

**Abaton.** Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura

ISSN: 2530-4887

ISSN-e: 2990-367X

<https://dx.doi.org/10.5209/abat.106541>



EDICIONES  
COMPLUTENSE

## PERCIER I - Un Projet de Charles Percier pour le marquis de Marialva à Lisbonne (1818)

Helder Carita<sup>1</sup>

Enviado: 15-05-2025 / Aceptado: 07/06/2025

**Résumé.** Les publications récentes consacrées aux architectes Percier et Fontaine ne font aucune référence à un projet architectural détaillé commandé par le marquis de Marialva, ambassadeur du Portugal à Paris. Ce projet très sophistiqué illustre la rénovation du palais du marquis de Marialva à Belém, dans la banlieue de Lisbonne, sur les rives du Tage, à travers une série luxueuse de dessins architecturaux. Cette série de 38 dessins grand format comprend des élévations, des coupes, des plans et des perspectives qui dépeignent magistralement l'architecture, les jardins et les intérieurs dans les moindres détails. La caractéristique la plus intéressante de cette collection est que le projet est signé uniquement par Charles Percier. Ce travail est un cas exceptionnel dans sa carrière, qu'il a passée à travailler en étroite collaboration avec Pierre Fontaine, brouillant leurs visions personnelles de l'architecture. Dans cet essai, l'auteur analysera les choix et les propositions de Percier pour la *Quinta da Praia*, en tenant compte de l'histoire antérieure du domaine et de ses propriétaires, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il spéculera également sur les circonstances historiques qui ont conduit un ambassadeur portugais très cultivé à reconnaître les indéniables capacités artistiques de Charles Percier en matière de conception, excluant la participation de Pierre Fontaine.

**Mots-clés:** architecture napoléonienne; Charles Percier; marquis de Marialva; Lisbonne Belém; projets architecturaux; dessins grand format; Quinta da Praia; diplomatie et culture

## [en] PERCIER I - A Project by Charles Percier for the Marquis of Marialva in Lisbon (1818)

**Abstract.** Recent literature devoted to the architects Percier and Fontaine make no reference to a detailed architectural project commissioned by the Marquis of Marialva, Portugal's ambassador to Paris. This highly sophisticated project illustrates the renovation of the Marquis of Marialva's palace in Belém, on the outskirts of Lisbon, on the banks of the Tagus River, through a luxurious series of architectural drawings. This series of 38 large-format drawings includes elevations, sections, plans, and perspectives that masterfully depict the architecture, gardens, and interiors in minute detail. The most interesting feature of this collection is that the project is signed solely by Charles Percier. This work is an exceptional case in his career, which he spent working closely with Pierre Fontaine, blurring their personal visions of architecture. In this essay, the author will analyze Percier's choices and proposals for the *Quinta da Praia*, considering the previous history of the estate and its owners, from the late 16th century to the early 19th century. He will also speculate on the historical circumstances that led a highly cultured Portuguese ambassador to recognize Charles Percier's undeniable artistic abilities in design, excluding Pierre Fontaine's participation.

**Keywords:** Napoleonic architecture; Charles Percier; Marquis of Marialva; Lisbon Belém; architectural projects; large-format drawings; Quinta da Praia; diplomacy and culture

**Sumario.** Apresentação. Bibliografia.

**Cómo citar:** Carita, H. (2024). PERCIER I - Un Projet de Charles Percier pour le marquis de Marialva à Lisbonne (1818). *Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura* 2(2), 41-54.

<sup>1</sup> IHA, FCSH, Universidade Nova Lisboa

## Présentation

La commande à Charles Percier d'un projet architectural à réaliser au Portugal est liée à la présence à Paris du 6<sup>e</sup> marquis de Marialva, Pedro Vito de Meneses (1755-1823), nommé en 1807 ambassadeur du Portugal en France. À son arrivée à Paris, Pedro Vito doit faire face à une situation très défavorable pendant plusieurs années, en raison du conflit ouvert entre la France et le Portugal, avec une série d'invasions et la fuite de la cour portugaise au Brésil.

Avec la chute de Napoléon et le retour au pouvoir de Louis XVIII (1755-1824), en 1814, la situation du marquis de Marialva change radicalement. En plus d'occuper officiellement le poste d'ambassadeur, le marquis est surtout chargé de délicates négociations diplomatiques, non seulement avec la cour de Russie, mais aussi avec la cour de Vienne<sup>2</sup>. Ces négociations consistaient à trouver un allié européen fort, en plus de l'Angleterre, et cette alliance était structurée autour du mariage de l'enfant D. Pedro, fils de João VI (1798-1834). Après des négociations avec la cour de Russie, le mariage de l'archiduchesse Maria Leopoldina d'Autriche (1797-1826) avec le prince Pedro, futur Pedro I<sup>er</sup> du Brésil est finalement convenu et signé à Vienne en novembre 1816. À cette fin, le marquis de Marialva reçut le 25 juin 1814 une subvention de douze contos de réis comme allocation de subsistance, qui serait payée par l'administration des fonds du Trésor royal à la Cour de Londres. Bien que disposant d'une grande fortune, l'ambassadeur jouit à cette époque d'une nouvelle situation financière qui lui permettait de gérer ses vastes biens avec plus d'aisance. Connu pour sa culture et son élégance, D. Pedro de Meneses avait déjà un nom en tant que collectionneur.

Les préoccupations de collectionneur apparaissent dans une lettre de l'ambassadeur au comte de Barca (António de Araújo e Azevedo 1754-1817), datée de septembre 1815, mentionnant les excellentes opportunités à Paris à cette époque: "acquérir des tableaux, sculptures et autres objets d'art à des prix extrêmement bas, y compris des pièces provenant de la Malmaison"<sup>3</sup>. Pendant sa formation, l'ambassadeur avait été directeur des Archives militaires, cartes militaires, géographiques et maritimes, qui deviendront, des années

plus tard, les Archives Historiques Militaires: une institution chargée de la conservation et de la préparation des établissements qui, pendant plusieurs siècles, occupera une position extrêmement importante dans les stratégies militaires et politiques du Royaume de Portugal.

