

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française.

De la Révolution à la Restauration (1789-1830)

Daniel Rabreau

*Évolution stylistique «à la française», Palladianisme, Historicisme renaissant,
Éclectisme, Ledoux, Duban, École des Beaux-arts*

«Je pourrais bien accorder qu'il serait plus avantageux pour l'art que l'on suivit le principe grec; que l'originalité y gagnerait à adopter le système gothique; que peut-être le goût de la Renaissance s'adapte mieux à nos usages modernes; mais en pratique je vois que tous les architectes modernes se sont ralliés à l'architecture romaine du temps d'Auguste, et que c'est de là qu'ils sont partis pour faire plus ou moins bien, plus ou moins mal»¹. Ces réflexions un peu désabusées, adressées dans une lettre d'E.-J. Delécluze à son neveu E. Viollet Le Duc, alors en voyage d'étude en Italie (1836-1837), réagit à l'enthousiasme du jeune architecte pour le Gothique et les débuts de la Renaissance – notamment celle de Florence. Or Delécluze est un néo-classique sincère de l'époque des Lumières, formé dans l'atelier du peintre J.-L. David: ses remarques sur l'inspiration de l'antique, comme celles sur le «goût de la Renaissance» et l'«originalité» du «système gothique» résument assez bien cette curiosité modélisante qu'entretiennent les artistes de la génération de l'Empire et de la Restauration qui feront bientôt évoluer l'architecture de la période romantique.

Par rapport à la dernière histoire synthétique de l'architecture française, englobant la totalité de la première moitié du XIX^e siècle – celle de L. Hautecœur², qui n'a pas été remplacée – bien des questions in abordées ou traités superficiellement, ont progressé durant ces vingt dernières

années³. D'abord l'histoire de l'architecture révolutionnaire a été approfondie grâce à de nombreuses publications et expositions qui célèbrent le bicentenaire de 1789⁴. Ensuite, certains *corpus* d'archives⁵, des monographies d'architectes et de monuments, des études de programmes ou de villes, constituent aujourd'hui, avec une approche théorique mise en perspective, un nouveau champ de connaissances des trente premières années du XIX^e siècle, correspondant au Directoire, au Consulat, à l'Empire, à la Restauration et à ses prolongements immédiats. Toutefois, sur le plan historique – chronologique, idéologique – l'approche théorique en art demeure trop fragmentée, comme si chaque régime politique, replié sur lui-même, suffisait à expliquer l'orientation symbolique et esthétique des architectes du temps. Or les vies d'artistes transcendent la périodisation des régimes politiques, surtout quand il s'agit de périodes trop courtes (quatre bouleversements, entre 1795 et 1830) pour avoir connu un début d'épanouissement de leur destin – et quelles que soient les réformes ou les créations institutionnelles pérennes que les politiques léguèrent à la postérité! C'est d'ailleurs la prise en compte de ce destin qui motive la plupart des études d'histoire de l'art où, à partir de la postérité, l'on porte un jugement rétrospectif, trop souvent simplifié, sur les aspirations passées, académiques, modernistes ou prospectives de l'architecte «en son temps».

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

La réflexion que je propose ici sur le rôle de la Renaissance (française et italienne) dans l'inspiration stylistique des architectes actifs depuis la fin de l'Ancien Régime jusqu'à la Restauration, refuse toute idée de rupture entre le XVIII^e et les trois premières décennies du XIX^e siècle. Quelles que soient les attitudes esthétiques et symboliques de refus, de rejet ou au contraire d'actualisation, il s'agit de comprendre des évolutions qui nuancent les carrières individuelles et de soulever des questions touchant à certains paradoxes qui nous éloignent de toute idée de consensus stylistique. La première question est celle du Palladianisme – il échappe en partie à l'Historicisme renaissant – qui, en France, rend *idiomatique* un grand mouvement international, constaté durant deux siècles environ. La seconde est celle du sentiment exprimé pour un «goût» national dans l'art, bien antérieur au souffle des nationalismes qui vivifie l'évolution du XIX^e européen: il justifie l'*anti-vitruvianisme* de l'architecture révolutionnaire sous l'Ancien Régime, avant de promouvoir l'inspiration néo-médiévale des rebelles de la Monarchie de juillet. Enfin, il s'agit de s'interroger sur l'attitude historiciste naissante, qu'obsède la référence aux différentes écoles ou périodes de la Renaissance, pour y découvrir l'*Éclectisme* triomphant de l'École des Beaux-arts – mais après la période ici considérée!

DE L'IDÉAL «À L'ANTIQUE» À L'HISTORICISME: UN NOUVEAU PALLADIANISME FRANÇAIS

Les témoignages écrits nuancent, sans équivoque possible, la nature de l'influence de Palladio en France⁶. Ces témoignages sont d'autant plus importants qu'ils émanent des responsables même de la théorie et de l'enseignement qui ont formé les élèves architectes et ingénieurs de l'École polytechnique, de l'École des Ponts et Chaussées et de l'École des Beaux-arts autour de 1800-1830. Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts, à l'Institut de France, et auteur des volumes d'architecture de l'*Encyclopédie méthodique* à la fin de l'Ancien Régime (le premier tome est publié en 1788)⁷, fut le meilleur apologiste de Palladio dont il publia une biographie exemplaire. Ami du sculpteur Canova, Quatremère était plus qu'un néoclassique convaincu théorisant sur toutes les formes de l'art. Ses analyses pénétrantes de l'architecture et de l'histoire en firent un des polémistes les plus agressifs du courant romantique, quand celui-ci vint à troubler les dernières années de sa brillante et trop longue carrière. L'académi-

cien, s'attaquant aux défenseurs du gothique qui le provoquaient, s'arma de Palladio – ce premier «néo-antique» en quelque sorte – contre les troubadours. Une deuxième édition⁸ de sa biographie de l'architecte de la Basilique de Vicence ouvre le second volume de ses *Vies des plus célèbres architectes* (1830), consacré à l'époque moderne: Palladio était ainsi, seul artiste de la Renaissance italienne, séparé de ses compatriotes regroupés dans le premier volume. L'auteur, comme dans une introduction à la défense de l'art académique, en profite pour développer une analyse très approfondie du style de Palladio qui «offre une sorte de moyen terme entre cette sévérité rigoriste dont quelques esprits exclusifs abusent dans la doctrine de l'imitation des antiques, et l'anarchie licencieuse de ceux qui se refusent à reconnaître des règles, par cela que ces règles comportent des exceptions. Dans la conception et l'exécution des édifices de Palladio, il y a une raison toujours claire, une marche simple, un accord suffisamment sensible entre le besoin et le plaisir»⁹. La perspicacité de Quatremère sert au mieux sa propagande hyperclassique quand il déclare Palladio «chef de l'École moderne»¹⁰, exemple salvateur qui servit déjà contre le Rococo au XVIII^e siècle et qui s'opposera bien encore aux dangereux effets du goût gothique comparable à «ceux des boissons narcotiques qui frappent de léthargie»¹¹.

Les néoclassiques français se sont avant tout intéressés à Palladio parce qu'ils voyaient en lui le premier interprète des antiques. Toutefois, archéologue, Palladio est constamment critiqué dans ses reconstitutions¹² qui, par le fait même, n'ont pas contribué à l'Historicisme. Citons encore Quatremère: «Aucun de ses prédécesseurs dans l'imitation de l'antique n'avait aussi heureusement rencontré ce juste milieu de correction sans pédanterie, de sévérité sans rudesse, de liberté sans licence, qui a, si l'on peut s'exprimer ainsi, popularisé l'*architecture grecque*»¹³. Les *Quattro libri*, dans lesquels Palladio présentait à la fois ses œuvres personnelles et des restitutions libres d'antiques furent à ce titre une des références de base de l'enseignement de l'architecture autour de 1800. C'est d'abord Jacques-Nicolas-Louis Durand, le professeur de l'École polytechnique, créée durant la Révolution sous le Directoire, qui adapte plus de dix gravures extraites de Palladio aux monumentales planches comparatives de son *Recueil et parallèles des édifices anciens et modernes* (publié en 1800)¹⁴, toujours d'actualité plus d'un siècle plus tard dans l'enseignement de l'École des Beaux-arts. En 1842 paraît enfin à Paris l'ultime réédition en français des *Quattro Libri*, due à Chapuy, Corréard et Albert Lenoir¹⁵;

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

dans une intention très pédagogique et, semble-t-il, unique, les éditeurs proposaient une nouvelle illustration au trait qui confrontait les planches de l'édition originale de 1570 à celle de l'édition de Bertotti-Scamozzi¹⁶. L'œuvre graphique, présentée sous une forme critique, s'adaptait ainsi de très près aux théories de Durand dont le rationalisme intransigeant se référait à Palladio¹⁷, tandis que Bertotti-Scamozzi, en artiste du XVIII^e siècle, avait «embelli» les dessins de Palladio. «En effet, écrit Durand, personne ne s'est-il jamais avisé de vanter Palladio comme dessinateur? Est-il néanmoins quelqu'un qui lui refuse la gloire d'être le plus grand architecte? Nous inviterons donc les élèves à se préparer à l'étude de l'architecture par l'exercice du dessin; mais nous leur recommandons en même temps d'abandonner celui-ci lorsqu'ils étudieront celle-là, plutôt que de les confondre l'un avec l'autre»¹⁸; pourtant élève du visionnaire Boulée, Durand marque ici le rejet du *piranésisme* et de toute tendance au sublime poétique des piranésiens français (Boulée justement, Ledoux, De Wailly, Desprez et leurs émules) qui dominèrent la création jusqu'à la fin de la Révolution¹⁹. Le dessin au trait épuré, sévère et économique dans les recueils de gravure, devint le mode de représentation prioritaire de diffusion des modèles, durant presque toute la première moitié du XIX^e siècle. La leçon de Durand portait ses fruits dans les albums de Percier et Fontaine, de Landon; les célèbres recueils gravés de Dubut, Krafft ou Normand reproduisent fidèlement le dessin au trait des maisons de campagne d'inspiration palladienne²⁰; Biet, Gourlier et Tardieu, dans une immense publication, parue entre 1837-1844, *Choix d'édifices publics*²¹, consacrée aux édifices cautionnés en France par l'institution du Conseil des bâtiments civils, retinrent une présentation analogue, tandis que Letarouilly²², entre 1840 et 1855, popularisait le procédé de la gravure au trait dans ses recueils d'*Édifices de la Rome moderne*, un des livres de chevet des historicistes en mal d'inspiration. Mais, en contrepoint de ces publications à succès, les fonds de dessins de l'École nationale supérieure des Beaux-arts²³ rappellent la diversité de manières qui touche encore le rendu des projets des concours de l'enseignement: à l'époque du style «pompéien» et du «grec polychrome», les architectes ne renonçaient pas aux séductions de l'aquarelle. Seuls les carnets de croquis montrent parfois une réelle sévérité, à l'exemple de ceux de Lecointe, un ami d'Hittorff, qui dessina *in situ* nombre d'édifices de Palladio.

