographie et une hiérarchie rigoureuses, le cortège triomphal passe sous l'arc central pour signifier son entrée officielle dans la cité et continue son défilé dans les rues, sorte de *via sacra* moderne.

11. La Renaissance a vu se développer ce nouvel art et les traités de feux d'artifice se sont multipliés et diffusés dans toute l'Europe. Pour la période qui nous occupe, citons le *Traité des feux d'artifice pour le spectacle* d'Amédée François Frézier de 1747.

12. GRUBER (Alain-Charles), *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI 1763-1790*, thèse de doctorat, Université de Genève, 1972.

13. AVCUS, AA 2129. Archives du préteur royal, mariage de Marie-Antoinette et du Dauphin, 1770.

14. BLONDEL (Jacques François), *Cours d'architecture*, Paris, 1771, tome II, chapitre VII.

Fig. 2 : L'arc de triomphe pour la venue de Louis XV à Strasbourg en 1744 (Coll. et photo de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

Fig. 3 : Arc de triomphe lors de la venue de Marie-Antoinette à Strasbourg en 1770 (Coll. et photo de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

Construits sur des châssis en bois, ces arcs de triomphe éphémères offrent aux artistes une liberté créative impossible dans l'architecture permanente. Gardant le canevas de l'arc antique, des éléments issus d'autres domaines y sont incorporés. L'arc conçu pour la venue de Louis XV en 1744 est peint en faux marbre et reprend l'organisation tripartite des trois arcades à colonnes corinthiennes mais il est surmonté d'un attique servant d'appui à plusieurs groupes statuariers et de petites pyramides couronnées d'un globe à la gloire du héros célébré (fig. 2). Quelques décennies plus tard, un nouvel arc est installé à la Porte Dauphine en 1770 (fig. 3). La structure générale a certainement été conservée d'une fête à l'autre et adaptée aux nouvelles circonstances puisque nous y retrouvons, à quelques détails décoratifs près, la même silhouette.

La décoration de ces architectures éphémères est soigneusement choisie puisqu'elle représente le premier contact visuel du prince avec la ville. La statuaire de 1744 est plus imposante que celle de 1770. Les colonnes géminées sont flanquées de statues représentant la Justice, la Prudence, la Force et la Valeur, faisant référence à l'engagement de la France dans la guerre de succession d'Autriche. Au sommet de l'arc, la statue équestre de Louis XV reprend le modèle de celle de son arrière-grand-père. Tel un conquérant, le roi chevauche à travers les territoires conquis comme l'Alsace. De chaque côté, des anges sont appuyés sur des écussons aux armes de France et de Navarre. Des toiles peintes surmontent les deux arcs latéraux dont l'une représente un soleil levant « dont la lumière rend à la nature sa gayeté et ses ornemens¹⁵ » – symbole ludovicien par excellence – et l'autre un torrent qui brise et renverse une digue, rappelant la récente victoire du roi. Quant à l'arc de triomphe de 1770, un Mercure, porteur de bonnes nouvelles, est juché au sommet de la petite pyramide. L'ornementation se poursuit avec un grand nombre d'inscriptions et de décors évoquant le but de la fête.

La métamorphose du bâti

Cette liaison entre l'extérieur et l'intérieur peut se traduire également sur un édifice. Le bâtiment est alors habillé de corps d'architecture rapportés et de décors postiches qui modifie sa visibilité et sa lecture. À l'occasion de la translation du corps du Maréchal de Saxe du Temple Neuf à l'église Saint-Thomas en 1777¹⁶, le jeune Pierre Valentin Boudhors est chargé de

15. WEIS (Johann Martin), *op. cit.*

16. Le corps du maréchal de Saxe avait été déposé dans le Temple Neuf à sa mort en 1751. Deux décennies plus tard, le sculpteur parisien Pigalle est chargé de réaliser un mausolée qui fut installé dans l'église Saint-Thomas. À cette occasion, le corps du défunt a été transporté en grande pompe d'une église à l'autre. Pour en savoir plus : BEYER (Victor) et MUGLER (Yves), *Le mausolée du Maréchal de Saxe*, Strasbourg, 1994.

