



Foro - Bonaparte

Fig. 120. Giovanni Antonio Antolini (avec Felice Giani), *Dessin du forum Bonaparte de Milan, vue générale*, dessin au crayon, encre de Chine et lavis de couleurs, 43 × 58 cm, 1805 (Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES ATLAS-M-7).



arte in Milano

Prof. Antolinio.

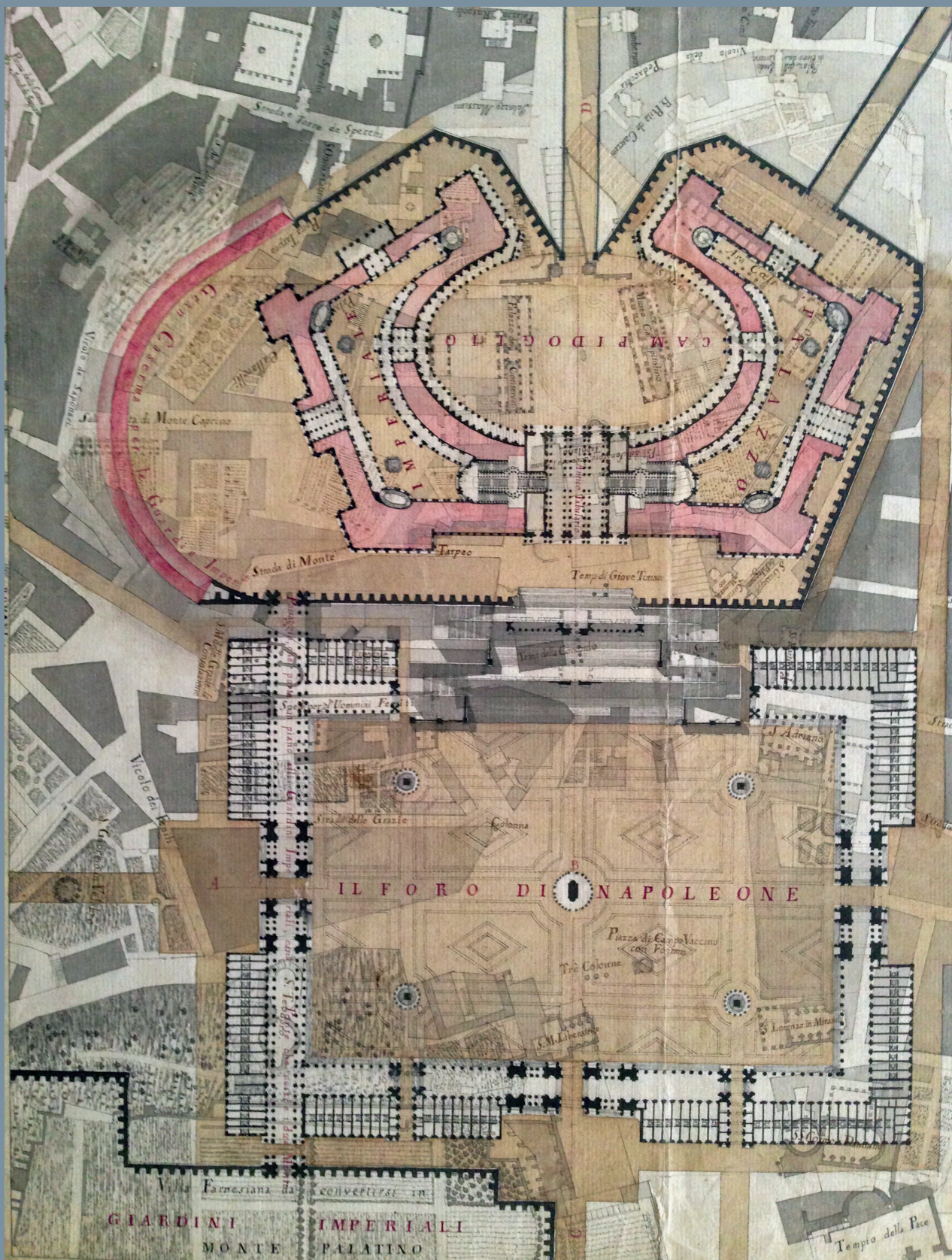


Fig. 122. Scipione Perosini, *Plan du forum Napoléon à l'emplacement du forum romain*, dessin au crayon, encre de Chine et lavis de couleurs, 62 × 40 cm, 1810 (Paris, AN, *Cartes et plans*, N/III/Rome/10).

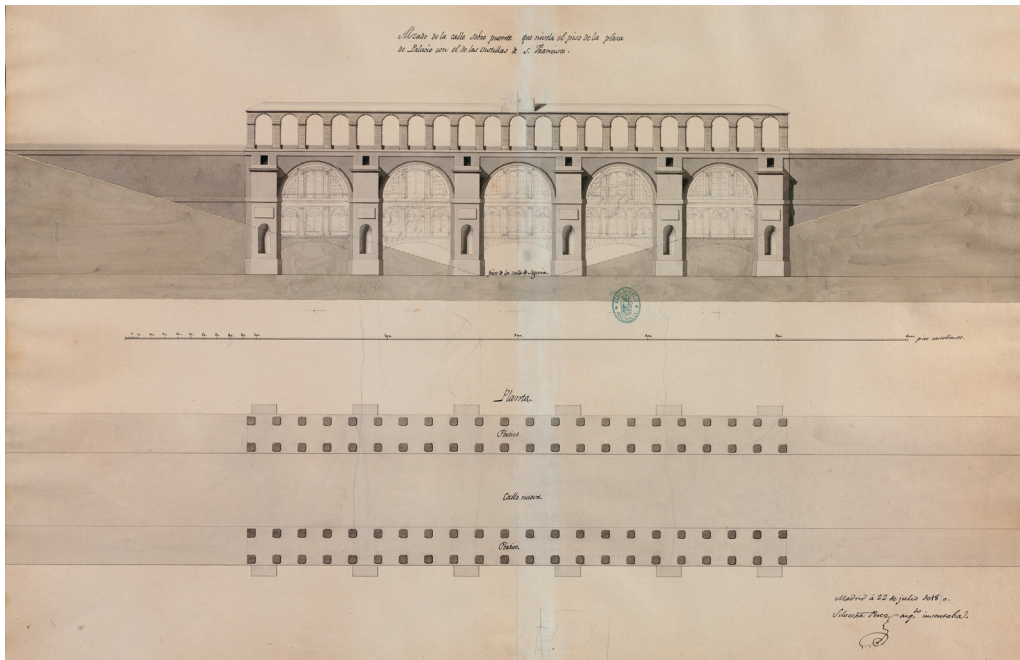


Fig. 123. Silvestre Pérez, *Élévation de la nouvelle rue sur un pont pour relier la place du palais avec les Vistillas de San Francisco*, dessin au crayon, encre de Chine et lavis gris, 46,1 × 59,3 cm, 1810 (Madrid, BnE, Dib/14/14/6).