Les architectes qui avaient eu la chance de connaître directement les œuvres de Palladio ne

devaient pas pour autant se laisser impressionner. Encore une fois, Quatremère de Quincy s'exprime sans équivoque: «Il n'est point d'architecte qui, après avoir formé ou réformé son style sur les grands modèles de l'art des anciens, et des premiers maîtres de l'Italie moderne, ne se croit obligé d'aller encore étudier dans la patrie et les œuvres de Palladio un genre d'application plus usuelle, et plus en rapport avec l'état de nos mœurs, c'est-à-dire le secret d'accommoder tour à tour, et nos besoins aux plaisir d'une belle architecture, et l'agrément de celle-ci aux sujétions que de nouveaux besoins lui imposent»²⁴. Souvenons-nous qu'au XVII^e siècle, Pierre Le Muet, dans sa première traduction partielle des *Quattro Libri* en français (1645), s'excusait un peu d'avoir «habillé Palladio à la Française». A deux siècles de distance, les commentaires du grand théoricien-architecte, Jean-Guillaume Legrand (un ami de Durand et de Quatremère), trop peu connu²⁵, conservent le même esprit: «La plupart [des] bâtiments [de Palladio] ont été fidèlement reproduits en Angleterre, où ils brillent d'un nouvel éclat, au milieu de ces jardins vastes et soigneusement entretenus qui leur forment un agréable cadre. Les Anglais ont adopté Palladio, comme nous avons suivi les ordres de Vignole, avec cette différence, qu'ils ont copié les mêmes masses, et tout l'ensemble de ses projets dans leur élégante simplicité, au lieu que nous avons appliqué les ordres de Vignole sur les formes les plus tourmentées, et que nous les avons longtemps surchargés des ornements les plus bizarres et du plus mauvais goût»²⁶. Le retour à Palladio s'impose donc (pour des raisons analogues à celles de Quatremère, citées plus haut), bien que Legrand mette en garde les jeunes artistes: «Ils ne doivent pas se contenter de copier servilement Palladio, ce qui serait le propre de la paresse et de l'ignorance; mais ils doivent, en imitant ce grand homme dans la marche de ses études, puiser aux sources originales, ce caractère et ce charme qu'il a si bien imprimé à ses moindres productions»²⁷. Et plus loin, un peu cruellement: «Le style de Scamozzi est formé sur celui de Palladio, mais il est reproduit par ce savant auteur avec beaucoup de sagesse et de pureté, tandis que celui d'Inigo Jones, surnommé par la même raison le Palladio de l'Angleterre, est une compilation de ses plans»²⁸ – l'ennemi héritaire de la France, la Grande Bretagne, en plein conflit européen du Consulat et de l'Empire, inspire à Legrand cette pique nationaliste; mais l'architecture naissante du XIX^e siècle, dans sa quête stylistique, repose bien sur de tels fondements idéologiques, identitaires! Or l'anglomanie pari-

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

sienne, architecturale ou socioculturelle, s'était manifestée dès le règne de Louis XVI, bien avant la prise de conscience des architectes autour de 1800. Dans le contexte des développements du jardin paysager, les architectes des maisons de campagne (sujet fondamental du Palladianisme impossible à développer ici) ont dû éprouver quelque peine à adopter la critique de Legrand. L'agencement du plan régulier, la simplicité des volumes et des masses alliés au décor antique, aussi discret soit-il, sollicitaient trop l'omniprésent modèle palladien traités depuis les années 1780 en France dans l'architecture de la villégiature et dans l'habitat pavillonnaire des faubourgs²⁹.

En revanche, l'architecture monumentale urbaine, et surtout l'architecture édilitaire fonctionnelle, qui joue véritablement dans la ville française en expansion du XIX^e siècle, un rôle similaire à celui des palais ou des églises des cités de la Renaissance italienne, cette architecture édilitaire, permettant de développer des partis nouveaux, ambitieux et variés, exigeaient de la part des architectes une originalité actualisée, voire de l'invention. Ou aurait dû exiger... car trop d'architectes, actifs de l'Empire à la fin de la Monarchie de Juillet, se contentèrent le plus souvent d'interroger les grands créateurs du passé, eux-mêmes

interprètes en leur temps de l'architecture savante gréco-romaine. Paradoxalement, les maîtres de la Renaissance italienne furent regardés comme une alternative à la fascination de Palladio. Les œuvres des Bramante, Raphaël, Peruzzi, Vignole, Michel-Ange, Jules Romain³⁰, offrirent un catalogue de motifs, propres à constituer un nouveau répertoire stylistique. Cet intérêt porté au XVI^e siècle devait garantir les bâtiments publics d'un danger qui menaçait l'architecture néoclassique: l'uniformité desséchante, austère, et teintée de dignité académique, résultant d'une imitation trop servile de l'Antiquité – dont Quatremère demeurait l'indéfectible héros. Or ce danger avait été dénoncé très tôt par des hommes comme L.-P. Baltard (le père du Baltard des Halles), dont cette mise en garde: «La perte du bon goût ne saurait être garantie par l'anticomanie»³¹, professée en 1794, laisse entrevoir certaines tendances du futur style Percier-Fontaine porté sur l'augustéen-impérial!

Face à cette pluralité d'influences, qui menaçait la théorie, les néoclassiques ont essayé de conserver le caractère pur (néo-antique) des éléments qu'ils empruntaient à Palladio – par exemple les baies serlienne et thermales, les combinaisons de frontons, les étagelements d'ordre, avec ou sans arcades, l'intégration des plans centrés à des développements symétriques latéraux (du type *barchesse*), etc. Il faudrait classer ces motifs, très nombreux, qui se rencontrent dans la pléiade de palais de justice, de préfectures, d'hôtels de ville, d'hôpitaux, de théâtres, de bibliothèques ou de musées qui, durant le Premier Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet, caractérisent dans toute la France l'architecture publique des villes de province, sous-préfectures et préfectures, soumises à la gestion centralisée du Conseil des Bâtiments civils. Mais les motifs palladiens déformés, c'est-à-dire qui durent se plier à un nouvel agencement imposé par l'amalgame des styles historiques et aux différentes fonctions des édifices, sont tout aussi nombreux, sinon évidents: ils prouvent que l'arrière-garde néoclassique était impuissante à contrer l'Historicisme sournois qu'elle nourrissait dans son sein – tel fut l'attitude des académiciens qui récusèrent les restitutions d'antiques hautement polychrome qui enflammèrent la génération pré-romantique, de Hittorff à Garnier, en passant par Labrouste. Peut-on mieux faire comprendre cette situation complexe et paradoxale qu'en citant un passage de ce petit livre de vulgarisation, *Portes cochères, portes d'entrées, croisées, etc. à l'usage des architectes et des amateurs*, publié par Krafft en 1810, et qui décrit ainsi une de ces

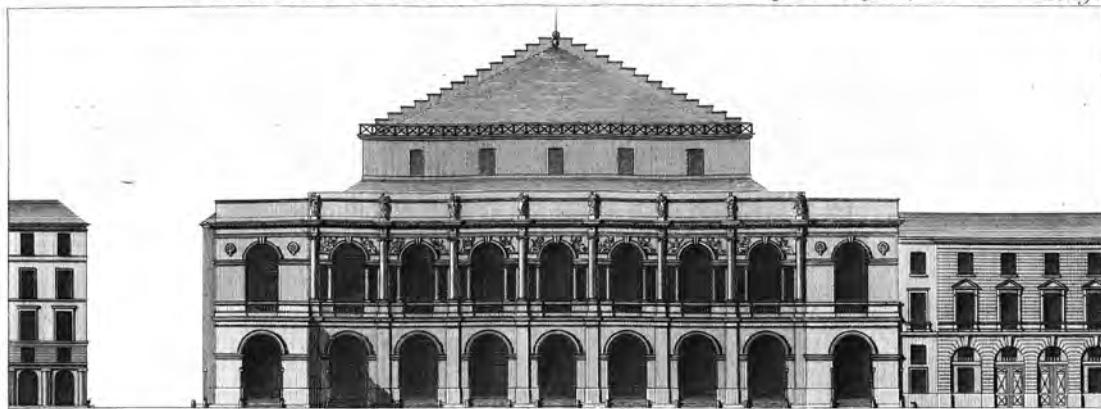
1. Immeuble de la rue d'Aboukir à Paris, par Jules de Joly, v. 1825-1830 (Cl. de l'auteur)



Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

Théâtre de L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE (Opéra.)

pt. 49



2. F. Debret, Façade de l'Opéra de Paris, salle Le Pelletier (détruit), 1821, dans A. Donnet, J.-A. Orgiazzzi, Architectonographie des théâtres de Paris, Paris, 1821

portes: «Sa hauteur et sa largeur sont suivant le portique avec piédestal du Vignole. Son entablement est comme celui de Palladio, avec modillons, qui fait bon effet. Les colonnes sont dans leurs proportions»³². Lorsqu'on sait que l'Académie d'architecture dissertait depuis plus d'un siècle sur les mérites respectifs des proportions de l'ordre selon Vignole ou Palladio, auxquels on ajoutait Scamozzi, on croît rêver en découvrant que la première génération du XIX^e siècle apprenait à les mêler...

Dans cette confusion, comment s'étonner de l'attitude d'un Viollet Le Duc? Convaincu qu'un rationalisme architectural, authentique et vraiment moderne, devait être fondé sur des bases opposées au Classicisme, il ne cachera pas son dédain pour Palladio, coupable d'avoir eu trop de sectateurs posthumes dans le clan de l'École des Beaux-arts. Il témoigne dans sa correspondance: «Je suis arrivé en Italie avec la mémoire remplie de Palladio, dont on nous a nourri dans les ateliers. Je ne puis dire quel a été mon désenchantement lorsque j'ai vu l'architecture de ce maître. Que Bramante est un million de fois au-dessus de cet homme-là! Je le dis sans honte, mais je trouve Palladio, Sansovino et Vignole plus qu'ennuyeux. Leur architecture est à mon avis un mélange d'antique et de rococo [sic], tout cela froid et sans caractère. Ils ont voulu ordonner la Renaissance et ils l'ont aplatie»³³.