Fig. 4 : Pompe funèbre de la translation du Maréchal de Saxe dans l'église Saint-Thomas, portail du Temple Neuf (Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, photo Musées de Strasbourg, M. Bertola).

Fig. 5 : Pompe funèbre pour la translation du Maréchal de Saxe dans l'église Saint-Thomas, portail de l'église Saint-Thomas (Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, photo Musées de Strasbourg, M. Bertola).

la pompe funèbre¹⁷. Il s'agit de « sortir » l'église de son quotidien et de la transfigurer dans une mise en scène digne des mystères médiévaux.

Le portail gothique du Temple Neuf est masqué par une nouvelle porte néo-classique, chargée de symboles mortuaires (fig. 4). L'ouverture est flanquée de deux pilastres décorés de triglyphes, surmontés de têtes de mort. L'entablement est prolongé par un linteau triglyphé. À l'arrière-plan, une pyramide englobe cette architecture et l'écusson du maréchal. Des drapés noirs viennent fermer l'entrée, aménageant une transition entre le dehors et le dedans. Quant au portail de l'église Saint-Thomas, l'artiste transforme l'entrée de l'église romane en temple antiquisant (fig. 5). Un portique formé de quatre colonnes d'ordre toscan français est surmonté d'un entablement orné d'une inscription flanquée de drapés sculptés et d'une corniche à denticules. Un groupe statuaire aux armes du défunt vient couronner l'ensemble. À l'arrière, apparaît une porte encadrée d'une large voussure décorée de caissons qui puise son inspiration dans l'architecture de Claude Nicolas Ledoux à Arc-et-Senans. Bien que le dessin ne soit pas signé, nous pouvons l'attribuer à Pierre Valentin Boudhors. En effet, ce

17. Définition de Jacques François Blondel : « sous le nom de pompes funèbres, on comprend et les cérémonies qui s'observent aux funérailles des Grands, et l'appareil des décorations d'architecture, de sculpture et de peinture, dressé à grands frais dans nos églises, pour désigner les représentations de leur sépulture. », in *Cours d'architecture*, Paris, 1771, tome II, p. 293.

Fig. 6 : Pompe funèbre du Maréchal de Saxe dans l'église Saint-Thomas, décoration du passage (Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, photo Musées de Strasbourg, M. Bertola).

dernier avait certainement vu les travaux de l'illustre architecte parisien, lors de sa formation dans la capitale et avait repris ce motif dans son projet de prison centrale à Ensisheim¹⁸.

La métamorphose de l'édifice se poursuit à l'intérieur des églises. Une chapelle sépulcrale rectangulaire a été créée dans le Temple Neuf et « ouverte par deux portes, dans la même enfilade, dont la première, qui est celle de l'entrée, est percée dans une grande pyramide de marbre bleu turquin, qui forme & termine le monument [...] Cette première porte [...] étoit décorée de chaque côté de pieds droits en marbre blanc saillants sur la pyramide, lesquels pieds droits étoient ornés de consoles de bronze avec des attributs mortuaires¹⁹. » Une faible lumière qui transfigure le séjour de la mort est diffusée par des torches ou des candélabres. À l'église Saint-Thomas, un parcours avait été tracé et décoré d'éléments censés plonger les visiteurs dans une atmosphère de deuil. Des tentures noires aux armes du défunt sont déployées aux tribunes, autour du chœur et masquent l'architecture intérieure de l'édifice : « la décoration doit faire éprouver au spectateur la tristesse de l'âme, l'image de la destruction et la perte que la patrie a faite²⁰ ». Au fond d'un passage, les figures allégoriques de la Force et de la Prudence – vertus militaires du maréchal –, voilées de crêpe noir, affichent une posture de deuil près d'une torchère allumée et se mêlent au souvenir du défunt par une pyramide ornée du médaillon du héros (fig. 6). Le fond est peint de noir et perlé de larmes versées à la mémoire du mort. Chaque porte éphémère reprend la forme d'une pyramide qui, selon l'Abbé Laugier est l'« expression du transport de l'âme vers les régions éthérées par la séparation d'avec le corps²¹ ».

Que ce soit la ville ou les bâtiments, la métamorphose est omniprésente. Les perspectives sont détournées et transformées dans une mise en scène qui bouleverse la structure de l'espace urbain et des volumes du bâti.