Dans la nouvelle situation politique et financière, la rénovation de la *Quinta da Praia* à Belém était devenue un élément central de la représentation de la famille à la cour. Sur le plan social, le 6<sup>e</sup> marquis de Marialva et le 3<sup>e</sup> comte de Cantanhede représentaient une lignée militaire distinguée dont le 1<sup>er</sup> marquis (1603-1675), en tant que chef militaire dans diverses batailles contre les forces espagnoles lors de la guerre de 1640 pour l'indépendance du Portugal. Ses exploits militaires ont été distingués pendant la guerre de 1640 pour la restauration. Ses exploits militaires ont été poursuivis pendant des décennies, maintenant la défense de certaines places fortes de l'Alentejo jusqu'à la signature du traité de Lisbonne, le 13 février 1668, qui reconnaissait la restauration de l'indépendance du Portugal. Au cours des générations suivantes, les marquis de Marialva restaient toujours dans le cercle le plus proche du pouvoir royal. Le 4<sup>e</sup> marquis, Pedro José de Alcântara de Meneses (1713-1799), se distingue comme un grand maître de cavalerie et se voit confier l'importante charge d'*Estribeiro Mor do Reino* (1770). Ami personnel du roi José I<sup>er</sup> (1714-1777), il reçut du roi, pour services rendus à la couronne, la *Quinta da Praia*, que le roi João V (1689-1750) avait achetée aux comtes de São Lourenço pour y construire un palais royal avec d'autres propriétés<sup>4</sup>.

La *Quinta da Praia* sur les rives du Tage — dans un endroit stratégique - associée à l'emblématique du monastère des Jerónimos et de la tour de Belém, constitue une sorte de grande entrée dans la ville de Lisbonne. En ce sens, la maison a été le théâtre de cérémonies officielles, comme l'entrée royale des princes Mariana Vitoria de Bourbon (1718-1781) et José de Portugal à Lisbonne, dont la cérémonie a été enregistrée dans le *Panoramique des Lisbonne* réalisé en azulejos dans le cloître du couvent de São Francisco de Bahia au Brésil au XVIII<sup>e</sup> siècle. On y voit l'édifice représenté sous forme schématique avec ses quatre emblématiques belvédères qui confèrent à la *quinta* une configuration architecturale très particulière. L'iconographie de Lisbonne est riche en exemples de cette *quinta*, tant en gravures qu'en peintures, et pas seulement aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup>

<sup>2</sup> Castro Luís 2015, 47-48.

<sup>3</sup> Lettre du marquis de Marialva au comte de Barca, 27 septembre 1815 (Archives du District de Braga/FAM/FAA; AAA, 952).

<sup>4</sup> ARAÚJO 1946, 25-26.



Fig.1. *Façade principale du Palais Seteais à Sintra, Portugal. Propriété des marquis de Mariaiva qui, au début du XIXe siècle, exécutèrent d'importants travaux par l'architecte José Costa da Silva (1747-1819). Photo de l'auteur*



Fig. 2. Pier Maria Baldi. *Vue du quartier de Belém avec le monastère des Jerónimos et la Quinta da Praia. in Viage de Cosme de Medici por Espana y Portugal (1668-1669), BNP - E.A.326A- pl.LV*

siècles, où la maison est représentée dans sa position privilégiée sur les rives du Tage, près du monastère des Jerónimos.

La première preuve iconographique de ce bâtiment semble se trouver dans une vue de Lisbonne avec une légende qui dit: *Entrada de S Mgd. Don Phelipe III in Lisbon 1613*<sup>5</sup>. Bien que quelque peu schématique, ses tours pyramidales caractéristiques indiquent déjà un bâtiment du cycle architectural philippin, suivant le modèle architectural du palais des marquis de Castelo Rodrigo à côté du Paço da Ribeira. Le tableau date au XVIIe siècle. Dans la vue de Belém par Pier Maria Baldi (1630-1686), le palais est plus détaillée, avec la maison encadrée par la tour de Belém et le Monastère des Jerónimos

Cet artiste italien, chambellan du prince Cosme de Médicis (1642-1723, futur Cosimo III), faisait partie de l'entourage du prince lors de sa tournée en Espagne et au Portugal en 1668/1669. Dans ce dessin, la *quinta* présente un corps central délimité au niveau du *piano nobile* une suite de sept baies vitrées et un vaste balcon reliant les deux tourelles tournées vers la cour d'entrée. Dans le corps central, on peut encore voir les sept arcs en plein cintre qui, par leur effet d'ombre et de lumière, soulignent la façade du corps central. Comme dans la plupart des représentations que nous avons de cette *quinta*, les tourelles apparaissent dans ce dessin sans l'encadrement rigoureux dont elles bénéficiaient dans la réalité: c'est-à-dire dans les angles d'un grand rectangle où le corps principal a été découpé en son milieu (Fig. 2).

Dans la grande frise avec la célèbre vue de Lisbonne en azulejos par Gabriel del Barco,

<sup>5</sup> Ce tableau se trouve au château de Weilburg en Allemagne et a été peint dans les années 1620-22: je renvoie à FLOR, Pedro: *The Universal Square of the Whole Orb - A View of Lisbon in 1619*, Museu de Lisboa, Lisbonne, 2019.

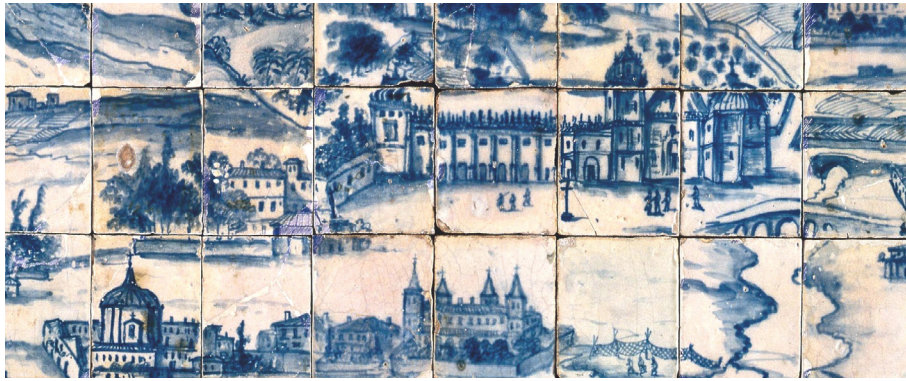


Fig. 3. Gabriel del Barco (attr.), *Détail de Belém dans la Vue Panoramique de Lisbonne*, vers 1698-1699, 115x2247 cm., Museu Nacional do Azulejo, INV. N° 1.

dans le plan de la zone de Belém, nous voyons le complexe de la *Quinta da Praia* avec les quatre tourelles placées géométriquement et équidistant les unes des autres. Cette structure formait une longue façade sur la cour d'entrée, où le corps central était encadré symétriquement par corps du rez-de-chaussée surmontés d'un long balcon et aux extrémités par les tourelles, formant un effet architectural de grande rigueur géométrique et d'un sens esthétique indéniable.

L'iconographie dans laquelle les quatre tourelles apparaissent à l'endroit le plus correct est sans aucun doute celle de la gravure de Clément Lamprière (1683-1746)<sup>6</sup>, qui coïncide avec l'emplacement que nous voyons dans le Plan de Lisbonne de 1904-1911 (Fig. 3)<sup>7</sup>.