Des artistes habitués à puiser dans le répertoire historique des motifs isolés ou des groupes de motifs – comme l'omniprésente baie serlienne, seule ou en séquences (fig. 1) –, qu'ils réinterprétaient à la faveur d'une synthèse plus ou moins originale, furent inéluctablement tentés de faire

revivre un monument complet conçu par Palladio, qui leur servirait de *type* pour donner forme à tel ou tel programme moderne. A Paris, nouvelle Rome, après que l'arrière-garde néoclassique se soit caricaturée en laissant éléver ce gigantesque édifice augustéen qu'était le Temple de la Gloire devenu Église de La Madeleine, puis la colonne Trajane de la place Vendôme dédiée à Napoléon et ce charmant pastiche romain qu'est l'arc de triomphe du Carrousel, les admirateurs de la Renaissance cherchèrent à ressusciter un autre modèle complet d'architecture publique dont l'apparence, bien connue (silhouette et structures), pourrait faire figure d'archétype moins usé que le sempiternel temple péristyle, ou pseudo-péristyle, notamment. C'est la basilique de Vicence, apparemment absente du répertoire des néoclassiques français palladiens, qui fut choisie comme modèle idéal propre à conserver cette dignité indispensable à l'architecture publique, mais débarrassée de la pureté grecque et de la solennité romaine, impossibles à revivifier. Rompant brutalement avec les habitudes de l'architecture française, *interprète* de Palladio, l'Historicisme inspiré de la Renaissance proposait une forme de palladianisme sentimental, tel que les Anglo-Saxons eux-mêmes ne l'avaient guère envisagé. Pas encore pastiche, mais néanmoins plagiat officiel: tel apparaît le premier monument du genre, l'Opéra de la rue Le Pelletier (fig. 2), édifié par Debret en 1821 (détruit). La double ordonnance des serliennes formant des galeries superposées en façades firent école et furent bientôt suivies dans un édifice complètement isolé: le théâtre Ventadour (fig. 3), construit à Paris par Huvé et Guerchy (1826-1828 –défiguré aujourd'hui). Ces

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

édifices, bien oubliés, étaient intéressants en soi, mais également parce qu'ils ont imposé leur caractère très typé à un grand nombre de théâtres français en province jusqu'à la fin du XIX^e siècle (fig. 4). Leur présence à Paris explique, notamment, l'orientation de certains projets du concours pour l'Opéra de Napoléon III, à commencer par celui de Charles Garnier³⁴.

La déclinaison du modèle conceptuel et décoratif, urbains, de la Basilique de Palladio à travers la création des théâtres modernes est, non seulement un avatar «à la française» du Palladianisme international, mais une manière péremptoire d'éloigner le *mythe* Palladio de l'Antique idéal pour rendre à l'idole de Vicence sa place parmi ses congénères, les grands architectes italiens de la Renaissance. La manipulation de Quatremère de Quincy, qui consistait à présenter Palladio comme le premier des Modernes, on l'a vu, n'est donc pas ratifiée par la génération des architectes actifs dans les années 1820-1830: ils le pastichèrent plutôt, comme le plus louable de la Renaissance.

Mais avant d'attribuer à la connaissance de la Renaissance italienne les vertus d'une modernité

inspiratrice majeure, la recherche d'un langage idiomatique en architecture – une voie quasi nationaliste, sans vouloir tenter l'anachronisme – s'était affirmée bien avant en France. L'architecture du Consulat à la Restauration n'appartient pas seulement à ces nouvelles générations d'artistes qui suivirent Percier et Fontaine; certains architectes célèbres du dernier tiers du XVIII^e siècle³⁵ œuvrèrent ou publièrent après 1800 et la pensée des Lumières ne s'éteignit pas brusquement avec le coup d'état du jeune général Bonaparte, futur Napoléon Premier.

LA «RENAISSANCE DES ARTS» EN FRANCE: UN THÈME NATIONAL DU PASSAGE DU XVIII^E SIÈCLE À L'EMPIRE

On n'a guère évalué aujourd'hui les retombées de la curiosité qu'artistes et amateurs de l'époque de Louis XV et de Louis XVI, portèrent à l'art et aux artistes de la Renaissance – au sens large, qui s'étend jusqu'au début du XVII^e siècle maniériste; on disait alors la «renaissance des arts»³⁶. Obsédés par l'idée de *Néoclassicisme*, les historiens de l'art ont minoré cet aspect de la culture artistique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle; ils n'en ont pas vu en tout cas la diversité³⁷. Au mieux, ils se sont contentés d'expliquer une certaine curiosité pour le XVI^e siècle, comme prolégomènes à l'apparition du *style Empire* (bien imprévisible, même dans les premières œuvres de Percier et de Fontaine)³⁸.

Certes, les noms des architectes Jacques-Guillaume Legrand, Jacques Molinos, Bernard Poyet, et du sculpteur Augustin Pajou, sont associés à celui de Jean Goujon, dans la sauvegarde et le remontage de la Fontaine des Innocents à Paris³⁹, chef-d'œuvre du règne d'Henri II. Les noms de Legrand et de Molinos sont encore évoquateurs du modèle qu'ils choisirent pour exécuter la première coupole en charpente de la Halle aux blés: Philibert De l'Orme⁴⁰ – Chalgrin s'en inspira à Saint-Philippe-du-Roule. Mais on n'a pas assez insisté sur le fait qu'il ne s'agit pas d'exemples exceptionnels. Le style «à la Goujon» est nommément identifié par les critiques, les amateurs, les gazetiers ou les artistes eux-mêmes, au style le plus avancé des sculpteurs du règne de Louis XVI et du Directoire; l'exécution de nombreuses charpentes «à la Philibert» en France, à la suite du prototype réinventé par Legrand et Molinos, prouve clairement que ces «imitations» tenaient lieu d'impulsion *progressiste*, alors jugée nécessaire aux arts comme aux gouvernements. La préservation de la colonne de Catherine de Médicis de Jean Bullant intégrée dans son plan de

3. Ancien Théâtre Ventadour à Paris, par Huvé et Guerchy, 1826-1828, (surélévation de baies et lucarnes à la place du toit basilical) (Cl. de l'auteur)



Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

Halle aux blés par Nicolas Le Camus de Mézières⁴¹, le remontage avec des compléments de la Fontaine des Innocents, comme l'utilisation projetée des quatre statues de Vertus de l'atelier de Germain Pilon (musée du Louvre) pour la chasse de sainte Geneviève dans la nouvelle Église de Jacques-Germain Soufflot (actuel Panthéon), témoignent donc d'un élargissement quasi *historiciste* du renouveau classique solidement promu dans l'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le fameux Musée des Monuments français, créé par A. Lenoir pour protéger certains monuments monarchiques des destructions de la Révolution, ne fera qu'accentuer et actualiser l'attract modélisant de la l'art des Valois vers 1800.

L'inspiration du «goût à la grecque»⁴², au moment de la parution du livre sur Athènes de Julien-David Le Roy (1758, réédition 1770)⁴³, souscrit à l'hommage aux cariatides du Louvre de Jean Goujon, par exemple, soit au théâtre Feydeau de Legrand et Molinos qui font usage de ce motif en façade⁴⁴, soit en fond de tableau symbolique dans le *Paris et Hélène* de Jacques-Louis David, ou encore comme décor de scène de la tragédie *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, largement diffusé par la gravure. J'ai montré ailleurs⁴⁵ comment une certaine prise de conscience *patriomoniale* – certes le vocable est anachronique! – dirige, dès le milieu du règne de Louis XV, la réflexion sur plusieurs témoins emblématiques de l'histoire de la Nation (depuis les «Modernes» Goths jusqu'au Grand siècle de Louis XIV), parallèlement avec l'émergence du culte des Grands hommes dont l'initiative ne revient pas uniquement au dernier directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, mais qu'il favorisera systématiquement dans ses commandes de statues et de peintures à sujet d'histoire moderne destinées au futur Muséum – c'est-à-dire le Louvre révolutionnaire et impérial. On comprendra aisément que cette idéologie de l'art ait été réactivée (contre la Révolution et l'Empire) avec le retour des Bourbons, sous la Restauration!

Relisant Serlio, Palladio, Philibert De l'Orme et «deux ou trois auteurs de cette trempe», Claude-Nicolas Ledoux (selon son ami l'architecte Jacques Cellerier, auteur de sa première biographie⁴⁶) s'était lancé dans la promotion d'une nouvelle architecture «à la française» où l'histoire nationale, monarchique, autorisait un *anti viruvianisme* militant⁴⁷ – c'est-à-dire anti académique dans le contexte de la docte assemblée à laquelle appartenait l'architecte sous l'Ancien Régime. Or la synthèse brillante de ses observations, qu'il expose dans un livre publié en 1804⁴⁸, deux ans avant sa mort – humilié de n'avoir pas été nommé



4. *Ordonnance de la façade du Théâtre de Moulins par H-L. Durand, 1837-1840 (Cl. de l'auteur)*

à l'Institut de France, comme certains de ses vieux confrères et amis –, est dédié à l'Empereur de Russie et non à Napoléon qui l'ignore, malgré les belles cariatides qui ornent le frontispice!

Plus qu'à la théorie, cet article est consacré à l'usage et aux raisons d'être d'une nouvelle *parité* entre l'Antique et le Moderne historique qui bouleverse l'esthétique classique dominante dans tous les domaines de l'architecture.

Dans la *Description de Paris et de ses édifices* de Legrand et Landon, réédition augmentée de 1818, l'architecte Nicolas Goulet qualifiait l'architecture, toujours contestée, des pavillons d'octroi des fameuses barrières du mur des Fermiers généraux de Ledoux (1785-1789) en ces termes: «Cette architecture, pleine de grâce et de force, n'est ni égyptienne, ni grecque, ni romaine, c'est de l'architecture française; elle est neuve et l'artiste n'en a puisé le goût et la forme que dans son imagination»⁴⁹. Ce phénomène identitaire dans la création durant la période dite néoclassique, avec ses raisons d'être et l'exaltation des sources ou modèles historiques français qui l'expriment, est le grand absent de toutes les synthèses sur l'histoire de l'architecture en France, depuis Louis Hautecœur jusqu'à Pérouse de Montclos, en passant par Allan Braham ou Emil Kaufmann⁵⁰.