Les appareils de fête

Alors que la fête associait plusieurs artistes depuis la Renaissance, le XVIII^e siècle a vu la prédominance de la figure de l'architecte. L'organisation et la transformation de l'espace passent désormais à travers son prisme.

18. Pour en savoir plus : UMBRECHT (Véronique), « Pierre Valentin Boudhors (1754-1831), un architecte singulier au service de la ville de Strasbourg », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, LVI, 2013, p. 121-135.

19. AVCUS, AA 2427, Pompe funèbre à l'occasion de la translation du corps de M. le Maréchal de Saxe dans l'église de S. Thomas, le 20 août 1777.

20. BLONDEL (Jacques François), *Cours d'architecture*, Paris, 1771, tome II, p. 293.

21. LAUGIER (Marc Antoine), *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765, p. 248.

Tout devient architecture. Le projet de fête devient même un sujet à part entière et apparaît dans les traités théoriques ou aux concours de l'Académie royale d'architecture²². La fête est l'occasion de s'affranchir des contraintes de l'architecture durable où les artistes rivalisent d'imagination dans leurs œuvres.

Les théâtres

Lorsque le feu d'artifice fut introduit dans l'organisation de la fête au XVI^e siècle, il était souvent tiré d'un édifice préexistant. Au fur et à mesure de l'essor de la fête publique, des architectures éphémères ont pris le pas sur les constructions permanentes. Le terme de théâtre ou *theatro* désigne donc ces édifices d'où sont tirés les feux d'artifice.

Ici une grande place est faite à la monumentalité et à l'allégorie. Lors du passage de Louis XV en 1744, le feu d'artifice avait été tiré devant le palais épiscopal depuis un théâtre flottant sur l'Ill. Un bâti, haut d'environ 50 pieds et large d'environ 100 pieds, représentait un arc de triomphe démesuré à sept arcades (fig. 7). La symbolique fait référence à l'histoire récente de l'Alsace et à la puissance du roi de France. Au sommet, un grand soleil s'enflamme avec l'inscription « *nec pluribus impar* ». En dessous, l'artiste reprend l'image du roi à cheval qui pacifie le royaume (« *cum domino pax ista venit* »). La province alsacienne a été délivrée du joug germanique, telle Andromède attachée au rocher que vient sauver Persée (« *respicit unum* »). Dans une autre arcade, la déesse Minerve se dresse avec une lance et son égide où sont inscrites la *Prudentia* et la *Virtute*, la sagesse de Louis XV dans ses projets et sa force dans l'exécution. L'ensemble du théâtre est décoré de guirlandes de fleurs de lys, symbole royal. La balustrade est scandée de petites pyramides et rythmée de pots à feu. Le soir venu, l'artificier embrase l'édicule ; des soleils tournants, des fontaines jaillissantes s'illuminent ; des fusées en forme d'étoiles s'élancent dans le ciel noir.

Les festivités du mariage de Marie-Antoinette ont pris une symbolique nettement moins martiale. Le théâtre construit sur plusieurs bateaux a été installé dans le prolongement de la terrasse du palais épiscopal pendant que la Dauphine assistait au spectacle à la Comédie (fig. 8). L'architecte Samuel Werner a déployé une thématique plus poussée que son prédécesseur pour la venue de Louis XV. Ce théâtre regorge d'allégories de l'alliance de deux

22. Les recueils d'architecture font la part belle à la fête. Nous ne citerons que les plus importants : *l'Encyclopédie*, les *Cours d'architecture* de Jacques François Blondel, le *Recueil d'architecture* de François de Neufforge, *Essai sur l'architecture* de Marc Antoine Laugier. Les grands architectes parisiens, tels Jean François Thérèse Chalgrin, Victor Louis ou Giovanni Niccolo Servandoni, se sont fait une spécialité de l'organisation des fêtes dans la capitale.

