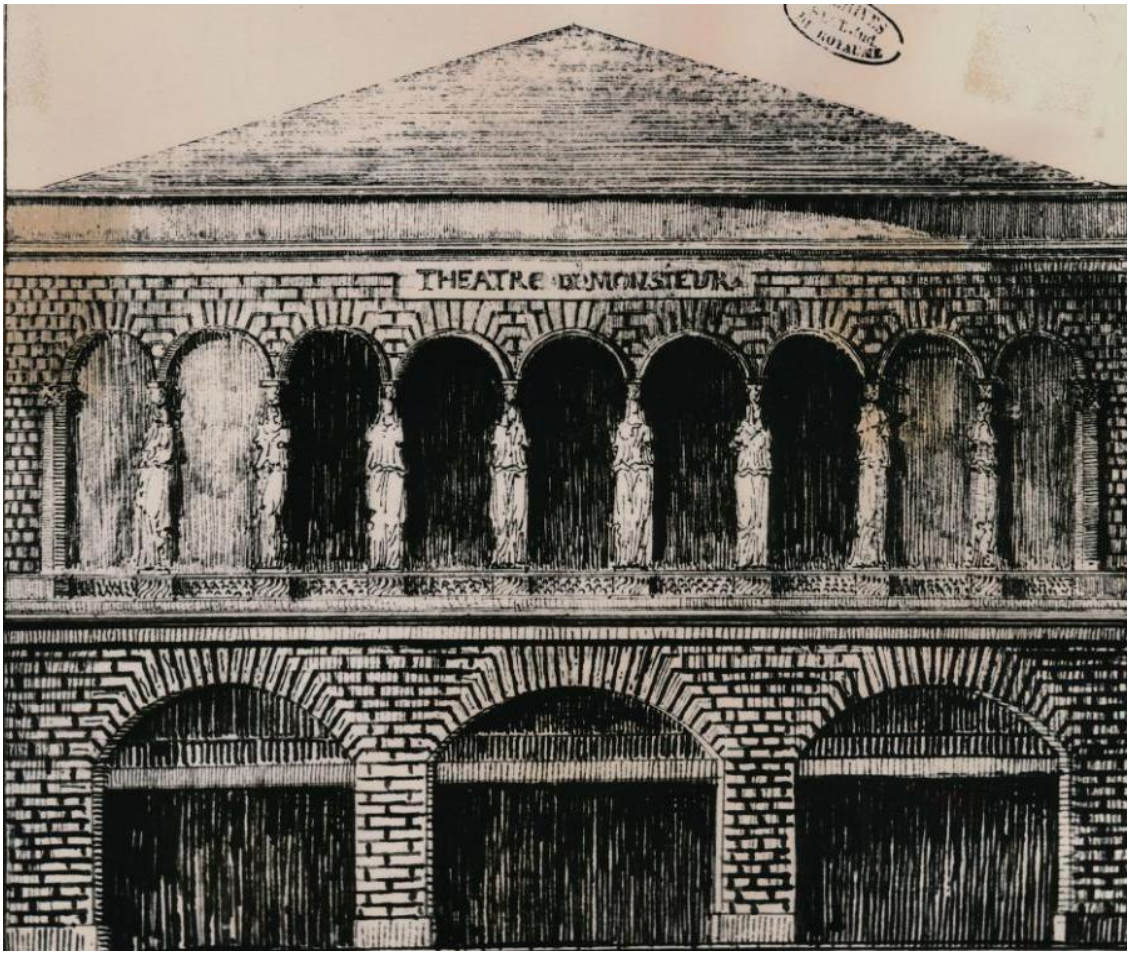
DANIEL RABREAU



L'ARCHITECTURE SENSUALISTE DES LUMIERES

12 Essais d'histoire du goût et de l'Antique moderne en France Au XVIII^e^ siècle







DANIEL RABREAU

L'Architecture sensualiste des Lumières

12 Essais d'histoire du goût et l'Antique moderne en France au XVIII^e^ siècle

2026

A la mémoire de

***Marianne Roland-Michel**, Directrice de la Galerie Cayeux, docteure en histoire de l'art,*
***Mark K. Deming**, maître de conférences de l'ENSA Paris-Belleville,*
***Werner Szambien**, CNRS-Centre André Chastel, Université Paris 4- La Sorbonne,*
***Jean-Louis Taupin**, architecte en chef des Monuments historiques, professeur à l'Institut d'Urbanisme,*
***Robert Coustet**, professeur à l'Université de Bordeaux 3- Michel de Montaigne,*
***Gérard Monnier**, professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,*

Qui m'ont accompagné amicalement durant ma carrière, l'ont favorisée et éclairée dans la démarche volontairement progressiste d'une discipline des Sciences humaines, fragile : l'Histoire de l'art.

L'Architecture sensualiste des Lumières

SOMMAIRE

VOLUME I

Préface
Carlo Mambriani & Edoardo Piccoli, p. 5

Prologue en forme d'exorde, *p. 10*

L'imaginaire et le crépuscule de la théorie

1-L'image et l'éducation du regard, p. 26

2-Laugier : l'architecture, la raison et les plaisirs de la Nature, p. 60

3-L'art poétique de Claude-Nicolas Ledoux : un idéal mis en œuvre, p. 109

4-Piranèse : quelle ville à l'antique moderne à créer ?, p. 179

VOLUME II

L'antique et les maîtres : sources d'« effets » modernes

5- De l'ordre à l'ornement libre : structure et décor pittoresques réinventés, p. 2

*6- Du cul-de-four en façade, de la ruine à l'*effet *sensualiste, p. 34*

7-La caryatide. Un ordre « gallo-grec », figuré et emblématique ?, p. 65

VOLUME III

De la nostalgie active au « Progrès des Arts » régénérés

8- Une typologie des monuments et équipements révolutionnaires, p. 3

9-Quoi de neuf au château ?
Effets du Temps des Goths et de la Renaissance des arts, p. 28

10- Le décor de l'habitat à Paris vers 1800. Réminiscences
et formation du « style Empire », p. 104

11-Nantes, la nouvelle Athènes de l'Atlantique, p. 161

12-Mœurs architecturales : L'art urbain dans les gazettes des Lumières, p. 206

Epilogue critique, p. 239

Abréviations & Bibliographie, p. 268

Table des matières, p. 288

PREFACE

Les lumières de Monsieur Daniel, ou l'éducation sentimentale.

Quoique les rapports officiels entre l'Italie et la France paraissent de plus en plus fragiles, et que la distance entre les puissants — tailleurs, lunettes noires, fausses querelles, vraie vanité — et les migrants qui dorment aux frontières sur des bancs ou à la belle étoile devienne toujours plus sidérale (… mais peut-être la distance qui séparait les protagonistes des *political cartoons* anglais des années 1780 du sublime *Abri du pauvre* de Ledoux était-elle déjà tout aussi grande), aborder, par un après-midi italien, les essais de Daniel Rabreau s'impose comme une tâche à la fois impérieuse et déroutante.

« Qu'adoucit donc en nous la civilisation ? La civilisation ne fait que développer en nous la diversité des sensations. »

Ce n'est pas Diderot, mais Dostoïevski, cité par Daniel au détour de l'un de ses voyages ironiques et psychanalytiques dans les profondeurs de sa propre mémoire et de la province française. Nous laissons à nos lecteurs le plaisir d'en retrouver la source, parmi des récits de trains, de cousines et de maîtres. Pour nous qui écrivons, et pour nombre de nos amis italiens, cette citation offre un point de départ, car c'est précisément là que réside notre dette envers Daniel Rabreau : une éducation sentimentale. Nous lui devons, et à nul autre, non seulement un accueil dénué de toute arrière-pensée, mais encore une éducation aux affections et aux effets des arts, une invitation constante à en explorer la diversité, ainsi qu'une reconnaissance rigoureuse de leur rôle dans l'histoire du siècle des Lumières.

Nous ne savons pas exactement ce que l'Italie apporta au jeune Rabreau lorsqu'il la parcourait sur les traces d'André Chastel ; mais nous savons parfaitement ce que, grâce à Daniel, nous avons trouvé en France au cours de la dernière décennie du siècle dernier. Architectes à la recherche d'une vocation d'historien, nourris d'une admiration pour Paris

et pour la culture française qui attendait confirmations ou démentis, nous avons reçu de lui une invitation — que nous n'avons honorée qu'avec beaucoup d'approximation, indulgemment tolérée —, marmonnée mais péremptoire, à regarder le XVIII^e^ siècle en tenant ensemble l'architecture, les arts, la musique et la littérature, afin de porter sur les Lumières un regard authentique, affranchi des étiquettes, des frontières disciplinaires et, plus encore, de toute subordination aux autres périodes de l'histoire de l'art. Depuis lors, à nos collègues qui appellent les architectes du XVI^e^ siècle par leur prénom et s'imaginent que l'histoire européenne n'a connu qu'une longue Renaissance, nous réservons une indifférence muette, ou une certaine irritation.

C'est pourquoi l'annonce d'un recueil d'essais de Daniel Rabreau consacré à l'art et à l'architecture ne pouvait nous laisser indifférents. Pourtant, cette lecture nous a surpris. Les textes réunis ici sont neufs, et souvent déroutants, aussi bien pour ceux qui connaissent déjà l'auteur et son œuvre que pour ceux qui ne l'ont jamais lu mais s'attendent à y trouver un discours de manuel, un jugement définitif, une confirmation. Il n'en est rien. Ce qui y règne, au contraire, c'est une grande liberté de parcourir le temps, avec une souveraine indifférence aux frontières entre les disciplines (maintenant et toujours, « Les Arts réunis » !) et au gré de digressions dont on s'arrache pour revenir, avec ironie, au cœur du sujet. « Revenons à nos moutons ! » est une formule provocante de Daniel ; mais l'invitation de Laugier à « ne pas perdre de vue » la *cabane rustique* n'était-elle pas, elle aussi, chargée d'ironie ?

Laugier, du reste, en appelait au regard : l'abbé introduisait les profanes au monde de l'architecture par une série d'expériences visuelles « très concrètes », et non par de stériles dogmes ou les règles vitruviennes. Ainsi, c'est bien le sensualisme, principe à la fois philosophique et gnoséologique, qui soutient la lecture de l'architecture du XVIII^e^ siècle proposée par Daniel Rabreau. C'est à travers le regard, éveillé et éduqué par les images, les souvenirs et les mots, que se construisent — ou plutôt se reconstruisent, puisque l'enjeu est de retrouver l'historicité des connexions, non d'en devenir le jongleur — d'innombrables parcours à travers les projets, les dessins, les édifices, les embellissements urbains d'une France tout à la fois royale et cosmopolite. Un itinéraire dans l'art et l'architecture indifférent aux récits consacrés, nourri de la capacité à relier les détails et à composer les vues d'ensemble par de rapides déplacements et de constantes connexions entre les arts et les genres.

Pour écrire cette histoire, son auteur a dû forger un langage qui n'a cessé de s'affiner au fil des années et qui possède désormais une richesse remarquable, presque joyeuse. «

J’entends par effet plastique décontextualisé — avertit Rabreau dans l’un de ses essais — une manière de figuration propre à un genre très spécifique adapté à un autre genre » : comme si le fait de venir d’inventer une expression nouvelle allait de soi ! Si ce langage nous paraît personnel, c’est seulement parce que rares sont ceux qui ont eu la patience de suivre le même cheminement ; il s’agit en réalité d’un langage profondément historique, puisant à des sources du XVIII^{e} siècle nombreuses et précises — les Salons du Louvre, les textes de critique musicale, les ouvrages décisifs des années 1750… ou de 1804 —, devenues désormais quelque peu familières à nous aussi, lecteurs privilégiés de Rabreau depuis plusieurs décennies.

Se dessinent ainsi, image après image et mot après mot, les tourbillons et les constellations du ciel de Monsieur Daniel. L’arc du *Magnifico Ponte* de Piranèse devient un arc de Diane, d’où les mots s’élancent comme des flèches : « la fameuse “vue sous le pont” n’est que la surenchère d’un effet destiné à concentrer le regard vers le centre, avant de le libérer à l’arrière de l’arche… ». La veduta devient mouvement ; le regard traverse l’architecture, se trouve libéré au-delà du pont ; la lumière et l’ombre l’accélèrent ou le détournent. Nient’altro.

Carlo Mambriani, *professeur d’histoire de l’art, Université de Parme*

Edoardo Piccoli, *professeur d’histoire de l’architecture, Politecnico, Turin*

« L'habitude est l'exacte antithèse de l'imagination créatrice (…). »
Gaston Bachelard[1]

« Aujourd'hui, l'histoire est une discipline scolaire évaporée » et « Le temps est une lèpre qui le fait tomber par petits bouts. »

Erri De Luca[2]

PROLOGUE EN FORME D'EXORDE

L'âge s'impose, à l'évidence, tandis que l'on peut revendiquer une retraite productive. Ce livre témoigne des défauts et des qualités de sa conception et d'une écriture dans l'urgence. C'est un patchwork, toutefois longuement médité.

Non sans nostalgie, témoigner et convaincre dans l'idée vertueuse d'être encore lu, donc utile, ne fera de mal à personne. Toutefois, sans visées morales dans le domaine des *Sciences humaines* où doit être placée l'*Histoire de l'art* – ne le sait-on pas ? –, l'innocence et l'improvisation n'ont pas l'heur de s'inviter. Un peu de provocation réveille de l'engourdissement routinier, celui de l'*érudition* délectable par exemple…

La matière de la recherche, ici, c'est l'histoire de l'appétence au « *Beau* » que la civilisation européenne du XVIII[e] siècle a exprimé et, notamment les artistes eux-mêmes, les *connaisseurs*, les mécènes et le *Public* éclairé. L'*Âge des Lumières*, défini par les *spécialistes* de littérature et de philosophie[3], s'expose par les œuvres et les écrits, descriptifs, théoriques et critiques, qui informent d'une sensibilité qui n'est plus, mais que l'*histoire du goût* permet d'approcher. Le *Sensualisme* condillacien[4], dominant à l'époque, n'est plus à la mode chez nos intellectuels d'aujourd'hui : c'est une des raisons de s'en inspirer en histoire, tout comme la lecture de Gaston Bachelard peut aider à la connaissance psychologique des *Eléments* qui environnement nos sens !

[1] G. Bachelard, *L'air et les songes*, p. 19.
[2] E. De Luca, *Impossible* (2019), éd. fr. trad. D. Valin, Paris, 2020, p. 128-121.
[3] M. Delon (dir.), *Dictionnaire…* [D Rabreau, articles « Architecture » et « Urbanisme »].
[4] Cf. Abbé de Condillac et J. Locke, *infra*, Bibliographie.

Les réformateurs de l'interprétation de la musique antérieure au XIX^e^ siècle [Il y a quarante ans, on les surnommait, avec une ironie suffisante : les « *Baroqueux* » !] qui, avec les musicologues, instrumentistes, chanteurs et chefs, ont bouleversé notre écoute de Bach, Haendel, Vivaldi, Rameau…, Haydn et Mozart, m'ont d'emblée inspiré analogiquement. Au final, ne joue-t-on pas désormais, parfois seulement mais dans le sentiment d'une nouvelle écoute éblouie, Berlioz, Bruckner ou Ravel avec des instruments d'« époque » ?[5] L'interprétation *informée*[6] échapperait-elle fatalement à l'histoire de l'art ? Après plus de cinquante années de recherches et d'enseignement universitaires, avec un zest de vulgarisation : sans doute, l'âge de donner une dernière leçon a sonné. Une invitation rêveuse à surfer sur les ruines imaginaires de la discipline…



1-H. Robert *La Grande galerie du Louvre en ruines*, huile sur toile, Louvre, 1796,
(cl. du musée)

[5] Je pense, parmi bien d'autres, à ces musiciens : François-Xavier Roth, Philippe Herreweghe Jordi Savall, René Jacobs-John Eliott Gardiner, Franz Bruggen, William Christy et d'innombrables disciple français ou italiens …

[6] Cf. N. Harnoncourt, Bibliographie.