L'idée principale consiste à établir une connexion urbaine et architecturale entre la résidence royale, située à l'intérieur du palais, et le siège symbolique de la souveraineté nationale, situé dans l'ex-basilique – deux pôles appartenant à des quartiers différents qu'il s'agit de relier à travers l'axe monumental conçu par Pérez. La datation de ces dessins revêt dès lors une importance particulière. Le plan général, le pont et le premier projet pour le palais des Cortes sont signés par Pérez le 22 juillet 1810²⁰², moment d'enthousiasme pour le règne de Joseph Bonaparte à la suite de sa campagne victorieuse en Andalousie. Le second projet pour l'ex-basilique est quant à lui daté de « juillet 1812 », sans mention du jour précis, soit deux mois après la publication du concours pour l'aménagement des places autour du palais. Or le plan général et le contenu du programme de 1812 présentent nombre d'affinités, qui confirment l'existence d'un lien étroit entre eux. Le principal écueil méthodologique des études consacrées à ces dessins réside dans le manque de documentation ou d'archives permettant une analyse fondée sur autre chose que leurs seules qualités plastiques. Nous avons cependant identifié plusieurs indices. D'abord, les archives du palais attestent que ces dessins – au moins ceux « pour les travaux à faire dans le couvent supprimé de

²⁰² Signalons que, sur les quatre feuilles, la date de 1810 apparaît modifiée par l'architecte (18[...]0). Par ailleurs, toutes les signatures semblent avoir été inscrites au même moment, tout simplement peut-être parce que Pérez signe tous les documents a posteriori. Rappelons que ce n'est pas la première fois que Pérez fausse ou modifie une date pour l'un de ses projets (ARABASF, dessins de Silvestre Pérez, A-3453).

San Francisco²⁰³ » – ont été présentés au roi ou au surintendant de la Couronne le 25 août 1810. C'est sans doute à ce moment que des indications en langue française sont inscrites au crayon sur le projet (par l'un d'eux ?) : il pourrait s'agir de propositions de modification ou de simples précisions²⁰⁴.

Par ailleurs, les travaux préparatoires de Pérez à l'intérieur de San Francisco el Grande sont mentionnés dans certains documents. Ainsi, la courte biographie manuscrite de Joseph Bonaparte retrouvée dans les papiers de Frédéric Masson, indique que « le bâtiment de St. François fut destiné aux séances des Cortes, les changements à y faire mis au concours²⁰⁵ ». Nous ignorons s'il s'agit du concours de 1812, dont le programme ne mentionne pas la basilique. Quoi qu'il en soit, en 1810, Silvestre Pérez inspecte plusieurs fois le couvent de San Francisco, annexe de la basilique, à la demande du ministre de l'Intérieur, avec l'idée d'y entreposer les objets provenant de l'ancienne « galerie des machines » du Buen Retiro, conservés jusqu'alors dans le palais de Buenavista, que l'on souhaite vider en vue de sa transformation en musée de peinture²⁰⁶. Ces expertises donnent à Pérez une connaissance approfondie du potentiel offert par l'ensemble religieux de San Francisco pour une éventuelle reconversion en bâtiments à usage public.

Se pose cependant la question de sa légitimité à piloter un tel projet, dans la mesure où les opérations menées dans l'environnement du palais relèvent généralement de Juan de Villanueva, premier architecte du roi. Celui-ci, bien que très âgé en 1810, reste actif et continue à diriger les démolitions qui ont déjà dégagé l'immense espace à l'est du palais visible sur le plan de Pérez. Ce conflit de compétences est inédit pour l'époque, car – à la différence du XVIII^e siècle – les rôles des architectes de la Municipalité et du roi sont clairement différenciés et hiérarchisés dans l'administration napoléonienne. Cette problématique de la répartition des compétences se retrouve dans le cas des places autour du palais : s'il s'agit d'espaces publics de la capitale, ils sont intimement liés à la magnificence de la résidence royale, et donc traditionnellement confiés aux bureaux dirigés par Villanueva.

²⁰³ AGP, *Sección registros*, libro 2209, registro 1065, « Silvestre Pérez présente les plans des travaux du palais des Cortes à faire dans le couvent supprimé de San Francisco ». Ils entrent au palais plus d'un mois après la date signalée par Pérez.

²⁰⁴ « Place d'armes promenade [...] grille à hauteur d'appui [...] cour d'honneur [...] grille à hauteur d'appui [...] jardins ». Nous avons plusieurs références d'archives qui prouvent l'implication personnelle de Joseph Bonaparte dans la définition de ces projets, par exemple AGP, *Reinados*, José I, c. 1/16, lettre du comte de Mélito à Juan de Villanueva du 23 juin 1810 : « avant de déterminer le plan que je vous ai commandé pour l'ensemble des projets relatifs à la Casa de Campo, je voudrais voir le brouillon dudit plan pour vous indiquer les idées de S.M. qu'il faut inclure ».

²⁰⁵ BFDT, mss. Masson, n° 44, récit biographique non signé, non daté, p. 42.

²⁰⁶ AUCM, leg. 1551, lettre de Silvestre Pérez datée du 6 octobre 1810, « déménagement d'objets depuis le palais de Buenavista pour y établir le musée de peintures ». L'architecte pense que le couvent, transformé en hôpital militaire par décret royal, pourrait être affecté à cet usage, mais qu'il faudrait pour ce faire « l'évacuer, le nettoyer et laisser les fenêtres ouvertes quelques jours, car depuis plus d'un an, il a été utilisé comme hôpital et comme caserne ». Le 6 septembre 1810, Féraud écrit à Mélito pour lui demander le couvent en vue d'y établir un dépôt pour les objets provenant de Buenavista (AGP, *Reinados*, José I, c. 107).

Le projet de Pérez, qui ambitionne de succéder à Villanueva après sa mort, relève-t-il d'une initiative personnelle ou répond-il à une commande officielle ? L'ambassadeur de l'Empire à Madrid affirme, dans une lettre datée du 20 décembre 1809, que « des commissaires ont été nommés pour choisir des édifices convenables à l'assemblée des Cortes du royaume, aux séances du Sénat, au Musée national [...] ces commissions ont ordre de faire leur rapport après-demain, et le Conseil d'État est convoqué pour les entendre²⁰⁷ ». Après quoi, en janvier 1810, Joseph Bonaparte ordonne à ses conseillers d'État de rechercher parmi les « édifices nationaux qui se distinguent par une architecture et des formes élégantes²⁰⁸ » des lieux dignes d'accueillir le Sénat et les Cortes du royaume.