Représentation du feu d'Artifice tiré sur la Rivière d'Ill devant le Palais Episcopal a Strasbourg le 5^e Octobre 1744 a l'Occasion de l'Arrivée du ROY en la dite Ville

Fig. 7 : Feu d'artifice tiré devant le palais Rohan lors de la venue de Louis XV (Coll. et photo de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

Fig. 8 : Théâtre de l'Hymen devant le palais Rohan à l'occasion du mariage de Marie-Antoinette en 1770 (Coll. et photo de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

maisons princières. L'architecture est composée d'un parterre à la française terminé par un théâtre de l'Hymen. Derrière le portique se dessine une perspective bucolique qui continue le parterre et cache les édifices « gothiques » du quai des bateliers. Ce jardin d'Éden vient ainsi prolonger la terrasse du palais. Les futurs époux sont représentés allégoriquement avec une prépondérance pour Louis. Outre son monogramme et son blason, des dauphins sont dessinés dans les parterres, dans la fontaine et dans les clés des arcades du théâtre. Des fleurs de lys s'étendent largement sur les deux tapis verts. Quant à Marie-Antoinette, on retrouve son monogramme et son blason associé à celui de Louis ; la fontaine est flanquée des allégories du Rhin et de l'Ill, de Neptune et de Flore²³.

Les fabriques éphémères

Certaines fêtes requièrent l'édification d'architectures particulières. Tel fut le cas en 1770. L'objectif du passage de la Dauphine à Strasbourg était la remise de la future épouse entre les mains de la Cour française.

23. AVCUS, AA 2129, Relation de la visite de Madame la Dauphine en mai 1770 : « Après le souper au moment où Madame la Dauphine sortit de table, on mit le feu à des arbrisseaux qui ornoient le parterre pratiqué sur les batteaux : ces arbrisseaux étoient exécutés en lampions de feu de différentes couleurs. On avoit exécuté un artifice au haut de la décoration les chiffres de Monseigneur le Dauphin et de Madame la Dauphine et sur le parterre on avoit pratiqué un jet de feu aussi en artifice au milieu de différents jets d'eau qui contrastèrent entre eux merveilleusement... »

Fig. 9 : Bâtiment de la Remise à l'occasion du mariage de Marie-Antoinette en 1770 (Coll. et photo de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

Ce cérémonial avait été réglé conjointement entre les chefs des protocoles français et autrichien. Le préteur royal François Baron d'Autigny était chargé de sa mise en œuvre. Un bâtiment en bois, dénommé « Maison d'échange » ou « Maison de remise », avait été construit sur une île du Rhin, matérialisation de la frontière. Le choix du classicisme architectural était hautement symbolique puisqu'il n'est pas sans rappeler, dans une moindre mesure, celui du château de Versailles (fig. 9). La façade est composée de trois parties et rythmée de dix-neuf travées. Une balustrade vient surmonter une toiture à l'italienne. L'organisation tripartite de l'élévation traduit la distribution intérieure à la française. La Salle de remise, est conçue comme l'espace central de jonction des appartements des deux cours princières. Ces derniers reprennent le dispositif de l'appartement de société antichambre / chambre / cabinet / garde-ropes qui prévaut dans les demeures aristocratiques. Un mobilier, apporté par les cours respectives, orne les différentes pièces. Quant à la Salle de remise, elle est meublée d'un trône surmonté d'un dais, d'une table pour la signature du contrat de mariage et de pliants ; les murs sont tendus de tapisseries retraçant le mythe de Médée et de Jason²⁴. Le bâtiment a été démonté après la cérémonie.

La Renaissance avait remis au goût du jour la pompe funèbre de l'Antiquité romaine et avait adapté à la religion chrétienne l'apothéose du défunt. Sous l'Empire, le bûcher funéraire marquait le passage du corps

24. AVCUS, AA 2129. Pour en savoir plus sur le cérémonial de la Remise : HATT (Jacques), « Marie-Antoinette à Strasbourg », *La Vie en Alsace*, III, 1923, p. 1-8.