Intention

Ce livre a pour but de combattre l'intouchable *Histoire des styles* qui, depuis moins de deux siècles, pas plus, maintient l'histoire des artistes et de leurs œuvres dans des généralités arbitraires et sottement satisfaites. Apprenant la chronologie, un enfant instruit comprendrait qu'une discipline forgée au XIX^e^ siècle, à l'aulne des ambitions stylistiques d'une époque livrée à l'*Historicisme* identitaire et aux *Néo-styles* trop souvent pastichés, n'est pas indemne d'ingérences simplificatrices, d'approximations, de détournements complaisants [Malgré l'intuition des frères Goncourt[7]] et de tendances amnésiques qui, le tout confondu, ne portent un espoir de *modernité* que dans l'expérience de l'*Eclectisme* volontaire – Ô les mânes de Labrouste, Garnier, Davioud, Vaudremer, en attendant Baudot et Eiffel !

Le *concept de modernité* n'est pas ignoré au XVIII^e^ siècle, mais son contenu et ses aspirations ne sauraient s'étendre à l'échelle bouleversée des XIX^e^ et XX^e^ siècles, qui ont inventé *l'Avant-garde* – Abstractions, multimédias, images virtuelles, installations.[8] Cessons de croire que le « *Progrès des Arts* » auquel on aspire sincèrement, depuis au moins le règne de Louis XV jusqu'à la Révolution comprise, serait synonyme d'utopie et/ou de *rupture* ! – du moins, dans la perspective de la vraisemblance historique.

Actuellement, malgré les velléités du *Postmodernisme* des années 1980 qui a mis Claude-Nicolas Ledoux en exergue[9], on chercherait bien curieusement des *styles* dans l'architecture déconstruite – celle du Musée, ludique, de Bilbao ou de la Philharmonie, sinistre, de Paris[10], par exemple… Certes, respectivement au début puis au milieu du XX^e^ siècle, l'invention des théories du *Baroque* et du *Néoclassicisme*, a fait aimer, découvrir, approfondir la connaissance de *partis esthétiques* souvent négligés ou méprisés auparavant. On découvrait une postérité à la Renaissance et au prétendu Grand Siècle, autre que frivole[11], : le gracieux et *rococo*, puis *néoclassique*, XVIII^e^ siècle !

Méthode

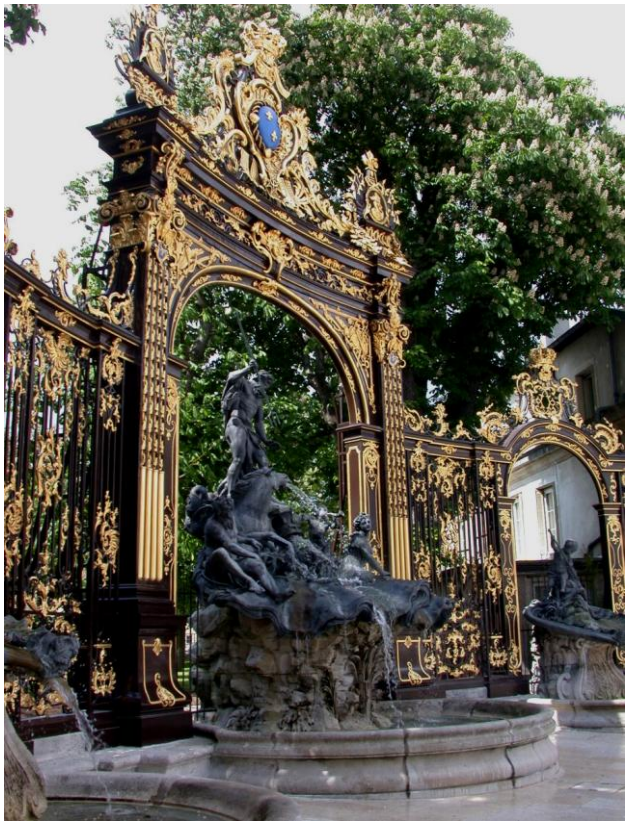
Assez récemment, l'architecte Vincent Cornu, écrivait :

---

[7] J. et E. De Goncourt, *L'Art au XVIII^e^ siècle…* cf. *infra*, Epilogue & Bibliographie.
[8] Cf. *infra* Bibliographie : F. Loyer, C. Mignot.
[9] Cf. C. Jenks, Bibliographie.
[10] Respectivement : Frank Gehry et Jean Nouvel, architectes.
[11] J. Michelet, cf. *infra*, Epilogue et Bibliographie

« Qu'est-ce que l'architecture ? Il s'agit là d'une question *impossible*, de ces questions condamnées à être éternellement posées et à rester sans réponse. Impossible parce que trop vaste ; parce que la langue de l'architecture n'étant pas celle des mots, on ne peut qu'éprouver l'architecture, qui existe par sa simple présence. Dix mesures de Schumann valent mieux qu'un long discours sur lui. Pourtant. J'ai accepté, spontanément, Lorsqu'il m'a été proposé d'intervenir dans le cadre de ces « portes ouvertes aux écoles», pour une simple raison : j'ai le souvenir encore vif, au sortir de mes études d'architecture de m'être posé cette question que de loin en loin je me pose encore. *Qu'est-ce que l'architecture ?* »[12]

L'interrogation, la réflexion, qui concerne a priori l'enseignement dans les Ecoles d'Architecture, pourrait être avantageusement décalquées sur celui des études supérieures en Histoire de l'art, ou à l'Ecole du Louvre, voire dans l'enseignement secondaire – si l'on s'en préoccupait sérieusement dans ce milieu.



2-Nancy, Fontaine de Neptune, place Stanislas, de J. Lamour, B. Guibal et E. Héré
(cl. D. Rabreau)

[12] Conférence donnée par *Vincent Cornu octobre 2009, à* Paris, Maison de l'architecture, Pdf éd. internet.

Alors, tout en conservant l'interrogation, j'invite lecteur et lectrice, comme on dit oralement, à se laisser aller, juste avec assez d'attention nécessaire, au partage que transcrit ce livre comme s'il s'agissait d'un *séminaire participatif*… Certes, il y manque l'échange dialogué, mais on s'en consolera en pensant par soi-même ; d'emblée l'exposé de la recherche requiert l'élan critique qui relance la curiosité hors des chemins battus !

… Encore le XIX^e^ siècle, qui « fut littéralement obsédé par l'image qu'il allait laisser à la postérité. Cette question hante notamment les nombreux débats relatifs à la constitution d'un style propre à l'époque. On connaît par ailleurs les déclarations de Stendhal affirmant « travailler toujours pour le XX^e^ siècle, persuadé de n'être compris qu'en 1880, comme il l'écrivait à Balzac en 1840. » [13] Philippe Junod, qui formule cette remarque dans un petit article synthétique sur la ruine inspiratrice dans l'art et la littérature, analyse avec prudence un des chefs-d'œuvre singuliers d'Hubert Robert [« Hubert des ruines », disait-on à l'époque de Diderot !], *La Grande galerie du Louvre en ruines*, (…). Il conclut : « On aurait tort, nous semble-t-il, de limiter à la psychologie individuelle la portée du phénomène de la ruine anticipée, dont la valeur symptomatique pourrait bien révéler aussi une mutation importante de la conscience historique collective. Qu'il nous soit permis de risquer ici quelques hypothèses à ce sujet. »[14]

L'*hypothèse* : voilà la méthode ! Au risque de lasser, chaque chapitre de ce livre aurait pu comporter un titre interrogatif. Mais les arguments, présomptions ou indices des objets et des actes mentionnés et interprétés, doivent servir une imagination active, calquée sur le *goût* d'une époque lointaine. L'inspiration de la ruine n'est évidemment pas spécifique du XVIII^e^ siècle, mais en soulignant que la pensée des Lumières s'y montre avec un optimisme paradoxal (à la manière de Diderot et d'Hubert Robert précisément et différemment de Piranèse), l'historien de la littérature donne la clé d'une appréciation symbolique de l'esthétique engagée par la réforme des arts mise en œuvre dès le règne de Louis XV, puis, avec les rois George britanniques et certains despotes éclairés européens de l'époque [Catherine II, Frédéric II …] . La *politique des arts*, depuis l'origine de la discipline, n'a été vue jusqu'ici qu'avec le petit bout de la lorgnette…

Etudiant, j'ai été formé à la « Bible » de *L'Architecture classique* de Louis Hautecœur[15], auteur finalement peu rigoureux en séquences chronologiques et où le doute

[13] P. Junod, p. 36.
[14] *Ibid*. p. 32.
[15]

n'encombre pas les appréciations stylistiques. L'ouvrage demeure un important *témoin de son temps,* mais ne saurait représenter un modèle de conscience historique suffisamment objective. En revanche, sur l'élargissement de la méthode, des ouvrages publiés à l'étranger, surtout sur la Renaissance et le XVII^{e} siècle, ont formé la jeunesse de ma génération : Giedon, Wittkover, Panovsky, Starobinsky, Kaufmann, Venturi, Zevi, Tafuri[16], Puppi ; en France, Teyssot, Gallet, Szambien et Chastel…, pour s'en tenir aux plus célèbres ou à certains proches, auxquels j'ajouterais bien des auteurs historiens de l'*Ecole des Annales* et d'historiens des lettres et de la philosophie de la *Société d'Etudes du Dix-huitième siècle* – à qui je dois beaucoup. L'histoire culturelle et sociale, illustrée et défendue dans l'école doctorale à laquelle j'appartenais, m'a ensuite conforté dans l'ombre de Daniel Roche : historien des mentalités, ouvert aux « Beaux-arts », comme on disait jadis !

Contenu

L'unité du premier volume de ce livre, « L'imaginaire et le crépuscule de la théorie », repose sur l'aspect synthétique des réflexions qui abordent les questions *théoriques* justifiant le concept de Lumières (relativisme « éclairé ») et l'observation des conséquences de la pensée philosophique sensualiste concrètement appliquée à l'architecture. Quatre chapitres évoquent le rôle d'acteurs prépondérants, penseurs et artistes de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle : Soufflot, Laugier, Piranèse, Ledoux, De Wailly, notamment. Mais, la théorie classique ne s'y trouve pas développée : ce sont certains résultats plastiques du rejet affirmé de celle-ci, qui y sont analysés.[17]

Le Volume II, « L'antique et les maîtres : sources d'*effets* modernes » poursuit l'analyse des œuvres des architectes cités précédemment, tout en diversifiant les centres d'intérêt donnés en exemple par l'évocation d'autres grands artistes de l'époque, certains encore trop peu connus aujourd'hui : Antoine, Crucy, Legrand et Molinos, Bélanger, Pâris, Brongniart, Moreau, Gondoin, Brongniart, Desmaisons… – sans oublier Germain Boffrand, précurseur génial de la génération des architectes étudiés ici.[18] Le mythe du « Style Gabriel » est un peu malmené, mais sans rigueur : l'élégance de sa manière,

[16] Cf. Bibliographie.
[17] Sur la théorie, et J.-F. Blondel en particulier, cf. W. Szambien, E. Piccoli, A. Davrius. Bibliographie.
[18] Cf. G. Garms, et l'exceptionnel *Dictionnaire des architectes parisiens* de M. Gallet. Bibliographie.

témoigne de son talent d'organisateur, le dernier Premier architecte du roi, à la retraite.[19] L'analyse de sujets ornementaux, revivifiés, l'invention de nouvelles structures expressives et les thématiques symbolico-esthétiques, enrichies par la reconnaissance envers *Renaissance des arts* [Michel-Ange, Philert De l'Orme ou Jean Goujon, par exemple], initie aux développements des chapitres suivants.

Hétérogène, le Volume III « De la nostalgie active au « Progrès des Arts » régénérés » ? Certains chapitres développent l'application, des effets stylistiques (individuels ou collectifs) appuyés et caractéristiques de l'anticlassicisme ambiant [guillochis du « goût à la grecque », cul-de-four en façade, caryatides] ; d'autres font revivre l'ambition symbolique nationale qui inspire les architectes épris de progrès (« Quoi de neuf aux châteaux ? »], ou synthétisent un sujet urbain d'exception [Nantes, la « Nouvelle Athènes » de Crucy] ou le Paris durant la Révolution, ou encore démontrent une réfutation d'appartenance stylistique [Jusqu'à l'époque impériale !]… Le dernier chapitre s'ouvre à la rencontre du *Public* informé sur l'architecture et l'art urbain. La conclusion sincèrement critique, *historiographique*, donne la prééminence aux rapports entre art et politique et offre les portraits, peints ou sculptés, des acteurs majeurs de cette histoire.

Quant à l'illustration, assez abondante, elle ne colle pas systématiquement au texte, car elle se plie à une logique visuelle qui devrait susciter des rapprochements et la mise en valeur de contrastes. Même modestement, quand même, quel meilleur exemple à donner que le livre de 1804 de Claude-Nicolas Ledoux, où l'*auteur* sollicite la curiosité du lecteur – « Les enfants d'Apollon », dit-il parfois… ? Ni étourderie, ni négligence : j'ai conçu la suite des images, quitte à en répéter certaines, dans l'objectif d'activer la mémoire.

On l'aura compris, ce *patchwork* un peu décousu [sic] est le résultat du regroupement d'une quinzaine d'articles, publiés pour certains il y a plus de quarante ans, toutefois fondus, complétés et récrits pour former les chapitres, avec d'autres publications récentes ou inédites.

Gratitude

[19] Cf. Y. Bottineau et M. Gallet. Bibliographie.

J'ai évoqué ailleurs, plus intimement[20], toute la reconnaissance que je dois à mon maître André Chastel, responsable de ma formation et de ma carrière, qu'il a favorisée et soutenue.[21] Jean-Louis Taupin, dans la lignée – dès mai 1968 ! –, m'a sensibilisé au patrimoine urbain en mutation [les secteurs sauvegardés], tandis que mes camarades, historiens de l'architecture, à Paris puis à Bordeaux, m'ouvraient des perspectives vite partagées. Ce livre est dédié à la mémoire de certains d'entre eux. Le souvenir de Michel Gallet, incomparable dix-huitièmiste, m'oblige également pour son rôle dans l'épanouissement de ma vocation.

Letizia Tedeschi, Luigi Gallo, Carlo Mambriani, Edoardo Piccoli, Werner Oechslin, Carlo Sambricio, Alexandre Barabanov et Oxana Makneva-Barabanova, Marianne Roland-Michel, Xavier Duquesne, Yves Beauvalot, Jean-Claude Lasserre, Jean-Paul Michel, Yves Pauwels et Frédérique Lemerle-Pauwels, Gérard Monnier, G. Fessy, J.-P. Michel, D. Roche – la liste ne saurait être prolongée, hélas ! – ont tous compté dans les développements donnés à mes recherches, rencontres, voyages d'études et colloques compris. Impossible, également, de citer tous mes anciens doctorants des Universités Paris Panthéon-Sorbonne et Bordeaux Michel de Montaigne : leur soutien constant, par l'échange, mérite une vive reconnaissance, ainsi qu'à l'association Ghamu[22], qui fête, en 2026, ses cinquante ans d'existence !