Dans un premier temps, le palais de Buenavista est envisagé par les autorités pour accueillir le Sénat²⁰⁹. Toutefois, un document atteste d'une commande adressée à Silvestre Pérez et Juan Antonio Cuervo, architectes municipaux, afin d'examiner l'ancien palais des Consejos, dont Joseph Bonaparte souhaite faire le second siège du nouveau pouvoir législatif espagnol²¹⁰. Pérez apparaît dans cette documentation comme le principal architecte chargé de la transformation de ce palais, situé dans l'îlot n° 188, qu'il signale spécifiquement sur son plan général (fig. 124-125). Sur ce plan, il exprime également sa volonté de démolir les îlots n°s 191, 443 et 441 (église San Martín), afin de dégager une place devant le palais du Sénat, semblable à celle qu'il prévoit devant le palais des Cortes par la suppression des îlots n°s 118 et 122. D'autres éléments d'archives concernant l'origine de ce projet figurent dans la documentation relative au transfert des objets du palais de Buenavista vers le couvent de San Francisco. En effet, si la basilique homonyme dépend du ministère de l'Intérieur, le couvent relève du ministère de la Guerre²¹¹. Or, le ministère de l'Intérieur – dont Silvestre Pérez devient l'architecte en chef à partir de 1812 – dispose de toutes les compétences nécessaires pour mener à bien la transformation de la basilique de San Francisco. Dans une lettre, le ministre confirme son accord pour que le couvent devienne

²⁰⁷ Grandmaison 1909, III, p. 140.

²⁰⁸ AGP, *Reinados*, José I, c. 29/38, lettre du comte de Cabarrús au comte de Mélito, 1^{er} février 1810.

²⁰⁹ *Ibid.* Cette idée entre en conflit avec le projet d'y établir le musée royal de peinture. La première référence au « choix d'un édifice pour le Sénat » que nous avons trouvée est dans ANP, 381AP/15, doc. 26, lettre de Mariano Luis de Urquijo du 21 décembre 1809.

²¹⁰ AHN, *Consejos*, leg. 41 065, exp. 14. Finalement, un autre document (AHN, *Consejos*, leg. 41 065, exp. 15) confirme que Silvestre Pérez, sans Cuervo, s'est rendu dans le palais des Consejos le 13 mars 1810 pour dresser un état des lieux et proposer les travaux nécessaires. On demande à Pérez d'expertiser l'hôtel particulier de l'ancien ministre de Charles III, Pedro Rodríguez de Campomanes, situé Plaza de la Villa, pour y établir le Tribunal de Reposición, qui se trouvait jusqu'alors dans le palais des Consejos. Des projets de réquisition d'œuvres d'art provenant des institutions religieuses et royales destinaient une partie de ces tableaux au décor des chambres du Sénat et des Cortes (AHN, *Consejos*, leg. 17 787, exp. 36). À Naples, le gouvernement ordonne également de décorer la nouvelle salle parlementaire avec des tableaux provenant des collections royales et religieuses (ASN, *Ministero degli affari interni*, I, b. 990).

²¹¹ AGP, *Reinados*, José I, c. 107, lettre de Francisco Angulo, ministre des Finances publiques, à Mélito, 18 septembre 1810.

un dépôt, dans la mesure où « l'église, qui relève de mon ministère, est destinée à devenir le palais des Cortes²¹² ». Dans la même lettre, il atteste que Pérez agit sous ses ordres pour l'ensemble du complexe de San Francisco.

Il est donc probable que les missions confiées à l'architecte pour l'aménagement du complexe de San Francisco et celui du Sénat soient à l'origine du projet ici étudié, dans lequel Pérez conçoit un aménagement urbain monumental destiné à relier les sièges des trois principaux pouvoirs politiques de l'Espagne de 1810. En tout état de cause, ce projet semble refléter la volonté personnelle de Joseph Bonaparte d'afficher ses liens étroits avec ces institutions politiques. Ainsi peut-on lire, dans un rapport confidentiel remis le 27 septembre 1810 à Michel Duroc, duc de Frioul, à Fontainebleau :

L'idée de rapprocher les Cortes à Madrid à côté du roi, appartient à la plus sage politique : ce serait la meilleure chose faite en Espagne depuis que les événements dans ce pays ont commencé. L'Angleterre a profité pour son bénéfice du fait d'avoir dans le dernier coin de l'Espagne [Cadix] la représentation nationale²¹³.

D'après ce rapport, tout l'enjeu de ce rapprochement est de « détruire la magie des Cortes de Cadix » et de faire « renaître toute la puissance de l'opinion publique en faveur de l'Empereur, du roi et du gouvernement²¹⁴ ». En effet, la présence des Cortes dans la capitale renforce son statut de centre de l'empire espagnol, en tant que siège de l'ensemble des pouvoirs d'une nation renouvelée par le système parlementaire prôné par les Bonaparte.

En concevant une jonction monumentale entre la résidence royale et le palais des Cortes, le projet de Pérez semble suivre à la lettre cette ambition de « rapprocher les Cortes à côté du roi ». Le plan général se distingue par l'originalité de ses propositions pour transformer le secteur urbain ciblé. Toutefois, un examen attentif révèle également sa filiation avec les projets conçus au XVIII^e siècle, notamment les plans de Giovanni Battista Sacchetti ou encore l'agrandissement proposé par Francesco Sabatini – projets qui ont également nourri la réflexion de Villanueva pour l'ouverture de la Plaza de Oriente. Sur cette filiation, l'historien Mesonero Romanos affirme que l'architecte « avait exhumé des archives du palais le projet de l'architecte Sacchetti pour créer un pont entre la Cuesta de la Vega et les Vistillas de San Francisco (fig. 123), dont le temple grandiose avait été désigné comme palais des Cortes²¹⁵ ». Conscient de l'importance que le gouvernement accorde à la continuité avec les entreprises inachevées du siècle précédent, Pérez a effectivement dû consulter les archives de la Fábrica de Palacio pour les étudier, s'en inspirer, et élaborer un projet rendant hommage à ces tentatives tout en apportant une proposition résolument nouvelle.

²¹² AGP, *Reinados*, José I, c. 107, lettre du ministre à Mélito, 7 octobre 1810.

²¹³ ANP, 381AP/16, doc. 35, signé le 27 septembre 1810.

²¹⁴ *Ibid.* L'auteur considère que la présence de Cortes antinapoléoniens à Cadix, port atlantique pour les colonies, ne fait qu'accélérer la désintégration de l'empire espagnol.

²¹⁵ Mesonero Romanos 1861, p. 173.