Outre ce domaine, les marquis de Marialva possédaient d'autres résidences, notamment à Sintra où, en plus de la Quinta de São Pedro, Diogo José Vito de Menezes, 5e marquis de Marialva, avait acquis la Quinta de Seteais de la veuve du consul néerlandais Daniel Gildmeester (1714-1793). Doté d'un nouveau cadre architectural, le bâtiment a reçu une nouvelle aile symétrique à celle d'origine les deux corps étant réunis au centre par un arc de triomphe monumental aux lignes néoclassiques, œuvre de l'architecte royal José da Costa e Silva (1747-1819) (Fig. 4).

Les Marialva avaient cependant perdu leur palais de Lisbonne lors du tremblement de terre de 1755, faisant de la *Quinta da Praia* leur résidence permanente à Lisbonne. Malgré sa situation privilégiée, cette résidence - qui datait du XVI<sup>e</sup> siècle - était profondément démodée. C'est pourquoi l'ambassadeur portugais a commandé un projet de rénovation pour donner à la *Quinta*

*da Praia* une nouvelle apparence architecturale conforme au statut élevé de la famille Marialva.

### II - *Quinta da Praia*

En ce qui concerne l'histoire de la *Quinta da Praia* et de ses propriétaires, il semble la maison ait acquis son aspect architectural très particulier grâce à l'initiative de Fernão da Sylva (1520- ?), qui avait réalisé d'importants travaux sur cette *quinta* achetée par son père Rui Pereira da Silva, Alcaide mor de Silves<sup>8</sup>. Fait peu étudié, Fernão da Sylva apparaît comme l'un des les plus importants fonctionnaires royaux sous le règne de Philippe II d'Espagne (1527-1598)<sup>9</sup>, recevant tout au long de sa vie une série inhabituelle des hautes fonctions. Toujours sous le règne du roi Sebastião (1554-1578), il est nommé Ouvidor-General et Provedor-Mor da Fazenda au Brésil, assumant le poste du gouverneur général du Brésil ad intérim. À son retour dans le royaume, il est nommé ambassadeur à Madrid<sup>10</sup> et Regidor da Justiça da Casa da Suplicação<sup>11</sup>. Il également est nommé capitaine et gouverneur du royaume de l'Algarve en 1590, membre du Conseil d'État en 1589 et veedor da Fazenda en 1594. Outre ces fonctions, Fernão da Sylva fut également nommé capitaine de la Tour de Belém, à l'époque, connue à tous avec le nom de Tour de São Lourenço; pourtant, la *Quinta da Praia* était la résidence du capitaine de la Tour de Belém.

<sup>8</sup> Selon Araújo cette maison a été achetée aux descendants de D. Manuel de Portugal, 1er comte de Vimioso mais il ne fournit aucun document à l'appui : ARAÚJO 1946.

<sup>9</sup> FREIRE, Anselmo Braamcamp: *Brasões da Sala de Sintra*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 3 vol. II, 1927, pp.157-158

<sup>10</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo (à partir de maintenant ANTT), Chancellerie des rois Sebastião et Henrique, livre 43 des *donations*, fl. 385 v.

<sup>11</sup> ANTT, Chancellerie de Philippe Ier, livre 21 des *Donations*, fl. 124 v (lettre royale signée à Almada le 24 juin 1581).

<sup>6</sup> Lisbonne, Musée de Lisbonne, inv. n. MC. GRA 1589

<sup>7</sup> SILVA PINTO 1909. CMLSB/URBA/IT/03-007).

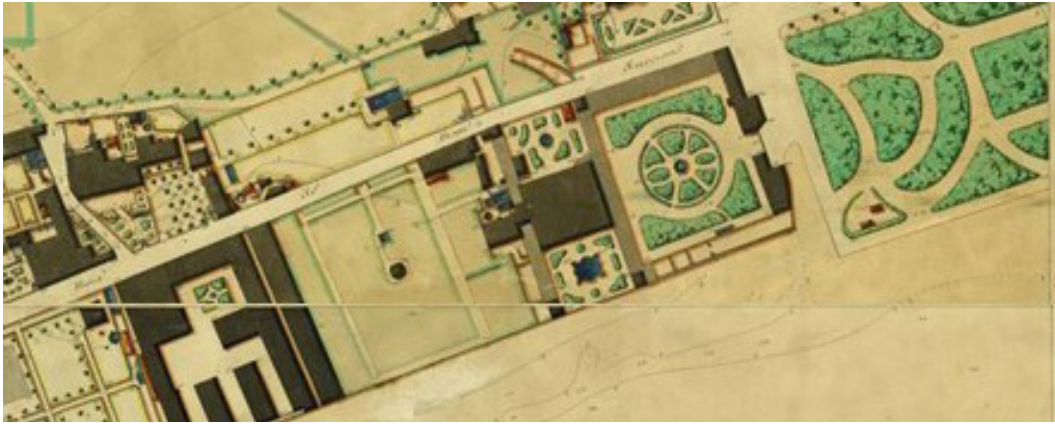


Fig. 4. Silva Porto, J.A da Dir. *Relevé du Plan de Lisbonne de 1904-1911*. Encre noir et aquarelle, 930 x 640 mm. Détail de la zone de Belém avec le cadre urbain de Quinta da Praia.

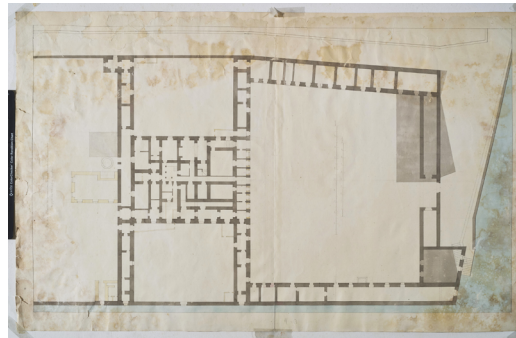
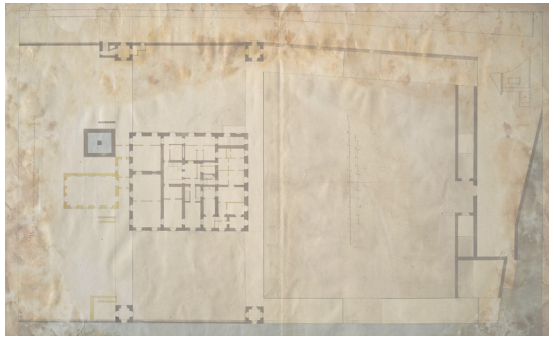


Fig. 5-6. Atelier Charles Percier. *Relevé de Quinta da Praia, début du 19e siècle*. Encre de Chine et aquarelle, 1007x630 mm. Museu de Lisboa, ML. DES n°.5570 et n°.5571.