Que mon épouse, Dominique, mes enfants Luc, Antoine, Gabriel, et petit-enfants[23], reçoivent ici mon affectueuse gratitude : leur patience attentive m'a toujours engaillardi !

[20] D. Rabreau, *Le Maître et la Mi-carême*, Récits, rêveries et souvenirs, t. 2, Paris, éd. Iggy Book, 2022.
[21] Je lui ai dédié deux ouvrages, dont il a reformulé le titre : *Apollon dans la ville* (…) et *Le Progrès des Arts réunis* (en partage avec Jacques Chouillet). Cf. Bibliographie.
[22] Groupe Histoire Architecture Mentalités Urgaines.
[23] Emile, Jeanne, Thomas, Louise, Mahmoud-Marcel.



3-Nancy, Sommet de l'arc de triomphe, entre la place Stanislas (ex-royale) et la Carrière, avec le médaillon de Louis XV, réplique du XIX^{e} s., E. Héré, archi. (Cl. D. Rabreau).



4-P.-L. Pariseau, « Le roi Stanislas est couronné par l'Amour de la Patrie », estampe de N. Ponce, 1767 (Cl. BnF)

Appendice

> *« La France est un des grands pays de l'Europe occidentale, où il n'y a aucune forme d'initiation aux arts. A l'étranger, un personnel approprié utilise des moyens modernes pour présenter l'histoire des villes, des matériaux et des techniques, l'esprit de l'architecture, la notion de « milieu » artistique, les grandes figures de l'art. En Allemagne, en Italie et en Autriche, on voit partout les conséquences de cette éducation minimale : dans l'environnement, dans les rues, dans l'architecture, dans le comportement de tous. La France reste marquée par une tradition de culture littéraire et moralisante avec peu d'ouverture sur le monde artistique. »*
>
> André Chastel, 1980[24]

L'histoire de l'art : une discipline pour un cadre de vie [25]

« Conserver, c'est choisir » : ce dilemme est constitutif de la notion même de *Patrimoine*, dans ce qu'il a de reconnu par la société contemporaine. Au musée des beaux-arts, par exemple, c'est le conservateur qui opère ce choix. En principe, c'est un historien de l'art, savant, qui suit ses convictions *informées*, mais également et inévitablement le public, voire la mode, dans une perspective sans cesse fluctuante que révèle l'histoire du goût et des mentalités – relativisme auquel ce public semble peu préparé.

Le concept de Monument historique, ceux de secteur sauvegardé ou de site protégé (classé ou inscrit), n'échappe pas à ce dilemme et à ce constat. Mais conserver (donc choisir de préserver, de restaurer et d'utiliser « culturellement ou artistiquement »), un

[24] A. Chastel, « Introduction » au *Colloque de l'année du Patrimoine*, Nancy, 1980.

[25] Texte (inédit) d'introduction aux Rencontres franco-espagnoles, organisées de concert avec mon ami Carlo Sambricio (Univ. Madrid) : « La réhabilitation des centres anciens », Bordeaux, 28-30 octobre 1987, Délégation régionale à l'architecture et à l'environnement aquitaine. Ce propos évoquait l'actualité du projet de loi sur les enseignements artistiques, 1987 ; ensuite, ma communication concernait deux cas concrets : Nîmes et Guérande (Loire-Atlantique). Cf. D. Rabreau, « Nîmes : colonnade à haut risque. Propos sur l'histoire de l'art et ses monuments historiques », *AAM-Archives d'Architecture Moderne*, Bruxelles, n° 25, 1985.

patrimoine bâti met en jeu une telle succession d'opérations liées à l'économie, à la politique et au social, qu'il semble exclu, a priori, d'attribuer cette tâche à une seule catégorie de décideurs ou d'intervenants. Qui choisit, pourquoi, comment, avec quels moyens ?

La complexité du choix dans le paysage urbain a suscité, dès l'origine, un appareil législatif et réglementaire auxquels s'assujettissent les responsables, professionnels ou non, dont les attributions et la formation sont des plus diverses : élus, personnels politiques et administratifs, architectes, ingénieurs, conservateurs, représentants d'associations, membres de commissions *spécialisées*, etc. Comment espérer évaluer le degré de compétence de ces intervenants (décideurs et conseils), à la formation spécifique très aléatoire ? La loi supplée-t-elle l'absence de consensus sur le couple ambigu formé par la valeur d'un art du passé et la valeur de l'art vivant, entre la valeur esthétique et celle de la mémoire historique ? En d'autres termes, la loi est-elle au-dessus du débat sur ce concept de *modernité* – concept fourre-tout, admettons-le !

L'histoire de l'art, discipline des sciences humaines portée sur la connaissance de l'art, ancien ou récent, est-elle perçue aujourd'hui comme susceptible de contribuer au débat sur ce concept de modernité – celui de « *Beau* » ayant perdu toute valeur *normative* dans l'art contemporain ?[26]

Quel niveau de connaissance de cette discipline, quelle actualisation des données acquises, témoignent-ils de la formation des décideurs ? La question, touchant le Patrimoine bâti, est grave : l'espace urbain ou la construction qui ne sont pas reconnus dans leur existence patrimoniale, risquent de cesser d'exister matériellement, physiquement dans leur intégrité, si l'économie ou la politique l'exigent. Simple, en soi, ce constat soulève une série de questions complexes, contradictoires, toujours polémiques, difficiles à formuler (et rarement, car elles dérangent). On peut toutefois les résumer dans cette double interrogation :

-A partir de quels critères « patrimoniaux » décide-t-on de conserver une architecture ou un ensemble urbain ?

-Si ces critères précis existent, quel système de valeur permet-il d'en juger la légitimité ?

On aurait tort de croire ces questions, qui sont liées à l'éthique sociale, résolues par une pratique prudente et respectueuse de la législation des Monuments historiques et des

[26] Cf. *La Beauté*, C. Martin-Raget et J. De Loisy, cat. expo., Avignon, éd. Flammaruin, Paris, 2000.

sites. On se tromperait si l'on croyait que les « spécialistes » du Patrimoine disposent de moyens suffisants pour y répondre, car aucune formation théorique ne permet actuellement en France d'avancer dans la réflexion. Celle-ci se cantonne à l'équation élémentaire suivante : public *consommation / culture* moderne. Si l'on enseigne dans de rares filières professionnelles l'histoire de l'art, la réglementation ou l'animation, on ne pense jamais à lier entre elles ces disciplines et à les ouvrir vers d'autres matières, comme l'esthétique ou les sciences politiques.

Le problème des critères de conservation pose donc celui de l'instruction générale, de la formation, théorique et pratique, des intervenants, avec le corollaire de l'éducation du public. Il pose également la question-piège suivante : la modernité, qui se fonde sur l'idée de progrès et de nouveauté [cf. jadis les « avant-gardes »], accepte-t-elle dans toutes ses conséquences le rejet ou la conservation du passé ? Et qui décide de la valeur sclérosante ou stimulante du passé dans la création, dans l'action, dans la vie ? La hiérarchie en histoire de l'art, qui cible des *chefs-d'œuvre,* est-elle pertinente et avec quelles conséquences ?

NB. Invité dans un colloque à Bordeaux, exemples espagnols à l'appui, Carlo Sambricio scandalisa la presse locale en affirmant que la France était un modèle européen pour ses lois, mais trop peu soucieuse de les faire appliquer avec rigueur et célérité… En chinois, « France » est traduit par « Pays des Lois »…



5- Desprez, Scène finale de *Sémiramis*, plume, lavis et gouache, Paris, Institut Tessin (Cl. de la galerie)



6-Potain, projet de théâtre, avec le décor tripartite de *Sémiramis* (?), plume et lavis, Paris ENSBA (Cl. Centre Ledoux)

VOLUME I

L'IMAGINAIRE ET LE CREPUSCULE DE LA THEORIE

> « Dewailly (sic), né pendant le sommeil des arts, fut un des premiers qui abandonna la règle et le compas pour composer plus librement l'architecture avec ses pinceaux : échauffé par le génie de son art, et encouragé par l'usage et les profondes connaissances qu'il avait du dessin, il sut de bonne heure apprécier les productions du génie du premier Moreau, de Le Jay (sic) et de Le Lorrain, etc. restaurateurs de l'architecture.
>
> F.-J. Bélanger, « Biographie de De Wailly »[27]

CHAPITRE 1

L'image et l'éducation du regard

J'entends ici le mot *image* dans son acception la plus large, de la figuration matérielle à l'expression symbolique du monument (ou édifice) représenté[28]. Il s'agit de dessins, estampes et peintures, dont les auteurs sont, indistinctement, des architectes transmettant la teneur de leur projet avant construction, des peintres-architectes (spécialité bien reconnue de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle[29]) ou des peintres d'architecture, particulièrement les *védutistes*.

Tous, qu'ils créent un monument public ou qu'ils se limitent à en propager l'image, parfois circonstancielle, liée à un événement, tous ont le souhait d'exposer au public le *caractère* de la construction qu'ils mettent en œuvre, a priori, ou qu'ils représentent a posteriori : il n'est pas question d'objectivité évidemment, mais de cette volonté persuasive que montre l'artiste qui transcrit l'effet de ses sentiments ou sa conception didactique pour toucher le public, éveiller sa sensibilité et l'instruire. De Laugier à Ledoux[30], en passant par Diderot, Watelet ou Quatremère de Quincy[31], les théoriciens comme les critiques du Salon du Louvre s'accordent sur cette conception de l'art animée d'intentions éducatives et moralisante, qui s'appuie sur le rôle du Sensualisme ambiant.

---

[27] « Nécrologie du *Journal de Paris*, 1798. Cit. intégralement, *infra* chapitre 12.

[28] Cf. l'article « Image » de *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, t. VIII (1765), p. 559 et Supplément, t. III (1777), p. 562.

[29] Cf. D. Rabreau, *Les dessins d'architecture au XVIII^e^ siècle*, Paris, 2001 ; M. Roland Michel, *Le dessin français au XVIII^e^ siècle*, Fribourg-Paris, 1987 ; D. Rabreau, « El dibujo. Utopia arquitectonica o imagen mediatica ? A proposito de una polémica mantenida hacia 1800 en Francia », *Arquitecturas dibujadas*, actes du colloque du Centre basque d'architecture (Vitoria, mai 1994), sous la dir. de M.-J. Ruiz de Ael, Vitoria-Gasteiz, 1996.

[30] M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, 2^e^ éd. augmentée, Paris, 1755 *et Observations sur l'architecture*, Paris, 1765 ; C.-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804.

[31] P.-H. Watelet et Lévesque, A.-C. Quatremère de Quincy, textes respectivement publiés dans les volumes *Beaux-arts* et *Architecture* de l'*Encyclopédie méthodique*, Paris-Liège, éd. Panckoucke, 1788-1791 et 1788-1825.

La statue de Condillac qui s'éveille à la vie, à la nature, dans le *Traité des sensations* – je cite le philosophe- : elle « n'a pas besoin d'apprendre à regarder » ; mais « il faut que [ses] yeux analysent »[32]. Je reviendrai sur cette influence de l'explication de l'*entendement* par l'éducation des sens, dans la relation entre l'artiste et son public. Dans son *Essai sur la peinture*, Diderot affirme : « Si c'est l'architecture qui a donné naissance à la peinture et à la sculpture, c'est en revanche à ces deux arts que l'architecture doit sa grande perfection, et je vous conseille de vous méfier du talent d'un architecte qui n'est pas un grand dessinateur. Où cet homme se serait-il formé l'œil ? Où aurait-il puisé les idées du grand, du simple, du noble, du lourd, du léger, du svelte, du grave, de l'élégant, du sérieux ? »[33]

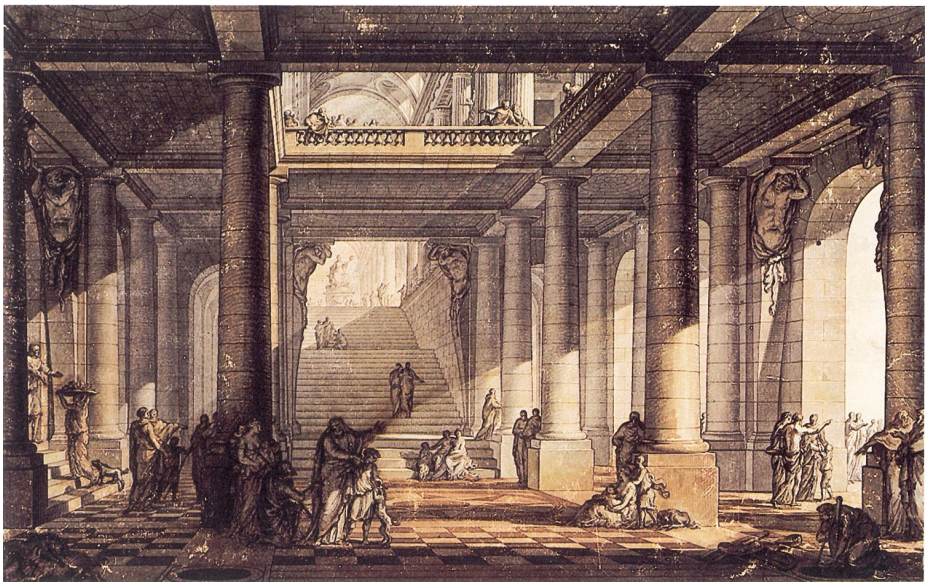
Le beau dessin trompeur ? Les « effets », comme en peinture

D'emblée je voudrais inscrire mes réflexions à la suite de celles du regretté Jacques Guillerme dont certaines analyses – diffusées lors du séminaire *L'ingénieur et le dessin*, Sofia Antipolis, 1982[34] – ont marqué l'approfondissement du rôle du dessin dans le projet de l'ingénieur et/ou de l'architecte. Nous sommes dans le domaine du « beau dessin »[35], c'est-à-dire de l'intention artistique que déploie le concepteur-projeteur pour exprimer, justement, une conception, une intention autre que, ou complémentaire à, celle qui se traduit techniquement par le plan, la coupe et l'élévation au trait. Guillerme écrit : « Il me souvient d'avoir lu […] que certaines virtuosités dans le dessin d'architecte eurent pour cause lointaine l'incompétence des commanditaires aussi bien que le désir d'emporter des commandes. L'incompétence du commanditaire est dans l'inaptitude à lire correctement un plan de coupe : elle se résout par le besoin de beaux aspects, d'une objectivation mimétique de l'espace. »[36] Puisque nous sommes dans le domaine de l'art, nous n'analyserons pas différemment l'œuvre du védutiste, peintre ou graveur donnant une image animée d'un monument, ou son *portrait* comme on disait dans l'ancien temps, avant même que la notion de *caractère* en architecture ait été clairement formulée au XVIII[e] siècle. Evoquant « malentendus, parodie, mensonges » que véhicule cette soi-disant « objectivation mimétique de l'espace » (un peu comme dans un paysage ou dans la *fabrique* d'une peinture d'histoire), Guillerme constate enfin que la « belle image » d'architecture résulte : de « la production d'effets, production qui est le fait même de l'art » et qui s'ajoute aux règles et savoirs faire techniques. C'est la mise en oeuvre de ces effets qui est « susceptible d'une puissance visuelle [propre] à exciter le consensus d'émotion »[37] dont profite le rituel artistique inhérent à l'enchaînement de la commande, de la création et de la réception.