Fig. 10 : Catafalque du Maréchal de Saxe au Temple Neuf en 1751 (Coll. et photo de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

dans l'au-delà et la glorification, voire la divinisation du mort. Le bûcher antique, sorte de pyramide en bois à plusieurs étages, se transforma en catafalque et devint au fil du temps une véritable architecture éphémère. À l'occasion des funérailles du Maréchal de Saxe en 1751, l'architecte a conçu un catafalque monumental (fig. 10). Le cercueil est placé sur une estrade à cinq degrés, surmontée d'un toit à baldaquin en bois, réminiscence médiévale. Une profusion de cierges qui illuminent le cercueil et le sommet de l'édicule sont la traduction moderne de l'embrasement du bûcher antique. Les armoiries du maréchal sont ostensiblement déposées sur le toit et sur le cercueil. Les colonnes du baldaquin sont ornées de

Fig. 11 : Cénotaphe du Maréchal de Saxe à l'occasion de la translation de son corps à l'Église Saint-Thomas en 1777, dessin de P. V. Boudhors (Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, photo Musées de Strasbourg, M. Bertola).

Fig. 12 : Cénotaphe du Maréchal de Saxe à l'occasion de la translation de son corps à l'église Saint-Thomas en 1777, dessin de P. V. Boudhors (Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, photo Musées de Strasbourg, M. Bertola).

quatre grandes sculptures de pleurantes en habits de deuil tandis que des Génies représentant Saturne avec sa faux et la Mort avec une flèche et un sablier encadrent la dépouille. L'ensemble, de facture très baroque, est peint dans les teintes de noir, argent et blanc qui sont les couleurs du deuil chez les Grands.

Pour la translation du corps du Maréchal à l'église Saint-Thomas en 1777, Pierre Valentin Boudhors a érigé un catafalque plus en accord avec le goût de son époque. Le recueil Werner-Boudhors renferme deux dessins de cénotaphes²⁵. Dans la première esquisse, le cercueil est déposé sur un podium à trois degrés dont les quatre coins sont marqués par des torchères. Il est recouvert d'un drap festonné qui forme une pyramide (fig. 11). Dans le second dessin, une haute estrade néo-classique décorée des armes du défunt soutient le cercueil (fig. 12). Une autre pyramide ornée d'un médaillon du Maréchal se dresse devant la fabrique. Le baldaquin traditionnel médiéval a définitivement disparu pour faire place à une vision plus antiquisante de l'architecture.

Ces fabriques éphémères sont l'expression d'une liberté architecturale qui tend au monumental et à la profusion décorative. Ces « masques » transfigurent autant le bâti que l'espace urbain. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la multiplication des fêtes, notamment dans la capitale, va amener les promoteurs de ces événements à concevoir une nouvelle forme d'architecture, plus durable.

Vers une architecture permanente ?

Au milieu du XVIII^e siècle, les formes traditionnelles de la fête, à la Cour royale et dans l'espace public, perdent leur signification première. Dans la capitale, un nouveau tournant est pris après 1760, sous l'influence d'une nouvelle aristocratie anoblée et d'une anglomanie artistique. Outre-Manche, s'est développée une conception de la fête publique proche de nos kermesses contemporaines. Les jardins privés se transforment en jardins publics où la population urbaine vient s'aérer, danser dans les guinguettes, se désaltérer dans les cafés. Des concerts sont organisés, des feux d'artifice sont tirés. C'est dans ce contexte qu'est apparu le Vauxhall.

Le Vauxhall et son environnement

Selon Alain-Charles Gruber, ce nouveau bâtiment a été conçu pour répondre à la frustration d'une bourgeoisie d'argent qui avait été écartée

25. Le recueil Werner-Boudhors renferme un certain nombre de dessins et d'esquisses des deux architectes de la ville de Strasbourg et se trouve au Cabinet des Estampes.

des fêtes de Cour et qui ne désirait pas se mêler à la population urbaine²⁶.

La définition qu'en donne Blondel en 1771²⁷ indique clairement que la conception de l'architecture de la fête est passée de l'éphémère au permanent. Ses promoteurs parisiens, notamment Jean François Thérèse Chalgrin et Victor Louis, ont repris le modèle anglais de la rotonde qui sera appliqué à tous les Vauxhall français. Mais ce programme architectural imposant ne peut être exécuté au cœur des villes. Louis Denis Le Camus conçoit en 1769 le Colisée aux Champs-Élysées sur un terrain peu bâti. Ce complexe architectural articule un grand vestibule, une salle de bal centrale, des galeries, des portiques, des cafés, des petits salons qui s'ouvrent