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

On aurait pourtant pu l'attendre dans la thèse de Jean-Marie Pérouse de Montclos consacrée à *L'Architecture à la française* (1982)⁵¹. Il n'en est rien. On sait que l'auteur fonde sa théorie sur l'observation et l'analyse de la stéréotomie pour définir une architecture vernaculaire dominante, jusque dans l'architecture savante. La démonstration est faite, certes, pour une production qui s'étend du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle; mais le demi-siècle qui s'achève vers 1800 est traité d'une manière paradoxale et quasi incompréhensible. Dans la deuxième partie de son livre, sous l'intitulé «Destin de la stéréotomie après 1750» – période qu'il juge à juste titre anti vitruvienne – Montclos écrit: «Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la stéréotomie recule sous le double effet de la concurrence d'autres techniques et d'une proscription esthétique. Mais il ne s'agit que d'une éclipse de quelques dizaines d'années. Le XIX^e siècle rétrospectif favorise la renaissance de la stéréotomie, qui rentre en faveur à la fin du siècle et au début au XX^e siècle»⁵². Le Néoclassicisme, ou plutôt «l'utopie classique» «supra nationale» telle que l'envisage Pérouse de Montclos devient la bête noire qui «avoue sa véritable nature: internationaliste, ou mieux encore utopiste»⁵³; «utopiste par doctrine, le classicisme prétendait libérer l'architecture de la topographie» pour mieux imposer sa «dictature»⁵⁴. Les mots sont forts. Mais la réflexion, qui s'appuie surtout sur quelques théoriciens de l'époque – des Charles-Nicolas Cochin, Marc-Antoine Laugier, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy ou Charles-François Viel – qui dénoncèrent l'exercice stéréotomique virtuose encore pratiqué de leur temps, ne justifie justement pas cette opposition entre moderne (c'est-à-dire régnicole – plutôt que vernaculaire) et classique universel imité de l'antique! N'est-ce pas deux chefs-d'œuvre absolus du genre qui illustrent, bien paradoxalement, la théorie hâtive de notre collègue: pour la référence à la renaissance des arts, la grande trompe, à la simplicité expressive, que Charles De Wailly ajoute à la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice en 1774 et, bien sûr, l'Église Sainte-Geneviève (actuel Panthéon de Paris) de Soufflot. Ce chantier, à la complexité rayonnante, témoigne d'une esthétique *gallo-grecque* de l'avenir qu'approuve publiquement, en 1765, le théoricien sensualiste de l'architecture Laugier⁵⁵. En cours d'achèvement dans les années 1780-1790, l'édifice accuse une structure délicate et lumineuse, à la fois technique et symbolique, dont le système constructif gothique, est épuré en apparence par l'usage de l'ordre et des ornements à l'antique – chef-d'œuvre de stéréotomie, Sainte-Geneviève fut

également un chantier expérimental dans l'emploi démesuré du fer armant la pierre⁵⁶.

Bien des exemples, tant à Paris qu'à Bordeaux, Lyon ou Nantes, illustreraient le triomphe de la stéréotomie jusqu'à l'époque révolutionnaire. Et se souvient-on que Ledoux lui-même, après Jean-Louis de Cordemoy et Laugier, témoignait son admiration pour l'architecture historique française «du bon vieux temps», comme on dit dans l'inspiration de la peinture *Troubadour* naissante⁵⁷ sous Louis XV? L'auteur de la Saline royale d'Arc-et-Senans écrit: «Oh! Que de chefs-d'œuvre les Goths eussent laissés à la postérité, si les Phidias du temps avaient épuré leur style»⁵⁸... Militant pour une libération de l'imagination créatrice, tout en respectant le goût dominant pour l'Antique, Ledoux s'est exprimé sur le recours aux sources formelles et aux modèles inspirateurs historiques:

«Les monuments de l'antiquité, leurs fragments, quels qu'ils soient, portent un caractère qui commande nos respects. Ceux des architectes modernes pourraient contribuer à fixer les bases de l'instruction, s'ils adaptaient ce qu'ils ont de bon à nos usages. En effet, comparez les productions de Ménésiclès [sic], celles de Palladio; adaptez ces dernières à nos maisons de campagne, à nos châteaux couverts depuis un siècle d'une charpente tourmentée, que la faveur du temps qualifia de mansardes. Ecartez cette absence du vrai goût; appliquez les grands principes, les ordres qui exigent peu ou point de détails à nos manufactures; vous verrez que l'on aurait pu les généraliser en les employant aux édifices qui excluent la dépense, et ne permettent que les effets que l'on obtient avec la combinaison des masses»⁵⁹.

Citant Du Cerceau et Inigo Jones, «et deux ou trois auteurs de cette trempe» (Serlio, Philibert De l'Orme, Palladio), comme le rappelle Cellierier, et citant même le *Songe de Poliphylle*, Claude-Nicolas Ledoux poursuit sa réflexion historiciste: «Interrogez les cendres d'Illiion, les annales des nations les plus célèbres; tous ces hommes qui ont paru à leurs plus brillantes époques, pour le bonheur des arts autant que pour le progrès de la Civilisation: que nous apprendront-ils? Les Grecs dégrossissent les masses que la main patiente de l'Egyptien a formées; les peuples les plus modernes les atténuent; elles s'appauvrisent sous Théodose; les Goths occidentaux les divisent, et les rendent fatigantes à l'œil dont ils les surchargent»⁶⁰.

L'épuration du goût, indispensable aux progrès espérés de l'architecture des Lumières, nécessite cette approche relative de l'antique par rapport aux autres sources historiques qui témoignent de l'évolution des civilisations. Ledoux

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

5. Barrière de Passy ou des Bonhommes de C.-N. Ledoux (détruit), photographie de Gouviot, v. 1850, Bibliothèque historique de la Ville de Paris (Cl. G. Lesterlin)



semble suivre Laugier qui, de son côté, déclarait à propos de l'architecture du temps de Philibert De L'Orme ou de Salomon De Brosse, qu'il ne trouvait pas sans défauts évidemment: «Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quand au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous»⁶¹.

Le phénomène *pavillonnaire* s'explique donc dans le cadre du recours à l'architecture régnicole des XVI^e et XVII^e siècles⁶² et, au-delà, au modèle ancestral: l'architecture féodale. Avec tous les auteurs de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Quatremère de Quincy, à l'article «château» de l'*Encyclopédie méthodique* (1788 – il refuse explicitement de traiter le sujet et renvoie à l'article «maison de campagne»), rappelle qu'il faut regarder les pavillons carrés, massifs, ornés de bossages et couverts de dômes sur plan carré, comme les substituts des tours ou donjons de l'époque médiévale⁶³. Le Louvre et les Tuilleries en sont le symbole absolu qui contraste évidemment avec l'archétype classique – fort discuté d'ailleurs – de la fameuse colonnade dite de Perrault, le glorieux moderne!

Avec ses barrières du mur des Fermiers généraux (fig. 5), c'est dans cet esprit que Ledoux exalte le style pavillonnaire – à l'encontre du motifs de la porte arc de triomphe qu'attendait Quatremère de Quincy⁶⁴. Signe urbain, royal et civique, les *Propylées* méritaient un décor approprié, parlant. L'idée *historique* de régénération, justifiait de bon droit le recours à la parure de bossages. Jadis les débats théoriques sur la «manière à la française», à partir des traités de

Serlio et de Philibert De l'Orme, tournaient autour du bon usage de ce décor indissociablement lié, au XVI^e siècle, à la question de la *stéréotomie*⁶⁵. On sait comment l'*ordre français* inventé par De l'Orme, caractérisé notamment par des fûts bagués, était justifié par la façon de composer les colonnes avec des tambours dont il fallait cacher les joints – genre opposé aux colonnes monolithes à l'italienne.

Au XVIII^e siècle, un théoricien réformateur comme Laugier, qui n'approuve pas cette manière de composer, lui reconnaît toutefois des mérites qui pourraient bien avoir inspiré Ledoux dans sa propre démarche: je reprends la citation faite plus haut, car elle est fondamentale: «Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quant au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous»⁶⁶. Et mêlant tous les modernes – ceux qu'il appelle paradoxalement «nos anciens» pour les distinguer de l'antique – le bon abbé poursuit dans l'enthousiasme:

«Je suis presque tenté de regretter ces tours gothiques de diverses formes et de différentes hauteurs, qui flanquaient et distinguaient nos vieux châteaux»⁶⁷. «Pourquoi les vues des villes où l'on aperçoit une multitude de dômes et de tours dans une confusion de bâtiments hauts et bas, présentent-elles une perspective si frappante? C'est que nous aimons en tout la diversité des masses. Ne renonçons donc point à la bonne habitude de les varier sur les façades de nos bâtiments. Souvenons-nous qu'il n'y a proprement que les hauteurs inégales qui varient les masses:

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française



6. Philibert De l'Orme, Pavillon à bossage, dans l'Architecture de Philibert De l'Orme [...], Rouen, 1648 (Cl. de l'auteur)

parce qu'elles seules dessinent cette variété dans le vide des airs. Ce sont comme des montagnes à l'horizon, qui par l'inégalité de leurs contours, par la bizarrerie de leurs formes et par la fierté de leurs cimes, tracent devant nos yeux une scène pleine de pompe et de majesté»⁶⁸.

Louant les «gros pavillons surmontés de combles» qui l'enchantent au Palais des Tuileries, car «de quelque endroit qu'on l'envisage [il] présente toujours l'idée d'un grand palais», contrairement à Versailles dont il critique l'uniformité et la platitude, Laugier érige en principe l'aspect *pavillonnaire* des grandes compositions architecturales: «La surface extérieure des bâtiments doit être proportionnée relativement à leurs différents genres. Ce sont ou des corps de logis, ou des pavillons, ou des portails, ou des tours, ou des galeries. De là résultent autant de façades de genres différents qui ne sauraient avoir les mêmes proportions»⁶⁹. Un siècle plus tard, ces valeurs pittoresques de l'architecture historique nationale seront mises en valeur, hypertrophiées, dans l'Éclectisme triomphant du Second Empire et de la Troisième République – du Louvre de Lefuel jusqu'à la gare d'Orsay de Victor Laloux, en passant par la reconstruction de l'hôtel de ville de Paris et nombre de préfectures, mairies et musées des chefs-lieux de département.