Les grands travaux réalisés par Fernão da Sylva à la *Quinta da Praia* sont documentés par trois dessins aujourd'hui conservés à la Biblioteca Nacional de España, avec des propositions d'aménagement du jardin de la maison dont la légende est la suivante: *Planta do Jardim feito p<sup>a</sup> a quinta do Sr<sup>o</sup> Fernão da Silva q está em belém*<sup>12</sup>. En croisant l'iconographie de la maison avec le relevé de l'édifice effectué au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>, on constate que les quatre tourelles étaient strictement situées aux quatre coins d'un grand rectangle régulier où inscrit le corps de la

maison s'au centre, ce qui confère à l'ensemble architectural une rare et subtile unité esthétique (Fig. 5-6).

L'unité et la cohérence de l'ensemble de la composition architecturale sont encore soulignées par deux longs corps bas, à un seul rez-de-chaussée, surmontés de larges balcons en terrasse qui relient les tourelles deux à deux. Un premier balcon, donnant sur la cour d'entrée, s'étendait entre les deux tourelles et la façade d'entrée, formant une arcade de neuf arcs légèrement surbaissés sur la largeur du corps central. Un second corps courait à l'arrière, reliant les tourelles situées à l'ouest et donnant sur un jardin orienté à l'ouest. La rigueur et l'originalité de l'architecture de la *Quinta da Praia* sont encore soulignées par le fait qu'elle est encadrée par deux jardins corps central à deux étages rectangulaires

<sup>12</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, DIB/16/49/68/1: «*Plan du jardin réalisé pour le domaine du Sr. Fernão da Silva*»

<sup>13</sup> Ce relevé inédit de la *Quinta da Praia* fait partie de l'ensemble des dessins du projet de Charles Percier commandé par le marquis de Marialva, qui appartiennent aux archives historiques du musée de Lisbonne.

et rigoureusement symétriques, entourés de hauts murs.

Toujours sur la base du relevé du palais effectué au début du XIX<sup>e</sup> siècle (Lisbonne, Museu de Lisboa, ML. DES n<sup>o</sup>. 5558,) nous pouvons affirmer que le jardin orienté vers le Sud avait un caractère plus raffiné, avec un grand lac au centre.

En ce qui concerne le programme sur le côté tectonique, la documentation jointe à l'achat de la quinta en 1727 par la couronne, comprend une description intéressante de la propriété qui nous fournit des éléments sur l'intéressants architecture de la décrivant la propriété:

“... consta de caza Nobres, Jardins, cercas Pumares e mais pertenças cito tudo do Real Mosteiro de S.ta M.<sup>a</sup> de Bellem p.<sup>a</sup> a parte de Poente a qual propriedade antes da entrada do pateo della tem hum cham cercado pella banda do Nascente com parapeito de cantaria q o defende do mar e da banda do sul tem hua escada de pedra q desce p.<sup>a</sup> a praia”<sup>14</sup>.

Comme le montre l'iconographie, la ferme était entourée de hauts murs avec une ouverture sur une petite jetée du côté sud. La description le mentionne:

“...e dentro do d<sup>o</sup> cham fica a entrada p.<sup>a</sup> hu pateo grande quadrado cercado de barandas cavalaharuice e outras oficinas e cazas de criados e hua fonte de agoa nativa da banda do Sul e no fim do pateo da parte de poente ficão as cazas no meio da baranda cercada de grades de ferro q remata em duas torres, hua baranda do Norte com Janellas p.<sup>a</sup> a estrada e outra da banda do Sul com fontes da agua nativa e tanques e p.<sup>a</sup> eles tem as cazas por hua e outra parte portas e janelas”.

Complétant l'iconographie de la maison, le document de 1727 confirme la formation d'une vaste véranda donnant sur le grand jardin à l'ouest de la maison, en mentionnant:

“...e ao poente das mesmas Cazas fica outra baranda com grades de ferro q também remata em duas torres, hua da banda Sul com janelas p.<sup>a</sup> a praia outra da banda do Norte com janelas p.<sup>a</sup> a Estrada...”.

La propriété de la Quinta intégrée dans le domaine de la maison royale ne dura pas longtemps. En réalité, le roi João V a opté pour la construc-

tion du palais royal de Mafra en faveur de la zone de Belém, tandis que les différents domaines achetés dans la région resteront dans sa configuration. Comme nous l'avons dit plus haut, José I<sup>er</sup>, en tant que grand ami du 5<sup>e</sup> marquis de Marialva, offrit cette quinta à Diogo de Meneses, 5<sup>e</sup> marquis de Marialva (1739-1803), et la maison et sa vie quotidienne devinrent célèbres grâce aux descriptions qu'en fit William Beckford (1760-1844) dans ses *Mémoires*.

À la mort du 6<sup>e</sup> marquis de Marialva, les biens de la maison de Marialva ont été hérités par les trois sœurs. Selon Miguel Metelo Seixas: «Avec l'extinction de la ligne directe des marquis de Marialva, le patrimoine de cette maison a été divisé: la représentation de ses titres est passée aux ducs de Lafões, puisque la sœur aînée du défunt marquis - D. Henriqueta - avait épousé le deuxième duc de Lafões. Mais les deux autres sœurs, D. Joaquina et D. Maria Margarida, respectivement mariées au 4<sup>e</sup> marquis de Louriçal et au 8<sup>e</sup> comte de Vale de Reis, ont également reçu une partie de l'héritage laissé par D. Pedro de Menezes. Après une longue procédure, la *Quinta da Praia* a été attribuée à D. Maria Margarida, et est ainsi entrée dans le patrimoine des comtes de Vale dos Reis, devenus entre-temps marquis de Loulé»<sup>15</sup>.

Cependant, en 1828, l'acte de mesurage était toujours au nom du Duc de Lafões D. João Carlos de Bragança, 2<sup>e</sup> Duc de Lafões (1719-1806), qui (marié à D. Henriqueta Maria Júlia de Lorena e Menezes sœur du 6<sup>e</sup> Marquis de Marialva), nous apparaît comme l'administrateur de la Quinta en 1828, peut-être en raison de l'absence du 1<sup>er</sup> Duc de Loulé, D. Nuno Rolim de Moura Barreto (1780-1824) à Paris. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la mise en décharge de la zone riveraine de Belém, dans le cadre du plan général d'amélioration de Lisbonne, a considérablement modifié le cadre urbain de la Quinta da Praia, qui a non seulement perdu son ancien lien avec le Tage, mais s'est également retrouvée à un niveau inférieur à celui des terres environnantes. La situation s'est détériorée lorsque la première usine de gaz d'éclairage a été installée à côté de la Tour de Belém, et que les jardins à l'ouest ont été occupés par des usines. Sous les Marquis de Loulé le domaine était vendu à l'État, par José Pedro Folque 12<sup>o</sup> conde de Vale de Reis (1888-1969) en 1929, et le lycée D. João de Castro y était installé. Peu après, en 1940, le pavillon de Portugal fut installé dans la grande cour du palais dans l'Exposition Uni-

<sup>14</sup> ANTT, Chancelaria Régia, D. João V, Liv.16, Fl. 160-173.