Fig. 13 : Plan masse du projet de Vauxhall aux Contades, dessin de P.V. Boudhors (AVCUS, C III 17/2).

sur des jardins et des pièces d'eau. Quelques années plus tard, le jeune Pierre Valentin Boudhors, alors en formation dans l'agence de Chalgrin à Paris, dessine un projet similaire pour Strasbourg, à la demande de son protecteur, le préteur royal Baron d'Autigny²⁸. Il décide de l'implanter aux Contades, une des promenades préférées des Strasbourgeois (fig. 13). Le bâtiment principal reprend le plan massé en croix grecque du Colisée. Mais, alors que son modèle parisien ne développe que très peu d'espaces extérieurs, Boudhors intègre son édifice dans une promenade déjà existante qu'il redessine totalement. Des éléments de l'architecture des jardins à la française se mêlent à ceux du jardin anglo-chinois. Une vaste esplanade de verdure ordonnancée d'arbres se déploie devant le Vauxhall et offre une belle perspective aux

26. GRUBER (Alain-Charles), « Les "vauxhalls" parisiens au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1971, p. 125-143.

27. BLONDEL (Jacques François), *Cours d'architecture*, Paris, 1771, tome II, p. 289 : « Les vauxhalls sont des édifices construits à la légère, quoique solides. On peut dire qu'il n'est guère de compositions en architecture qui prête autant au génie de l'architecte ; en effet, l'élégance des formes, la légèreté de l'architecture, la richesse factice des matières qu'on prend soin d'imiter, la sculpture, la peinture, la dorure, les glaces, etc. sont des objets de luxe qu'on y emploie. »

28. Les Archives de la Ville de Strasbourg ne conservent que quelques dessins signés du jeune architecte.

Fig. 14 : Élévation de la façade sur le jardin du Vauxhall, dessin de P. V. Boudhors (AVCUS, 2 PL 20).

visiteurs qui entrent dans la cour. Des fabriques de verdure agrémentent l'ensemble : deux salles de verdure, un boulingrin et un belvédère. Longeant une contre-allée, l'architecte prévoit un bâtiment pour les combats d'animaux qui connaissent un regain d'intérêt à cette époque. Proche de l'Ill sont prévus des bâtiments de bains publics. Soupçonnés de propager les miasmes et accusés de favoriser la promiscuité, ces derniers avaient mauvaise presse auprès de l'Église et des médecins. Néanmoins, les avancées scientifiques avaient remis à l'honneur la pratique médicale du bain immergé au XVIII^e siècle.

De l'autre côté de l'allée principale, se trouvent le Vauxhall et ses bâtiments annexes. Ici, le paysage se modifie et prend une tournure plus « anglaise ». Aux parterres réguliers se succèdent des espaces de verdure aux chemins plus sinueux, jalonnés de cascades, d'une grande pièce d'eau et de bosquets. Les masses géométriques anguleuses du Vauxhall, de la guinguette et du jeu de paume s'opposent aux formes oblongues de la cour d'entrée et de la pièce d'eau dans un style très néo-classique.

Les différents espaces réunis

Les Archives de la Ville de Strasbourg ne conservent que l'élévation de la partie du Vauxhall et la coupe du bâtiment principal. L'élévation latérale s'étendant de la cour d'entrée jusqu'à la pièce d'eau, appelée le « cirque », présente une façade « versaillaise » réinterprétée dans le style néo-classique (fig. 14). L'édifice à niveau unique est posé sur un haut soubassement traité en ligne de refend continu. La toiture à faible pan raide est cachée par une balustrade que l'on retrouve au château de Versailles. On y accède par une rampe à double volée raide. Le style néo-classique transparaît dans le traitement du ressaut central. Les colonnes ioniques d'ordre colossal embrassent de hautes portes d'entrée ainsi que des métopes antiquisantes et sont surmontées d'un entablement et d'une terrasse en parapet, scandée par des guirlandes de fleurs. Le dessin des hautes portes-fenêtres rectangulaires couronnées d'un linteau alternatif fait référence aux bâtiments d'Étienne Boullée ou de Ledoux. La terrasse est prolongée, d'un côté, par un portique à colonnade dorique semi cannelée. La silhouette de cet édifice rappelle l'architecture des demeures