La question du bossage⁷⁰, sur laquelle Ledoux

avait fondé le but provocant de son esthétique régénératrice et expressive de l'architecture, notamment dans la réalisation de ses pavillons d'octroi, obsède le jugement académique. Délire! s'exclame Quatremère de Quincy, pour qui le bossage, réservé par la tradition académique à quelques effets de soubassements, secondaires (ou à l'architecture militaire), devient un objet sacrilège, lorsqu'il se conjugue avec l'ordre antique. Sous sa plume, l'évocation des barrières de Ledoux ressemble à un cauchemar. Mais dans l'ordre des filiations plausibles, comment ne pas supposer Ledoux rêvant devant une singulière gravure (fig. 6) du huitième livre de Philibert De l'Orme (dans l'édition de 1648) qui montre un pavillon indéterminé qui clôt le chapitre consacré aux portails, aux grandes entrées de ville et arcs de triomphe?

L'éloge du genre pavillonnaire, creusé, «modèle en masses fracassantes» ramène à la question du bossage lié à l'ordre, mais aussi au nouveau dessin *décidé* et proportionné «à la grecque» que Ledoux oppose au «petit goût» de l'ancien temps.

Côté antique, le rapprochement entre l'art *original* d'assembler les blocs et le bossage à grand appareil de la Renaissance italienne, apparaissait bien établi par les théoriciens de l'architecture. Le caractère des carrières et le mode d'extraction de la pierre chez les Etrusques, selon la croyance en la loi du milieu historico-géographique, justi-

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

fiaient la persistance d'un grand genre de maçonnerie en Toscane au Moyen Âge et à la Renaissance. De Michelozzo et de Brunelleschi à Ammannati, jusqu'aux imitations françaises du tout début du XVII^e siècle, l'affaire était entendue. Salomon de Brosse, élevant à Paris pour Marie de Médicis le Palais du Luxembourg, à l'imitation du Palais Pitti, ne semblait-il pas vouloir rappeler que la reine, épouse d'Henri IV, avait «apporté du sang étrusque à la lignée de France» – selon la formule de J.-M Pérouse de Montclos, qui paraphrase Sauval⁷¹? Un siècle et demi plus tard, la question des filiations nationales retrouvait son importance, avec le débat sur la prééminence des modèles, grecs ou romains (étrusques), selon qu'on se rattachait à l'optique de Le Roy ou à celle de Piranèse. Ledoux n'a-t-il pas tenté et réussi la synthèse, à l'époque où Winckelmann – tenant inconditionnel des Grecs – triomphait dans l'Europe entière?

Côté moderne, l'offensive du goût «à la grecque» lancée contre la *rocaille* et les «caprices» du premier style Louis XV, était un essai de réforme par le biais de l'*ornement* classique. L'idée morale de régénération suscitait une volonté de densifier la valeur iconographique de l'architecture; elle entraîna une hypertrophie des ornements, naturalistes ou géométriques. Cette conception narrative de l'architecture ne pouvait qu'engager les réformateurs (autour de Soufflot d'abord, puis avec la génération des piranésiens français des années 1755-1765) à mieux comprendre les débuts de la *renaissance des arts*, ses développements, les modes d'ornementation et les effets obtenus par l'assemblage de l'ordre et des jeux de matière apparente ou simulée. Le problème de la structure gothique entretenue par la tradition des maîtres maçons au XVII^e siècle, poussait certains théoriciens à engager une réflexion globale sur le caractère expressif de ce mode de construction et ses multiples avantages techniques, bien connus des maîtres anciens comme De l'Orme, notamment dans l'art des voûtements. Des commentaires de Frézier sur la géométrie naturelle pratiquée dans l'architecture gothique⁷², jusqu'aux méthodes de la géométrie descriptive de Gaspar Monge, contemporain de Ledoux: une histoire parallèle à l'histoire stylistique *ornamentale* fondée sur les cinq ordres de Vignole, se dessine à partir du goût pour les formes constructives et le plaisir mêlé – sensuel et intellectuel à la fois – qu'entretient la perception des rapports entre la matière et la géométrie qui la met en œuvre, entre le volume et le dessin.

L'archivolte et la façade creusée, concave ou en cul de four, est un motif avec lequel Ledoux traite de l'accueil d'une façade sous forme d'une structure de coupe d'un bâtiment – il en existe



7. Façade de l'Église Saint-Nizier à Lyon, 1550-1578 achevé par J. Vallet (Cl. de l'auteur)

des modèles piranésiens, avec ou sans colonnade en transparence⁷³ et Nicolas Poussin, l'un des premiers *palladiens français*, dans certaines fabriques de tableaux⁷⁴ en donne l'image ... Dans cet esprit, les façades de l'hôtel de Mlle Guimard et de la Barrière des Bonshommes à Passy, route de Versailles, exaltent par leur décor un motif récurrent chez Ledoux. Il s'agit des plus beaux exemples de cette démarche d'une continuité compositionnelle historique moderne, appuyée, et «anti-grecque» par essence: la grande forme concave qui creuse les façades monumentales, au Moyen Âge bien sûr sous la forme d'archivoltes, mais aussi à la Renaissance qui adopte le motif en le *romanisant*. De l'église à l'entrée du château, la *porte* s'inscrit dans cet espace d'accueil monumentalisé qui, de voussure plein cintre, se transforme parfois en niche ou en arcades géantes. L'exemple le plus antiquisant au XVI^e siècle, autrefois attribué à De l'Orme, la façade de l'Église Saint-Nizier de Lyon⁷⁵, comporte, avec son cul-de-four et ses colonnes monumentales engagées (fig. 7), tous les ingrédients formels que Ledoux saura varier dans ses barrières – l'épuration graphique et la mise en scène des volumes dans l'espace transfigurent le motif aux barrières

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française



8. Collège de France, façade du côté de la rue Saint-Jacques à Paris, par P.-M. Letarouilly, 1833-41 (Cl. Centre Ledoux-GHAMU)

de Passy, du Trône, de l'École Militaire, tandis que l'introduction de la serlienne dans la structure de la niche engage de nouvelles métamorphoses, à l'exemple des écorchés (ou coupe dans un intérieur) que Piranèse se plaisait à sélectionner dans ses vues de voûtes et de colonnades ruinées (Barrière de la Chopinette, du Maine, de Vaugirard, etc.). Outre l'idée symbolique générale, la baie géante cintrée associée au genre pavillonnaire rappelle aussi la tradition des vraies portes de ville ou à l'avant du château des XVI^e et XVII^e siècles⁷⁶.

Mais l'arc monumental en niche, orné de claveaux à bossage géométrique, alternés et reliés entre eux par la trace d'une architrave plein cintre, tel qu'on l'observe à la Barrière du Trône, renvoie plus directement à des sources emblématiques fondamentales de l'histoire de la Renaissance française. Le motif est analogue à celui qu'avait dessiné Philibert De l'Orme au portail du château d'Anet, mais dans un module inférieur (dessiné de «petit goût» comme l'énonce Laugier); d'une manière plus frappante encore, par son association à d'étonnantes jeux de bossage, il embellit deux arches édifiées sous Henri IV à Fontainebleau et qui servirent alors d'entrée royale au château: la

Porte de la cour des Offices et la Porte Dauphine – dite «baptistère de Louis XIII».

Cette manière de créer par l'*amalgame* implique des choix relatifs au *goût*. Il s'agit de devoir sélectionner les bons motifs et puis d'épurer leurs proportions et leur dessin selon l'idéal symbolique à atteindre, mais dans les limites de l'allégeance à l'esthétique gréco-romaine antique et universelle. C'est contre ce point de vue, à partir des années 1830, que les maîtres du Néo-gothique romantique ou rationaliste, comme Viollet Le Duc, vont asseoir leur triomphe – le renouveau religieux et légitimiste, puis l'aspiration identitaire nationaliste de leur temps, exaltant le Moyen Âge à travers la restitution scrupuleuse du rêve historiciste. En revanche, le pseudo Historicisme national, si l'on peut dire, de Ledoux (ou même de Soufflot⁷⁷) s'oppose à toute idée de pastiche et même d'imitation, tant le travail d'épuration le force sans relâche à inventer de nouvelles combinaisons formelles, structurelles, décoratives ou spatiales. Malgré les publications sur l'habitat, qui intègrent la valeur décorative des hôtels construits à la fin du XVIII^e siècle⁷⁸, malgré le jugement informé que Legrand, Durand et quelques autres théoriciens-auteurs portèrent sur plusieurs œuvres majeures

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

de l'architecte des *Propylées* de Paris⁷⁹, l'art si novateur de Ledoux, et de quelques-uns de ses émules, fut globalement rejeté ou ignoré⁸⁰ durant la première moitié du XIX^e siècle. Si les raisons idéologiques de ce *hiatus stylistique*⁸¹ restent à étudier en profondeur, on peut au moins constater qu'il se présente dans un contexte général de refus de la pensée des Lumières où Napoléon, fustigeant les «idéologues» de l'art, fut un acteur de premier plan. Ensuite, dans l'urbanisation intense du milieu du XIX^e siècle, ce sont plus des quatre cinquièmes de l'œuvre de Ledoux qui fut livrée aux démolisseurs!

LA RENAISSANCE ITALIENNE: UN MODÈLE HISTORICISTE UNIVERSEL?