<sup>15</sup> SEIXAS, 2009:54.

verselle Portugaise (O Mundo Português). Avec la clôture de l'événement, la Commission des travaux de l'Université de Coimbra et, plus tard, les services administratifs de la Casa Pia entre 1941 et 1945 étaient installés dans le bâtiment (NOBRE, 2010:25). Complètement désaffecté, le palais a finalement été démoli pour laisser place au Centre Culturel de Belém qui y était construit en 1993.

### III - L'ordonnance

La vie officielle de Pedro Vito de Meneses est relativement bien étudiée, grâce à la correspondance diplomatique échangée par l'ambassadeur avec diverses personnalités de la cour portugaise, en particulier, le comte de Barca. Il n'en va pas de même pour sa vie privée, car aucun document n'a été trouvé prouvant la date de commandé du palais.

D'après nos recherches sur la vie de ce diplomate, tout semble converger vers une commande projet en du 1815, où plusieurs facteurs semblent se croiser. Comme nous l'avons déjà souligné, c'est à cette époque, après la chute de Napoléon, que D. Pedro de Meneses est enfin reconnu ambassadeur, recevant d'importantes missions diplomatiques des cours de Russie et d'Autriche-Hongrie qui lui garantissaient un nouveau statut, tant sur le plan politique que financier. D'autre part, cette situation de soulagement financier semble croiser l'implication de l'ambassadeur dans les préparatifs, en France, de la *Mission française au Brésil*, et son interaction avec un groupe d'artistes français qui avaient l'intention de s'installer au Brésil et de fonder une Académie des arts et métiers à Rio de Janeiro<sup>16</sup>.

À la chute de Napoléon Bonaparte (1769-1821), un vaste groupe d'artistes, protégés par le régime pendant des décennies, se retrouve quelque peu marginalisé et s'organise avec des membres du gouvernement et du corps diplomatique portugais pour s'installer à Rio de Janeiro, où se trouve la cour portugaise, qui avait fui Lisbonne avec l'arrivée des troupes françaises<sup>17</sup>.

Parmi les artistes qui se rendent au Brésil figurent les architectes Jean Baptiste Debret (1768-1848) et Grandjean de Montigny (1776-1850), tous deux disciples de Charles Percier. Debret, qui revint en France quelques années plus tard, donne une description intéressante des préparatifs de ce voyage dans son livre *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publié à Paris en 1833<sup>18</sup>. A propos du marquis de Marialva, Debret écrit:

«Ministre plénipotentiaire près de la cour de France à Paris, il y compose son cercle intime d'hommes extrêmement remarquables par leurs connaissances et leurs Lumières parmi eux se trouva baron de Humboldt, l'un des membres de l'le qui, en, 1815, lui inspira le Institut de France désir d'enrichir Rio-Janeiro d'une académie royale des beaux -arts. De là notre expédition artistique dirigée par M. Lebreton, alors Secrétaire Perpétuel del'Institut de Classe des Beaux-Arts France»<sup>19</sup>.

Dans ce groupe d'intellectuels et d'artistes qui fréquentaient le cercle du marquis de Marialva, nous voyons Joaquim Croiser Lebreton (1760-1819)<sup>20</sup> et Alexandre von Humboldt. Si l'on peut douter qu'Alexandre von Humboldt (1769-1859) soit à l'origine de la formation de la *Mission dite française*, sa présence dans le cercle d'amis du marquis de Marialva est confirmée par d'autres sources de l'époque: il fut un élément fondamental dans le rapprochement de l'ambassadeur avec Charles Percier. La même année que les préparatifs de la soi-disant mission française au Brésil, Alexandre von Humboldt visite l'atelier de Percier et Fontaine un fait mentionné dans l'introduction de livre leur :

«...dans le mois d'août 1815 le fis du roi de Prusse l'héritier présomptif de la couronne, conduit par le célèbre et savant voyageur M. le baron de Humboldt (...) vin nous demander à voir nous projets et particulièrement ceux du palais du roi de Rome...»<sup>21</sup>.

Il est à noter, qu'en 1815 il y a une certaine distanciation entre Percier et Fontaine, ce dernier bénéficiant de la protection du duc d'Orléans futur Louis Philippe (1773-1850) avec le projet du Palais Royal. Jean-Philippe Garric souligne dans sa biographie de Percier que: «A partir de 1815 [Percier] décide de quitter Fontaine pour servir le nouveau régime, tout en continuant à collaborer à certains projets étrangers»<sup>22</sup>. Dans son journal, Fontaine évoque ce départ en écrivant: «Mon

<sup>16</sup> TAUNAY 1956.

<sup>17</sup> TELLES 2017.

<sup>18</sup> Sur son oeuvre voire: BANDEIRA 2009.

<sup>19</sup> DEBRET 1834, vol. 3, 206-207.

<sup>20</sup> Joaquim Lebreton, grand partisan de Napoléon, avait été chef de la section des musées, conservatoires et bibliothèques du ministère de l'Intérieur et avait participé activement à la création du Musée central (aujourd'hui Musée du Louvre): TAUNAY 1912 et BITTENCOURT 1967.

<sup>21</sup> PERCIER 1833, 2.

<sup>22</sup> À partir de 1815, il «...décide de laisser Fontaine travailler seul service du au nouveau régime, même si leur collaboration commence, de façon plus épique, sur quelques projets étrangers...», in GARRIC 2017, 18.

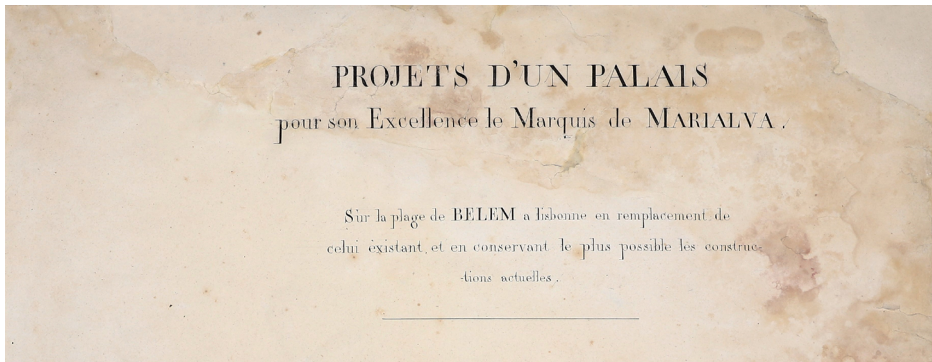


Fig. 7. Charles Percier. *Détail de la page de titre de l'ensemble des dessins constituant le projet architectural pour la rénovation de la Quinta da Praia à Belém, commandé par le 6e marquis de Marialva à l'architecte.* Encre de Chine et aquarelle, 1007x630 mm. Museu de Lisboa, AHML. DES n°.5570 et n°.5571

amie Percier étant depuis longtemps fort occupée d'un travail [...] pour M. le conte Arthur Potocki, Polonais<sup>23</sup>.