Fig. 15 : Coupe du bâtiment principal du Vauxhall, dessin de P. V. Boudhors (AVCUS, 2 PL 32).

de plaisance de la première moitié du XVIII^e siècle que prônait Blondel à l'Académie royale. La décoration reprend l'imagerie des fêtes dans le défilé de putti s'amusant dans les métopes, dans le groupe statuaire ornant le mur d'échiffre de Diane chasseresse blottie dans une grotte à caissons²⁹ ou les statues féminines tapant un tambourin qui rythment les ouvertures. Le développé de cette façade affiche une uniformité qui masque l'agencement de différents espaces.

En fait, le Vauxhall est composé de trois parties distinctes comme le montre la coupe. Le modèle de la rotonde que l'on retrouve à Paris est ici inséré dans un plan en croix grecque. Le volume central monumental circulaire est flanqué de deux espaces plus petits rectangulaires, abritant des petits salons (fig. 15). Comme tous les Vauxhall parisiens, la salle de bal à l'italienne est composée d'un pas de danse en baignoire, d'un promenoir et d'un niveau supérieur de loges. Une colonnade corinthienne d'ordre colossal supporte une vaste coupole terminée par une verrière. Le percement de nombreuses baies ainsi que la verrière inondent la salle d'une lumière qui est relayée par les multiples lustres et girandoles que portent des statues féminines au pied des colonnes ou dans les niches sous la corniche de la coupole. La décoration rappelle le cadre champêtre de la promenade des Contades. Des guirlandes de fleurs s'enroulent autour du fût des colonnes, dans les cartouches au-dessus des croisées ou pendent sous la verrière pour finir comme suspension des lustres. Des fresques représentant le char d'Apollon guidé par des putti et Neptune ornent la coupole. Les petits salons latéraux sont décorés dans la même thématique

29. Cette grotte n'est pas sans rappeler le cul-de-four du portique d'entrée de l'hôtel de Mademoiselle Guimard construit par Claude Nicolas Ledoux à Paris.

bucolique. À la belle saison, les visiteurs de marque peuvent sortir sur les terrasses, déambuler sur les portiques qui délimitent le cirque et assister aux joutes nautiques et aux feux d'artifice sur la pièce d'eau, du côté de la cour d'entrée, assister à une partie de jeu de paume en plein air ou, dans une promiscuité toute relative, voir la population danser à la guinguette.

Bien que ce projet de Vauxhall n'ait pas été réalisé, il témoigne d'une nouvelle préoccupation : organiser la fête publique, non plus à travers les rues étroites de la cité mais dans un complexe architectural et champêtre durable, capable de satisfaire à la fois les nouvelles attentes des élites et la population.

La fête transfigure la ville l'espace de quelques jours. Elle raconte une histoire féérique qui cherche à glorifier le pouvoir royal ou local. Habillages et masques de bâtiments, architectures éphémères, illuminations en tout genre, contribuent à transcender ces instants extraordinaires dans une interaction inédite entre les arts et les techniques. La mise en scène de la cité, orchestrée progressivement par les seuls architectes, s'efforce de façonner le tissu urbain où l'éphémère cohabite avec le permanent. Afin de répondre à la fois aux critiques récurrentes des sommes fabuleuses dépensées et aux besoins d'une nouvelle élite, l'architecture de la fête s'est transformée peu à peu en une entreprise plus durable. Importé d'outre-Manche et adapté au goût français, le Vauxhall marque un tournant social abandonnant la fête d'Ancien Régime et préfigurant celle de la bourgeoisie naissante du XIX^e siècle.

Bibliographie

BEYER (Victor) et MUGLER (Yves), *Le mausolée du Maréchal de Saxe*, Strasbourg, 1994.

BEYER (Victor), « Le recueil Werner-Boudhors et la pompe funèbre du Maréchal de Saxe (1777) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1976, p. 219-225.