---

[32] Abbé E. Bonnot de de Condillac, *Traité des sensations*, Paris, 1754, p. 371.
[33] D. Diderot, *Essai sur la peinture* (1765), éd. J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 71.
[34] J. Guillerme, « Archivage des projets graphiques, problèmes de méthode et définition des utilités », *L'Ingénieur et le Dessin*, textes des conférences, Séminaire de Sophia Antipolis, Ecole nationale des Ponts et chaussées, 26 février 1982 (fascicule polycopié) pp. 9-27.
[35] Cf. A. Picon et M. Yvon, *L'ingénieur artiste. Dessins anciens de l'Ecole des Ponts et chaussées*, Paris, 1989.
[36] J. Guillerme, *op. cit. supra*, p. 9.
[37] *Ibid*., p. 11-12.

Identifié dans une aire culturelle bien circonscrite, ici les années 1750-1790, ce flux de belles images accompagne la production architecturale d'une époque, mais elle s'appuie formellement sur les théories générales de la peinture. Dans ce cadre, où il faut évoquer par exemple Roger de Piles[38], « le caractère de ressemblance n'est aucunement essentiel à la transmission et au modelage de l'information » que l'image est censée produire, écrit Jacques Guillerme[39]. Le caractère de *vraisemblance*, c'est-à-dire la valeur, ou plutôt le sentiment de vérité qui unit le spectateur au sujet qu'il contemple, est beaucoup plus important : il se substitut à la valeur documentaire qui émanerait de l'objet construit, jusqu'à la *fiction* si nécessaire.

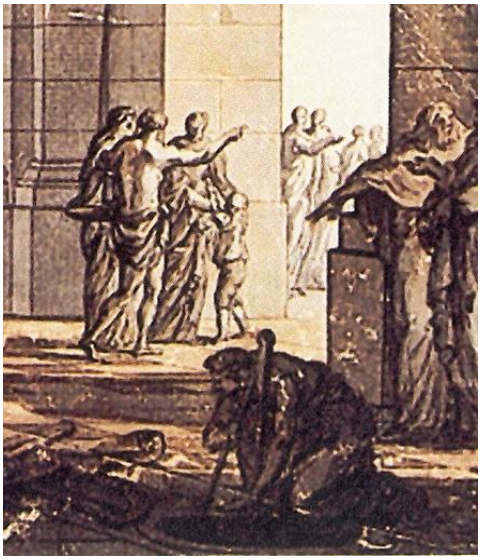


1 – C. De Wailly, Vue perspective du projet de vestibule de la Nouvelle Comédie française, 1771, plume, lavis et gouache, Louvre, département des arts graphiques – (cl. Centre Ledoux).



2 – Raphaël, *L'École d'Athènes,* Rome, Vatican (cl. Centre Ledoux).

[38] R. de Piles, *Cours de peinture par principe*, Paris, 1708, rééd., Paris, Gallimard, 1989.
[39] *Op. cit. supra*, p. 25.



3 – Détail de la fig. 1 (à droite).



4 – Détail de la fig. 2 (à droite).

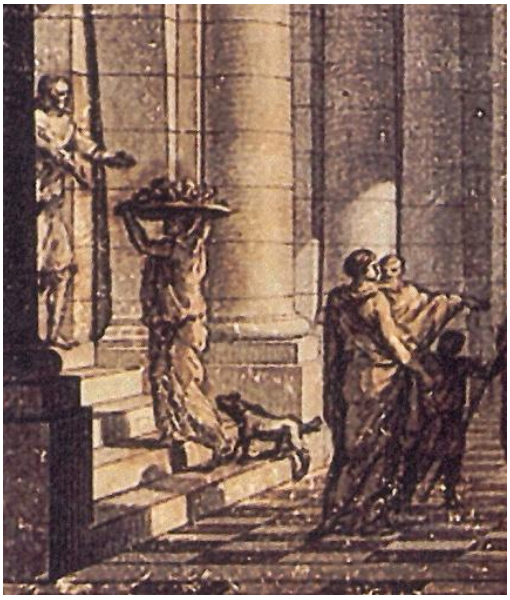


5--Détail de la fig. 2 (au centre).



6 – Détail de la fig. 1 (au centre).

-



7 -Détail de la fig. 1 (à gauche).



8- Détail de *L'incendie du bourg* de Raphaël, Rome, Vatican
(cl. Centre Ledoux)

C'est bien le monument contemplé, avec *conscience*, qui devient le *sujet* du *tableau*, indistinctement, dessin, gravure ou peinture… La vision du monument ne diffère pas, alors, du plaisir qu'offre l'approche d'une peinture d'histoire ou d'un paysage, animé dans l'élément de nature, d'une action pastorale ou mythologique, par exemple. Ajoutés à la norme graphique, ou s'y substituant, il appartient aux *effets* figuratifs d'engendrer cette sorte de vraisemblance sentimentale (psychologique) et très souvent symbolique et morale recherchée. Selon Watelet, « L'*effet* en Peinture, est pour le spectateur cette volupté, ce plaisir qu'il cherche et qu'il s'attend à ressentir. Pour l'artiste, l'*effet* est le concours des différentes parties de l'art, qui excite dans l'esprit de celui qui voit un ouvrage, le sentiment dont le peintre était rempli en le composant. »[40].

En architecture figurée l'illusion d'espace et de mouvement, dans un traitement virtuose du clair-obscur, est le but premier assigné au rôle des *effets*. Piranèse sera le maître incontesté de la *fiction* architecturale la plus poussée, sans nécessairement avoir recours à des effets de dramaturgie autres que plastiques ; mais sans ignorer non plus l'usage de la figure humaine à des fins emblématiques (morales) ; Hubert Robert, lui, sera plus prolixe dans le recours à la nature humaine, jusqu'à agacer Diderot, amateur de ruines métaphysiques plus que pittoresques. On se souviendra qu'autour de 1700, Roger de Piles avait déjà abordé certaines de ces questions relatives aux *effets*, pivot de sa théorie du beau/vrai choix dans l'imitation ; il n'est donc pas démenti par les générations qui suivent, au moins jusqu'à Pierre-Henri de Valenciennes[41] – je cite De Piles : « La véritable peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant : et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire. » […] « Le spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du vrai dans un ouvrage de peinture : mais le vrai dans la peinture doit par son effet *appeler* les spectateurs [Je souligne]. »[42]

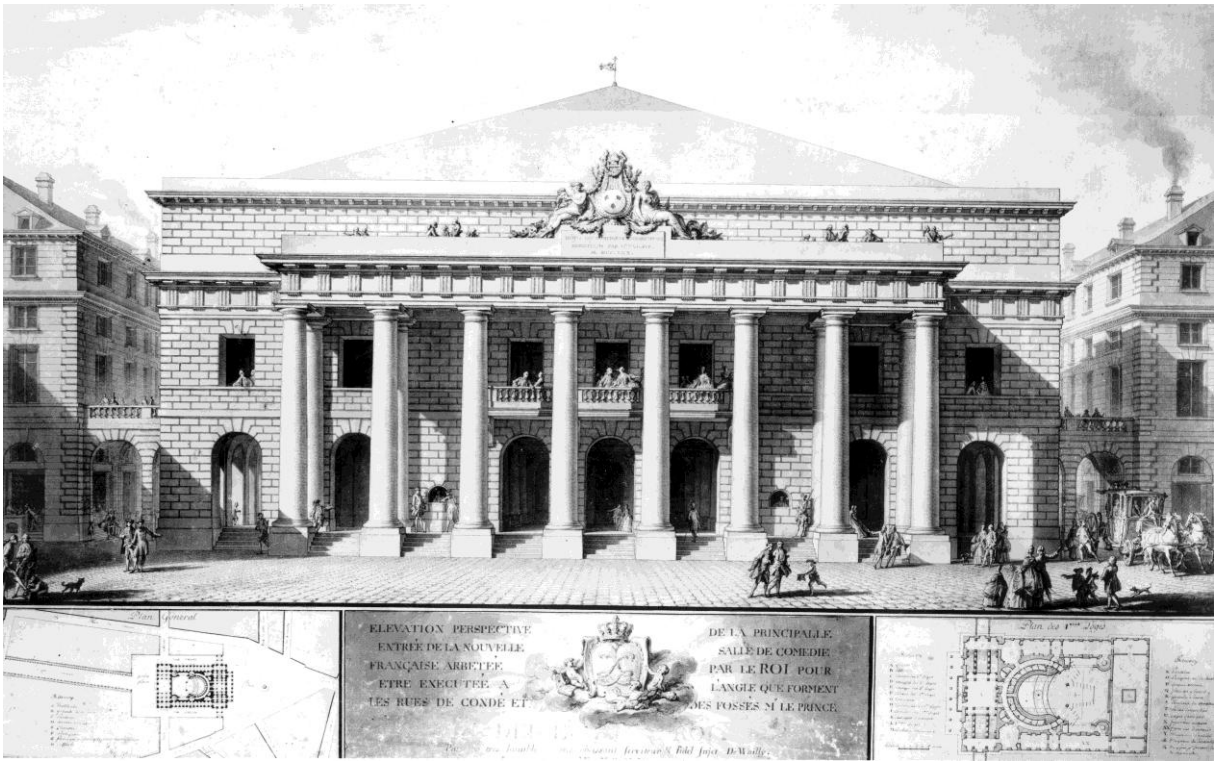
Favorable au coloris, De Piles poursuit par l'analyse des effets qui sont censés expliquer l'immense renommée de Raphaël, dont en fait il relativise la portée, tout en l'admirant. On va le voir, même en architecture, les tenants du renouveau classique resteront eux des inconditionnels du Maître de *L'Ecole d'Athènes*. Et même de son disciple, Le Corrège, dont E.-L. Boullée reprend a son compte l'aphorisme : « Ed io anche son pittore »[43], tandis que C.-N. Ledoux affirme : « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre »[44]. Une récente étude sur l'influence de *l'Ecole d'Athènes* sur le fameux projet de *Bibliothèque royale* de Boullée, 1786 [fig. 29], esquisse une interprétation philosophico-idéologique, un peu passe-partout, sur le concept d'« anachronisme » et d'amour de l'antique, certes, mais sans se poser la question de *l'histoire du goût*. [45]

---

[40] Article « Effet » [terme de peinture], *Encyclopédie, op. cit. supra*, t. V (1755), p. 406.
[41] L. Gallo, *Pierre-henri De Valenciennes (1750-1819): L'artiste et le théoricien*, Rome, 2017.
[42] R. de Piles, *op. cit. supra*, p. 8-10.
[43] E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968, p. 45 ; 2e édition, Paris, 1993.
[44] C.-N. Ledoux, *L'Architecture…,*1804, *op. cit. supra*, p. 224.
[45] L'auteur cite l'œuvre de Charles De Wailly, sans approfondir. D.-B. Kraege, « The School of the New Athens: Boullée, Raphael and Anachronism in the *Bibliothèque du Roi* », *Mythologies et mondes possibles – Anachronismes*, 17-1, 2022, en ligne 15 juillet 2022, https://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3536.



9 – Dumont *sculp*., d'après G.-N.-G. Servandoni, Fête sur la Seine, pour la naissance du Dauphin, 1730, coll. part. (cl. Centre Ledoux)



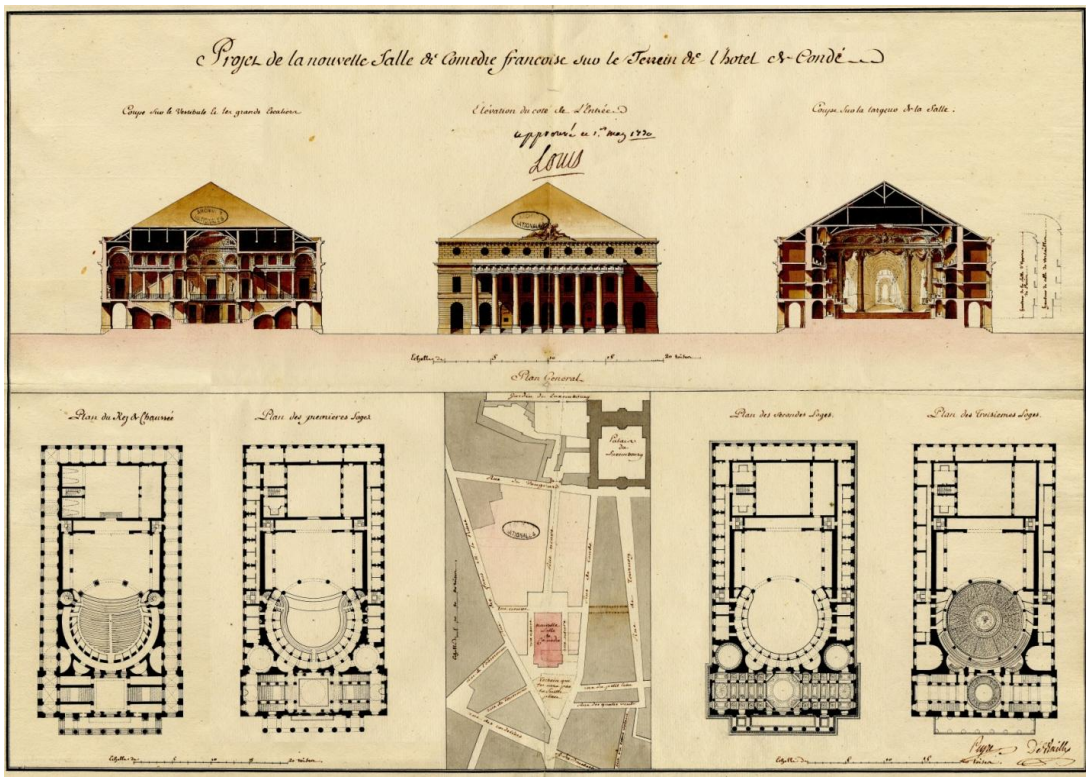
10 –De Wailly, Façade du 2e projet de la Nouvelle Comédie française, 1771, musée Carnavalet (cl. du musée)



11 - De Wailly, détail de l'élévation perspective du projet pour la Nouvelle Comédie française, 1771, plume, lavis et aquarelle, musée Carnavalet (cl. du musée).



12 – J.-M. Moreau le Jeune, Apollon (Louis XV) reçoit le projet pour la nouvelle Comédie française, des mains des Muses, v. 1771, Coll. Waddesdon Manor (cl. de la Coll.).



13 –C. De Wailly et M.-J. Peyre, Plans, coupes et élévation du projet de Nouvelle Comédie française, soumis au roi et signé « *Approuvé au 1er may 1770, Louis* », Archives nationales, 0[1] (cl. Centre Ledoux).