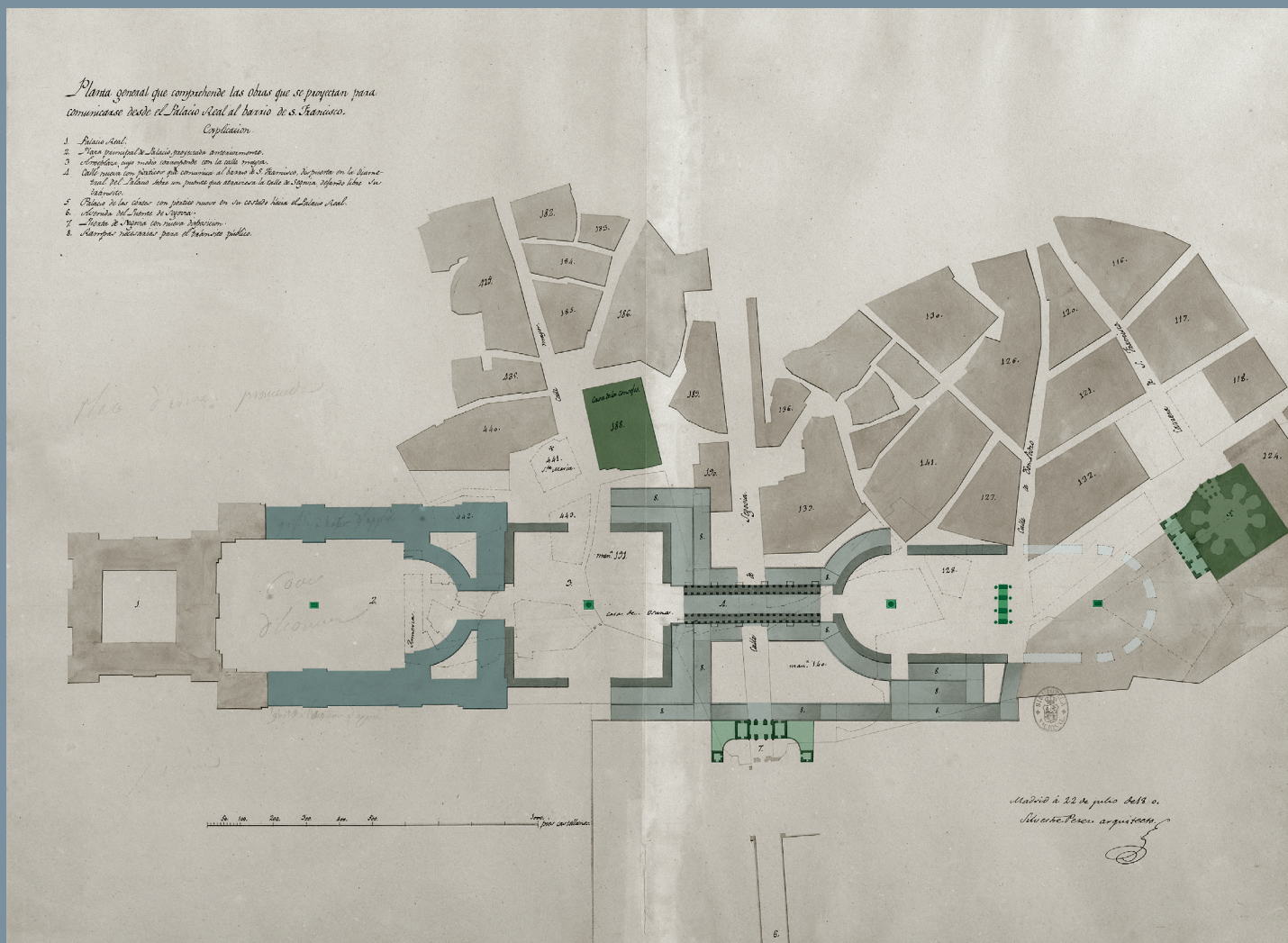


Fig. 124-125. Silvestre Pérez, *Plan général figurant les travaux à accomplir pour faire communiquer le quartier du palais royal avec le quartier de San Francisco*, dessin au crayon, encre de Chine et lavis gris, 45,2 × 58,5 cm, 1810 (Madrid, BnE, Dib/14/14/5).

- Agrandissement sud du Palacio Nuevo conçu par Francesco Sabatini, repris dans le projet de Silvestre Pérez.
- Structures à bâtir autour des nouvelles places monumentales, avec rampes d'accès et viaduc de communication entre le palais royal et la basilique de San Francisco, transformée en palais de Cortes.
- Proposition d'agrandissement en forme de stade de la place en fer à cheval.
- Nouvelle porte de Ségovie et nouveau portique à colonnes pour le palais des Cortes.
- Monuments commémoratifs (sculptures équestres, colonnes monumentales et arc de triomphe).
- Ancien palais des Consejos (transformé en Sénat) et basilique de San Francisco (transformée en palais des Cortes).

Lorsque l'on analyse les espaces que Pérez envisage de créer dans son plan général, on est d'abord frappé de la négation manifeste du grand espace que Villanueva est alors en train de dégager à l'est du palais. Sur le plan de Pérez, il apparaît comme un terrain vide, sur lequel il inscrit la légende de son projet²¹⁶. Ce dernier se concentre en effet sur le développement sud du palais (fig. 124-125). L'architecte conçoit une séquence monumentale qui comprend, de gauche à droite, le Palacio Nuevo et la « place principale du palais projetée auparavant [par Sabatini] ». Cette place principale mène à une place carrée (« antepiazza »), ouvrant sur la calle Mayor et en lien avec le palais prévu pour accueillir le Sénat. De là, on accède au pont reliant – comme Sacchetti l'avait déjà imaginé dans les années 1750 – les deux quartiers séparés par le dénivelé de la calle de Segovia (fig. 123). Dans ce projet, cette rue acquiert une importance stratégique, renforcée par la nouvelle porte que l'architecte imagine à cet endroit, dont seul le plan nous est parvenu. La forme de cette nouvelle Puerta de Segovia résulte d'une synthèse entre la proposition formulée par Sacchetti en 1757 et les expérimentations romaines de Pérez sur le thème de la « porte d'entrée pour une ville », étudié lors de ses séances à l'Accademia della Pace²¹⁷. Avec la Puerta de Toledo, alors en cours de construction sur la base d'un projet de Pérez, ces deux accès sont conçus pour monumentaliser les entrées de l'un des plus anciens quartiers de Madrid. Au-delà de la rue de Toledo, l'ensemble urbain imaginé par Pérez est remarquablement connecté au centre-ville par les rues Don Pedro, San Francisco, Segovia, Mayor et Sacramento.

Le pont monumental, qui s'ouvre sur la calle de Segovia, repose sur douze puissants piliers ornés de niches et de plaques. Cette nouvelle rue est encadrée de part et d'autre par deux portiques à arcades, formant deux passages couverts. Inspiré des aqueducs antiques²¹⁸, ce dispositif puise aussi dans les idées développées par Sacchetti pour son « grand dessin » des années 1750. Depuis le niveau de la calle de Segovia, un système de rampes (numérotées « 8 » sur le plan de l'architecte) permet un accès piéton aux deux places qui bordent le pont.