En ce qui concerne le choix de Charles Percier au détriment de Fontaine, on ne peut s'empêcher de rappeler que la commande du marquis de Marialva était essentiellement un projet d'atelier et que les travaux à Lisbonne étaient réalisés par des professionnels portugais, ce qui diminuait considérablement l'importance de Pierre Fontaine. Cet aspect de son activité, plus étroitement lié à la construction, est clairement mentionné par Fontaine dans ses mémoires, où il écrit : «...tandis que j'étais occupé tout entier aux travaux d'architecture, il a, presque seul, dessiné et gravé, outre les frontispices des palais et maisons de Rome, la plus grande partie des planches qui composent notre recueil des meubles des décorations et autres... »<sup>24</sup>.

#### IV - Le projet

Nôtre étude du projet de Charles Percier pour la *Quinta da Praia* se base sur une série de trente-sept dessins de grand format conservés dans les archives historiques du Museu de Lisboa (dorénavant abrégé en AHML)<sup>25</sup>, structurés de manière cohérente avec trois propositions marquées par les lettres A, B et C. Avec un soin remarquable, la proposition inclut non seulement le bâtiment et les jardins qui entourent la maison, mais aussi une série d'écuries et d'étables situées dans une zone séparée de la maison par une route qui reliait Lisbonne à Cas-

cais. Le bâtiment central est traité dans une séquence de grands plans, d'élévations, de coupes et de perspectives qui illustrent les talents de Percier dessinateur, révélant une fluidité et une précision inégalées, ainsi qu'une attention aux détails architecturaux et décoratifs les plus délicats. En analysant ces dessins, on s'aperçoit que la proposition A, par son détail et son nombre de dessins, est la solution préférée de l'auteur, tandis que les propositions B et C sont de petites variantes de la proposition A, avec des alternatives à discuter avec le commanditaire.

Comme une sorte de page de titre, cette série de dessins commence par une note explicative de la proposition intitulée : *Projets d'un Palais pour son Excellence le Marquis de Marialva* (Fig. 7).

Toujours sur cette feuille et à la suite du titre, plus bas, on trouve deux textes sur les contraintes du projet. La structure du premier paragraphe mentionne que le bâtiment central et les quatre pavillons du bâtiment préexistant seront conservés, ce qui témoigne d'une réflexion approfondie et d'un fort souci de préservation. Ce texte est suivi d'une série de commentaires sur le programme général, ainsi que des services et des écuries et de l'organisation des bâtiments qui, de leur ancien emplacement dans la cour d'entrée, sont proposés pour être déplacés sur un terrain adjacent à la maison, où il y avait déjà un corps d'écuries et un grand manège que Percier également proposait de conserver.

Marqués d'un numéro, ces planches sont suivies de sept plans correspondant aux propositions A et B, montrant chacun : le rez-de-chaussée, l'étage noble et l'étage mansardé. Ces plans généraux sont accompagnés de plans variantes détaillant certaines zones du bâtiment considérées

<sup>23</sup> FONTAINE 1987, 1, p. 578.

<sup>24</sup> EN MA 2017.

<sup>25</sup> Les formes des dessins varient, les plus grands atteignant une largeur d'environ 1700 mm avec des variations d'environ 1000 mm.



Fig. 8. Charles Percier. Elévation principale de proposition A du projet de la Quinta da Praia. Encre de Chine et aquarelle, 613x773 mm., Museu de Lisboa, AHML. DES n°. et n°5553.



Fig. 9) Charles Percier. Detail de proposition A du projet de la Quinta da Praia. Encre de Chine et aquarelle, 504x654 mm., Museu de Lisboa, AHML. DES n°. et n°5580.

comme plus délicates en raison de leur importance, telles que le hall d'entrée ou les escaliers nobles (Lisbonne, AHML. DES n° 5569).

L'une des variantes du projet (Lisbonne, AHML. DES n° 5575, 412 x 524 mm.) consiste d'un plan avec une section montrant deux propositions d'escaliers, conçus en relation avec le grand vestibule d'entrée, qui occupe une place importante dans le projet).

Ces plans sont accompagnés de légendes détaillées sur les fonctions de tous les espaces, ce qui nous permet d'évaluer la logique utilisée dans le programme de distribution des espaces intérieurs. Deux plans en particulier (Lisbonne, AHML. DES n° 5596, 543 x 364 mm. et n° 5597, 543 x 364 mm.) montrent des variantes des appartements dits *privés du Marquis*, dont nous voyons qu'ils varient dans les détails de leur programme de distribution. Situées au rez-de-chaussée, dans une partie de la maison orientée au Sud, en relation directe avec le jardin, et disposant d'une

entrée indépendante, ces différentes propositions pour l'appartement du maître révèlent le soin particulier apporté par Percier à cette partie de la maison noble qui, dans l'architecture seigneuriale française, a pris une importance particulière tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette série de plans est suivie d'une série de trois coupes, deux sur la largeur du plan et un sur la longueur, puis cinq grandes élévations, donc deux sur la longueur. C'est dans ces élévations que Charles Percier démontre ses plus grandes qualités artistiques avec une magnifique maîtrise du trait qui confère à ces dessins une qualité esthétique inégalée (Fig. 8 et 9).

A cette qualité exceptionnelle du trait s'ajoute le remarquable attention de l'architecte au détail, tant extérieur qu'intérieur, ce qui leur confère un certain éblouissement. Dans ce sens d'un grand investissement esthétique, on trouve une grande perspective longitudinale de la maison donnant sur les eaux du Tage (Lisbonne, AHML. DES n°



Fig. 10. Charles Percier. Coupe longitudinale de la proposition A du projet de la Quinta da Praia. Encre de Chine et aquarelle, 598 x 1.712 mm., Museu de Lisboa, AHML. DES n°. et n°5587.

5583, 500 x 655 mm) (Fig. 10), ainsi qu'une perspective cavalière de l'ensemble du complexe, y compris la cour d'honneur et les jardins (Lisbonne, AHML. DES n° 5580, 504 x 654 mm.).

Cette vaste série de coupes, d'élévations et de perspectives est complétée par un groupe de onze dessins exquis avec des détails de l'édifice, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur organisés comme une sorte d'album qui démontre une fois de plus les capacités superlatives de Charles Percier. L'ensemble des éléments de conception est complété par un dessin au sens technique et constructif fort, avec une séquence de cinq sections qui illustrent les dispositifs de renforcement de la structure du bâtiment, avec une attention particulière au niveau du Tage et à l'évacuation des eaux (Lisbonne, AHML. DES n° 5582, 503 x 668 mm.). En contraste avec le raffinement des élévations et des perspectives architecturales, Percier démontre ici une culture architecturale dotée d'une solide conscience technique marquée par le souci des aspects constructifs que l'on a coutume de considérer comme un attribut de Pierre Fontaine.