Dans un article fondateur, Christophe Henry a récemment étudié les rapports entre la peinture et l'architecture dans l'art d'Etienne-Louis Boullée[46]. L'*effet* du clair-obscur, comme medium de l'imitation de la nature, et l'harmonie des formes géométriques pures, inductrices d'une perception caractéristique du Beau moralisé conforme au Sensualisme ambiant, engendrent une nouvelle expression de l'espace monumental. L'observation se vérifie dans l'*image* d'architecture piranésienne où la fiction des éléments et la dramaturgie de la lumière transcendent la matérialité du bâti représenté. Rarement abordée, la question du rapport entre l'image (dessin, gravure ou peinture) et l'espace construit, réel dans ses trois dimensions, fait appel au degré de conscience de l'amateur (ou utilisateur) qui s'expose devant, dehors et dans l'édifice. Le déplacement (4e dimension), qu'un effet de transparence peut mettre en scène, par exemple, selon l'optique du « point de vue » ou du « coup d'œil » cher à Ledoux, contribue-t-il à l'expression et à la pédagogie d'une

[46] C. Henry, « ''De la fumée surgit la lumière''. Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen », in D. Rabreau et D. Massounie (dir), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français, Etienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, actes des colloques de Paris 3-4 déc. 1999 et 2004 (Centre Ledoux-univ. Paris-I/INHA), Paris, éd. du Patrimoine, 2006, pp. 278-299.

architecture parlante[47]largement annoncée dans la théorie de l'art des Lumières autour des années 1780 ? Des édifices construits par G. Soufflot, Le Camus de Mézières, J. Gondoin, C. -N. Ledoux, C. De Wailly, M. Crucy, etc., feront ici l'objet d'analyses inspirées par la double lecture d'œuvres graphiques ou textuelles annonciatrices des métamorphoses de l'art de bâtir.

Faisons attention : le mot *effet* s'utilise en peinture à la fois au singulier et au pluriel. J'entends donc ici la *représentation* du *monument* (ancien, présent ou futur) comme un thème iconographique en soi qui suscite de la part de l'artiste le recours à des effets sciemment élaborés. S'il s'agit de la représentation d'un projet, exécuté par l'architecte lui-même sous forme de vision prospective (celle-ci sera l'*effet*, résultat synthétique de la sensation visuelle, au *singulier*), on peut être assuré que le sentiment qu'il sollicite dans la réception de son *idée*, doit être analogue au sentiment du « tout-ensemble »[48] qui l'a guidé dans la nécessité de « fixer l'œil du spectateur » (deux expressions que j'emprunte également à De Piles). Si, en principe, l'effet n'est pas initial dans la conception figurative d'un sujet[49], tous les auteurs s'accordent pour le désigner comme le résultat (ou la transcription) de l'*invention*. Cette nature *picturale* de l'effet, qui donne du caractère au *tableau*, suscite-t-elle une dialectique avec les effets proprement architecturaux qui caractérisent le monument ?

Je voudrais montrer ici moins la multiplicité ou la variété des effets que la nécessité d'en distinguer de plusieurs sortes. Je ne retiendrai les effets plastiques que pour mémoire : ce sont les mieux connus. Mais il m'apparaît que l'*iconographie* anecdotique ou emblématique, qui accompagne la figuration d'un monument, trop rarement prise en compte en histoire de l'architecture, doit se décliner elle-même parmi les effets qui contribuent à exposer, artistiquement et symboliquement, le caractère d'un édifice livré à l'admiration du public – dans le substitut imagé comme dans la réalité *prévisible* de l'espace vécu, accessible et livré, non pas à la seule contemplation, mais à la déambulation (cf. infra, Laugier, chap. 2).

L'architecte-peintre : Charles De Wailly

[47] Origine de l'expression
[48] Expression courante chez R. de Piles, Watelet et leurs émules.
[49] Par exemple, c'est bien parce que l'effet de « ténébrisme » semble imposé d'emblée dans ses toiles, quel que soit le sujet, que Le Caravage est le plus souvent critiqué au XVIII[e] siècle.

Ces remarques liminaires doivent nous permettre d'analyser avec une acuité affinée quelques exemples de cette production d'*architecture au pinceau*, parfaitement révélée il y a des dizaines d'années, à l'occasion des travaux sur *Piranèse* et les *Piranésiens français*[50] puis dans des monographies consacrées à De Wailly, Le Geay et Servandoni[51].

Je commence avec Charles De Wailly[52], l'un des plus célèbres de son temps et grand constructeur, comme son compère Ledoux ; urbaniste également. Tous les biographes de De Wailly, contemporains de l'artiste, ont insisté sur sa formation de dessinateur, auprès de Le Geay, et de scénographe dans l'agence de Servandoni. Les *caprices* du premier, dans l'expression d'un imaginaire libéré, et les fastes qu'offrait le second dans ses décors éphémères (« à la grecque ») des grandes fêtes urbaines du règne de louis XV [fig. 9], comme dans ses spectacles muets de la Salle des Machines aux Tuileries, préparaient à la fascination des jeunes élèves de J.-F. Blondel pour le rebelle Piranèse ! L'expression même, « architecture au pinceau », présentée comme une révolution dans l'approche de cet art au XVIII^{e} siècle, provient d'une des nécrologies de l'artiste[53] ; Gilbert Erouart s'en est judicieusement servi à l'occasion de la belle monographie qu'il a consacrée à Le Geay[54]. L'architecture, art du dessin comme ses sœurs, la peinture et la sculpture, implique la condition de maître d'œuvre qui consacre vraiment l'architecte-constructeur : pour cette raison et, parce qu'il est d'abord un des grands praticiens de son temps, on préférera nommer De Wailly architecte-peintre (hiérarchie des disciplines oblige, selon Diderot !).

Déjà membre de l'Académie d'Architecture, De Wailly devient en 1771 membre de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Architecte constructeur, il pourra ainsi, durant toute sa carrière, exposer au Salon du Louvre, comme les peintres d'architecture Clérisseau, De Machy ou Robert, ses « beaux dessins » de projets. Le fait est unique, et le grand architecte, virtuose reconnu du lavis, de l'aquarelle et de la gouache, voit son succès confirmé par la publication de certaines de ses œuvres dans

---

[50] Cf. *Piranèse et les Français 1740-1790*, cat. expo (Rome, Dijon, Paris), Rome, 1976 ; *Piranèse et les Français*, sous la dir. de G. Brunel, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, mai 1976), Rome, 1978.

[51] G. Erouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Milan-Paris, 1982 ; F. Guidoboni, *Giovanni Niccolo' Servandoni (1695-1766) : architecte*, thèse de doctorat, Universités Paris Panthéon-Sorbonne et Università degli studi La Sapienza, Rome (inédite).

[52] Cf. M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo. (C.N.M.H.S., Paris), Paris, 1979.

[53] Il s'agit de l'architecte J. Bélanger, « Notice nécrologique sur Charles De Wailly », *Journal de Paris*, 1er frimaire de l'an VII (1798), pp. 260-262.

[54] G. Erouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay…*, *op. cit. supra*.

le supplément de *L'Encyclopédie* en 1777, à la rubrique « architecture moderne » où, à la fin de sa vie, dans la revue *La Décade philosophique*[55] – j'y reviendrai plus loin à propos des textes qui explicitent ses gravures didactiques.

Animé de nombreux groupes de personnages situés dans des perspectives dilatées qu'anime un clair-obscur vibrant, les tableaux d'architecture de De Wailly sollicitent le regard en mouvement et l'attrait pittoresque du détail. A l'évidence, dans son *Vestibule de la nouvelle Comédie française* (qui n'est alors, et pour longtemps, qu'un projet certes, mais officiel[56] : c'est le Théâtre de l'Odéon actuel, à Paris[57]), conservé au Louvre, il s'agit d'une œuvre parfaitement emblématique de sa manière : c'est son morceau de réception à l'Académie de Peinture et de sculpture. Le double souci de faire vivre cet espace intermédiaire entre l'intérieur de la salle, à gauche, et l'extérieur du monument visible, au fond et surtout, à droite, par des entrées *dépourvues d'huisseries*, d'une part, et d'autre part de rattacher la beauté de la structure architectonique qui conduit le regard, non seulement vers la montée de l'escalier, mais encore à la percée qui dévoile le foyer à l'étage, cette *pédagogie* de l'architecture savante est en quelque sorte exaltée par l'évocation de ses origines antiques. Et tant pis si l'usage moderne ternit ensuite l'idéal inspirateur : peu de temps après l'inauguration très tardive du théâtre, en 1783, des portes protégeront le vestibule des rigueurs du climat parisien et le second niveau de la cage d'escalier servira de foyer du public – avec une cheminée *à l'égyptienne,* dessinée par De Wailly !

Si l'on compare ce dessin gouaché du *Vestibule de la Comédie française,* et son pendant célèbre : la *Coupe en perspective du théâtre*, exposé au Salon du Louvre en 1781, avec les dessins techniques du second projet approuvé en 1770 et signé par Louis XV [fig. 13], on constate le même raffinement d'exécution. C'est la mise en scène et l'iconographie animatrice qui distingue les deux types de dessins. Le premier, pour séduire l'Académie royale de peinture et de sculpture, transforme le *projet* en tableau animé de personnages imaginaires « à l'antiqe ». Serait-ce alors une *peinture d'histoire* d'architecture ? Diderot, peu soucieux de fiction en architecture s'écrie devant cette image qu'il a vue au Salon : « Pauvre chose. Figures athéniennes à un escalier de la Comédie française »[58]. Plus tard le philosophe reconnaîtra parfois

[55] *La Décade philosophique*, périodique publiée de l'An II à l'An VI.
[56] Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, « Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre. 1767-1782 », *Revue de l'art,* n° 19, 1973.
[57] D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon. Naissance du monument de Loisir au XVIII^e siècle*, Paris.
[58] Cité dans D. Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, 1972, n° 5, p. 226.

les mérites de l'architecte, mais ce sont ses confrères en critique qui relèveront l'attrait *classicisant* de ses tableaux d'architecture à l'antique. L'un d'entre eux, ressuscitant dans les Champs Elysée le peintre Le Sueur – le Raphaël français du XVII^e^ siècle –, faisait dire au grand peintre devant des figures « à l'athénienne » de De Wailly : « Ah ! Ah ! Voilà des figures copiées d'après moi ! »[59]. Quelques années plus tard De Wailly esquisse le frontispice destiné à la publication de ses plans du futur Théâtre de l'Odéon[60] – irréalisée en volume indépendant ; et il confie le dessin d'exécution à J.-M. Moreau le Jeune. Dans un style du plus bel antique, on y voit les Muses dérouler le plan devant Apollon assis sur un trône (Louis XV lui-même !).[61]

Alors comprenons à la lumière du dessin précédent, *Le vestibule de la Nouvelle Comédie française*, que l'académicien architecte-peintre, futur maître d'œuvre de l'édifice sous l'autorité du Directeur général des Bâtiments du roi[62], avait lu son Roger de Piles et fait ses choix pour disposer ses personnages, exprimer un détail et fondre le tout dans la perspective : *L'Ecole d'Athènes* de Raphaël l'a inspiré, comme le montrent l'architecte au compas (à droite) ou certains groupes, mais *L'Incendie du Bourg* également, comme le prouve la femme à la corbeille à gauche du vestibule [fig. 8]. Pouvait-on mieux évoquer (montrer) l'essence même du programme et du projet, novateur et inspiré ? C'est-à-dire édifier, le réceptacle de la langue française (selon les *Lettres patentes* de création[63]) où triomphaient alors les tragédies à l'antique de Corneille, Racine et Voltaire ; évoquer le *Parnasse français* dans un temple apollinien, nécessairement dorique (De Wailly explicite ce choix dans l'*Encyclopédie*), où les Muses, près des rives de la Seine, exerçaient toujours leurs pouvoirs ? La *poétisation* culturelle, si l'on peut dire, parfaitement urbaine, de l'activité théâtrale hausse au rang de monument la salle de spectacle : ce n'était pas le cas avant 1750, dans aucun pays d'Europe, pas même en Italie où la salle instrumentale, incomparable, ne s'extériorisait pas, bien qu'elle servît de modèle universel. La France, inspirée par les Lumières, réinventait le théâtre monumental[64], adapté aux mœurs civiques souhaitées : l'*image* de l'antique était le garant de cette

[59] *Ibid.*
[60] Cf. A. Braham, « The Comédie française (Théâtre de l'Odéon) : an illustrated discourse by De Wailly and Peyre at Waddesdon », *The National Trust Year Book*, Londres, 1976-1977.
[61] L'esquisse de Moreau-le-Jeune, commentée par C. De Wailly, à la plume, est conservée à la Bibliothèque historique de Paris, Fonds De Wailly.
[62] Le marquis de Marigny, frère de Mme de Pompadour. Cf. D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon. Naissance du monument de Loisir au XVIII^e^ siècle*, Paris, 2007.
[63] 1779, publié dans les gazettes ; réf. D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon…, op. cit. supra*.
[64] Cf. D. Rabreau, *Le théâtre et l'embellissement des villes de France au 18^e^ siècle*, thèse de doctorat d'Etat, Université Paris-IV Sorbonne, 1978 (exemplaire polycopié).

mutation d'une vraie activité sacrée, en Grèce, en un trait de mœurs civique identitaire à l'époque moderne.

Il fallait alors accorder l'extérieur et l'intérieur du projet et introduire l'architecture savante dans la salle de spectacle du *Théâtre-temple*. D'autres dessins de Charles De Wailly, exposés au Salon du Louvre ou diffusés par la gravure, montrent plusieurs aspects de la nouvelle Comédie française (toujours en projet avant 1778[65]) où figurent : la façade dont les arcades (descentes à couvert) laissent passer un carrosse aux chevaux blancs fougueux, la coupe en perspective de tout l'intérieur de l'édifice, sorte d'écorché architectural où des spectateurs, en vêtements du temps, évoluent depuis la place publique jusqu'à leur position assise au parterre (c'était une innovation) devant un cadre de scène tripartite où s'achève, avec somptuosité, la dernière scène d'*Athalie*… Dominant le toit qui surmonte le plafond de la salle en rotonde, où figure un zodiaque peint en arabesque, une girouette en forme de lyre[66] d'Apollon *fleurdelysée* renchérit dans les nuées sur l'ensemble des effets iconographiques destinés à embellir, *poétiquement*, le monument dévolu au public. A la suite de Roger de Piles qui commentait ainsi le sujet de *L'Ecole d'Athènes* de Raphaël : le peintre « a mis devant nos yeux le sujet allégorique de la Philosophie »[67], on est tenté d'observer les tableaux d'*architecture projetée* de Charles De Wailly comme une suite d'allégories de l'architecture savante, en quelque sorte vulgarisée par le recours aux emblèmes pittoresques.