Par ailleurs, entre les arcades, si monumentales qu'elles évoquent presque une succession d'arcs de triomphe, l'architecte ajoute a posteriori, à la mine de crayon, une galerie à deux niveaux soutenue par des arcs surbaissés peut-être à la demande du roi ou de son surintendant général. L'élévation de sa façade présente un premier niveau de fenêtres triples séparées par des colonnes toscanes et un second niveau de fenêtres de type thermal encadrées de colonnes corinthiennes. Cette galerie, très lumineuse et décorée avec richesse, pourrait constituer le tronçon extérieur d'une communication souterraine. Il s'agirait alors d'un tunnel destiné à permettre au roi de passer de son palais à celui de l'Assemblée sans avoir

²¹⁶ Signalons, néanmoins, que sur ce vide on a rajouté au crayon « place d'armes/promenade », fonctions qui étaient proposées dans le programme du concours de 1812.

²¹⁷ Almoguera 2025b.

²¹⁸ En effet, sur les esquisses au crayon des arcades aux extrémités gauche et droite on peut lire, avec difficulté, « puente del acueducto ». Les ouvertures carrées en haut des piliers, avaient-elles vocation à conduire de l'eau ?

à emprunter l'espace public – une idée qui rappelle le tunnel entre le palais royal et la Casa de Campo, que Villanueva avait achevé en 1810.

Ce pont donne accès à l'un des espaces les plus monumentaux de l'ensemble : une place en forme de cirque antique, que l'architecte ne dessine qu'à moitié, comme s'il laissait la décision de le compléter, plus ambitieuse et, partant, plus coûteuse, à la discrétion du destinataire du projet. D'après l'interprétation que nous faisons des éléments représentés sur le plan, cette place est ornée d'une sculpture équestre, d'un arc de triomphe (peut-être inspiré de celui de Septime Sévère) et d'une colonne monumentale. Ces éléments viennent s'ajouter à l'autre colonne monumentale figurant sur le plan de la place carrée, ainsi qu'à la sculpture équestre qui décore la place principale du palais, rappelant une fois encore les recommandations émises dans le programme du concours de 1812²¹⁹.

Avec cet ensemble d'ornements monumentaux entre l'Assemblée et le palais, l'architecte imagine une sorte de voie sacrée, destinée au roi comme aux citoyens madrilènes, comme une invitation à parcourir un espace à fort potentiel symbolique. Les principaux événements cérémoniels de la capitale pourraient dès lors s'y déployer au milieu de monuments à la gloire de l'identité impériale de Madrid, mais aussi de son passé d'ancienne capitale monarchique, héritage désormais assumé par les Bonaparte. Ainsi, la combinaison visuelle et spatiale de symboles anciens et modernes se matérialise à nouveau dans cet ensemble de places, où s'ouvre un nouveau chapitre de la réécriture de l'histoire voulue par Joseph Bonaparte à travers sa capitale.

Le dernier élément de cette séquence monumentale imaginée par Pérez est la basilique de San Francisco, transformée en palais des Cortes. Pour en signifier la nouvelle fonction, l'architecte ajoute un portique tétrastyle sur le mur nord de l'édifice, destiné aux entrées solennelles du roi depuis son palais. Avec ce simple ajout, il renforce le symbolisme de temple laïc désormais associé aux fonctions parlementaires du bâtiment. Les quatre dessins qui composent les deux projets consacrés à la basilique constituent les premières propositions de l'histoire de l'architecture espagnole pour la création d'un espace de débat démocratique monumental²²⁰. Cette innovation typologique dans le contexte espagnol trouve là encore un écho dans le royaume de Naples²²¹, où des travaux sont entrepris à la même époque pour aménager une « salle du parlement » dans la capitale parthénopéenne²²². Les salles parlementaires imposées par les régimes révolutionnaires et impériaux en Europe représentent un champ d'expérimentation ouvert

²¹⁹ Ces deux sculptures équestres font sûrement allusion à celles de Philippe III et de Philippe IV évoquées dans le concours de 1812, que Pérez a déjà utilisées dans le projet de monument éphémère (fig. 106), et dont Frédéric Quilliet veut récupérer la seconde pour en faire un monument public au cœur de la ville.

²²⁰ Sur le développement de ces espaces dans la France révolutionnaire et impériale, voir Pinon 1989 et Pinon – Brasart – Malecot 1989.

²²¹ Remarquée par Gentil Baldrich 2008. Ces dessins sont également étudiés dans Sambricio 2002.

²²² L'histoire architectural de cet espace reste très mal connue. Nous avons trouvé des références dans les archives à sa construction et à son décor dans ASN, *Intendenza della provincia*

aux initiatives locales, souvent limitées à des réaménagements de l'intérieur d'édifices préexistants. Dans ses deux versions du projet madrilène, Pérez opte pour une distribution circulaire de la salle, proche de certains modèles de « salles d'assemblées » que l'architecte a pu étudier au cours de sa formation à Rome²²³.

Sur le plan général du projet de 1810, Pérez prévoit de réserver, en plus d'un accès pour le roi, l'entrée principale de la basilique pour les parlementaires (fig. 126-127). Afin de monumentaliser la perspective qui donne sur ce bâtiment, il propose de dégager une nouvelle place en démolissant partiellement les îlots n^{os} 118 et 122. Les principaux espaces du futur Parlement sont organisés selon un plan en croix grecque inscrit dans la rotonde du temple. En son centre sont disposés des gradins en amphithéâtre, destinés à accueillir 190 députés. Une colonnade les entoure et les sépare des autres zones, notamment les cinq salles réservées « pour les séances, conférences et d'autres usages convenables aux fonctions de l'édifice », aménagées à l'intérieur des anciennes chapelles radiales de la basilique. Le « siège du président » de l'assemblée, c'est-à-dire du roi, se trouve de l'autre côté de l'entrée principale, pratiquement à la même hauteur que les députés. La coupe de l'édifice, orientée nord-sud à partir de l'entrée royale, montre que Pérez conçoit une structure indépendante insérée dans la basilique, sorte d'autel monumental sur lequel les députés et le roi prennent place pour les séances parlementaires. L'ensemble est encadré par une colonnade corinthienne portant un entablement dépourvu d'ornementation. D'une manière générale, l'édifice ne fait montre d'aucun décor propre à sa fonction ni d'aucune référence allégorique, contrairement à l'usage courant pour ce type de bâtiments. Les seuls éléments sculptés se trouvent sur les bancs des députés.

Le projet daté de juillet 1812 présente, quant à lui, des modifications considérables (fig. 128-129). Sa lecture peut prêter à confusion, car cette fois l'architecte ne représente que la rotonde centrale du temple jusqu'au niveau des arcades entre les piliers, qu'il exploite pour installer les escaliers d'accès aux gradins. Il fait abstraction de l'escalier et des espaces réservés au roi, qui, sur le plan de 1810, liaient l'intérieur du temple au nouveau portique à colonnes qui regardait vers le palais. Les six chapelles radiales ne sont pas non plus représentées, et aucune fonction définie ne semble être attribuée à l'abside principale de l'église. À la suite de la convocation des Cortes par Joseph Bonaparte en 1812²²⁴, l'architecte se voit contraint d'augmenter la capacité de l'édifice à mille députés, désormais répartis sur des gradins concentriques occupant l'ensemble de l'espace central de l'ancienne basilique. La coupe de cette seconde version, centrée elle aussi sur le cœur de l'église (fig. 129), révèle une salle dépourvue de la rhétorique ornementale de la première version, avec ses colonnes corinthiennes et ses festons sculptés. Tout converge ici vers le trône royal, absent du premier projet, ici placé sous un baldaquin surmonté

di Napoli, III serie, fasc. 2 361, « Travaux pour la formation d'une salle du parlement national », 1811-1812, et *Ministero degli affari Interni*, I, b. 988.