En analysant les options générales de la proposition architecturale, on constate que Percier a ajouté un nouveau portique d'entrée sur l'ancienne façade du bâtiment avec une double arcade qui s'avance sur la façade pour permettre l'entrée des carrosses (Fig. 11).

Avec la création d'un étage noble surélevé, l'accès à l'entrée principale se fait désormais par deux rampes symétriques en demi-orange, dans un style très italien que l'on retrouve chez Percier et Fontaine dans la conception du *Palais du Roi de Rome*<sup>26</sup>. Entourée de statues et de fontaines, cette solution donne à la cour d'honneur une impression de grandeur. Dans un style très français, la cour d'honneur est désormais précédée d'une

balustrade métallique sur toute sa largeur, interrompue par deux guérites surmontées de statues, dans une composition très proche de l'entrée de la cour d'honneur du château de Versailles par Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) vers 1679.

Contrairement à la zone d'entrée, Percier a ajouté un pavillon rectangulaire sophistiqué au grand jardin orienté à l'Ouest qui, en raison de sa conception et de son caractère *ex novo*, est l'une des pièces architecturales les plus intéressantes du projet (Fig. 12).

De proportions très gracieuses, ce pavillon reprend la tradition des petits pavillons de jardin développés sous les règnes de Louis XV (1715-1774) et Louis XVI (1774-1792) par Ange-Jaques Gabriel (1698-1782) et qui constituent l'une des typologies architecturales les plus sophistiquées de toute l'architecture européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans ce cas, les similitudes avec le pavillon commandé par Madame Du Barry (1743-1793) à l'architecte Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) sont plus qu'évidentes: tous deux présentent une façade très épurée avec un portique central suspendu par deux colonnes, flanqué symétriquement de deux fenêtres aux lignes très pures.

Sur l'axe opposé, le pavillon à l'Ouest s'ouvre à nouveau sur le jardin par un portique en demi-orange, lui-même organisé par un cheminement aboutissant à un large nymphée se déployant sur toute la largeur du jardin avec une fontaine centrale monumentale flanquée symétriquement de quatre fontaines. En l'occurrence, cette solution semble s'inspirer des nymphées villas des Italiennes telles que la Villa Barberini ou Sacchetti, que Percier et Fontaine reproduisent dans le *Choix des plus Célèbres Maisons de Plaisance de Rome et ses Environs* publié en 1809.

D'un point de vue plus général, nous pouvons constater que, si le pavillon de jardin présente des références claires au néoclassicisme de l'époque Louis XVI, en termes de paysage, les références

<sup>26</sup> GARRIC 2012.



Fig. 11. Charles Percier. *Vue latérale de la proposition A du projet de la Quinta da Praia*. Encre de Chine et aquarelle, 500 x 655 mm., Museu de Lisboa, AHML. DES n°. et n°5583.



Fig. 12. Charles Percier. *Detail de la vue latérale de la proposition A du projet de la Quinta da Praia*. Encre de Chine et aquarelle, 608 x 1631 mm., Museu de Lisboa, AHML. DES n°. 5584).

dans la composition et la structure des jardins sont clairement inspirées des villas italiennes, bien que dans des exemples situés plutôt dans le classicisme tardif du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Avec un seul étage, le pavillon de jardin s'articule de manière très cohérente avec le bâtiment central grâce à une large corniche avec une frise décorée de métopes qui relie les deux bâtiments, assurant une à l'ensemble forte unité. La proposition A du projet de Percier présentait une solution d'un grand effet esthétique en introduisant une double colonnade dans l'ensemble architectural. Cette colonnade reliant le bâtiment central aux quatre belvédères, surmontée d'une forte cimaise, se déploie en quatre sections qui relie le corps principal aux quatre belvédères. Grâce à cette solution, l'ensemble architectural

acquiert non seulement une plus grande grandeur, mais surtout un sens rythmique et une vibration plastique d'un notable effet architectural. Cette colonnade est également surmontée de terrasses aux balustrades délicates qui multiplient les vues sur le bar du Tage et ses environs, donnant à l'environnement une atmosphère festive et féerique.

Outre les aspects architecturaux et paysagers, le projet de la *Quinta da Praia* de Percier accorde une importance à la structure et au particulier programme des intérieurs. En ce sens, avec l'introduction d'une cour intérieure, le projet propose une modification de la structure de l'ancien bâtiment.

Éclairée par un grand puits de lumière, cette cour permettrait aux espaces intérieurs de la



Fig. 13. Charles Percier. *Ensemble de coupes et des plans pour la proposition B du projet de la Quinta da Praia*. Encre de Chine et aquarelle, 630 x 1.013 mm., Museu de Lisboa, AHML. DES n°. 5569.

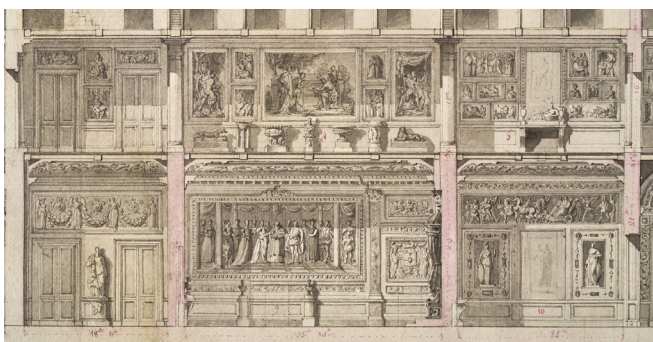


Fig. 14. Charles Percier. *Détail de coupe de la proposition B du projet de la Quinta da Praia*. Encre de Chine et aquarelle, 630 x 1.013 mm, Museu de Lisboa, AHML. DES n°. 5569.

maison d'être entièrement éclairés. Cette cour était dotée d'un balcon créant un espace de circulation à effet plastique, notamment au niveau du vestibule supérieur qui s'ouvrait sur cette cour par un balcon marqué par deux hautes colonnes toscanes. Il faut noter que le décor de cette cour comporte des bas-reliefs sur les murs avec des blasons et des grandes figures qui indiquent des influences notoires, avec des références claires au classicisme français du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il est important de mentionner que dans les appartements du propriétaire, nous avons observé une solution très soignée, avec une structure fonctionnelle donnant sur le hall d'entrée et l'ensemble orienté non seulement vers le sud, mais aussi avec une exposition solaire privilégiée. L'appartement avait également un accès direct à un jardin semi-privé, ainsi qu'une connexion privilégiée avec les deux petits belvédères surplombant les eaux du Tage.