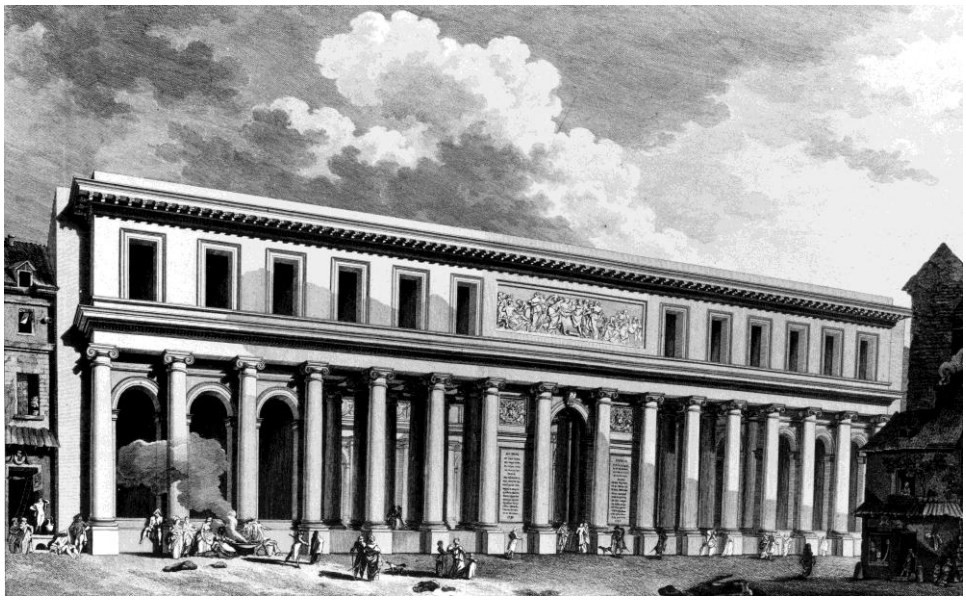
Acteurs et commentateurs des Lumières n'étaient-ils pas tous attentifs aux relais *médiatiques* de leurs idées, comme le prouvent à eux seuls l'*Encyclopédie*, les dictionnaires pratiques ou les gazettes innombrables ? Ce thème, Diderot l'apprécie justement dans l'éloge qu'il rend à Voltaire, le dramaturge (prophète adulé du Dieu des oracles à la Comédie française !) : « Tu as fait entendre la voix de la philosophie sur la scène, tu l'as rendue populaire. »[68] Retournant en Italie, De Wailly avait soumis ses projets à Voltaire, lors d'un passage à Ferney ; il espérait de lui une publicité dans les gazettes ![69] On peut interpréter la publication dans le *Supplément* de l'*Encyclopédie*, comme une suite à cette démarche ! Finalement, la statue assise du tragédien lui-même, chef-d'œuvre de marbre de Houdon, trôna ensuite dans le

[65] La construction sera effective entre 1778 et 1782.
[66] Cf. les reproductions de ces dessins dans D. Rabreau, *op. cit. supra*.
[67] R. de Piles, *op. cit. supra*, p. 49.
[68] D. Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, Londres, 1782 (éd. Club français du Livre, Paris, 1970, t. XIII, p. 574-575, « éloge de Voltaire »).
[69] D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon, op. cit. supra*.

vestibule de la Nouvelle Comédie française : portes ouvertes, elle accueillit l'avant dernière station du cortège du char de la *Panthéonisation* du Grand Homme (1791). Avec la cheminée aux caryatides égyptienne, la statue de Voltaire figure sur un dessin de coupe (sans effets)[70], du théâtre de De Wailly (associé à M.-J. Peyre qui meurt peu après), dessin *au trait* technique…

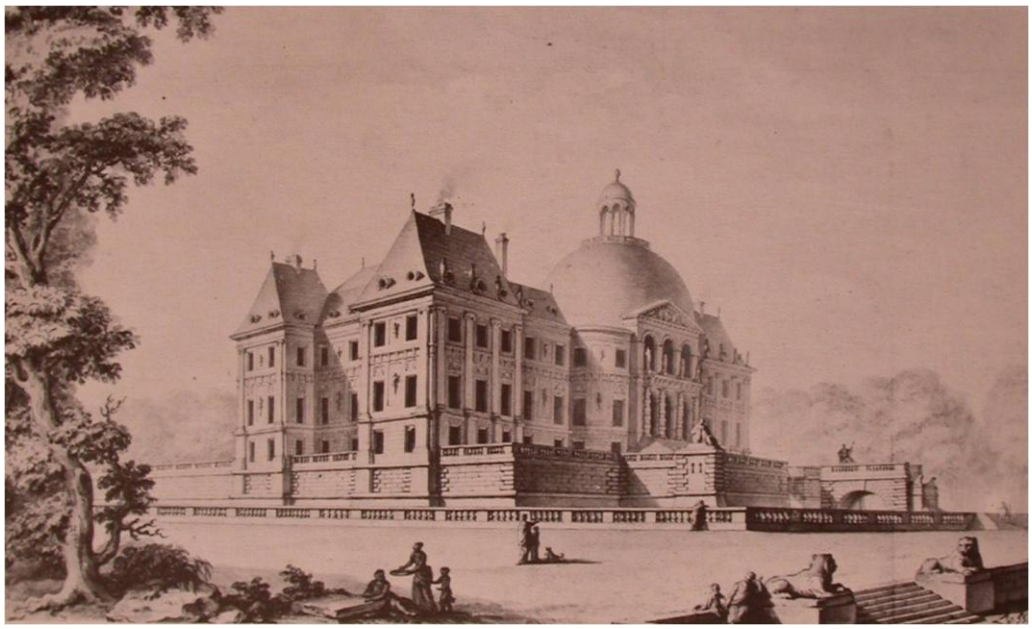
De « l'effet technique » à la mise en scène de la vision

La théâtromanie du XVIII[e] siècle imprègne bien des expressions de la culture, de l'art et de la sociabilité. L'expression du « beau dessin » d'architecture n'y échappe pas ; mais il est rare que les historiens de l'art fassent l'effort d'en jauger et les moyens et la vraisemblance par rapport aux données modélisantes, d'une part, dans la dramaturgie poétique inhérente au répertoire et, d'autre part, avec l'imitation des techniques figuratives à la mode dans la scénographie. La représentation du monument n'échappe pas à cette dialectique de l'effet plastique décontextualisé ou de l'effet iconographique incorporé.



14 – J. Gondoin, Vue perspective de la façade de l'Ecole de Chirurgie (actuelle Ecole de Médecine), eau-forte extraite de la *Description des Écoles de Chirurgie* (cl. Centre Ledoux).

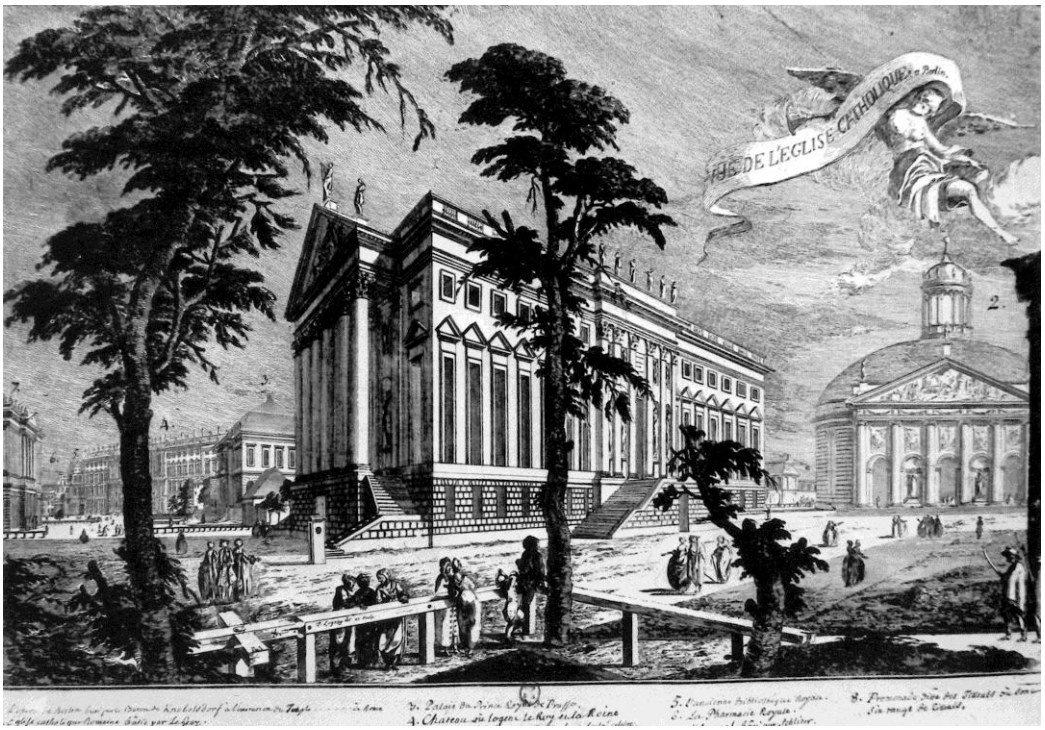
[70] Conservé à la Bibliothèque dela Comédie française, cf. D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon*, *op. cit. supra*



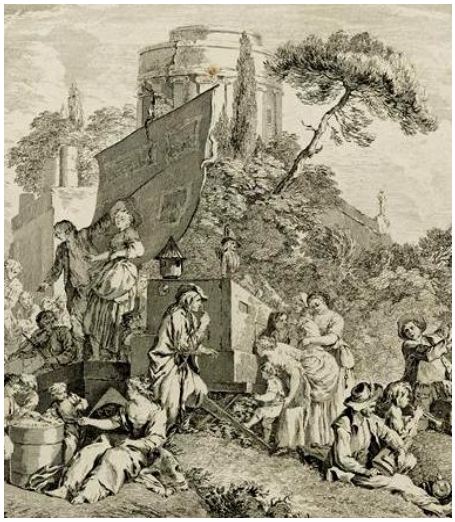
15 – C. De Wailly, Vue du château de Vaux-le-Vicomte, plume et lavis, BnF, cabinet des arts graphiques (cl. Centre Ledoux).



16 – J.-B. Lallemand, Vue du château de Montmusard, construit par C. De Wailly, huile sur toile, Dijon, musée des Beaux-arts (cl. du musée).



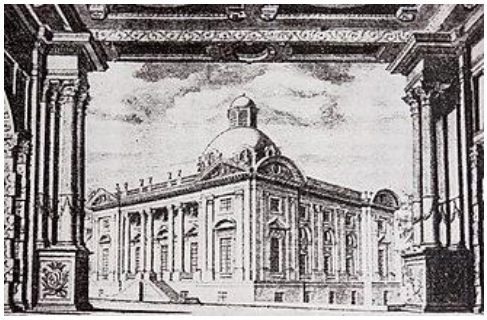
17 – J.-L. Le Geay, Vue de l'Opéra de Berlin, eau-forte, Paris, coll. part (cl. Centre Ledoux).



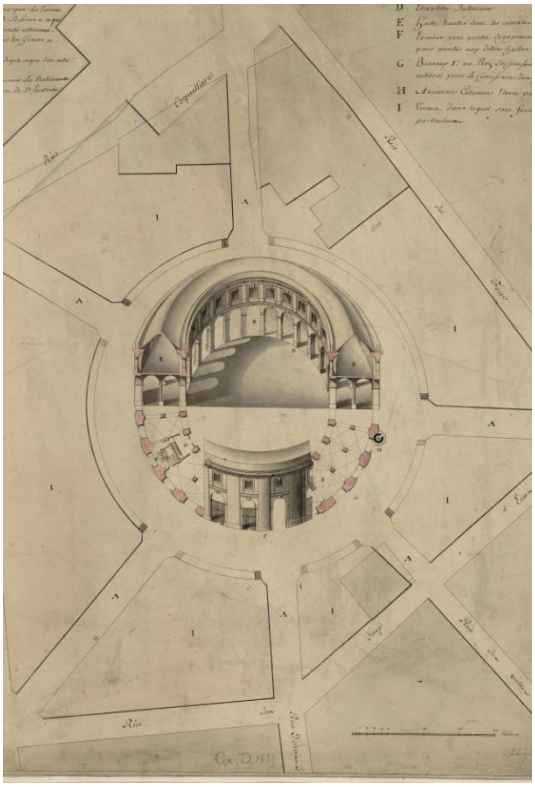
18 – C.-N. Cochin-fils, d'après François Boucher, *L'Opérateur ou la Curiosité*, détail central du carton de la suite de tapisseries de Beauvais, *Fêtes italiennes*, gravure, Montrouge, coll. part.,1740 (Cl. D. Rabreau)



21 – Testar *del*. et Royer *sculp*. Vue de la Halle aux blés de Le Camus de Mézière, avec la coupole de Legrand et Molinos, av. 1790, gravure aquarellée (cl. Centre Ledoux).



20 – Vue, dans un cadre de scène, du Château de Ligonnes, dessin anonyme, coll. part (cl. Centre Ledoux).



19 – Le Camus de Mézières, Plan et vue de la Halle aux blés, 1763, plume et lavis, Archives nationales (cl. Centre Ledoux)

J'entends par effet plastique décontextualisé une manière de figuration propre à un genre très spécifique adapté à un autre genre. Au milieu du XVIII[e] siècle, le meilleur exemple me paraît être la fameuse vue *per angolo* des décors de scène, diffusée dans toute l'Europe par les peintres-architectes-scénographes Bibiena[71], certes dans l'esprit de la *quadratura* des fresquistes, mais avec l'introduction obligée des perspectives biaises. Assez peu pratiqué concrètement en France dans l'iconographie scénique (sauf sans doute par Servandoni[72]), ce procédé de construction de l'espace a connu un immense succès dans la *veduta* ou paysage d'architecture. La structure spatiale, mettant au centre de la composition (ou selon une position légèrement décalée) une masse convexe, joue de contrastes avec les perspectives concaves et divergentes[73]. Alliée aux effets de lointain, les effets de clair-obscur donnent une puissance inégalée à la volumétrie de l'objet architectural, tout en suggérant une mobilité du regard que s'efforce de capter la lumière.

Piranèse a été le grand illustrateur, et médiateur dès la publication de la *Prima Parte* (1743)[74], de ce procédé et le jeu qui s'observe dans ce recueil entre les perspectives axiales solennelles et ces perspectives biaises animées, suscite une réflexion sur le rôle de la quatrième dimension (déplacement) dans l'expérience monumentale – si l'on peut dire. Et la fameuse « vue sous le pont » piranésienne[75] n'est que la surenchère d'un effet similaire, destiné à concentrer le regard vers le centre, avant de le libérer à l'arrière de l'arche… Ce qu'appliquèrent habilement Peyre et De Wailly, dans les deux arches de « descentes à couvert » pour les carrosses qui encadrèrent finalement[76] le portique du Théâtre de l'Odéon (détruits en 1833), ou leur confrère Ledoux avec l'arc qui cadre l'entrée cochère de l'hôtel Thélusson à Paris.

Disciple de Piranèse, Jacques Gondoin a réalisé sa célèbre Ecole de Chirurgie de Paris (actuelle Ecole de Médecine) selon ces préceptes de transparence et de structure dynamique de l'ordre ; celui-ci, ionique et corinthien, se déployant dans l'espace quasi télescopique des deux portiques (façade transparente sur la rue, façade de temple annonçant l'amphithéâtre

---

[71] Cf. *I Bibiena. Una familia in scena : da Bologna all'Europa*, actes du colloque de Bologne (sept. 2000), sous la dir. de D. Gallingani, Florence, éd. Alinea, 2002.

[72] Cf. R. Middleton, « J.-N. Servandoni : du théâtre à la ville », actes du colloque de Lille *Théâtre et architecture. L. –M. Cordonnier* (14-16 nov. 1985), publication polycopiée, Ecole d'Architecture de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1989.

[73] Sur le concept de paysage à apparence convexe ou concave, cf. D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, (1776), éd. G. May, Paris, Hermann, 1995, p. 412.

[74] G.-B. Piranèse, *Prima Parte di Architecture, e Prospettive*, Rome, 1743. Cf. J. Wilton-Ely, *Piranesi as Architect and Designer*, New York, 1993.

[75] Cf. J. Langner, « La vue par dessous le pont. Fonctions d'un motif piranésien dans l'art français de la seconde moitié du XVIII[e] siècle », actes du colloque de Rome (Villa Médicis, mai 1976) *Piranèse et les Français*, sous la dir. de G. Brunel, Rome, 1978.