BUSCOT (Gilles), « La Dauphine Marie-Antoinette à Fribourg et à Strasbourg en 1770. Point de vue contrastif sur deux fêtes "franco-autrichiennes" de part et d'autre du Rhin », in WUNDERLICH (Heinke) et MONDOT (Jean) (dir.), *Deutsch-Französische Begegnungen am Rhein 1700-1789 : rencontres franco-allemandes dans l'espace rhénan entre 1700 et 1789*, Heidelberg, 1994, p. 103-131.

GRUBER (Alain-Charles), « Les "vauxhalls" parisiens au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1971, p. 125-143.

GRUBER (Alain-Charles), *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI 1763-1790*, thèse de doctorat, Université de Genève, 1972.

HATT (Jacques), « Marie-Antoinette à Strasbourg », *La Vie en Alsace*, III, 1923, p. 1-8.

HELLER, Solène, *Les représentations gravées des cérémonies dans les livres de fête sous Louis XV à Strasbourg et à Paris*, mémoire de Master II, Université Marc Bloch de Strasbourg, 2005.

LECOQ (Anne-Marie), « Architecture éphémère », in *Encyclopaedia Universalis*, tome 8, p. 529-534.

LEDOUX-PROUZEAU (Marguerite), *Les fêtes parisiennes sous Louis XV : décor et rituel*, thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2005.

OESCHSLIN (Werner) et BUSCHOW (Anja), *Architecture de fête, l'architecte comme metteur en scène*, Liège, 1984.

UMBRECHT (Véronique), « Pierre Valentin Boudhors (1754-1831), un architecte singulier au service de la ville de Strasbourg », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, LVI, 2013, p. 121-135.

Résumé

La fête mise en scène dans Strasbourg au XVIII^e siècle :
de l'architecture éphémère à l'architecture permanente

La fête est vécue comme un moment de liesse, un temps hors norme. L'ordre social se renverse ; les bourgeois côtoient les gens du peuple dans une promiscuité temporaire. Les relations humaines ne sont pas les seules à être bouleversées. La ville est aussi amenée à se métamorphoser. Les artistes et les techniciens sont réunis au service de la promotion du pouvoir royal ou local. Ils transforment les rues, les places. Ils redessinent les perspectives : les bâtiments sont tantôt masqués par des architectures éphémères, tantôt habillés de décors postiches. La lecture de l'espace urbain et des édifices est réécrite dans une mise en scène onirique. Le soir venu, la lumière et le feu d'artifice sont orchestrés pour enflammer les cœurs et les édifices. Devant la multiplication des fêtes publiques, un nouveau type d'architecture plus durable fait son apparition afin de répondre aux exigences des nouvelles élites.

Zusammenfassung

Das inszenierte Fest im Straßburg des 18. Jahrhunderts:
von einer vergänglichen bis hin zu einer dauerhaften Architektur

Das Fest ist ein Moment des Glücks, eine einmalige Zeit. Die soziale Ordnung ist nicht mehr die gleiche; die Bürger treffen das Volk in einem provisorischen Zusammenleben. Die Stadt verändert sich. Die Künstler und die Techniken sind im Dienst der königlichen oder bürgerlichen Macht. Sie verwandeln die Straßen, die Plätze. Sie zeichnen neue Perspektiven: die Gebäude werden von provisorischen Gebäuden versteckt oder sind von neuen Bühnenbildern umhüllt. Der städtische Raum und die Gebäude werden auf eine onirische Art und Weise inszeniert. Am Abend, werden das Licht und das Feuerwerk instrumentalisiert, damit die Herzen und die Gebäude „Feuer fangen“. Ein neuer Typ von dauerhaften Architektur erscheint, um den Forderungen der neuen Eliten gerecht zu werden.

Summary

The celebration art in Strasbourg at 18th Century: of ephemeral architecture from permanent architecture

The celebration is experienced as an enjoyment event, an outstanding time. The social order inverted; the middle-class meets the common people. The human relations are not the only ones to be upset. The town is also changed. The artists and the engineers work in enhancing the royal and local power. They transform the streets; they draw new perspectives: buildings are either hidden behind the temporary architectures or covered with fake decors. The urban space and the buildings are staged into a scenography. By night, lights and fireworks are used to fire hearts and edifices. Due to the large number of public feats, a new type of more sustainable architecture has appeared to match the requirements of the new elites.