²²³ L'album « C » du *Fondo Bonsignore*, aux archives municipales de Turin, montre plusieurs projets similaires conçus à l'Accademia della Pace sous la conduite de cet architecte.

²²⁴ La question de la convocation de ces assemblées est abordée dans Puyol Montero 2015.

de l'aigle impériale. Le choix de l'architecte est là aussi de placer le roi parmi les députés, et non au-dessus d'eux, réaffirmant ainsi symboliquement une proximité politique. Les deux versions du projet révèlent la volonté de Pérez de transformer rapidement, et à moindre coût, le plus grand temple catholique de la capitale en temple de la nation espagnole. Il démontre sa parfaite maîtrise du langage de la nouvelle architecture parlementaire, pour laquelle il n'existait aucun précédent dans la tradition architecturale nationale. Les espaces qu'il imagine dans ces dessins constituent, sans nul doute, une expérimentation typologique aboutie et le couronnement du projet politique articulé dans son plan général.

Or, dès les premières études qu'on lui a consacrées, on a interprété ce grand projet urbain comme une alternative napoléonienne au Paseo del Prado dans son rôle d'axe central de la politique urbaine des derniers Bourbons²²⁵. On a ainsi voulu voir ici une réponse urbanistique à l'ensemble qui avait structuré le débat architectural dans le Madrid de la fin des Lumières. Nous estimons toutefois que l'intention de ce projet n'était pas de délaisser cet ensemble demeuré incontournable, que la Municipalité napoléonienne protégeait, souhaitait agrandir et ennoblir. Il s'agissait plutôt d'engager une vaste opération de réappropriation symbolique des espaces et des monuments de pouvoir dans le quartier le plus prestigieux et le plus ancien de la capitale. À l'instar du palais royal de Naples, du Quirinal à Rome (fig. 130), du Castello Sforzesco à Milan ou du Louvre à Paris, l'usage que fait Pérez du palais royal madrilène illustre de manière exemplaire l'instrumentalisation politique de l'architecture monumentale pré-napoléonienne au service de la légitimation du pouvoir bonapartiste dans les capitales réformées sous l'Empire. Ce projet vise à clore un chapitre séculaire et à achever le « grand dessein » espagnol. Il doit permettre de réaliser les rêves déçus du passé, désormais intégrés à un projet impérialiste et triomphaliste. Un projet enraciné dans la tradition tout en exprimant, à une échelle inédite, la confiance dans un avenir sous la protection des nouveaux pouvoirs logés au sein du palais royal et des palais du Sénat et des Cortes nationales.

Or, malgré l'importance artistique et culturelle que revêt ce projet unique dans l'histoire de l'architecture espagnole, nous n'avons trouvé aucune trace d'une éventuelle suite après sa présentation aux instances royales. Nous ignorons si Pérez a eu l'intention de le soumettre au concours public lancé par le roi en 1812. Contrairement à d'autres grandes initiatives urbaines de l'Europe napoléonienne²²⁶, la presse reste muette et les archives ne mentionnent aucune activité constructive liée à ce projet, qui aurait pourtant impliqué la destruction totale ou partielle de dix-neuf îlots dans ce quartier. Il est fort probable que le « meilleur interprète des ambitieux projets de Joseph Bonaparte²²⁷ » ait dû renoncer à ses aspirations, réduites à néant par un contexte économique peu favorable à l'édification d'un centre impérial grandiose dans une ville en guerre.

²²⁵ Sambricio 1974.

²²⁶ Par exemple, le projet du Foro Bonaparte milanais suscite une vaste campagne promotionnelle de la part de son auteur et des pouvoirs publics, comme le signale Giudicelli Falguières 1987, p. 266.

²²⁷ Chueca Goitia 1974, p. 198.

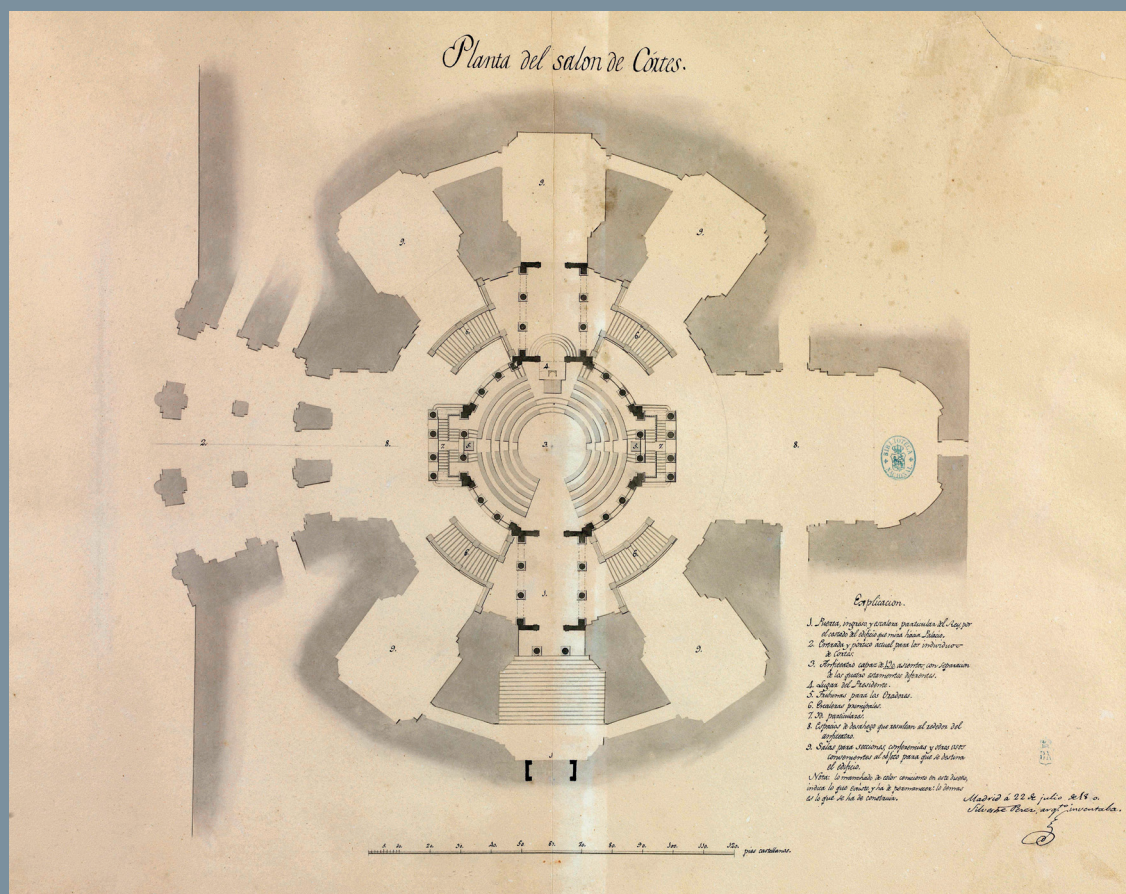


Fig. 126. Silvestre Pérez, *Projet de transformation de l'église de San Francisco en Salón de Cortes*, première version, plan, dessin au crayon, encre de Chine et lavis gris, 45,8 × 58,8 cm, 1810 (Madrid, BnE, Dib/14/14/1).