[76] Les premiers projets montraient des descentes à couvert avec des arcades doubles plein-cintre, en continuité de celle des immeubles de la place.

sur la cour). Dans la belle monographie qu'il consacre à son chef-d'œuvre en 1780, Gondoin explicite ses intentions tant dans son texte que dans les planches gravées étonnamment variées. Parmi celles-ci[77], les plus connues sont les vues en perspective biaise de la façade sur rue et de l'église Saint-Côme qui devait compléter le projet : les traits lumineux projetés à travers les entrecolonnements, avec les ombres portées, y contrastent avec les nuées et les fumées vaporeuses qui animent le ciel et créent des *accidents* sur le paysage urbain. Mais une autre gravure de la façade sur rue précise l'*attirance* de la trouée du portique : derrière l'élévation *géométrale* ombrée de la colonnade rectiligne apparaît, *en perspective* axiale, l'élévation de la cour. Le texte qui introduit ces images ne laisse aucun doute sur le rôle de l'artiste-écrivain, éducateur du regard. Justifiant ses ordonnances de colonnades ouvertes sur la rue par l'autorité des Grecs, Gondoin insiste sur l'effet dynamique du dispositif spatio-temporel qu'il a créé, puis donné à voir dans ses gravures pittoresques (elles sont aussi animées de personnages). « L'architecture ne paraît pas, au premier aspect, ressembler aux autres arts, son imitation moins apparente que celle de la peinture et de la poésie n'est sensible qu'à l'œil de l'observateur exercé, qui fait découvrir les causes des grands effets dans les contrastes, dans la symétrie et dans la simplicité. » […] « C'est d'après ces considérations, que disposant une colonnade à travers laquelle la vue pût se porter jusqu'au lieu principal, l'amphithéâtre, j'ai voulu produire un effet dont l'aspect, non seulement arrêtât, mais appelât les spectateurs […]. » Appelât les spectateurs ! L'idée est reprise de R. De Piles (cf. *supra*) pour qui l'effet du tableau doit « appeler le spectateur ». La mobilité du public et l'exercice du « coup d'œil » de l'amateur d'architecture, dès l'origine de la conception de l'œuvre sont donc attendus dans la réception de celle-ci. La vogue des instruments d'optique, dans les salons ou les foires, ne fait que confirmer l'intérêt porté à la sensation dans l'éducation du goût artistique.

Bien des adaptations populaires de gravures de Piranèse ont connu un réel succès dans ce loisir *voyeur* qu'était le recours à la lanterne magique et à la boite d'optique. Entre l'estampe destinée à ces boîte magique, le plus souvent statique mais coloriée pour donner l'illusion du volume, et le transparent en rouleau, à la Carmontelle[78], au déroulement panoramique, la vue biaise a certainement contribué à sensibiliser le public averti au pouvoir de la vision architecturale élargie à son environnement.

Une gravure [fig. 18], connue sinon célèbre, de Cochin fils, d'après un dessin du peintre François Boucher, version vulgarisée en 1740 d'une grande composition exécutée en

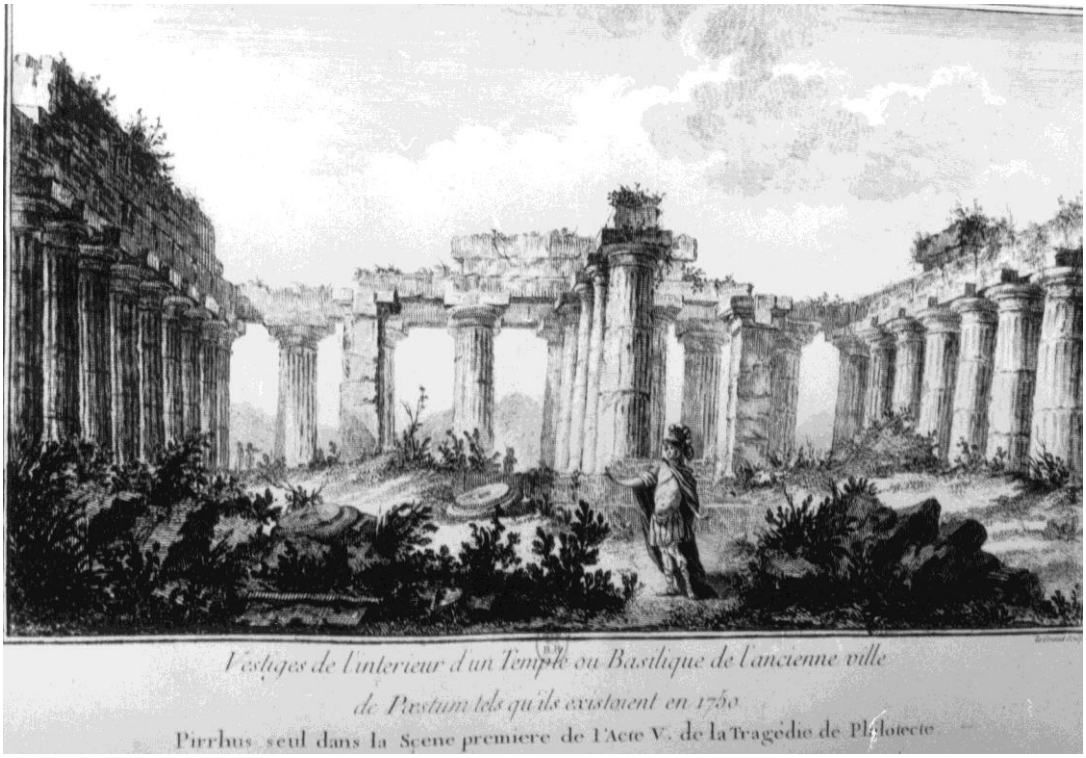
---

[77] J. Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie*, Paris, 1780. Cf. P.-L. Laget, « Du collège Saint-Côme au temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de chirurgie », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, *Annales du Centre Ledoux*, t. 1, Paris-Bordeaux, 1997.

[78] Louis Carrogis, dit Carmontelle, Transparent dit *Les Quatre Saisons*, Aquarelle, gouache et encre de Chine, 1798, Musée du domaine départemental de Sceaux, *Le voyage en images de Carmontelle, divertissements et paysages au siècle des Lumières*, cat. expo, 2008.

tapisserie pour les Gobelins, s'intitule *Foire de campagne*[79] *;* mais en tapisserie le titre est explicite par rapport à la scène centrale du tableau : *L'Opérateur* ou *La Curiosité,* faisant partie de la tenture des *Fêtes italiennes*. Dans un cadre de campagne italienne, la scène illustre plusieurs divertissements de la foire : au centre, devant un monticule formé par des ruines envahies de végétation et sommé d'un *tempietto*, un montreur d'image *opère* sur une lanterne magique. Le sujet de cette gravure d'après Boucher est bien emblématique du phénomène qui vient d'être évoqué – à ceci près qu'il émane cette fois d'un peintre dont Marianne Roland Michel a montré combien le rôle de décorateur, à l'Opéra, s'était trouvé contesté de son temps par le parallèle avec son grand rival, architecte puissant et décorateur de fêtes urbaines adulé, Servandoni[80]. Ici, le sujet de *genre* est structuré comme un vrai paysage, mais *per angolo* ; il montre ou évoque : une activité de loisir liée à l'image (ici, l'action de regarder dans la boîte d'optique), une foire, un cadre champêtre idéal, rêve de tout citadin, l'Italie, matériellement évoquée par des ruines antiques, un thème de l'imaginaire et de l'inspiration idéale et concrète de l'artiste initié au voyage (Boucher avait rapporté des sanguines de Tivoli) … Lorsqu'on sait l'importance des thèmes de ce genre, traités en vue d'optique, on se prend à rêver qu'il pourrait s'agir, sur la gravure paysagère, d'un équivalent à ce que l'opérateur montre à la jeune femme dans sa boîte dominée par la vraie ruine ! Le clin d'œil au public serait alors à interpréter, avec connivence, comme une défense et illustration du décorateur à l'antique qu'était Boucher. La date de 1740, contemporaine des premières initiatives piranésiennes, chez un artiste qui n'est pas réputé antiquisant, laisse à penser que le phénomène culturel qui nous occupe est en France à la fois plus complexe et plus précoce qu'on ne le croit généralement ; ce que les études sur Le Geay ont montré. [81]

[79] P. Jean-Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschlid* (Louvre, cabinet des arts graphiques), Paris, 1978, pp. 155-156.
[80] *Les Arts du théâtre, de Watteau à Fragonard*, cat. expo. musée des Beaux-arts de Bordeaux (mai-sept. 1980), Bordeaux, 1980.
[81] Cf. G. Erouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay… op.cit. supra*.



22 – J.-G. Le Grand, d'après G.-P.-M. Dumont, sur un dessin réalisé à Paestum par J.-G. Soufflot (1750), *Pirrhus dans la tragédie Philotecte* (sic), eau-forte, 2e état, coll. part. (cl. Centre Ledoux).



23 – G. de Marteau, d'après une sanguine de C.-N. Cochin fils, *Lycurgue blessé dans une sédition*, 1760, BnF (cl. Centre Ledoux).



24 – J.-B. Piranèse, Vue sous le pont, eau-forte extraite de la *Prima Parte* (cl. Centre Ledoux).

Dans les paysages naturels ou urbains, les védutistes et peintres d'architecture de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, les H. Robert, De Machy, De Wailly, Lallemand, Gaitte, Ledoux, parmi d'innombrables noms plus ou moins célèbres, illustrent tous la composition *per angolo* de leur sujet architectural, mais d'une manière très mesurée et en parité avec d'autres effets expressifs. Un dessin au lavis de De Wailly datant de l'époque de sa formation chez Blondel[82], montre le château de Vaux-Le-Vicomte dans une puissante harmonie de lignes de fuite, pour l'assiette et les masses du corps de logis, tandis que les jardins aérés et lumineux empruntent plutôt à Joseph Vernet le jeu des *accidents*[83] qui animent le tout ensemble. A l'évidence, personne ne percevra ici l'image d'architecture comme une simple fabrique dans un paysage ! Jean-Baptiste Lallemand, dans un style comparable mais avec tout l'éclat de la couleur à l'huile d'une toile, a donné deux vues exquise du fameux *Château de Montmusard* [fig. 16], construit par De Wailly au début de sa carrière (1764-1769) d'artiste militant pour l'architecture symbolique régénérée. Péremptoires, les effets lumineux raffinés, qu'engendre la transparence du parti d'articulation du plan de l'édifice, ont été parfaitement transmis de l'architecte au peintre (relevons en passant que l'art de J.-B. Lallemand et de quelques-uns de ses collègues mériterait bien des investigations, notamment dans certaines séries, comme les vues de monuments de Paris). Enfin, tout système a ses extrêmes ou ses faiblesses. Une gravure de Le Geay, montrant la *Vue de la place de l'Opéra de Berlin*, avec l'église catholique, le château royal et l'arsenal[84], est unique en son genre. Elle me paraît être à la limite de la figure de style pure (et non sans humour peut être, comme le pratique volontiers le maître), par l'usage qu'il y fait du raccourci aigu de l'architecture figurée au centre et d'un premier plan de structure à la Bibiena inversée où se dressent des arbres sombres et des barrières blanches. L'effet est saisissant, digne du génie si singulier de l'artiste, mais on imagine mal un procédé si abrupt se répéter dans l'ensemble d'un recueil où il provoquerait une sorte de lassitude de la vue obligée…

Avec les imitateurs ou utilisateurs de poncifs, l'effet peut venir à manquer de pertinence ou tomber dans la caricature. L'estampe populaire en offre maints exemples, mais des dessins d'architecture savante dus à des interprètes peu talentueux peuvent également accuser les limites du genre – genre virtuose par principe. J'en veux pour preuve une curieuse vue du château de Ligonnes, en Auvergne[85], perspective *per angolo* disgracieuse présentée dans un cadre de scène typiquement bibienesque. Certes, l'intention est touchante

[82] Cf. M. Mosser et D. Rabreau, *op. cit. supra*.
[83] Vocabulaire de la peinture, cf. Roger de Piles, Watelet…
[84] Cf. G. Erouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay…*, *op. cit. supra*.
[85] Je remercie vivement M. Pascal Piéra de m'avoir communiqué ce document. Cf. P. Piéra, « Le néo-classicisme en Basse-Auvergne », *L'Histoire en Auvergne, revue archéologique et historique*, n° 3, 1997.

et symptomatique de cet effet décontextualisé, ici, remis en scène : mais pour servir quelle dramaturgie ? Voilà bien le problème que soulève la vacuité du symbole associé à la maladresse de l'exécution ! L'image *capricieuse*, en l'occurrence d'une main anonyme, n'apporte rien à la connaissance du caractère et des qualités d'insertion dans un site de l'œuvre architecturale réalisée.

Les limites imparties à ce chapitre ne me permettent pas de développer le second point d'observation du dessin, laconiquement dit *théâtral* ou *théâtralisé* par bien des historiens de l'art. Il s'agit de l'effet iconographique incorporé, suscitant une mise en scène de la vision de l'*objet* architectural, ainsi métamorphosé en *sujet* de l'image destinée au spectateur. J'en ai esquissé, jadis, quelques traits, lors du colloque *Piranèse et les Français* de la Villa Médicis (1976). [86]

L'iconographie athénienne analysée plus haut dans la vue du *Vestibule de la nouvelle Comédie française* de Charles De Wailly [fig. 1], entre parfaitement dans cette catégorie, parfaitement *emblématique*. Mais il serait utile d'élargir l'enquête à plusieurs types de *dramaturgie* incorporée à l'expression du caractère de l'architecture figurée et d'interroger, notamment, la manière dont s'opère le passage de la *fabrique*, dans un tableau ou une gravure du *genre historique* académique, à la qualification du même genre attribué au dessin d'architecture (théorie et pratique défendue par Boullée et Ledoux dans l'optique de l'intégration de l'architecture parmi les Beaux-arts). Deux exemples, choisis à l'époque du militantisme pour le « goût à la grecque » (autour de 1760[87]) me paraissent symptomatiques de ces glissements sensibles, subtils, de signification. Et la qualité de leurs auteurs (ainsi que le sujet traité) leur donne un rôle quasi emblématique dans l'évolution parallèle de l'obsession philhellène et des innovations figuratives de l'architecture. Le premier est emprunté à G.-P.-M. Dumont[88] qui publie, en 1764, les dessins que son ami J.-G. Soufflot a exécutés des temples de Paestum, *in situ* – lors du fameux voyage de 1750 durant lequel, en plus des deux architectes, Cochin fils et l'abbé Le Blanc accompagnaient Vandières, le futur marquis de Marigny, frère de Mme de Pompadour, bientôt directeur général des Bâtiments du roi –et grand protecteur de De Wailly. Le second est une gravure de Demarteau (1769)

[86] D. Rabreau, « Des scènes figurées à la mise en scène des monuments urbains », *Piranèse et les Français*, (sous la dir. de G. Brunel), actes du colloque de Rome (Villa Médicis, 1976), Rome, 1978 ; D. Rabreau, « Mises en scènes à l'antique dans l'architecture figurée en France. De la scène rocaille au goût à la grecque (1730-1780) », actes du colloque *I Bibiena, una famiglia da Bologna all'Europa* (Bologne, septembre 2000), sous la dir. de D. Gallingani, Florence, éd. Alinea, 2002 ; D. Rabreau, « Piranesi y los franceses », Cat. Expo. *Giovanni Battista Piranesi*, Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid, 2019…

[87] D. Rabreau, « Du ''goût à la grecque'' sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque » et « Editorial, ''L'architecture antique entre Humanisme et Lumières », avec F. Lemerle et Y. Pauwels, *Revue de l'art* [n° spécial consacré à ''L'architecture antique à l'époque moderne''], 2010, n° 170.