Les bibliothèques d'architectes, constituées durant la première moitié du XIX^e siècle, attestent de la présence de nombreux livres publiés au XVI^e siècle⁸². Le succès du *Songe de Poliphile* de Colonna s'y trouve confirmé, comme celui des ouvrages illustrés d'A. Du Cerceau. Cette culture livresque des architectes, parmi les plus renommés de la génération romantique (des A. Leclerc, A. Caristie, J.-B. Lassus, E. Viollet Le Duc, L. Viscconti, etc.) s'est forgée, pour la plupart, lors de leurs études à l'École des Beaux-arts ou de leur formation auprès de maîtres déjà enclins à la réflexion historique. Le voyage en Italie⁸³, pour beaucoup, assura une expérience approfondie et variée dont témoignent, non seulement les correspondances et journaux intimes, mais encore les publications modernes sur l'architecture de la Renaissance italienne, qui se multiplient depuis le début du siècle. Contrairement à la tradition des *Voyages pittoresques*, qui se poursuit d'ailleurs durant tout le premier tiers du XIX^e siècle, les ouvrages sur l'architecture prennent un caractère à la fois analytique et didactique. C'est la recherche de *typologies* compositionnelles, de décor rationnel et d'effets d'espace, que montrent les édifices sélectionnés et reproduits dans les gravures au trait austères – on peut les laver à l'encre et à l'aquarelle – dont la parution s'effectue parfois en livraison périodiques. Les études pionnières consacrées à Percier et Fontaine, par Jean-Philippe Garric⁸⁴, et ceux qui l'ont suivi récemment dans ce domaine, dispensent ici d'une recension de tous ces ouvrages où l'habitat et l'architecture publique de Rome, Florence, Venise ou Gênes, notamment, parfois des campagnes qui les environnent, sont donnés en modèle⁸⁵. Parmi les plus célèbres, deux publications sur la Ville éternelle encadrent la période qui nous intéresse: Charles Percier et Pierre Fontaine, *Palais, mai-*

sons et autres édifices modernes dessinés à Rome (Paris, 1798-1801)⁸⁶ et Paul Letarouilly, *Edifices de Rome moderne* (Paris, 1840-1857) (fig. 8); certains ouvrages d'architectes provinciaux, comme ceux de Clochar ou de F.-L. Seheult⁸⁷, témoignent de l'influence très large de la démarche italienne de leurs auteurs, respectivement actifs à Bordeaux et à Nantes⁸⁸. L'usage de cette documentation livresque, comme celle des fonds privés de gravures et de dessins anciens ou modernes collectionnés par les architectes eux-mêmes est assez bien connue⁸⁹, et l'attrait pour la Renaissance s'observe même à travers une certaine vulgarisation qu'entretiennent les journaux d'architecture durant la première moitié du XIX^e siècle⁹⁰.

Si ce constat n'établit pas d'emblée l'idée d'une culture dominante de la Renaissance, surtout italienne, de l'Empire à la Monarchie de Juillet, c'est bien par ce que la connaissance archéologique du monde antique se poursuit, et renforce en la diversifiant rigoureusement la démarche académique des sectateurs du Classicisme. Mais certains traits de curiosité et d'influence réelle peuvent se superposer: par exemple dans le domaine de l'architecture religieuse où le type de la basilique paléochrétienne devient un paragon pour l'église moderne – toutefois dans la lignée d'expériences similaires réalisées dans le derniers tiers du XVIII^e siècle à Paris, avec Chalgrin et Trouard, notamment, ou à Rennes avec M. Crucy, trop souvent oublié⁹¹. Plan et colonnade libre à l'intérieur justifient l'évocation d'une architecture grecque canonique observée à Rome (nefs avec plafond et non plus des voûtes en bois, après 1815), tandis qu'à l'extérieur de l'église, l'omniprésence du portique à fronton n'élude pas la silhouette d'un campanile, et l'usage de bossages ou de formes de baies à l'italienne. Tel était l'idéal, aujourd'hui bien étudié, de Rohault de Fleury⁹², au demeurant palladien français convaincu, ou d'H. Le Bas, l'auteur de Notre-Dame-des-Lorettes à Paris, modèle d'innombrables églises construites en province durant la première moitié du XIX^e siècle. Ce type d'architecture basilicale, quelque peu hybride, est donc un des meilleurs exemples de continuité et d'évolution stylistiques entre les années 1770 et 1848. Il n'est pas vraiment question, dans ce cas, d'Historicisme. En revanche, un rare monument, créé entre 1815-1826 par P.-F.-L. Fontaine seul, pour une fois, la Chapelle expiatoire à Paris⁹³, offre un Historicisme de juxtaposition, avec sa référence au Classicisme le plus élégant pour la chapelle, une inspiration piranésienne de contrastes puissants dans l'entrée de la cour et une référence au *Campo Santo*

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française



9. Vue d'une galerie funéraire de la cour de la Chapelle expiatoire à Paris, par P.-F.-L. Fontaine, 1815-1826 (Cl. de l'auteur)



10. Maison attribuée à E. Blon, boulevard G. Guist'hau à Nantes v. 1825 (détruit), photographie de la fin des années 1960 (Cl. de l'auteur)

de Pise, pour les deux arcades parallèles à thème funéraire qui conduisent au sanctuaire (fig. 9).

Mais c'est dans l'habitat et l'architecture civile publique qu'une actualisation des formes de la Renaissance italienne, en concurrence avec un nouveau style «à la François I^e» ou «à la Henri II» (troubadour, en peinture), s'impose avec moins de partage, incorporant dans les années 1825-1830 des citations palladiennes aux nouveaux poncifs empruntés à Bramante, Raphaël, Peruzzi, Sangallo, Jules Romain, Michel-Ange et aux grands Vénitiens, Véronais ou Génois du XVI^e siècle. Malgré les destructions (fig. 10), maisons et immeubles témoignent encore aujourd'hui de l'italianisme pratiqué dans des quartiers entiers de Paris ou de grandes villes de province qui poursuivent une forte expansion initiée au XVIII^e siècle – dans la capitale, le quartier de la Nouvelle

Athènes ou des Grands Boulevards; mais aussi à Lyon, Marseille, Bordeaux, Toulouse et Nantes... Dans ces deux dernières villes, de célèbres maisons exposent encore en façade, comme avec nostalgie, le motif monumental gallo-grec de la cariatide⁹⁴ (fig. 11). On se souvient comment Percier et Fontaine avaient brillamment emprunté ce motif emblématique, tout en créant une nouvelle typologie d'espace au Louvre et aux Tuileries (en particulier dans les cages d'escalier). L'image plus pure des schémas de composition, de décor ou d'espace inspirés par les palais romains, par exemple, mis sur une échelle modeste, caractérise la plupart des projets et réalisations de préfectures, mairies, théâtres ou musées soumis au Conseil des Bâtiments civils; la célèbre publication déjà citée, *Choix d'édifices publics*⁹⁵, en offre à profusion les images gravées au trait. Parmi d'in-

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française



11. Maison de F.-L. Seheult pour lui-même, rue de l'Héronnière à Nantes, 1824 (Cl. de l'auteur)

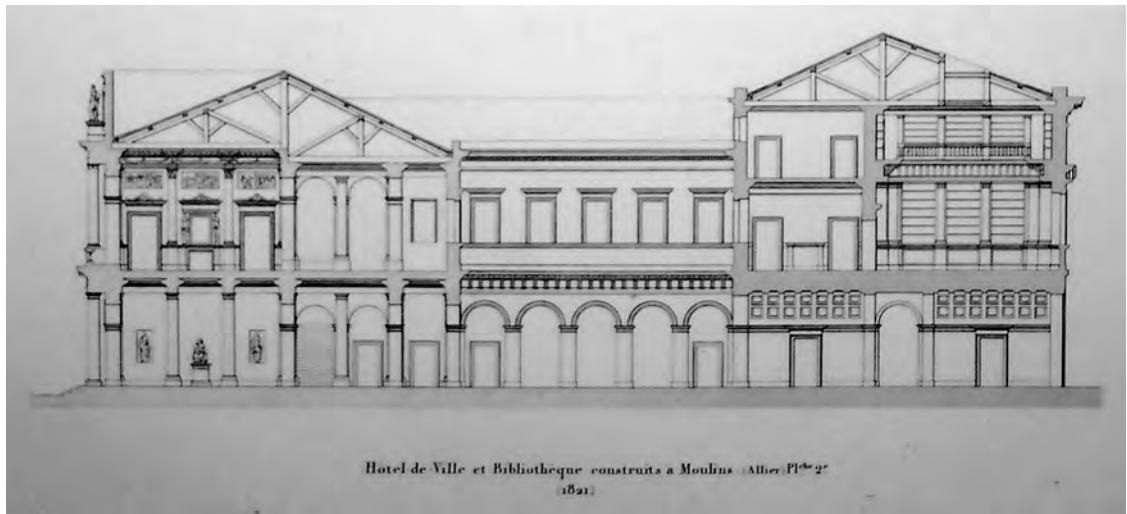
nombreux exemples, encore bien conservés aujourd'hui, un des plus parfait me semble être l'Hôtel de ville de Moulins, construit entre 1822 et 1829, par l'architecte F. Agnety: il décline sur la façade principale une version graphique de l'ordonnance du Palais Chiericati de Vicence, tandis que l'ensemble de l'édifice, centré sur un cortile à arcades et des accès voûtés, s'inspire des palais romains (figs. 12-13-14).

Deux phénomènes stylistiques me paraissent devoir être élucidés dans ce contexte des années 1795-1730: celui de l'influence accélérée de Palladio dans toutes les sphères de la création architecturale, puis l'apparition de tendances éclectiques très volontaires où vont se concurrencer le modèle renaissance et l'idéal gothique et, plus largement médiéval. Pourtant, la période 1830-1836, qui correspond aux débuts de la Monarchie de Juillet, est toujours présentée sans enthousiasme, comme le creux de la vague, période indéfinissable partagée, d'une part, entre le rationalisme de l'administration autori-

taire des Bâtiments civils et l'«archéologisme» de l'École et de l'Académie des Beaux-arts, et, d'autre part, les libertés du gothique troubadour qui précède l'éclectisme et le fonctionnalisme stylistique, seulement reconnus après 1840. Or cette liberté esthétique est bien réelle avant cette date-clé qui voit notamment la création du fameux journal de César Daly, grand apologiste de l'Éclectisme naissant, *La Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, et qui prépare l'ascension des futurs chefs de file de l'architecture progressiste, notamment Labrouste, Duc, Vaudoyer, Viollet Le Duc – ce dernier, en voyage de formation en Italie en 1836-37, on l'a vu au début de cet article.

Tandis que se met en place l'institution des Monuments historiques, tandis que le concept de Renaissance se diffuse, à la suite de Michelet, dans la culture romantique, la quête d'une nouvelle légitimité créatrice s'appuie sur de nouvelles méthodes cognitives. Par exemple, le programme imprimé du très jeune et florissant Congrès Histo-

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française



12. Coupe longitudinale de l'Hôtel de ville de Moulins, par F. Aguety, dessin 1822, Archives nationales, Conseil des Bâtiments civils (Cl. CONBAVIL-Centre André Chastel, site internet de l'INHA)

rique, convoqué à l'Hôtel de ville de Paris, le 15 septembre 1836, informe utilement sur un sujet de réflexion hautement culturel de l'époque. Voici le troisième point du prospectus: «Faire l'histoire philosophique des écoles d'architecture depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, signaler dans cette histoire l'école qui a inventé les formes nouvelles, et celles qui tantôt ont copié les formes antérieures, et tantôt, mêlant les formes anciennes aux formes nouvelles ont fait de l'éclectisme»⁹⁶. Éclectisme: officiellement, scientifiquement, le mot est lancé!

Dès lors comment s'étonner que l'architecte Félix Duban, à la suite de F. Debret, sacrifiât à ce goût (disons, cette nouvelle nécessité) de l'amalgame dans la conception et la réalisation d'un des monuments les plus significatifs et les plus forts de ce temps: l'École des Beaux-arts de Paris (fig. 15), elle-même, dont il achève la façade précisément en 1836 et la cour d'honneur peu après, sur l'emplacement du couvent des Petits Augustins où A. Lenoir avait créé son musée des Monuments français? Le vaste palais des études, composé comme un palais à l'italienne, n'apparaît qu'à la suite de



13. Façade arrière, côté bibliothèque, de l'Hôtel de ville de Moulins, par F. Aguety (Cl. de l'auteur)

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française



14. Passage et cortile de l'Hôtel de ville de Moulins, par F. Aguety (Cl. de l'auteur)

vestiges de monuments anciens des deux Renaissances françaises (arc du château de Gaillon – scandaleusement démonté aujourd’hui – et façade du château d’Anet) mis en scène avec des fragments du Moyen Âge... La vision progressive dans l'espace urbain reflétait parfaitement ces *vedute* perspectives de *cassone* de la première Renaissance italienne. Les contemporains ont su donner un tour lyrique à l'évocation de cet ensemble architectural en tout point unique en son genre.

Monument capital de l'histoire de l'architecture française donné en exemple à des centaines d'étudiants en architecture qui y apprenaient les rudiments, l'École des Beaux-arts était le premier édifice public à exposer, comme sur un frontispice de manuel, les résultats de l'Éclectisme théorique, cohérent, délibéré et didactiques en l'occurrence. L'obsédant concept d'*imitation* des néoclassiques, constamment défendu par Quatremère de Quincy, puis ensuite détourné de ses buts et bientôt sclérosé dans ses applications par les faiseurs de pastiches, ce concept d'*imitation* cède ici la place au concept de *fabrication*, fondement de l'Éclectisme. Première du genre, comme toute maison mère, l'École des Beaux-arts est d'un style fabriqué à partir d'autres styles reconnus, néanmoins symboliquement unitaire puisqu'il se rapporte au passage du Moyen Age aux différentes phases de la Renaissance et que le sentiment qu'il procure s'appuie sur la présence de fragments d'époque esthétiquement assemblés. Démarche

15. Félix Duban, vue de la cour d'honneur de l'École des Beaux-arts à Paris, aquarelle, 1832-1836 (Cl. Centre Ledoux-GHAMU)



Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

toute intellectuelle et sentimentale de Duban, certes, mais d'une réussite plastique indéniable dans le registre du *pittoresque* romantique. L'invitation au voyage (dans l'espace et dans un passé bien tangible) caractérise l'Éclectisme généreux et prospectif de Duban, avant que l'invitation au rêve pur, chargé de sensualité baudelairienne et

de faste jamais assouvi, n'impose trente ans plus tard l'Éclectisme fracassant, synthétique, de Charles Garnier à l'Opéra de Paris.

Daniel Rabreau
Centre Ledoux
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

NOTE

¹ E. Viollet Le Duc, *Lettres d'Italie 1836-1837, adressées à sa famille*, annotées par G. Viollet Le Duc, Paris, 1971, p. 227.

² L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, t. IV, 1952, t. V, 1953.

³ F. Lemerle, Y. Pauwels, A. Thomine, *Le xixe siècle et l'architecture de la Renaissance*, Paris, 2011, p. 81-93.

⁴ R. Michel, P. Bordes (éd.), *Aux Armes et aux Arts. Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, 1988; J.-P. Moulléseaux, A. Jacques (éd.), *Les Architectes de la Liberté*, catalogue de l'exposition, (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 4 octobre 1989-7 janvier 1990), Paris, 1989; W. Szambien, *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, 1986.

⁵ Parmi d'autres sources, je salue ici un livre fondamental: P.F.L. Fontaine, *Journal 1799-1853*, Paris, 1987 et la publication en ligne sur le site de l'INHA à Paris (<http://www.inha.fr/spip.php?rubrique358>), par F. Boudon et une équipe du Centre André Chastel (CNRS-Université Paris IV) des archives du Conseil des Bâtiments civils; sur le même sujet, cf. aussi la thèse de doctorat en cours d'Emmanuel Château (Université Paris-IV).

⁶ Cette première partie de l'article est la reprise, modifiée, d'une étude publiée en 1975, cf. D. Rabreau, *Ce cher XIX^e siècle. Palladio et l'éclectisme parisien*, in «Les Monuments historiques de la France», 2, 1975 (numero spécial *Palladio*), p. 56-66; cf. aussi, D. Rabreau, *L'architecture néo-classique en France et la caution de Palladio*, in «Bollettino C.I.S.A.», XII, 1970, p. 206-221 et contribution dans A. della Valle (a cura di), *Palladio: la sua eredità nel mondo*, catalogue de l'exposition (Vicenza, Basilica Palladiana, 31 maggio-9 novembre 1980), Milano, 1980.

⁷ *Encyclopédie méthodique*, Paris, 1788-1825. *Architecture*, par A.-C. Quatremère de Quincy.

⁸ A.-C. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des œuvres des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1830.

⁹ *Ibid.*, t. II, p. 6.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cité par R. Schneider, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, 1805-1823, Paris, 1910, p. 108.

¹² Cf. C. Clérisseau, *Antiquités de la France* (texte descriptif de J.-G. Legrand), Paris, 2 vols., an XII (1804).

¹³ A.-C. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie*, cit., t. II, p. 5.

¹⁴ J.-N.-L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularités et dessinés sur une même échelle*, Paris, an IX (1800).

¹⁵ Cette édition n'est pas mentionnée dans l'abondant catalogue 1973: L. Puppi, *Bibliografia e letteratura palladiana*, in *Mostra del Palladio*, catalogue de l'exposition, (Vicenza,

Basilica Palladiana, mai-novembre 1973), Milano, 1973 p. 173-190.

¹⁶ *Oeuvres complètes d'André Palladio. Nouvelle édition contenant les quatre livres, avec les planches du grand ouvrage d'Octave Scamozzi, le traité des Thermes, le théâtre et les églises, le tout rectifié et complété d'après des notes et documents fournis par les premiers architectes de l'École française*, par Chapuy, [...] Alexandre Corréard, [...] et Albert Lenoir, Paris, 1842, 2 vols. in fol.

¹⁷ Cf. D. Rabreau, *L'architecture néo-classique*, cit. et W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand: 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, 1984.

¹⁸ J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, Paris, 1809, t. 1, (extrait de la préface).

¹⁹ Cf. D. Rabreau, *El dibujo. Utopia architectonica o imagen mediatica? A propósito de una polémica mantenida hacia 1800 en Francia*, in *Arquitecturas dibujadas. I Jornadas internacionales sobre el estudio y conservación de las fuentes de arquitectura*, Vitoria-Gasteiz, 1996, p. 93-108.

²⁰ Cf. J.-Ph. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont, 2004; C. Percier, P.F.L. Fontaine, *Palais de Rome. Palais, maisons et autres édifices modernes de Percier et Fontaine*, présenté par J.-Ph. Garric, Paris-Wavre, 2008.

²¹ *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du 19.me siècle*, publié avec l'autorisation du Ministre de l'Intérieur, par Mm. Gourlier, Biet, Grillon, et Feu Tardieu, [...], Paris, 3 vols., 1837-1844.

²² P.-M. Letarouilly, *Les édifices de Rome moderne dessinés, mesurés et décrits par....*, Paris, 1840-1855.

²³ Cf. A. Jacques, *Les dessins d'architecture du XIX^e siècle*, Paris, 1992.

²⁴ A.-C. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie*, cit., t. II, p. 5.

²⁵ Cf. Jo Toda, «Combien le vulgaire ignorant n'a-t-il pas débité d'absurdités». *L'architecture de l'époque des Lumières vue par Jacques-Guillaume Legrand*, in C. Henry, D. Rabreau (éd.) *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières*, actes du colloque (Paris, Galerie Colbert, 17-19 décembre 2009), Bordeaux-Paris, 2011, p. 333-345.

²⁶ J.-G. Legrand, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture... pour servir de texte explicatif au recueil... de Durand*, Paris, 1809, p. 263.

²⁷ *Ibid.*, p. 264.

²⁸ *Ibid.*, p. 265.

²⁹ Cf. C. Ollagnier, «Ces demeures consacrées au plaisir et à la liberté». *Emergence et diffusion du programme architectural de la petite maison*, in C. Henry, D. Rabreau (éd.), *Le public et la politique des arts*, cit., p. 191-201.

³⁰ Cf. A. Sourd Tanzi, *Jules Romain architecte. Fortune critique en France, du XVI^e au XX^e siècle*, Diplôme d'Etudes Supérieures, sous la direction de D. Rabreau, Université Paris 1, 1997. Je remercie l'auteur, qui poursuit une thèse sur *L'ima-*

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

ge de l'Italie dans l'architecture française du XIX^e siècle de m'avoir fourni des renseignements.

³¹ L.-P. Baltard, *Journal de l'École Polytechnique ou Bulletin du travail fait à cette école*, 4^e cahier, Paris, vendémiaire an V (1796).

³² J.-C. Krafft, *Portes cochères, portes d'entrées, des maisons et édifices publics de Paris*, Paris, 1810, p. 31.

³³ Cité par L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique*, cit. (sans référence).

³⁴ Cf. D. Rabreau, *Ce cher XIX^e siècle*, cit.; D. Rabreau, *L'architecture néo-classique*, cit.

³⁵ Cf. D. Rabreau, *L'architecte-artiste. De l'idéologie des Lumières au pragmatisme impérial: chronologie des symboles (1765-1815)*, in L. Tedeschi, D. Rabreau (éd.), *La culture architecturale italienne et française à l'époque napoléonienne: Aspects stylistiques et architecturaux*, actes des colloques (Ascona, Monte Verità, 5-7 octobre 2006; Roma, Académie de France, 4-6 octobre 2007), sous presse.

³⁶ Cette partie est la reprise, modifiée, d'une publication antérieure: D. Rabreau, *Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières. Motifs et effets du Temps des Goths et de la Renaissance des arts*, in *Architecture et théorie. L'Héritage de la Renaissance*, actes du colloque, (Tours, 3-4 juin 2009), en instance de publication sur le site internet de l'INHA, Paris.