Le fait que nous n'ayons pas encore trouvé de document prouvant la date de réalisation de ce projet rend difficile une analyse cohérente de la signification esthétique de ce projet dans l'œuvre

de Charles Percier. Néanmoins, la présence de la date 1818 inscrite sur une plaque dans la cour principale peut être considérée comme une date limite significative, d'ailleurs difficilement observable à l'œil nu sur une photographie, en raison de la minutie du dessin et des chiffres inscrits sur la feuille (Fig. 13 et détail à la Fig. 14).

Nous ne pouvons manquer de souligner un aspect qui nous semble très significatif et qui tient à une affirmation claire de Percier dans ce projet où il apparaît seul comme architecte, fait qui jusqu'à présent s'était dilué dans sa collaboration avec Pierre Fontaine.

De même, indépendamment de la date de réalisation de ce projet, on ne peut manquer de remarquer un certain éclectisme où se mêlent des références non seulement au classicisme français du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi à un néoclassicisme Louis XVI qui émerge dans le pavillon du jardin, avec des références notables au pavillon de musique de Louveciennes conçu par l'architecte Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Dans le cas du classicisme français, celui-ci apparaît dans la décoration murale de la cour centrale avec de gran-

des figures en bas-relief et une iconographie très proche de Fontainebleau. Si cette accentuation décorative peut résulter du goût du commanditaire, elle n'en reste pas moins éloignée de la ligne architecturale d'autres projets tels que le Palais du Roi de Rome (1811) ou le projet du château de Zamosc (1803) en Pologne, où l'on observe une plus grande pureté et une plus grande inspiration de la Renaissance italienne.

Ces multiples références à différentes époques et tendances semblent donc rejoindre l'affirmation de Susan Weber selon laquelle «...on pourrait voir à juste titre en Percier l'un des premiers grands éclectiques du XIX siècle»<sup>27</sup>.

Enfin, on ne peut manquer de mentionner le fait que Charles Percier a signé chacun des dessins de façon presque insistant: *Charles Percier architecte*, ce qui semble indiquer un certain moment de distanciation ou de rupture avec Fontaine et un besoin d'affirmer ses capacités d'architecte complet. (Fig. 15).

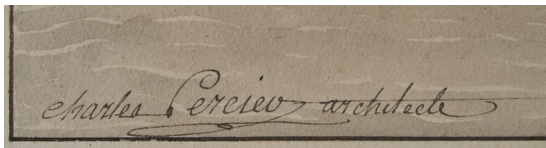


Fig. 15. Charles Percier. *Détail de la signature*. Encre de Chine et aquarelle, 504 x 654 mm., Museu de Lisboa, AHML. DES n°. 5580.

## Bibliografía

- ARAÚJO, N. (1946). *Inventário Lisboa*, fascículo 4. Lisbonne: Câmara municipal de Lisboa.
- BANDEIRA, J. y CORREA DO LAGO, P. (2009). *Debret e o Brasil. Obra completa 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara.
- BECKFORD, W. (1834). *The journal of William Beckford in Portugal & Spain, 1787-1788*. London: Hart-Davis.
- BITTECOURT, G. M. (1967). *A missão artística francesa de 1816*. Petrópolis: Museu de armas Ferreira da Cunha.
- DEBRET, J.-B. (1834). *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot frères, 3 vols.
- DROGUET, V. (2016). "Percier et Fontainebleau, rencontre avec la renaissance française ou nostalgie italienne." In *Charles Percier (1764-1838)*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux/ Architecture et design.
- FLOR, P. (2019). *The universal square of the whole orb — A view of Lisbon in 1619*. Lisbonne: Museu de Lisboa.
- FONTAINE P.-F.-L. (1987). *Journal 1799-1853*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts / Institut français d'histoire de l'art / Société de l'histoire de l'art français, 2 vols.
- FONTAINE, P.-F.-L. (2017). *Mia vita. Mémoires privés*. Ed. Jean-Philippe Garric, avant-propos de Marguerite David-Roy. Paris: Éditions des Cendres.
- FREIRE, A. B. (1927). *Brasões da sala de Sintra*. Coimbra: Imprensa da universidade, 3 vols.
- FROMMEL, S. (2014). "Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine: réalisations et projets pour le Paris de Napoléon." In *Charles Percier e Pierre Fontaine dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*, 87-105. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- FROMMEL, S. (2014). "De la France vers la Pologne: les projets de résidence de Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine pour Zamość et Krzeszowice." In *Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*. Rome: Campisano editore.
- GARRIC, J.-P. (dir.) (2016). *Charles Percier (1764-1838). Architecture et design*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux.
- GARRIC, J.-P. (2012). *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon*. Paris: Belin.
- GARRIC, J.-P. (dir.) (2017). *Charles Percier (1764-1838). Architecture et design*. Château de Fontainebleau.
- GARRIC, J.-P. (2017). "Biographie." In *Charles Percier (1764-1838). Architecture et design*. Château de Fontainebleau.
- GARRIC, J.-P. (2017). "Percier seul." In *Charles Percier (1764-1838). Architecture et design*. Château de Fontainebleau.
- HENGE, M. (1981). "Dessins d'après l'antique de Pierre-François Léonard Fontaine (1762-1853)." *Mémoires de la société archéologique du Midi de la France* 81: 251-76.
- PERCIER, CH., Y FONTAINE, P.-F.-L. (1833). *Résidences de souverains: parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*. Paris: Jules Didot l'aîné.
- PERCIER, CH., Y FONTAINE, P.-F.-L. (1824). *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. Paris: Jules Didot aîné.
- PERCIER, CH., Y FONTAINE, P.-F.-L. (1830). *Plans de plusieurs châteaux, palais et résidences des souverains de France, d'Italie, d'Espagne et de Russie*. Paris: Marquerie.
- RIBEIRO, M. (1935). "As quintas reais do lugar de Belém." *Anais das bibliotecas, dos museus e arquivo histórico municipais* 15 (janvier-mai): 10-21.
- SILVA PINTO, J. A. V. (dir.) (1909). *Plan topographique de Lisbonne*. Lisbonne.
- TAUNAY, A. D'ESCRAGNOLLE. (1912). *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Commercio; Rodrigues e Cia.

<sup>27</sup> WEBER 2016, 15.

- TAUNAY, N.-A. (1956). *La mission artistique de 1816*. Rio de Janeiro: Ministère de l'éducation et de la culture.
- TELLES, P. D. (2017). *O cavaleiro Brito e o conde da Barca: dois diplomatas portugueses e a missão francesa de 1816 ao Brasil*. Lisbonne: Sistema Solar / CRL Documenta.
- WEBER, S. (2016). "Avant-propos." In *Charles Percier (1764-1838). Architecture et design*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux.