
La Renaissance perfectionnée.

Le Cinquecento dans *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* de Charles Percier et Pierre Fontaine

Jean-Philippe Garric

Italianisme, enseignement, livre et théorie, Villa Médicis, École des Beaux-arts, architecture domestique, architectures mineures

Les architectes Charles Percier (1764-1838) et Pierre Fontaine (1762-1853), connus pour avoir œuvré au service de Napoléon, sont également les auteurs de deux recueils d'architecture consacrés aux édifices de «Rome moderne», qui eurent un immense succès dans la France du Consulat et de l'Empire. Le premier, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, sur lequel nous allons plus particulièrement nous pencher ici, a paru par livraisons successives de 6 planches entre 1798 et 1801. Le second, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, a vu sa production s'étaler sur une durée plus longue, de 1809 à 1815¹. L'un et l'autre ont bénéficié d'une large diffusion auprès d'un public nombreux, d'architectes, d'artistes et d'amateurs éclairés, mais ils ont aussi initié une tradition, incitant plusieurs des élèves de Charles Percier eux-mêmes lauréats du prix de Rome à publier à leur tour des recueils de modèles italiens: des livres qui occupent une grande place dans l'édition et dans la théorie architecturales françaises de la première moitié du XIX^e siècle².

Les deux architectes apparaissent ainsi comme les principaux agents d'un basculement qui s'est opéré à Paris autour de 1800, lorsque l'Italie s'est imposée comme la grande référence en matière d'architecture domestique, dans un domaine jusque-là considéré comme une spécialité française. Influents dans les institutions, dans l'enseignement et auprès du public, grâce notamment à

leurs publications, ils n'ont pas créé de toutes pièces un italianisme déjà latent dans les années qui précèdent la Révolution – lorsque eux-mêmes séjournèrent à Rome – mais ils ont su l'installer durablement dans la culture et dans l'imaginaire des architectes français. Cette orientation a perduré jusqu'aux dernières décennies de l'École des Beaux-arts, après la Seconde guerre mondiale.

Le principe même de cet intérêt architectural pour l'Italie, qui se nourrit d'une nostalgie et d'un italianisme sans faille, ne fait aucun doute, pas plus que la place centrale que la Renaissance tient, à priori, dans cette démarche. Pourtant, il n'est pas superflu d'interroger plus en détail le regard que Percier et Fontaine portaient sur le *Cinquecento*, et de mesurer la place qui lui revient dans leur «Rome moderne», qui n'est pas déterminée par des catégories historiques, mais dont la seule définition possible – à partir de l'étude du corpus concerné – serait qu'elle se définit par opposition à la notion de «Rome antique».

PERCIER ET FONTAINE À L'ÉTUDE DE L'ITALIE «MODERNE»

Suivant l'habitude des jeunes architectes brillants de leur génération, Percier et Fontaine ont préparé le Grand Prix de l'Académie royale d'architecture. L'obtenir permettait – sans que cela soit automatique – de pouvoir être admis, pour une durée de trois ans, à l'Académie de

France à Rome, au Palais Mancini. Cette préparation au concours, qui était la clef de voûte de la formation des architectes français, s'effectua en l'occurrence dans l'atelier d'Antoine François Peyre (1739-1823), où ils firent connaissance. Académicien depuis 1777, Peyre, qu'ils continuèrent leur vie durant à considérer comme leur maître et auquel ils vouaient un profond respect³, joua un rôle considérable dans la transition entre le système d'enseignement français de la fin de l'Ancien Régime et celui du début du XIX^e siècle. Il était bien placé pour attirer leur attention sur l'importance et l'intérêt d'étudier les édifices italiens de la Renaissance, lui-même ayant, en effet, séjourné à Rome où il dessina non seulement les ruines de l'Antiquité, mais aussi des édifices «modernes»: Saint-Pierre de Rome, comme les palais et les églises⁴. Cultivé et curieux de l'Antiquité comme des architectures du Moyen Âge ou de la Renaissance⁵, il a sans doute contribué à l'ouverture d'esprit éclectique de ses élèves. Mais ses rares écrits publiés montrent aussi l'amorce d'une véritable réflexion sur l'histoire de l'architecture et sur l'alliance entre la Renaissance et la tradition médiévale française. Nous allons y revenir.

Percier et Fontaine se présentèrent donc au concours du Grand Prix et aux différentes «médaillies» qui permettaient aux élèves de se préparer et de se forger une réputation⁶. Le premier obtint un second Grand Prix en 1783: accessit encourageant, alors qu'il n'avait que 19 ans; il devait cependant parfaire sa préparation. En 1785, le second, âgé déjà 23 ans et d'un caractère plus impétueux, obtint à son tour un second Grand Prix. Mais les circonstances en étaient différentes et il en conclut que ses chances de succès s'étaient évanouies à jamais⁷. Il décida donc de partir pour Rome à ses frais. L'année d'après, le Grand Prix alla à Percier, qui obtint le bénéfice de la pension. Les deux anciens condisciples furent ainsi réunis à nouveau dans la cité pontificale à l'automne 1786 et rejoignirent même l'un et l'autre le Palais de l'Académie, Fontaine ayant réussi, un an après sa candidature malheureuse, à être tout de même intégré parmi les pensionnaires, grâce à des soutiens à la cour.

Cette situation asymétrique explique que l'un des deux seulement ait été astreint à l'exercice de l'envoi de Rome. La tâche, particulièrement exigeante en l'occurrence, qui incombait à Percier était de relever et de restituer la Colonne Trajane. Fontaine qui comptait l'entraîner dans d'autres aventures tenta bien de le convaincre de s'affranchir de cette obligation de façon expéditive, mais son ami, plus respectueux des cadres académiques et motivé par le défi de rendre toutes les nuances des bas-reliefs de la colonne, accomplit

son travail avec une perfection qui contribua beaucoup à sa réputation⁸.

Cependant, en marge du temps nécessaire pour mener à bien les relevés et les restaurations imposés par l'Académie – comme celle de la Colonne Trajane – le séjour romain permettait aux pensionnaires de compléter plus librement leur formation, en réalisant des travaux personnels. Ces enquêtes, avant tout graphiques, étaient l'occasion d'observer des exemples architecturaux et de les décrire, en acquérant une expérience directe de la relation entre un espace réel et ses représentations, tout en rassemblant un *portefeuille* de dessins originaux. C'est dans ce contexte que Percier et Fontaine se donnèrent un objectif qui est à l'origine des centaines de dessins originaux aujourd'hui conservés à l'Institut de France et dans la famille de Fontaine et qui donna naissance aux deux ouvrages sur Rome que nous avons déjà cités. Dans son autobiographie, écrite bien des années plus tard, Fontaine présentait *a posteriori* ce programme de travail, qui fut, en effet, la première étape de leur partenariat, comme le fondement même de leur association: «nous fîmes Percier et moi, sans bruit sans éclat, un pacte d'amitié fondé sur l'estime et la confiance. Nous concertâmes un plan d'études qui plus tard nous a été très utile»⁹. Puis il ajoutait, insistant sur la jouissance partagée pendant cette quête commune: «C'est dans ce délicieux travail que se sont écoulées avec la plus grande rapidité jusqu'en 1789 les trois années de pensionnat qui nous étaient accordées»¹⁰.

Pour l'anecdote, mais aussi pour donner un contenu architectural plus concret à ce tableau romantique, cette présentation des faits, qui contribue au mythe de deux âmes sœurs inséparables, mérite d'être confrontée aux souvenirs de son ami. Tandis que Fontaine mettait ainsi l'accent sur le caractère unique et indéfectible de leur partenariat, l'archéologue Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie, rapporte, dans la notice nécrologique de Percier, des confidences, qui ne vont pas dans le même sens. Insistant au contraire sur l'importance de sa relation avec le peintre Jean Germain Drouais (1763-1788)¹¹, ce dernier aurait dit: «Jeté tout d'un coup au sein d'une ville si remplie de chefs-d'œuvre, j'étais comme ébloui et hors d'état de me faire un plan d'études. J'éprouvais, dans mon saisissement, ce tourment de Tantale qui cherche vainement à se satisfaire au milieu de tout ce qu'il convoite. J'allais de l'Antiquité au Moyen Âge, du Moyen Âge à la Renaissance, sans pouvoir me fixer nulle part. J'étais partagé entre Vitruve et Vignole, entre le Panthéon et le Palais Farnèse, voulant tout voir, tout apprendre, dévorant tout et ne pouvant me résoudre à rien étudier. Et qui sait jusqu'où se fût prolongé cet état de

trouble et d'inquiétude où l'enthousiasme tenait de l'ivresse, et où il y avait du charme jusque dans la perplexité, si je n'eusse trouvé un guide qui me sauvât de moi-même; en me rendant à moi-même? Ce guide fut Drouais, qui avait été témoin de mon anxiété, qui partageait ma passion, et qui répondit à ma confiance par son amitié. Drouais joignait au sentiment élevé d'un artiste un esprit cultivé; il entendait ma langue et il m'apprit la sienne. Travailleur infatigable, il venait me réveiller chaque jour, je parlais avec lui de grand matin»¹².

Quoi qu'il en soit de ces alliances entre jeunes hommes, qui nous renseignent cependant sur la dimension profondément affective de cette expérience romaine, la disparition prématurée de Drouais, en 1788, laissa Percier tout entier à Fontaine et ce furent leurs deux noms qui restèrent à jamais liés, sur les pages de titre de leurs *recueils d'Italie*. Tandis que la plupart de leurs condisciples s'en tenaient aux édifices antiques, mesurant et interprétant à nouveau des fragments de temples romains déjà bien connus, Percier et Fontaine avaient décidé de se focaliser sur les productions de périodes plus récentes, les édifices de «Rome moderne», et de le faire non pas sporadiquement mais de façon systématique. Leur programme comprenait les premières basiliques chrétiennes, les palais de la Renaissance et de l'âge baroque, les maisons de campagne des grandes familles romaines, leurs jardins et même de simples habitations, édifices dans lesquels ils recherchaient, avec un penchant pour l'archaïsme, «les traces du bon goût qui, pendant le quinzième siècle régna dans l'Italie»¹³. Dans ses grandes lignes, ce projet annonçait déjà le contenu de leurs futures publications sur Rome, dont la première était consacrée aux palais, aux habitations et aux basiliques, et la seconde aux villas, c'est-à-dire aux jardins et aux maisons de plaisance¹⁴.

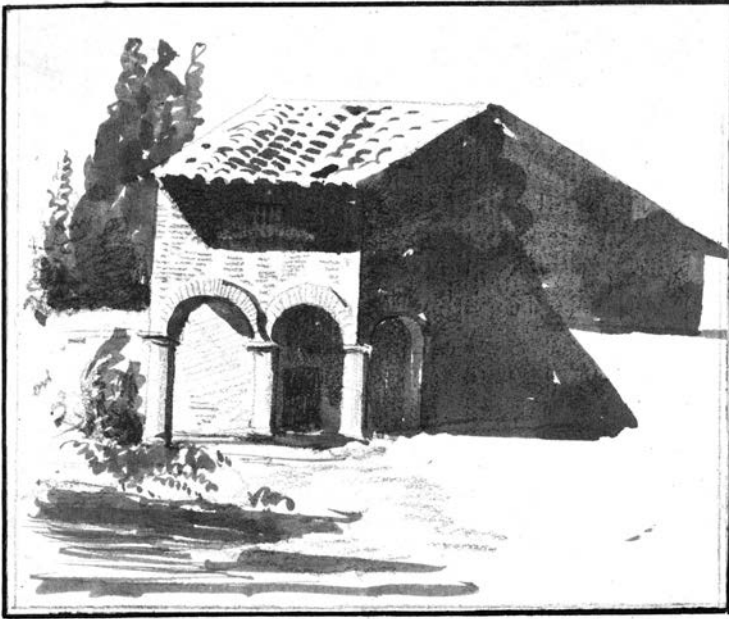
Bien sûr, Percier et Fontaine n'étaient pas les premiers architectes français à regarder avec attention les chefs-d'œuvre romains des XVI^e et XVII^e siècles. Nous l'avons dit, leur professeur Antoine François Peyre s'était déjà aventuré sur le même terrain une génération plus tôt et il n'était pas le seul. Mais le caractère global de leur démarche et le fait qu'elle aboutisse, pour la première fois, à la publication de recueils de modèles sur ce thème lui donne une autre dimension. Ces livres répondaient à une évolution de la commande architecturale liée aux mutations politiques et sociales de la France, qui s'étendait désormais à des édifices dont les dimensions étaient moindres que par le passé et dont les commanditaires occupaient des positions moins prestigieuses dans l'échelle sociale. Les palais et les habitations de Rome étaient potentiellement des références pour

les immeubles et les maisons, qui faisaient l'ordinaire des nouveaux quartiers de Paris et des villes de l'empire. L'adéquation des édifices italiens – revus et corrigés – aux nouveaux besoins de la société française du Directoire est l'un des arguments mis en avant par les deux architectes, pour justifier la publication de leur livre sur les palais. «Il existe dans toute l'Italie, et surtout dans Rome, écrivent-ils en introduction, un grand nombre de charmantes habitations, qui, sous les formes les plus simples, portent l'empreinte du génie, et font voir à l'artiste attentif qu'on peut encore acquérir de la gloire en soignant les plus petites productions. Cette observation doit consoler ceux qui professent un art dans lequel un concours bien rare de chances heureuses peut seul amener les occasions de faire de grands ouvrages»¹⁵. Ce passage, qui montre une certaine résignation à s'adapter au développement contemporain d'une architecture privée plus modeste, après la disparition de la commande royale ou aristocratique, correspond aussi à une période où Percier et Fontaine travaillaient essentiellement pour des particuliers.

Cependant ces publications avaient aussi des visées plus globales et plus abstraites. Elles contribuaient à définir un goût nouveau, plus strict et plus épuré, et à transmettre par l'exemple des principes de composition. C'était à la fois une théorie du projet par l'image et un nouvel imaginaire urbain: Rome réinventée, changée sur le papier en cité idéale aux édifices réguliers; une leçon d'architecture pour la France contemporaine. Selon une formule de Raoul-Rochette, «on eût dit que les modèles offerts par la main de M. Percier avaient plus de charmes que leurs originaux, et son livre fut plus puissant pour faire comprendre l'Italie que l'Italie même»¹⁶.

Fontaine évoque un travail quotidien acharné, débutant sur le terrain «dès le grand matin» pour s'achever chaque soir dans l'atelier, par la mise au point des dessins. Le volume des documents réalisés, comme la réputation qu'ils acquièrent alors auprès des autres pensionnaires, accréditent cette version des faits. Une note nécrologique sur Fontaine, parue en 1853 dans l'*«Illustration»*, décrit cet engagement exalté dans l'étude durant leur séjour à Rome: «Les deux amis menèrent à l'écart une vie laborieuse, dessinant les monuments de Rome et de la campagne environnante. Cet isolement leur fit donner le nom d'*Étrusques* par leurs camarades»¹⁷.

Raoul-Rochette, sous une forme plus pittoresque, consigne une anecdote significative du désir de Percier de tout voir et de tout posséder, jusque dans l'intérieur de lieux de cultuels conventuels que leurs destinations rendaient les plus secrets. «Percier, dit-il, tout en exploitant le



1. Ch. Percier, Petite maison à Rome, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France

vaste champ que la Rome des Césars et des papes offrait à sa studieuse ardeur, ne pouvait se résoudre à rester privé de la connaissance de ces précieux débris, que le respect du lieu sacré dérobait à ses yeux profanes. Voici le moyen qu'il imagina pour pénétrer dans ces retraites, que la coutume du pays rend impénétrables. Il avait remarqué que, dans certaines fêtes solennelles, la procession des religieux s'adjoignait un nombre plus ou moins considérable de personnes du monde, liées à la même confrérie, et que tous, moines et laïques, confondus sous le même costume et portant un cierge à la main, rentraient ensemble dans le cloître après avoir suivi dévotement la procession. Il n'en fallut pas davantage pour que notre architecte, assimilé aux membres d'une confrérie, se mit à suivre toutes les processions, où il portait son cierge comme les autres, mais où il portait de plus son livre de dessin et son crayon [...] Les camarades de Percier, surpris de cette habitude qu'on ne lui avait pas vue d'abord, le plaisantaient beaucoup sur cette ferveur de dévotion»¹⁸.

Si les dessins de Fontaine, très dispersés, sont difficiles à commenter, les albums de Percier rassemblés à l'Institut de France rendent compte d'une entreprise dont l'ampleur dépasse largement celle des publications futures, par l'étendue et la variété des sujets abordés comme par le développement dont certains font l'objet. Le point le plus remarquable est la place considérable dédiée à la sculpture. Cette dimension, qui contribue à

donner à Percier et Fontaine un horizon artistique plus complet que le seul domaine de l'architecture, conforte un penchant que la restauration graphique de la Colonne Trajane avait déjà mis en exergue et qui prit toute sa mesure avec les succès de Percier dans le domaine des arts décoratifs, du décor sculpté et de l'ornement. Une partie des fragments antiques ainsi collectés ont pris place dans les publications, où librement recomposés dans les frontispices décoratifs, réinterprétés en vignettes, en cul-de-lampe ou en bandeaux décoratifs, ils servirent d'ornement du livre. Mais leur étude reposait avant tout sur la conviction de Percier et de Fontaine que l'ornement et la sculpture des Anciens étaient l'école du goût par excellence, que leur reproduction inlassable par le dessin était une voie certaine pour affûter son jugement et affermir sa main. Suivant en cela l'évolution de la théorie architecturale, portée à la même période par Étienne Louis Boullée, ils se préparaient à pratiquer l'architecture comme un art d'assemblage fondé sur l'émotion, davantage que sur l'application de règles académiques. Ils regardaient les édifices modernes comme plus adaptés aux besoins contemporains, mais pour les détails l'Antiquité gardait leur préférence.

Plusieurs thèmes architecturaux, juste effleurés dans les recueils gravés, sont plus développés dans les croquis d'étude, dessinant des champs d'intérêt qui ne furent pas poursuivis par la suite, sans doute parce qu'ils étaient trop éloignés des références officielles de l'époque. C'est le cas

des «petits édifices», ces constructions exemplaires car modestes, ces «demeures du pauvre», suivant une formule de l'époque, qui représentent la «préférence pour le primitif»¹⁹ des architectes italophiles du premier XIX^e siècle. Le recueil dédié aux palais et maisons de Rome contient un unique modèle de ce genre, intitulé «petite maison, faubourg du Peuple à Rome», dont l'extrême simplicité revêt un caractère emblématique, parce qu'il voisine avec les plus illustres palais romains et s'inscrit dans un volume signé par deux architectes distingués. Mais les dessins originaux de Percier sont plus nombreux à explorer cette thématique à travers plusieurs exemples publiés plus tard par d'autres auteurs (fig. 1). Dans le même ordre d'idées, cet ouvrage contient aussi une seule véritable vue pittoresque montrant un ensemble architectural asymétrique, irrégulier et imparfait: une perspective de l'extérieur de la Chapelle Sixtine, plus fascinante par la sédimentation de ses transformations successives que par l'élégance de sa composition architecturale. À l'égal de la «petite maison», cette gravure ouvrait un champ dont d'autres choisirent bientôt de s'emparer pour en approfondir l'étude. Elle correspond aussi à un ensemble plus important parmi les dessins originaux, dans lequel Percier explore avec une étonnante modernité le potentiel plastique des contreforts de la chapelle, de leurs masses prismatiques, de leurs arrêtes diagonales (fig. 2).

LE CINQUECENTO DANS L'ITALIE MODERNE. RUDIMENTS D'UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE

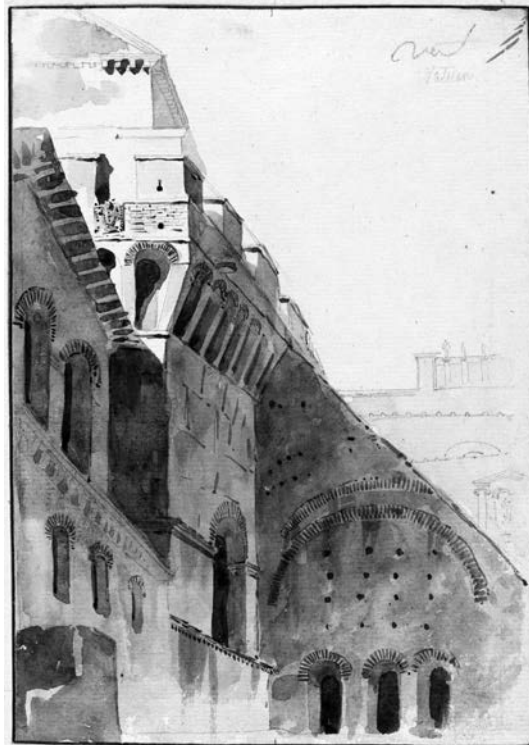
Le *Cinquecento* de Percier et Fontaine n'est donc qu'un aspect parmi d'autres, dans le panorama général que dessinent leurs études italiennes. Celles-ci recouvrent, sous le qualificatif générique de «Rome moderne», presque toutes les périodes du début du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle – de San Lorenzo fuori le mura au Musée Pio Clementino –, même si la période médiévale, dans *Palais, maisons et autres édifices*, est uniquement représentée par des édifices religieux. Par ailleurs, l'Antiquité, si elle est absente de leurs recueils pour ce qui concerne les modèles architecturaux, est au contraire fortement sollicitée sous la forme de fragments sculptés et de détails utilisés pour concevoir tous les ornements des livres: cul-de-lampe, bandeaux décoratifs et frontispices.

Dans cette approche globale de la ville et des villas de Rome, où les édifices de différentes périodes, uniformisés par l'emploi d'un graphisme épuré, par des choix figuratifs très sélectifs et par des corrections architecturales parfois drastiques,

contribuent à la construction d'une vision globale et synchrétique, toutes les périodes ne sont pourtant pas mises sur un pied d'égalité. Au contraire, des hiérarchies s'affirment clairement, de façon explicite ou non, correspondant, au moins pour certaines d'entre elles, à une ébauche de construction historique.

Celle-ci n'est d'ailleurs pas portée uniquement par Percier et Fontaine, du moins dans *Palais, maisons et autres édifices*, qui bénéficie de la contribution de Léon Dufourny (1754-1818)²⁰. Sollicité pour prêter main-forte dans un domaine qui appelait une érudition particulière, l'architecte académicien, qui joua par la suite un rôle décisif dans le retour en grâce de Séroux d'Agincourt et dans la publication, à partir de 1811, de son *Histoire de l'art par les monumens*²¹, est mentionné comme le responsable des recherches et des notices explicatives des planches. Les commentaires des gravures lui doivent donc certainement beaucoup, sans que l'on puisse imaginer qu'elles vont à l'encontre des convictions des auteurs, ni faire bien la part des apports respectifs de l'un et des autres. Cette contribution relie cependant l'ouvrage au mouvement qui contribuait alors à l'émergence d'une véritable histoire de l'architecture.

2. Ch. Percier, Vue extérieure de la Chapelle Sixtine, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France



Sur le plan symbolique, ce premier recueil sur Rome était placé sous la tutelle conjointe de Bramante, Antonio Da Sangallo et Baldassare Peruzzi, «artistes qui ont puissamment contribué à ramener et à fixer les principes de la bonne architecture»²², dont un triple portrait orne la page de titre (fig. 3). Mais il se réclamait aussi de Bartolomeo Ammanati, Vignole et Domenico Fontana, «dont les ouvrages et les écrits ont maintenu, perfectionné et propagé l'art»²³, qui figurent pour leur part dans un bandeau décoratif placé en tête de l'«Avis des éditeurs» (fig. 4). Cette double trinité hiérarchisée de grands hommes se centre donc, sans ambiguïté, sur le XVI^e siècle, qui est ainsi confirmé sans surprise – conformément à la doxa contemporaine – comme le grand siècle de l'architecture moderne. Les choix et les préférences plus spécifiques sont donc à rechercher dans une analyse plus fine des contenus et des commentaires.

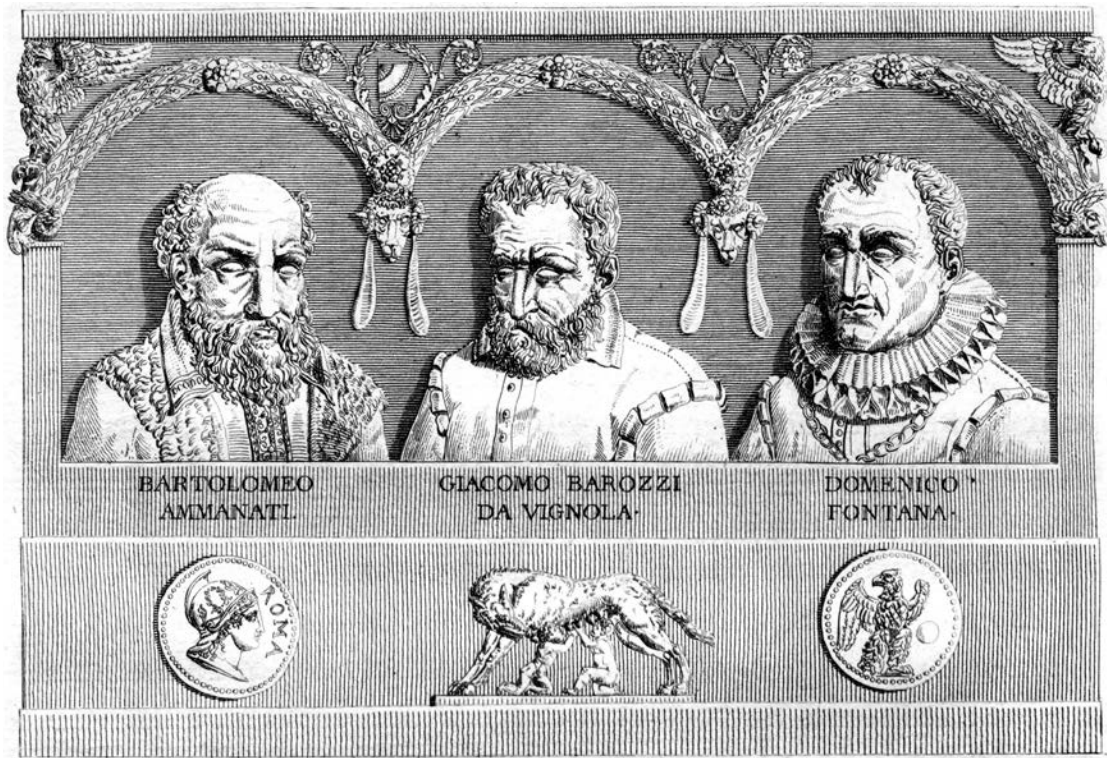
Cette règle générale connaît une exception majeure en matière d'architecture religieuse. Même s'il s'agit d'un domaine secondaire dans l'œuvre publiée de Percier et Fontaine, neuf planches de *Palais, maisons et autres édifices* lui sont consacrées: le dernier cahier du recueil. Il s'ouvre par un frontispice, une «vue de l'intérieur d'une église disposée à l'instar des premières basiliques chrétiennes»²⁴, puis comprend cinq plans, le détail de la porte de l'Église San Pietro in Montorio, une composition de douze façades dans des cercles, qui renvoient implicitement à l'idée de médailles et à l'ouvrage de Filippo Bonanni sur le temple vatican²⁵, enfin,

une vue intérieure de San Lorenzo fuori le mura. Les cinq plans représentent autant de basiliques paléochrétiennes: San Clemente, San Nereo ed Achilleo, San Martino ai Monti, Santa Prassede et San Pancrazio. Les douze façades sont celles de Santo Stefano Rotondo, San Sebastiano fuori le mura, San Lorenzo fuori le mura, San Pietro in Montorio, Santa Pudenzia, San Andrea in via Flaminia, San Saba, l'oratoire de Santa Caterina²⁶, San Giovanni e Paolo, Santa Maria dell'Anima, San Pietro in Vincoli et Santa Maria in Araceli. C'est une sélection qui confirme en partie celle des plans, avec une variété plus grande. Un seul modèle, San Andrea in via Flaminia, appartient vraiment au *Cinquecento*. En revanche, le penchant des auteurs pour l'archaïsme est confirmé par la présence de plusieurs compositions du *Quattrocento*²⁷. La dernière planche du cahier, une perspective intérieure de San Lorenzo fuori le mura, conclut donc une section sur l'architecture religieuse qui tourne franchement le dos à l'architecture maniériste.

C'est un parti à la fois remarquable, puisqu'il tranche avec l'orientation principale des recueils de Percier et Fontaine, qui placent les références italiennes de la Renaissance et du *Seicento* au centre de la culture des architectes contemporains, mais qui n'est pas pour autant isolé. L'imitation des premières basiliques chrétiennes apparaît dès les années 1770, comme une alternative aux églises à coupoles et à voûtes portées par de puissants piliers articulés de façon sophistiquée, dont l'archétype est Saint-Pierre de Rome. Ce mouve-

3. Triple portrait de Bramante da Urbino, Antonio Da Sangallo et Baldassar Peruzzi, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, 1798





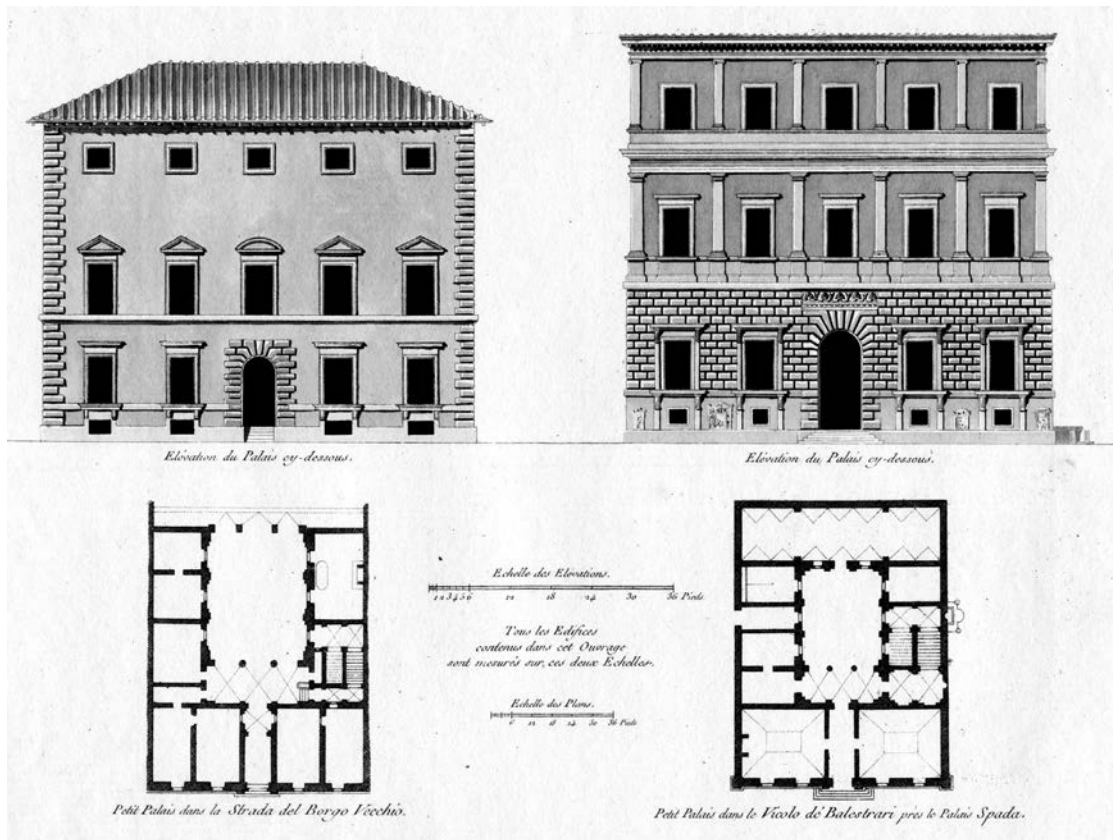
4. Triple portrait de Bartolomeo Ammanati, Giacomo Barozzi da Vignola et Domenico Fontana, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, 1798

ment s'affirme notamment dans l'ouvrage de l'abbé Avril publié en 1774²⁸ et dans la construction, contemporaine de l'Église Saint-Philippe-du-Roule de Jean François Thérèse Chalgrin (1739-1811)²⁹. Au sortir de la Révolution, cette préférence pour les temples d'une religion humble et primitive, loin des fastes et de la pompe du catholicisme triomphant, avait aussi une dimension politique. Elle correspondait parfaitement à la position contemporaine de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834)³⁰ et anticipait le chef d'œuvre de l'un des principaux élèves de Percier, Hippolyte Lebas (1782-1867), l'Église Notre-Dame-de-Lorette³¹, qui est, à Paris, l'une des œuvres majeures de la Restauration. Sur ce terrain Percier et Fontaine s'inscrivaient donc au cœur d'une tendance qui s'opposait au modèle du *Cinquecento*.

Cependant, toujours dans *Palais, maisons et autres édifices*, si l'on revient cette fois aux palais de Rome, c'est-à-dire au cœur de l'ouvrage, la prépondérance de Bramante et de Sangallo affichée en page de titre est confirmée par l'importance donnée à la Chancellerie (alors attribuée à Bramante) et au Palais Farnèse, seuls édifices à bénéficier chacun d'un cahier complet de six planches. Dans ce domaine on revient donc à la période mo-

derne, avec cependant des choix et un partage entre les différents siècles, qui méritent d'être analysés.

Ces deux palais font partie des incontournables représentés par les principaux auteurs ayant précédemment publié les palais romains. Si l'on compare les corpus du recueil d'architecture de Ferrerio et Falda³² et des recueils de vues d'Alessandro Specchi³³ et de Giuseppe Vasi³⁴, on constate qu'ils s'accordent sur quatorze palais, dont neuf sont également présents chez Percier et Fontaine. Il s'agit des palais Barberini, Borghese, de la Chancellerie, Farnese, Mattei di Giove, Pamphili in piazza Navona, del Quirinale, Ruspoli (Caetani) et Sciarra-Carbognano. En revanche, les Français se démarquent de leur prédécesseurs en ne reprenant pas les palais Aldobrandini-Chigi (piazza Colonna) de Giacomo Della Porta et Carlo Maderno, Altieri et d'Aste Buonaparte, de Giovanni Antonio de Rossi, Chigi-Odescalchi, de Carlo Maderno et Bernin et Madama. Il est difficile cependant d'en tirer des conclusions trop tranchées, sauf à remarquer que parmi les palais retenus figurent certains des plus vastes et des plus renommés, tandis que les cinq écartés appartiennent essentiellement au *Seicento*.

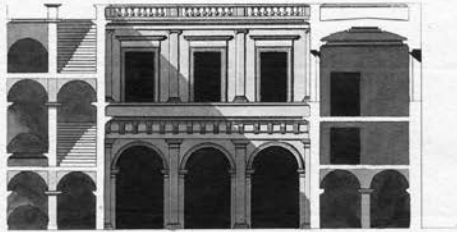


5. Palais Ossoli, élévation et plan (à droite), dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, Paris, 1798, pl. 2

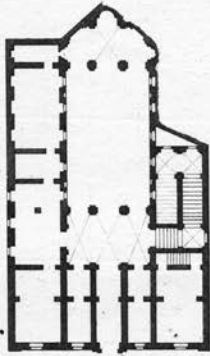
Si l'on s'en tient maintenant uniquement au *Cinquecento*, sur trente-trois palais publiés par Ferrerio et Falda, Percier et Fontaine n'en reprennent que quatorze, mais en ajoutent sept autres. Parmi les exclus figurent le Palais Brancionio, le Palais Vidoni-Caffarelli et les Palais capitolins, prestigieux, puisque liés à Raphaël ou à Michel-Ange, mais présentant, chacun à leurs façons, des architectures riches et sophistiquées. Parmi les nouveaux, on trouve les palais Della Valle, Lante (piazza dei Caprettari), Mattei-Paganica ou encore Ossoli (fig. 5) et Angelo Massimo (Massimo di Pirro), les deux derniers étant attribués à Peruzzi. Dans son ensemble, cette recomposition du corpus privilégie la simplicité, un caractère plus élémentaire, voire une certaine austérité. À propos du second Palais Massimo, leur justification insiste sur l'habileté dans l'exploitation d'une parcelle réputée difficile et sur la pureté des détails: «Si celui-ci n'est ni aussi considérable, ni aussi richement décoré que le grand palais [Massimo alle colonne], il n'est pas moins remarquable par son élégante

simplicité, par l'harmonie qui règne dans son ensemble, et par l'art avec lequel l'habile artiste a su distribuer régulièrement un terrain de forme ingrate. La porte d'entrée sur la rue est surtout digne d'être observée pour sa belle proportion et la grâce de ses profils»³⁵ (fig. 6).

La lecture du *Cinquecento* qui se dessine ainsi, écartant l'architecture religieuse et les palais les plus sophistiqués, s'accompagne d'un intérêt particulier pour l'émergence du nouveau style, qu'illustre la présence isolée mais symboliquement forte de l'élévation du palais de Venise, attribué à Giuliano da Maiano et présenté comme un signe avant-coureur: «[...] la ligne de créneaux qui couronnent toute la masse, lui donne un caractère de forteresse qui tient aux mœurs du temps, mais dont la sévérité se trouve modifiée par une finesse dans les profils, qui annonce déjà la renaissance du bon goût»³⁶. D'autres exemples, moins spectaculaires, complètent ce souci de saisir le passage du *Quattrocento* au premier *Cinquecento*. C'est le cas de la porte du Palais Simonetti, de la maison dite «de Braman-



Coupe du Palais cy-dessous.



Petit Palais Massimo Strada della Valle.



Élévation du Palais cy-dessus.

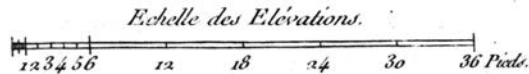


6. Palais Massimo di Pirro, coupe, plan et élévation, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, Paris, 1798, pl. 4

te», via del Governo Vecchio (fig. 7), ou de la cour du Palais Mattei piazza delle Tartarughe (fig. 8)³⁷, à propos duquel les auteurs remarquent: «Le nom de cet ouvrage nous est inconnu; mais, il est facile de reconnaître qu'il appar-



Petite Maison Vicolo del Governo.

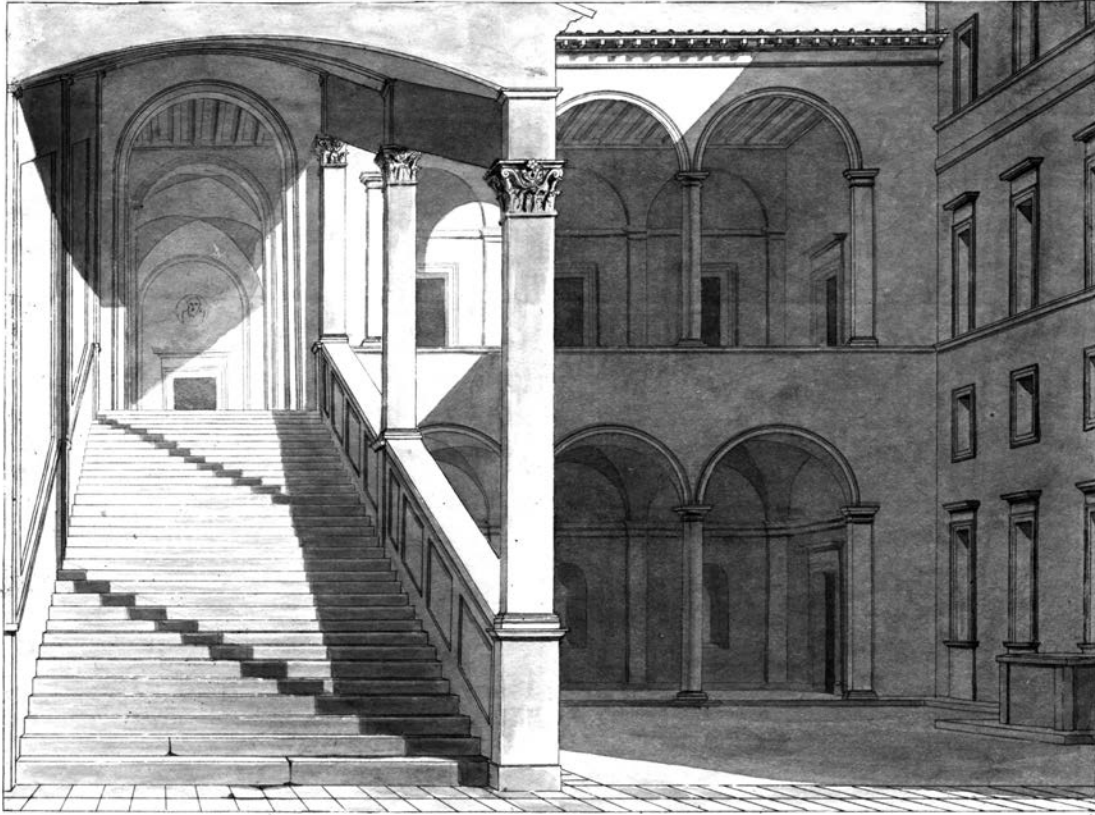


7. Petite Maison Vicolo del Governo [Vecchio], élévation, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, Paris, 1798, pl. 16, détail

tient à l'un des artistes qui, comme Baccio Pintelli, Giuliano da Sangallo et le Bramante, ont fleuri à Rome vers la fin du XV^e siècle ou au commencement du XVI^e³⁸.

Si la sélection s'étend ainsi aux premières manifestations de la Renaissance romaine, elle ne néglige pas non plus les périodes plus récentes. Elle intègre aussi bien le Palais Barberini (plan et élévation), que le Palais Corsini (plan et perspective de l'escalier), ou encore le Palais Doria Pamphili (le plan seul est montré), et le Musée Pio Clementino (une seule perspective intitulée «Vue de la nouvelle entrée du Musée du Vatican en 1790»). Le recueil, attentif aux prémisses encore imparfaites du retour du «bon goût», n'en est pas moins à l'affût d'une certaine actualité.

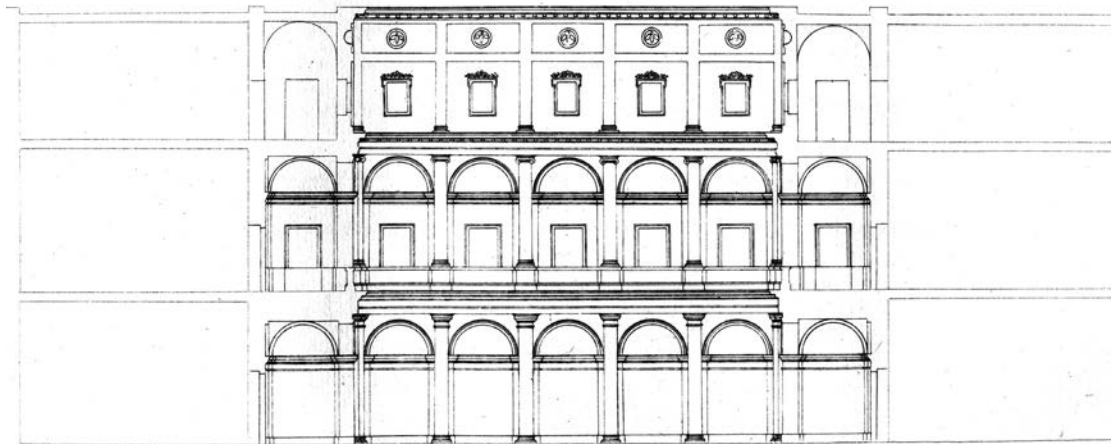
La simple liste des exemples, toutefois, ne rend bien compte du contenu du recueil que si l'on prend aussi en compte le choix des aspects présentés. Car de nombreux modèles sont incomplets: plan sans façade, façade sans plan, suivant l'orientation que les auteurs voulaient donner à leur message. Le cas le plus emblématique est peut-être celui du Collège de la Sapienza représenté par son plan, sa façade sur rue et une coupe sur la cour, montrant le côté opposé à l'Eglise San Ivo (fig. 9). Borromini, acceptable en plan, ne l'est



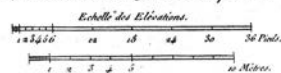
Intérieur d'une Cour auprès du Palais Mattei.

8. Palais Mattei piazza delle Tartarughe, vue de la cour, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, Paris, 1798, pl. 12

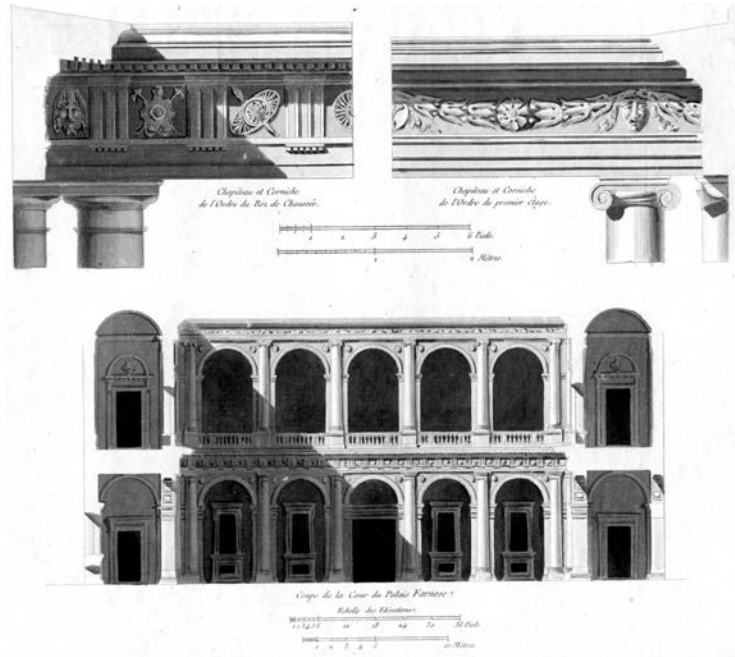
9. Collège della Sapienza, coupe sur la cour, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, Paris, 1798, pl. 53



Coupe intérieure du Collège della Sapienza.



10. Palais Farnèse, coupe sur la cour et détails des élévations de la cour, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, Paris, 1798 pl. 41

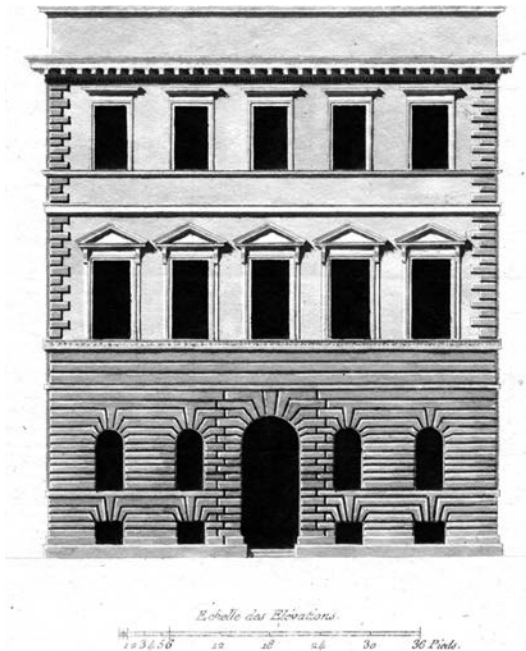


pas en élévation. C'est souvent le cas pour les édifices du *Seicento*, comme les cinq palais publiés planche 18 à propos desquels le commentaire précise: «Nous avons cru devoir réunir ces différens palais sur une même feuille: construits pour la plupart vers le commencement du XVII^e siècle, leurs élévations n'offrent pas assez de pureté pour trouver place ici; mais les plans nous ont paru présenter de la variété, des difficultés heureuses vaincues et des modèles pour la distribution des terrains irréguliers»³⁹.

Enfin, à ces appropriations sélectives, s'ajoutent des corrections pures et simples. Elles sont l'occasion de bannir les ajouts malvenus: suppression de la perspective de Borromini dans le plan du Palais Spada ou du troisième étage de la cour du Palais Farnèse! (fig. 10) Elles permettent aussi de corriger des irrégularités ou de simplifier des détails, comme dans l'élévation de la Farnesina ai Baullari (fig. 11), dont les frontons deviennent tous identiques et où les saillies des allèges des fenêtres du *piano nobile* disparaissent. De telles retouches concernent, à des degrés divers, tous les exemples présentés. Ce qui apparaît aujourd'hui comme une infidélité à l'histoire, voire comme une trahison des maîtres italiens, pourtant vénérés par Percier et Fontaine, est alors plutôt une Renaissance améliorée, une Italie «plus italienne que l'Italie même», pour paraphraser Raoul-Rochette. C'est surtout une Italie mieux à même de servir de modèle à la France et à l'Europe du Directoire et de l'Empire. Car cette démarche ne s'inscrit pas

dans une perspective de pure connaissance, mais dans un processus de projet. Elle mobilise des moyens qui s'apparentent à une méthode de conception: une pratique graphique qui est com-

11. Palais dit la Farnesina ai Baullari, élévation, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, Paris, 1798, pl. 42, détail



me la langue maternelle des auteurs et qui leur permet ainsi de traduire à leur façon, et pour leur usage, leurs classiques.

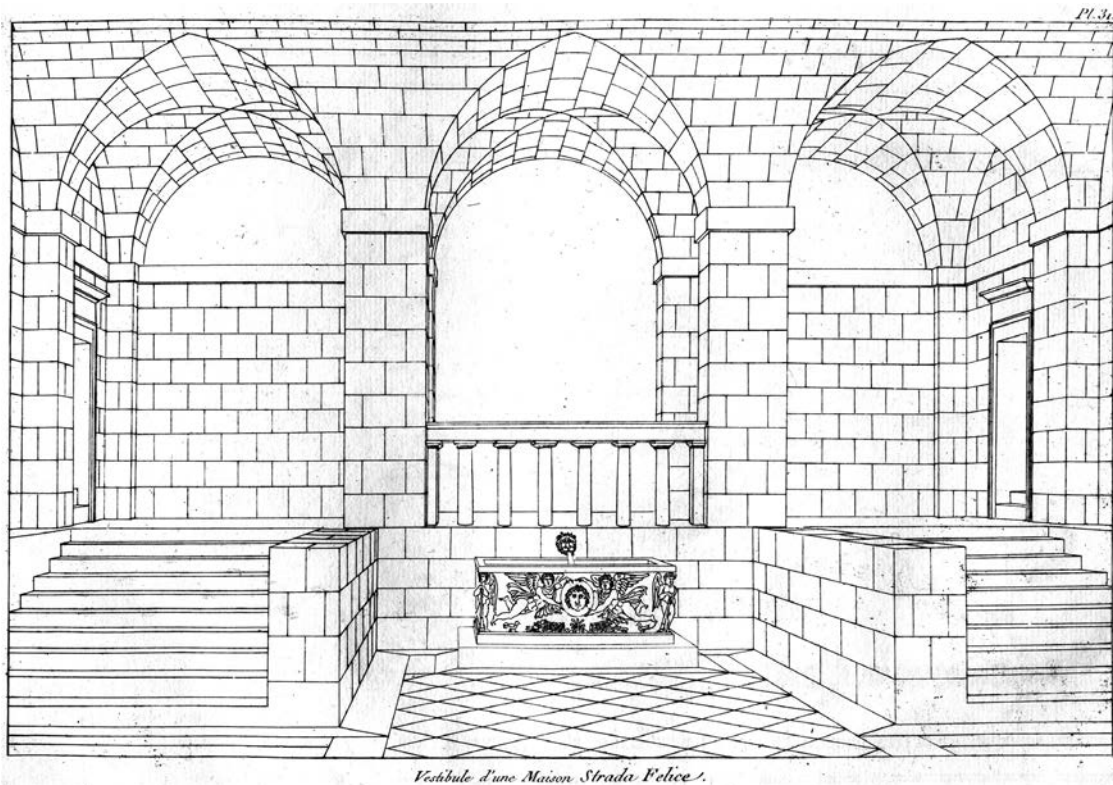
Un dernier exemple permettra d'illustrer cette dimension interprétative qui relève moins de l'inexactitude ou d'une révision de l'histoire de l'architecture, que d'une appropriation créative. La planche 31 du recueil présente une perspective titrée *Vestibule d'une Maison Strada Felice*. Le commentaire précise que «cette maison qui sert maintenant de commun au Palais Barberini, a été bâtie pour les *Grimani* par Vignola, si l'on en juge par le caractère des détails de la façade»⁴⁰. Devant la gravure, on demeure interrogatif. On ne serait pas immédiatement enclin à l'attribuer aussi positivement à l'auteur de la *Règle des ordres*. Du point de vue typologique, la disposition de cet espace peut surprendre (fig. 12). Cette loggia de trois arcades voûtées d'arrête, à laquelle on accède par deux volées d'escalier parallèles et symétriques, encadrant un sarcophage transformé en fontaine a-t-elle véritablement existé et, si oui, était-elle aussi symétrique? Mais l'on est surtout frappé de l'emploi systéma-

tique d'une construction en pierre de taille de petit appareil, qui court du sol jusqu'au sommet des voûtes conférant une matérialité et une texture à toutes les surfaces. La technique ainsi évoquée n'a cependant rien de romain. Les auteurs projettent donc sur un espace présumé dater du *Cinquecento* et sans doute largement reformulé, une technique de mise en œuvre typiquement française. Si bien que cette représentation anticipe la Chapelle expiatoire de la rue d'Anjou, construite à Paris par Fontaine et Hippolyte Lebas entre 1815 et 1826, qui conjugue les influences italiennes et la tradition française de la coupe des pierres (fig. 13).

LE RETOUR EN FRANCE DU CINQUECENTO

De retour en France en 1791, Percier et Fontaine avaient l'impression d'avoir perdu le paradis terrestre. Le premier ne conseilla-t-il pas, quelques années plus tard, à son élève Achille Leclère, pensionnaire à la Villa Médicis, de faire provision de bonheur pour le restant de sa vie?⁴¹ Leur long

12. Vue du Vestibule d'une Maison Strada Felice, dans Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, pl. 31



13. P.-F.-L. Fontaine, H. Lebas, *Chapelle expiatoire de Louis XVI et Marie-Antoinette* (1815-1826), *vue de l'une des galeries latérales*



purgatoire, tout de même embelli par les rêves de pierre de Napoléon, prit souvent la forme d'une confrontation à quelques-uns des plus prestigieux palais de Paris et de ses environs: le Louvre et les Tuileries en premier lieu, mais aussi la plupart des grands châteaux d'Île-de-France. C'est ainsi qu'armés d'une culture italienne et d'une italophilie sans faille, ils se sont vus chargés de restaurer, de terminer et d'aménager certains des monuments clef de l'histoire de l'architecture française.

Percier prolongea un peu son voyage italien en se rendant à Fontainebleau, le plus italien des palais royaux, dont l'architecte était alors son ancien professeur Antoine François Peyre. Il y fit une première série de dessins qu'il légenda même parfois en italien, comme celui de la Grotte des Pins: «Bagno inventato da Primaticcio». Sur l'un des albums aujourd'hui conservés à l'Institut de France il a noté: «C'était encore rempli des souvenirs de l'Italie que, peu après mon retour en France, je visitai le château de

Fontainebleau. Je l'avais déjà vu, ou pour mieux dire, aperçu, dans ma première jeunesse; je n'en gardai qu'une idée confuse, ayant conservé cependant toujours le désir de le revoir.

«Cette seconde visite fut pour moi différente de la première. L'ensemble bizarre du château comparé à ce que je venais de voir à Rome, à Florence, à Venise, enfin dans toute l'Italie, ne me satisfait pas; mais les diverses peintures ou Serlio, les Rosso, Primaticcio, Niccolò delle Abate [sic] avaient développé leurs talents me rappelèrent un moment ce que je venais de quitter»⁴².

L'architecte, qui acquit dans les années suivantes une renommée de premier plan pour ses travaux de décoration se concentra alors sur la relation étroite de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, comme il le fit, dans les dernières années de sa vie en préparant un volume complet resté manuscrit sur le Palais du Tè à Mantoue.

Les édifices effectivement réalisés par Percier et Fontaine sont assez peu nombreux. Dès 1791, le second reçu de l'ancien ministre de Louis XVI,



14. Ch. Civeton d'après Ch. Percier, *Vue de l'escalier nord de la colonnade du Louvre construit par Percier et Fontaine, dans Ch.O.F.J.B. comte de Clarac, Musée de sculpture antique et moderne, Paris, 1826 et suiv., 1^{er} volume d'atlas, pl. 20*

Loménie de Brienne, devenu évêque de Sens avec le titre de Cardinal, la commande de transformer une ancienne abbaye pour en faire une maison de plaisance, dont on peut aisément imaginer qu'elle était empreinte des souvenirs encore tout récents des villas de Rome moderne⁴³. Mais celle-ci a disparu sans laisser de traces.

Ce n'est que quelques années plus tard, avec la Malmaison, puis le Louvre et les Tuileries que commencèrent des projets d'une autre envergure et c'est sans aucun doute dans ces deux derniers palais et dans le projet de leur réunion qu'ils eurent l'opportunité de mettre en œuvre les plus importantes entreprises.

Dès les premières séances de l'Institut national, Antoine François Peyre avait désigné ce chantier comme prioritaire. Dans un mémoire prononcé le 23 messidor an IV (11 juillet 1796), il s'était livré à un plaidoyer pour l'achèvement du Louvre, pour sa réunion aux Tuileries et pour le développement des institutions qui pourraient les occuper: un muséum national agrandi et une école spéciale des arts⁴⁴. Les arguments avancés conjuaient de

façon remarquable une appréciation de la valeur patrimoniale de ces édifices et un projet politique pour les arts, dans une perspective historique qui était celle de la construction d'un État-nation. Même s'il ne le formule pas de cette façon, la rencontre des influences italiennes et de la tradition française était au cœur de son propos: «Le vieux Louvre, construit sur les dessins de Pierre Lescot, et orné de superbes sculptures de Jean Goujon, est un chef-d'œuvre de magnificence dont l'Antiquité ne nous a pas laissé d'exemple. L'architecture du palais des Tuileries et de la galerie du Muséum, moins régulière, présente néanmoins des parties de détail d'une rare beauté. Cette architecture, faite en partie à l'instant du passage du genre gothique au goût de l'architecture grecque, porte un caractère particulier à notre nation. C'est à la République naissante avec cet éclat où sont parvenus les sciences et les arts, à faire achever ce superbe édifice»⁴⁵.

Les interventions de Percier et Fontaine, en charge des deux palais à partir du début du XIX^e siècle, sont très nombreuses et de tous ordres,

15. Ch. Civeton, *Vue du grand escalier du musée du Louvre construit par Percier et Fontaine (démoli), dans Ch.O.F.J.B. comte de Clarac, Musée de sculpture antique et moderne, vol. I, Paris, 1826, pl. 96*



puisqu'elles comprennent aussi bien des décorations intérieures que l'achèvement de nombreuses parties, comme la cour carrée ou la salle des cariatides. Mais les apports les plus personnels, formant des espaces entièrement imaginés par eux étaient surtout les grands escaliers du musée et de la colonnade.

Le jeune Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), lors de son voyage en Italie, a fait le lien, dans une lettre adressée à son père, entre ces réalisations et l'Italie du *Cinquecento*, estimant que c'étaient les études originales des «modestes maisons de Rome auxquelles personne ne pensait» qui leurs avaient permis de concevoir les «beaux escaliers du Louvre et des Tuileries»⁴⁶ (figg. 14, 15). Exprimé de cette façon, le rapprochement peut surprendre. L'assertion du jeune homme ne repose certainement pas sur un parallèle très précis entre tel ou tel édifice de Rome et les escaliers en question, plutôt sur le sentiment généralement partagé à l'époque que les deux architectes de Napoléon puisaient leur inspiration dans leurs souvenirs d'Italie.

Une autre juxtaposition due cette fois à Quatremère de Quincy est peut-être plus éclairante. À l'entrée «Pittoresque» de son dictionnaire d'architecture, on peut lire: «Ainsi, un très grand nombre de palais de Gênes, d'un goût sage et pur, donnent une juste idée du *pittoresque* permis dans l'art de bâtir, dans ces escaliers à plusieurs rampes, dans ces ouvertures de galeries en colonnes, qui se détachent sur le ciel. Ainsi, le nouvel escalier du Louvre est un modèle de pittoresque, et plus d'un dessinateur s'est plu à en rendre l'effet»⁴⁷. Plutôt que Rome, donc, les palais génois. Cette référence, qui correspond à un corpus qu'avait étudié Percier, coïncide également avec le choix de son élève Pierre Martin Gauthier, pensionnaire de la Villa Médicis à partir de 1810, de consacrer un recueil aux édifices de la capitale ligure⁴⁸. Elle confirme aussi la préférence contradictoire de Percier et Fontaine pour un certain primitivisme et une élégance classique, en ce qui concerne les détails et les élévations, et des dispositifs plus dynamiques et spectaculaires en matière d'espaces intérieurs.

Après la chute de Napoléon, tandis que Fontaine avait trouvé avec Louis-Philippe un protecteur à son goût, Percier s'était mis en retrait, renonçant à construire pour un pouvoir pour lequel il avait peu de sympathie. Il se consacrait à l'enseignement et à ses recherches graphiques qui le ramenaient en Italie, du moins par l'imagination. «Sa santé s'était peu à peu dégradée, écrit Raoul-Rochette, et, avec l'âge, repoussant toujours son projet d'un second voyage en Italie, il avait davantage donné libre cours à sa nostalgie d'un âge d'or. Cherchant dans Paris toutes les occasions de se re-

mémorer ses années romaines, occupé à restituer des édifices de la Renaissance, assidu au théâtre des Italiens, il avait fini «par ne plus lire que les *Vies des artistes* de Vasari, avec *Il Corteggiano* de Balthazar Castiglione»⁴⁹.

Jean-Philippe Garric
INHA-Institut national d'histoire de l'art,
Paris

NOTE

¹ Voir nos rééditions commentées de ces recueils gravés: Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais de Rome. Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, présentée par J.-Ph. Garric, Paris-Wavre 2008; *Villas de Rome. Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs de Percier et Fontaine*, reproduction intégrale de l'édition de 1809, présentée par J.-Ph. Garric, Wavre, 2007.

² Pour une analyse détaillée de ces publications, on se reportera à l'ouvrage issu de notre thèse de doctorat: J.-Ph. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont, 2004.

³ Voir à cet égard la notice sur Antoine François Peyre que Percier et Fontaine ont insérée dans leur dernier ouvrage: *Résidences de souverains*, Paris, 1833, pp. 164-168.

⁴ L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. IV, Paris, 1952, pp. 231-232.

⁵ Comme en témoigne le rapport sur la Ville de Trèves qu'il rédigea après un séjour à Coblenze. Il y prête la même attention aux ruines des thermes romains qu'à l'Église gothique Notre-Dame, dont il juge qu'elle «réunit de grandes beautés; son plan, dont je donne le dessin, écrit-il, est ingénieux: sa forme est une croix grecque, entourée de chapelles qui déterminent une forme dodécagone. Le jeu de ce plan, celui des voûtes, un dôme qui les surmonte, l'élévation de cet intérieur, la légèreté de son architecture, la magie des jours, et enfin l'accord qui règne dans toutes les parties de cet édifice, lui donnent infiniment de grâce et même de caractères». Voir Antoine François Peyre, *Antiquités de la ville de Trèves, par le citoyen Peyre, Lu le 23 ventôse an 5*, in *Mémoires de l'Institut national des sciences et des arts. Littérature et beaux-arts*, t. II, Paris, Fructidor an VII [1799], pp. 549-556, pl. I-VII (citation, p. 555).

⁶ Ces projets académiques ont été publiés: Armand Parfait Prieur (?-?) et Pierre Louis Van Cléemputte (1792-1834), *Collection des prix que la ci-devant académie d'architecture proposait et couronnait tous les ans*, Paris-Basan, [1787-1797]. Ce recueil accorde déjà à Charles Percier une place significative au sein du milieu parisien, qui ne fit que se confirmer dans les années suivantes.

⁷ Fontaine échoua au concours du Grand Prix dans un contexte polémique, ayant présenté un projet dont le rendu fut jugé trop emphatique et spectaculaire par les académiciens, ce qu'il était effectivement. Les manifestations de ses condisciples en sa faveur, contre le jugement du jury, achevèrent de le discréditer aux yeux de l'institution.

⁸ L'envoi de Rome de Percier sur la Colonne Trajane peut être considéré comme le premier travail de ce type, dans la forme qu'il devait conserver pendant tout le XIX^e siècle. Ces des-

sins furent gravés et publiés en 1877, près d'un siècle après leur exécution, dans le premier volume de la collection des meilleurs envois de Rome, la *Restauration des Monuments antiques par les Architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Charles Percier et Thomas Vaudoier, *Colonne Trajane*, Paris, 1877.

⁹ P.-F.-L., Fontaine, *Mia Vita [Autobiographie inédite]*, [version partielle dactylographiée par A. Laprade], p. 18. L'autobiographie de l'architecte rédigée entre 1833 et 1841 est conservée sous la forme de plusieurs copies manuscrites par au moins deux de ses descendantes. Un tapuscrit partiel a été réalisé par l'architecte Albert Laprade et fait partie du fonds de ce dernier conservé par les Archives d'architecture du XX^e siècle à Paris. Ce document destiné à ses petits enfants et qui devait impérativement rester dans la famille a été rédigé longtemps après son séjour italien. Il a été conçu spécialement pour ce lectorat bien particulier, en passant pour cela sous silence de nombreux points et en aménageant souvent la réalité.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Drouais avait remporté le prix de Rome de 1784 en suscitant l'enthousiasme de ses condisciples. Il était donc arrivé à Rome auréolé d'un succès éclatant. Percier se lia d'amitié avec lui, mais sa mort prématurée en 1788 laissa la voie libre à son partenariat avec Fontaine.

¹² Raoul-Rochette, Percier. *Sa vie et ses ouvrages*, in «Revue des deux Mondes», t. 24, 15 octobre 1840, p. 250.

¹³ Fontaine, *Mia Vita*, cit., p. 18.

¹⁴ Sur le succès de cette entreprise et la fierté qu'elle suscitait chez Fontaine encore quarante années plus tard, on pourra se reporter à la correspondance de Viollet-le-Duc en Italie, dans laquelle le père transmet au fils les recommandations du vieil architecte. E. Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie 1836-1837, adressées à sa famille*, annotées par G. Viollet-le-Duc, Paris, 1971, p. 89 et suiv.

¹⁵ Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, Paris, [1798], le chapitre *Discours préliminaire*, pp. 3-4.

¹⁶ Raoul-Rochette, Percier. *Sa vie*, cit., p. 261.

¹⁷ «L'Illustration, journal universel», XXII, 556, 22 octobre 1853.

¹⁸ Raoul-Rochette, Percier. *Sa vie*, cit., pp. 253-254.

¹⁹ Suivant la formule d'Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London-New York, 2002.

²⁰ L'architecte Léon Dufourny, jouissait d'une fortune personnelle suffisante pour pouvoir se consacrer librement à ses recherches. Nommé membre de l'Institut en 1796, il fut chargé de la présentation au Louvre des œuvres d'art spoliées par Napoléon en Italie. Son œuvre architecturale bâtie se limite es-

sentiellement à la réalisation de l'entrée monumentale du jardin botanique de Palerme.

²¹ J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, pour servir de suite à l'Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, [1811]-1823.

²² Percier et Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices*, cit., *Explication des planches*, p. [1].

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵ F. Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia, Chronologica ajusdem Fabricae narrationes, ac multiplici eruditione explicata, Atque uberiori Numismatum omnium Pontificiorum Lucubrationi veluti Prodromus praemisa A Patre Philippo Bonanni Societatis Jesu*, Roma, 1696. Voir notamment la planche 1 qui rassemble les médailles commémoratives frappées des portraits des papes et des représentations architecturales des projets qu'ils ont commandités.

²⁶ Cet édifice se situait dans le jardin des Bernardins, en vis-à-vis de l'entrée de Santa Maria degli Angeli, à l'endroit où commence aujourd'hui la via Nazionale.

²⁷ San Pietro in Montorio, San Pietro in Vincoli et, dans une large mesure, Santa Maria dell'Anima.

²⁸ [Abbé Avril], *Temples anciens et modernes, ou Observations historiques et critiques sur les plus célèbres monumens d'architecture grecque et gothique*, Londres-Paris, 1774.

²⁹ Les plans de Chalgrin pour l'Église Saint-Philippe-du-Roule, située dans le 8^e arrondissement de Paris, ont été approuvés dès 1768. Sa construction s'est déroulée entre 1773 et 1784.

³⁰ Durand publia en 1823 dans la nouvelle version de son *Précis des leçons d'architecture de l'École polytechnique* le fameux contreprojet pour Saint-Pierre de Rome imité de l'ancienne basilique et intitulé «Plan dont l'adoption eut épargné aux trois-quarts de l'Europe des siècles de calamités», t. 1, 1^{re} part., pl. 2.

³¹ La construction de l'Église Notre-Dame-de-Lorette, dans le 9^e arrondissement de Paris s'est déroulée entre 1823 et 1836.

³² P. Ferrerio, *Palazzi di Roma de più celebri architetti diseg-*

gnati da Pietro Ferrerio Pittore e Architetto. Libro Primo, Roma, s.d. [c. 1655]; G.B. Falda, *Nuovi disegni dell' architettura e piante de palazzi di Roma de' più celebri architetti disegnati, e intagliati da Gio. Battista Falda*, Roma, s.d. [c. 1680].

³³ A. Specchi, *Il quarto libro del nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna*, Roma, 1699.

³⁴ G. Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna Libro primo [secondo, terzo, quarto, quinto, sesto, settimo, ottavo, nono, decimo]*, Roma, 1747-1761.

³⁵ Percier et Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices*, cit., *Explication des planches*, p. 3.

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁷ *Ibid.*, planches 12 et 16.

³⁸ *Ibid.*, *Explication des planches*, p. 5.

³⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ Dans une lettre du 7 mars 1809, citée par Jeanne Duportal in Charles Percier, *Reproduction de dessins conservés à la Bibliothèque de l'Institut. Biographies et notices*, Paris, 1931, pp. 71-72.

⁴² Charles Percier, note manuscrite dans le premier album de ses dessins concernant Fontainebleau à l'Institut de France.

⁴³ Sur cet épisode et davantage de précisions sur les transformations réalisées par Fontaine, voir P. Pinon, L. Saulnier-Pernuit, *Le Sénonais au XVIII^e siècle. Architecture et Territoire*, catalogue de l'exposition (Sens, Palais Synodal, 11 juillet-14 septembre 1987), Sens, 1987, pp. 139-141.

⁴⁴ Voir A.F. Peyre, *Mémoire sur l'achèvement du Louvre, sur l'agrandissement du Muséum national de peinture et de sculpture, et sur la nécessité de former promptement une école spéciale des arts*, lu le 23 Messidor an 4, et déposé au secrétariat de l'Institut le 3 ventôse an 5, in *Mémoires de l'Institut national des sciences et des arts, pour l'an IV de la République. Littérature et beaux-arts*, t. I, Paris, Thermidor an VI [1798], pp. 667-674.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 668.

⁴⁶ Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie*, cit., p. 97.

⁴⁷ A.C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. III, Paris, 1825, *ad vocem*.

⁴⁸ P.M. Gauthier, *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*, Paris, 1818 et 1830.

⁴⁹ Raoul-Rochette, Percier. *Sa vie*, cit., p. 266.