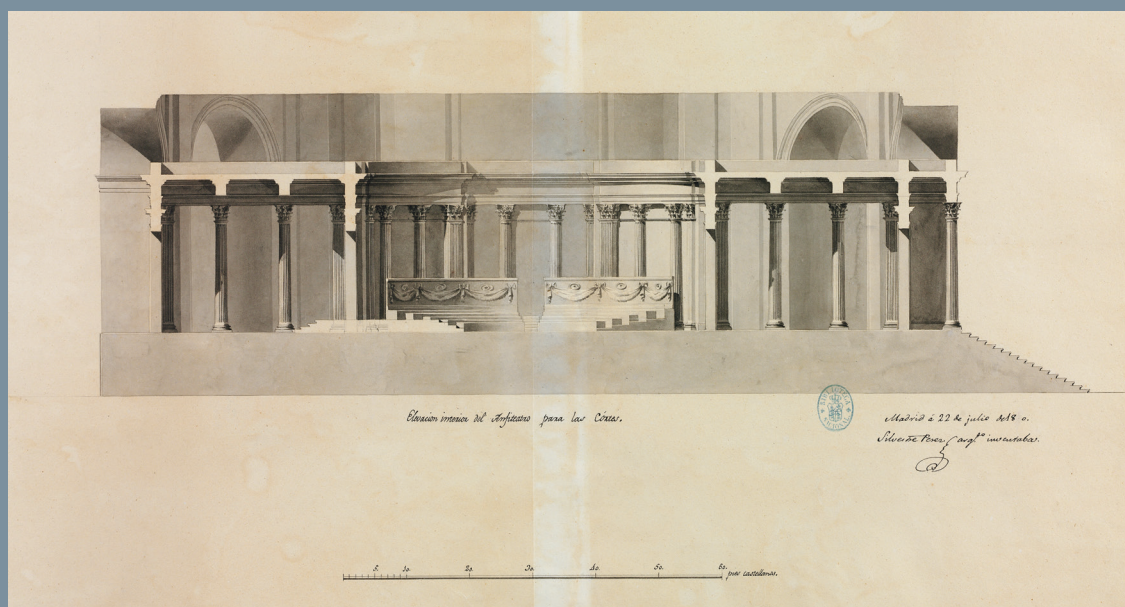


Fig. 127. Silvestre Pérez, *Projet de transformation de l'église de San Francisco en Salón de Cortes*, première version, coupe transversale, dessin au crayon, encre de Chine et lavis gris, 45,9 × 58,4 cm, 1810 (Madrid, BnE, Dib/14/14/3).

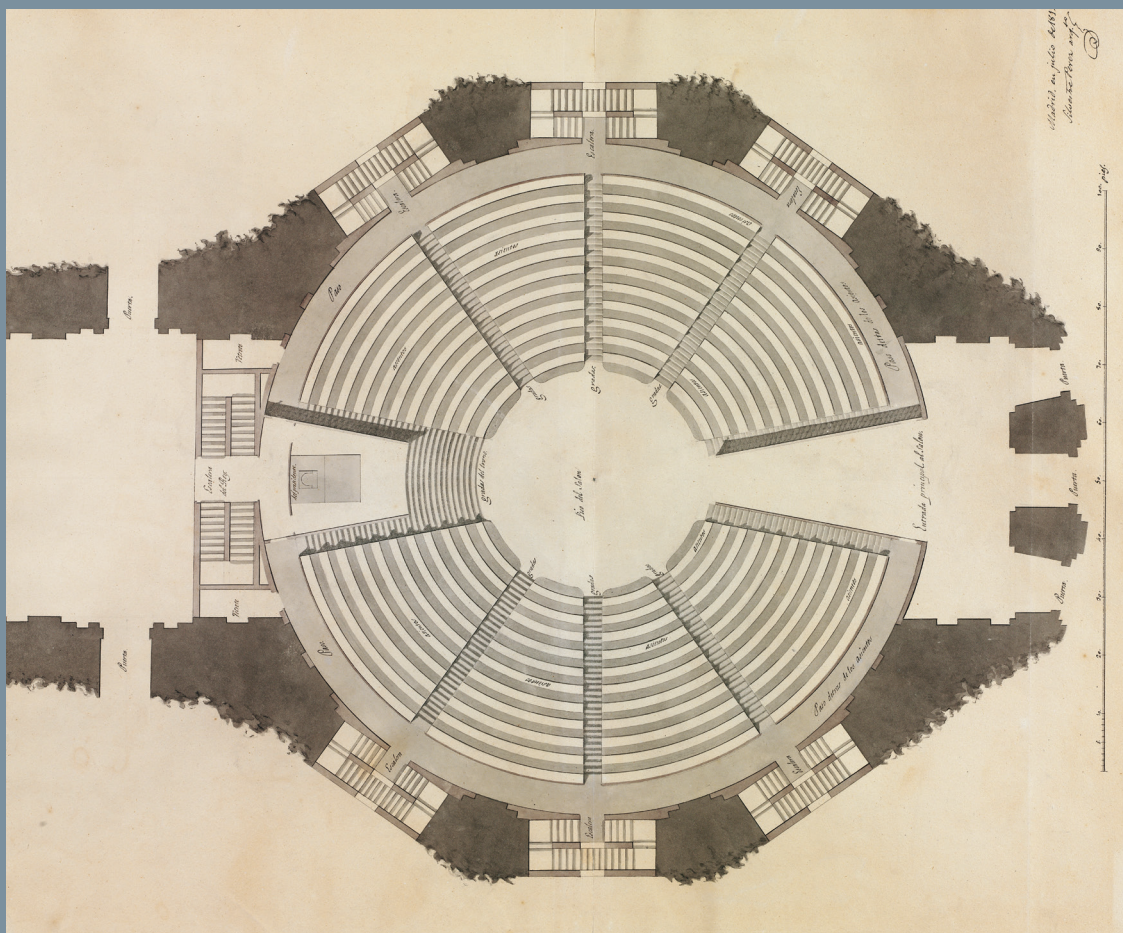


Fig. 128. Silvestre Pérez, *Projet de transformation de l'église de San Francisco en Salón de Cortes*, deuxième version, plan, dessin au crayon, encre de Chine et lavis gris, 58,1 × 46 cm, 1812 (Madrid, BnE, Dib/14/14/2).

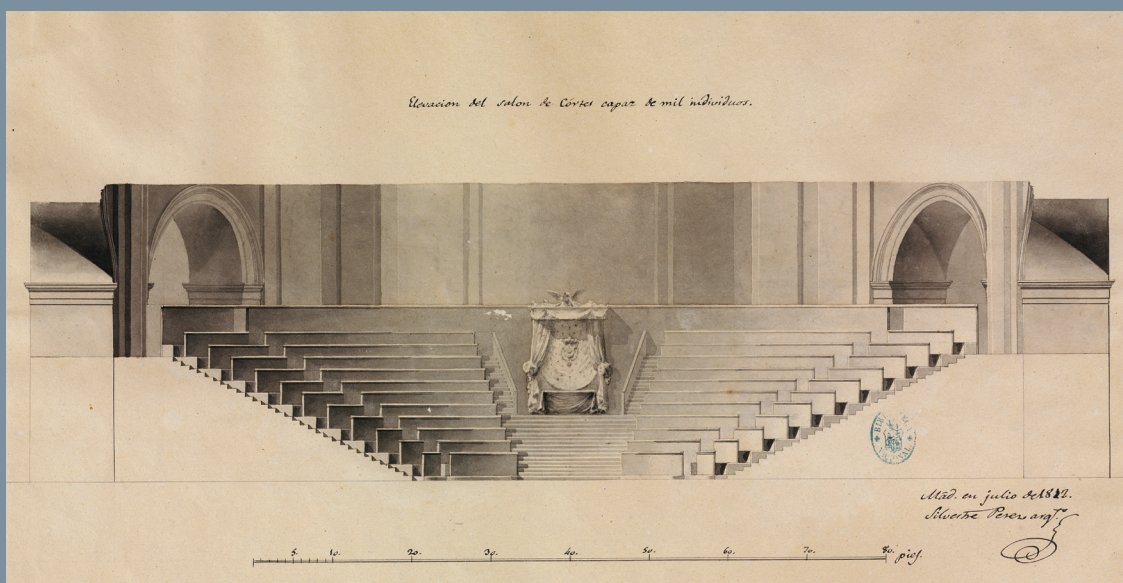


Fig. 129. Silvestre Pérez, *Projet de transformation de l'église de San Francisco en Salón de Cortes*, deuxième version, coupe longitudinale, dessin au crayon, encre de Chine et lavis gris, 28,4 × 41,9 cm, 1812 (Madrid, BnE, Dib/14/14/4).

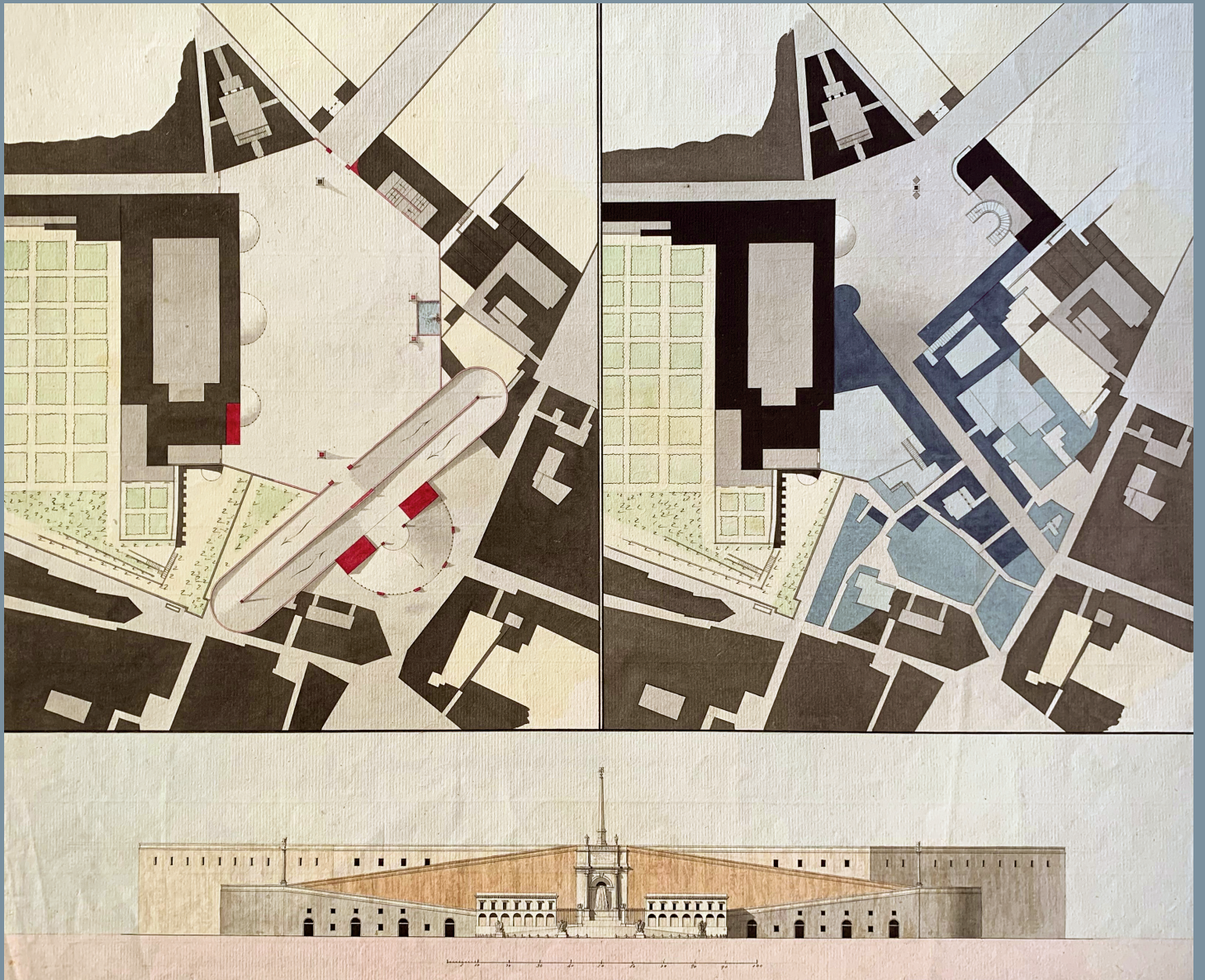


Fig. 130. Raffaele Stern, *Projet pour la transformation de la place du Quirinal*, dessin au crayon, encre de Chine et lavis de couleurs, 40 × 54 cm, 1813 (France, coll. part).