³⁷ L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique*, cit.; A. Braham, *Architecture of the French Enlightenment*, London, 1980 (trad. fr. N. Bertrand, *L'Architecture des Lumières: de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982).

³⁸ D. Rabreau, *Le décor de l'habitat à Paris vers 1800: formation du style Empire*, dans F. Ceccarelli, G. D'Amia (a cura di), *Les maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica*, actes du colloque (Lucca, 23-24 gennaio 2004), «Rivista Napoleonica», 10-11, 2004-2005, p. 17-35; D. Rabreau, *Une historiographie française à revisiter*, colloque international des études *La culture architecturale italienne et française à l'époque napoléonienne. Aspects stylistiques et architecturaux*, (Ascona, Monte Verità, 5-7 octobre 2006).

³⁹ M. Boudon, *La fontaine des Innocents*, in D. Massounie, P. Prévost-Marcilhacy, D. Rabreau (éd.), *Paris et ses fontaines: de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1995, p. 52-55.

⁴⁰ M.K. Deming, *La Halle au blé de Paris (1762-1813): «Cheval de Troie» de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, 1984.

⁴¹ Ibid. (un médaillon en hommage à Philibert rappelait les titres de l'architecte d'Henri II).

⁴² Cf. D. Rabreau, *Du «goût à la grecque» sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque*, in «Revue de l'art», 170, 2010-4, p. 41-52.

⁴³ J.-D. Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758 (rééd. 1770).

⁴⁴ D. Rabreau, *Le théâtre Feydeau et la rue des Colonnes à Paris*, actes du Congrès national des Sociétés savantes, 100^e session, Paris, 1975, p. 255-273.

⁴⁵ D. Rabreau, *L'exaltation du passé national dans les monuments modernes. Prélude d'une politique du patrimoine à la fin de l'Ancien Régime?*, in J.-Y. Andrieux (éd.), *Patrimoine et Société*, Rennes, 1998, p. 77-93.

⁴⁶ J. Cellierier, *Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude Nicolas Ledoux*, in *Annales de l'architecture et des arts*, 1808.

⁴⁷ Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, in *Annales du Centre Ledoux*, Paris-Bordeaux, 2000, t. III, p.131.

⁴⁸ C.-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804.

⁴⁹ C.-P. Landon, J.-G. Legrand, *Description de Paris et de ses édifices, avec un précis historique et des observations*, Paris, 1806-1809 (rééd. 1818, cité par M. Raval, J.-C. Moreux, *Claude-Nicolas Ledoux architecte du Roi*, Paris, 1945, p. 41).

⁵⁰ D. Rabreau, *Le relativisme du renouveau classique*, cit.; J.-M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, 1989; E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge (Mass.), 1955 (trad. fr. O. Bernier, *L'Architecture au siècle des Lumières: baroque et post-baroque en Angleterre, en Italie et en France*, Paris, 1963).

⁵¹ J.-M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, 1982.

⁵² Ibid., p. 219.

⁵³ Ibid., chapitre 25 «Supranationalité».

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ D. Rabreau, *Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage*, in *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, Zürich, 2004, pp. 40-57; M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, 2^e éd. 1755, Id., *Observations sur l'architecture*, La Haye-Paris, 1765 (rééd. 2^e éd. Bruxelles, 1979, introduction de G. Bekeraert).

⁵⁶ D. Rabreau, *La Basilique Sainte-Geneviève de Soufflot*, in B. Bergdoll (éd.), *Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Église de la nation au temple des grands hommes*, catalogue de l'exposition (Paris, Hôtel de Sully, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1989), Paris, 1989, p. 37-96.

⁵⁷ F. Pupil, *Le Style Troubadour*, Nancy, 1985.

⁵⁸ C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée*, cit., p. 2; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*, cit.

⁵⁹ Ibid., p. 109.

⁶⁰ Ibid., p. 8.

⁶¹ M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, cit., p. 27.

⁶² D. Rabreau, *Les nouveaux châteaux de la réaction nobiliaire et seigneuriale. Le mythe de la féodalité et ses conséquences sur l'architecture à la veille de la Révolution*, in M. Ducos, (éd.), *Châteaux et Révolutions*, actes du colloque, (Centre de castellologie de l'Abbaye de Flaran, 1989), Flaran, 1991, p. 87-110 (rééd. en 2010 sur le site internet <http://www.ghamu.org>).

⁶³ Encyclopédie méthodique, cit.

⁶⁴ Ibid., t. 1, article *Barrière*.

⁶⁵ P. De l'Orme, *Architecture de Philibert De l'Orme [...]* avec une belle invention pour bien bâtrir et à petits frais, Rouen, 1548 (1^{re} éd., 1567); J.-M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française*, cit.

⁶⁶ M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, cit., p. 27.

⁶⁷ Ibid., p. 28.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*, cit.

⁷¹ J.-M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française*, cit., p. 235.

⁷² Ibid., p. 184-185.

⁷³ Cf. A. Braham, *Architecture*, cit.

⁷⁴ Notamment dans la vue de ville à l'arrière du paysage de *Pyramie et Thisbé* (Städtische Galerie, Francfort-sur-le Main), cf. A. Chastel, *Introduction*, in «Les Monuments historiques de la France», 2, 1975 (numero spécial Palladio).

⁷⁵ Ce portail réalisé entre 1550-1578 environ aurait été achevé par J. Vallet. Cf. *Dictionnaire des églises de France*, t. 2, Paris, 1964.

⁷⁶ Par exemple: le château de Tanlay, certaines portes de Paris traitées en pavillons (Porte de la Conférence, Porte Saint-Honoré) et les pavillons de l'enceinte du parc de Versailles.

⁷⁷ Cf. D. Rabreau, *La basilique Sainte-Geneviève*, cit.

⁷⁸ J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons [...] à Paris*, Paris, s.d. [1802].

⁷⁹ Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*, cit.

⁸⁰ C.-N. Ledoux, éd. posthume, *Architecture de C.N. Ledoux [...], Collection qui rassemble tous les genres de bâtiments employés dans l'ordre social*, avec un «Avertissement» et une «Table des planches» des deux volumes, par Daniel

Le «pré-éclectisme» renaissant de l'architecture française

Ramée, Paris, M.D.CCCXLVII [1847]. Rééd. avec une *Introduction* de A. Vidler, Princeton (New Jersey), 1984.

⁸¹ Cf. O. Makhneva-Barabanova, *Ledoux, maître à penser des architectes russes. Du classicisme au Post-modernisme, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, 2010.

⁸² Cf. A. Jacques, *Bibliothèques d'architectes au XIX^e siècle: quelle part pour les traités d'architecture du XVI^e siècle*, in F. Lemerle, Y. Pauwels, A. Thomine-Berrara (éd.), *Le XIX^e siècle et l'architecture de la Renaissance*, Paris, 2010, p. 107-116.

⁸³ Cf. V. Meyer, M.-L. Pujalte-Fraysse (éd.), *Voyages d'artistes en Italie du nord. XVI^e-XIX^e siècle*, Rennes, 2010.

⁸⁴ J.-Ph. Garric, *Charles Percier et Pierre Fontaine. Les architectes de Napoléon*, Paris, 2011.

⁸⁵ Cf. J.-Ph. Garric, *Recueils d'Italie*, cit.

⁸⁶ Charles Percier et Pierre Fontaine, [avec Claude Louis Bernier et Léon Dufourny], *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome; publiés à Paris, l'an VI de la République française*, Paris, 1798-1801; réédition avec Présentation par Jean-Philippe Garric, Wavre, 2008.

⁸⁷ P. Clochar, *Palais, maisons et vues d'Italie, mesurés et dessinés par P. Clochar architecte*, Paris, 1809; F. L. Seheult, *Recueil d'architecture dessiné et mesuré en Italie dans les années 1791, 92 et 93 par F.-L. Schuelt [sic] architecte à Nantes*, Paris, 1811-1821.

⁸⁸ Cf. J.-J. Couapel, *L'hôtel des cariatides à Nantes. Manifeste d'une architecte néo-classique: François-Léonard Seheult, in <303 La revue des Pays de la Loire>*, XII, 1987, p. 66-77.

⁸⁹ J. Jestaz, «L'architecture et l'art de bien bastir» une collection: Joseph Lesoufaché (1804-1887), in F. Lemerle, Y. Pauwels, A. Thomine-Berrara (éd.), *Le XIX^e siècle*, cit., p. 117-137.

⁹⁰ F. Boudon, *Le regard du XIX^e siècle sur le XVI^e siècle*

français: ce qu'ont vu les revues d'architecture, in «Revue de l'art», 89, 1990, p. 39-56.

⁹¹ Alourdi au XIX^e siècle par une polychromie indiscrète, la Cathédrale de Rennes est un des plus grands vaisseaux néoclassiques conçus et construits en France, par l'architecte nantais Mathurin Crucy, élève de Boullée, entre 1786 et 1826; cf. C. Cosneau-Allemard (éd.), *Mathurin Crucy (1749-1826), architecte nantais néo-classique*, catalogue de l'exposition (Nantes, Musée Dobrée, 15 mai-17 août 1986), Nantes, 1986; A. Delaval, que je remercie pour ses informations sur Nantes, a consacré une monographie à Mathurin Crucy (en attente de publication).

⁹² Je remercie Giuseppina Perniola, auteur d'une thèse inédite de doctorat (Politecnico di Turin 2011, dir. C. Mambrini et S. Pasquali), *Inedita città, maestri, studi. La cultura architettonica francese nel <Journal de voyage de Rohault en Italie (1803-1804)>*, de m'avoir procuré cette recherche inédite.

⁹³ D. Rabreau, *La chapelle expiatoire du square Louis XVI à Paris. Un chef-d'œuvre trop méconnu, symbole de la Restauration*, in «Monuments Historiques de la France», 1, 1976, p. 75-78.

⁹⁴ A Toulouse, l'immeuble du 28 rue des Marchands de l'architecte-briqueleur A. Virebent, cf. M. Culot (éd.), *Les délices de l'imitation*, Bruxelles, 1986; à Nantes, la propre maison, rue de l'Héronnière, de F.-L. Seheult, cf. J.-J. Couapel, *L'hôtel des cariatides à Nantes*, cit.

⁹⁵ Choix d'édifices publics., cit., vol. 1 et vol. 2, Paris, 1825-1855.

⁹⁶ Cité dans D. Rabreau, *Jappelli à l'Académie des sciences*, in G. Mazzi (éd.), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, actes du colloque (Padova, 21-24 septembre 1977), Padova, 1982, p. 587-598.