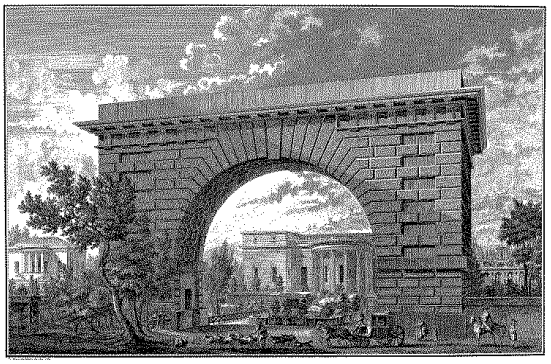
[88] Les eaux-fortes ont été exécutées par Le Grand ; G.-P.M. Dumont, *Vues, plans, coupes, élévations des trois temples antiques faisant partie de l'ancienne ville de Paestum*, Paris, 1764.

d'après un dessin à la sanguine de Cochin fils[89] présenté au Salon en 1761 et offert comme morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture : *Lycurgue blessé dans une sédition* (un long commentaire explicite l'image qui illustre le récit de Plutarque). Ces deux exemples ont en commun de *montrer* des monuments d'ordre dorique grec, massif et sans base, méconnu de la tradition classique. Dans les années 1780, le « goût étrusque » s'imposera à Jacques-Louis David, dans deux de ses plus célèbres toiles : *Les Horaces* et *Brutus* (Louvre) : David et De Wailly étaient liés d'amitié...

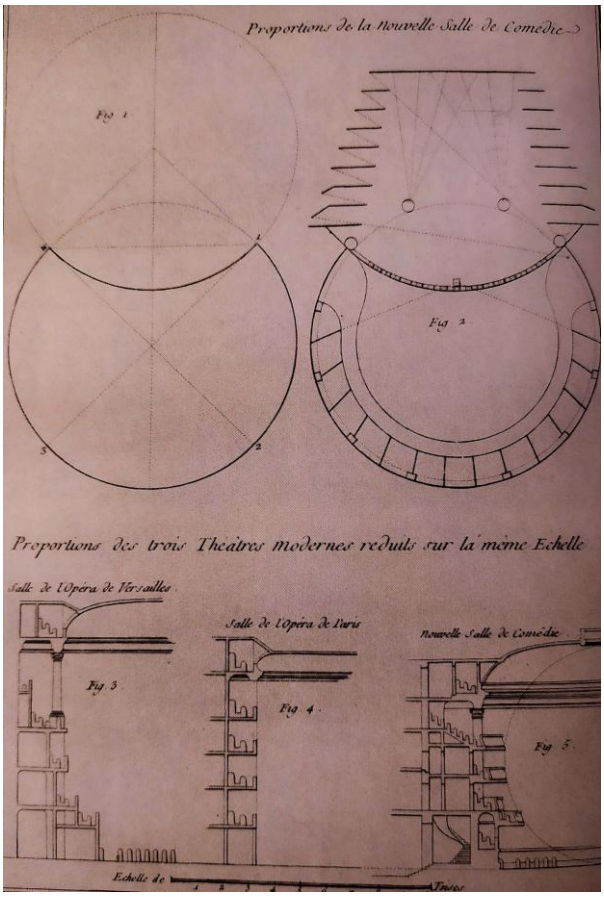
[89] Cf. C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Paris, 1993.



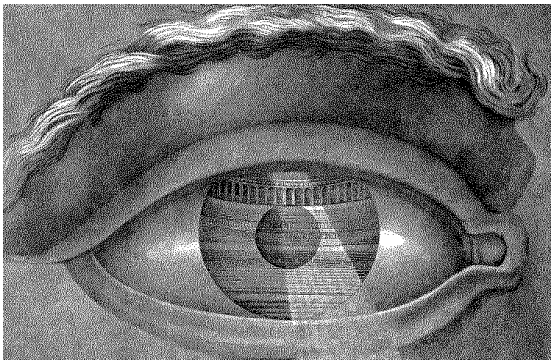
25 – Fragonard, *Vue du Temple de la Sibylle à Tivoli*, sanguine, Musée des Beaux-arts de Besançon (cl. du musée).



26 – Vue de l'hôtel Thélusson à Paris, de Ledoux, gravure extraite de *L'Architecture*… éd. Ramée de 1847 (cl. Centre Ledoux).



27 – De Wailly, Bénard *sculp*., *L'échelle du théâtre* et coupe de trois salles comparées : l'Opéra de Versailles, l'Opéra de Moreau à Paris et la Nouvelle salle de Comédie française (tracé en pointillé d'un cercle en élévation), *Supplément de l'Encyclopédie,* 1777 (cl. Centre Ledooux).



28 – Ledoux, *Coup d'œil du Théâtre de Besançon*, gravure extraite de *L'Architecture*… de 1804 (cl. Centre Ledoux).

Rappelons que Cochin, qui devient le Secrétaire de l'Académie royale de Peinture et de sculpture, théoricien et conseiller fort influent, critiquera par la suite, très vertement, les architectes de son temps qui emploieront le dorique grec des origines (sans base), dans leurs constructions. Sa « fabrique »[90] du *Lygurque* ne rentre donc pas dans la lignée des dessins d'architectes, mais dans la recherche d'un effet d'iconographie vraie. Cette œuvre est un manifeste pour le renouveau de la peinture d'histoire, dont le sujet symbolique[91] et le traitement formel inspirent à l'artiste un nouveau réalisme, dans ce qu'on appelait alors la vraisemblance du *costume*[92] – ici, l'évocation du cadre de la ville de Sparte, où se situe l'action, par des fabriques restituant l'architecture grecque des origines. L'équilibre entre le rôle de l'architecture, péremptoire, et la présence de la foule qui entoure Lycurgue, établit la réussite expressive du petit *tableau* de Cochin dont on connaît le succès. Et la gravure pouvait faire rêver des architectes, certes ! Mais elle concrétise un paradoxe très significatif des limites des genres revendiquées par la tendance académique, avant le règne de Louis XVI : dès les années 1750 Cochin, avait combattu vigoureusement le « style » *Rocaille*, avant de dénoncer les débordements du « goût à la grecque » dans les arts décoratifs et l'architecture, fustigeant par exemple Ledoux et ses émules d'utiliser le dorique grec *sans base* dans leurs architectures édifiées. Le motif, destiné à la mise en scène de l'histoire n'était pas transposable, selon Cochin, dans l'architecture moderne. On mesure donc la difficulté que les architectes purent rencontrer pour faire admettre certaines innovations et combien le dessin (la gravure) fut l'instrument d'une nécessaire sensibilisation du public. [La grande peinture de David et de ses émules, tout comme les gravures de Moreau-le-Jeune qui illustrent une édition des tragédies de Voltaire le confirment !].

Telles sont également les gravures de Paestum de Dumont [fig. 22], qui milite avec Soufflot – et leurs collègues et rivaux britanniques à la même époque[93] – pour une régénération de l'architecture stimulée par les nouveaux *modèles* de Grande Grèce. Or il existe deux états des gravures de Dumont, dont la caractéristique est de présenter les ruines majestueuses des temples dans une simple perspective, pittoresquement suggestive grâce à la présence de la

[90] Vocabulaire de la peinture, cf. Roger de Piles, Watelet…

[91] Le thème du vertueux et courageux législateur, à travers Lycurgue mis en difficulté, pouvait laisser songer, à l'époque où les ministres de Louis XV tentent des réformes, dans un climat de fronde parlementaire constante et quasi généralisée.

[92] « *Costume*. Terme de peinture, par lequel on entend ce qui est suivant les temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les richesses, le caractère et les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau », J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-arts*, Paris, 1752, p. 185.

[93] Cf. J. Stuart et N. Revett, *The Antiquities of Athens* (…), Londres, 1755 ; J.-D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758.

végétation envahissante et d'un clair-obscur bien nuancé. Le premier état, comme le précise la lettre gravée, se limite au genre de la *veduta* qui diffuse exactement les dessins de Soufflot : l'archéologue-architecte témoigne. Le second état [fig. 22] montre un personnage au centre de l'image, dont le costume de héros grec s'harmonise avec le *décor* dorique ; l'objet architectural se métamorphoserait-il en fabrique ? La lettre explicite le sujet : *Pirrhus seul dans la scène de l'acte V de la tragédie de Philotecte* [sic] – tragédie de Sophocle dont plusieurs auteurs dramatiques s'inspirèrent au XVIII[e] siècle… A l'évidence, la catharsis est sollicitée : le spectateur, qui se projette dans la scène fictive d'une tragédie grecque, incorpore la vision de l'architecture ancestrale dans le sentiment qu'expose la référence dramaturgique. S'il en était besoin, une telle figuration prouve que le passage du dessin *témoin* du monument historique à sa représentation emblématique, qui rivalise avec la peinture, transite par la sensibilité *théâtromane* de l'époque [Tel est le rôle de la scène finale mouvementée de l'*Athalie* de Racine, figurée sur la grande coupe en perspective de la Nouvelle Comédie française [fig. 30], dont De Wailly fera plus tard un « tableau », présenté au Salon du Louvre ; la pièce avait été jouée en 1770, lors de l'inauguration de l'Opéra de Versailles, œuvre officielle de J.-A. Gabriel au chantier de laquelle il avait participé[94]]. Et tandis que Cochin ou Diderot se méfient du mélange des genres, tout comme Blondel ou, plus tard, Quatremère de Quincy, Boullée et Ledoux, parmi d'autres, exploiteront jusqu'aux confins du sublime cette nouvelle orientation d'une *architecture sentimentale*[95], poétiquement inspirée et pittoresquement défendue. N'est-ce pas encore l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël qui stimule Boullée dans l'immense vision qu'il propose de son projet de *Bibliothèque royale*[96] ? [fig. 29]. L'étude globale de la réception des *effets* dans le dessin ou le tableau d'architecture reste à entreprendre en prospectant d'autres sujets de fiction ou même de scènes de genre dans l'œuvre de Hubert Robert notamment, ou par exemple, avec l'influence de la *Sémiramis* de Voltaire qui inspire explicitement des architectes comme Potain, De Wailly, Desprez, Ledoux et Thomas de Thomon[97], alors même que les musiciens s'emparent du sujet avec succè, de Glück à Rossini, pour le ballet-pantomime ou l'opéra…

---

[94] Thierry Boucher, « L'Opéra royal [de Versailles] », *Les Gabriel*, sous la dir. de M. Gallet et Y. Bottineau, Paris, 1982.

[95] L'expression est de Ledoux ; cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, *Annales du Centre Ledoux*, t. 3, Paris-Bordeaux, 2000, p. 320.

[96] Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée, 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.

[97] Cf. D. Rabreau, « Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain (…) », *Piranèse et les Français, op. cit. supra* note 33. Cf. aussi M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », actes du colloque de Lyon (juin 1980), *Soufflot et l'architecture des Lumières*, *Les Cahiers de la recherche architecturale*, supplément au n° 6-7, 1980.

J'évoquerai, en conclusion, un autre type d'effet iconographique qui contribue à la mise en scène de l'image *théorique* du monument. Il ne s'agit plus de pittoresque, mais de l'incorporation dans le dessin technique (plan, coupe, élévation) de figures géométriques, qui ne sont pas seulement des tracés régulateurs symboliques ou harmoniques, comme ils existent depuis la Renaissance, mais la justification d'un parti expressif que l'artiste a puisé dans la nature (géométrie naturelle, élémentaire).

C'est dans le sentiment de l'analyse de la perception, ici destinée à un public sans doute plus averti, que De Wailly, par exemple, transcrit des cercles en pointillé sur différents dessins de son premier projet de Comédie française (1768), dont il développe le principe dans les gravures du projet de 1771, publié dans le supplément de l'*Encyclopédie*[98] [fig.27]. Comme je l'ai montré ailleurs[99], le commentaire qui accompagne cette publication d'images, fortement didactiques, ressortit à l'application du comportement analysé du public face au spectacle : l'auditoire fait cercle spontanément, en assemblée. Définissant une « *échelle des théâtres* » (deux cercles qui se pénètrent pour créer l'espace d'une large avant-scène), De Wailly extrapole la figure géométrique jusqu'au sentiment volumétrique de la sphère (ou des sphères qui articulent l'agencement des espaces : vestibule, salle, scène). On sait comment Ledoux développera magistralement cette idée de l'analyse de la vue, du regard et de la vision, jusqu'à en faire un emblème du Sensualisme appliqué au sentiment de l'art, dans sa fameuse gravure du *Coup d'œil du théâtre de Besançon*[100] [fig. 28 et cf. *infra* Chapitre 3].

J'espère avoir montré que toute une partie de notre culture de l'architecture des Lumières était à revisiter en fonction de l'approche de la représentation du monument et de la réflexion emblématique.

L'attachement à convaincre le public, dont le rôle est jugé déterminant dans la justification de l'acte de régénérer l'architecture et la vie civique, ressortit à la triple influence de la peinture, du théâtre et de l'image dessinée, considérés comme médias des plus hautes convictions des artistes engagés dans l'idée de « progrès des arts réunis »[101]. Considérer, enfin, l'architecture comme un art d'*imitation*, au même titre que les autres « arts du dessin », consistait à exprimer sa dépendance d'une stricte observation de la nature, nature physique et environnementale

[98] Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, *op. cit. supra*.
[99] Cf. M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante… », *op. cit. supra*.
[100] Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux* (…), *op. cit. supra*.
[101] Cf. *Le progrès des arts réunis*, actes du colloque de Bordeaux-Toulouse (mai 1989), sous la dir. de D. Rabreau et B. Tollon, Bordeaux, 1992.

(géométrie lisible, structures spatiales perceptibles, mobilité paysagère, etc .), mais aussi nature humaine idéalisée.

L'expression « architecture parlante »[102] n'a pas d'autre origine, mais elle devrait désigner une suite d'expériences qui, on l'a vu, se concrétisent bien avant le dernier tiers du siècle. Parallèlement à l'œuvre visionnaire de Piranèse, qui se suffit à elle-même, l'activité de ses disciples français montre une étonnante propension à l'expérimentation figurative qui s'attache à l'éducation du regard du public, comme elle cherche à revivifier l'usage de l'architecture historique universelle en relativisant l'usage des ordres (donc de la théorie académique) dans une perception sentimentale de leur origine et fonction naturelle.

L'écriture imagée et didactique du Père Laugier, dès 1753[103], suscite à elle seule une variété d'images virtuelles dont se sont nourries la plupart des grands architectes français du milieu du règne de Louis XV jusqu'au Directoire. Autour de 1800, l'usage dominant du dessin et de la gravure au trait pur (seul le cerne des contours transcrit le volume[104]) marquera clairement le préjugé réactionnaire d'une décadence de l'architecture au XVIII^{e} siècle[105], et les débats qui s'en suivirent vers le fonctionnalisme, l'historicisme et l'éclectisme généralisés au XIX^{e}. Sans compter le mépris de certains historiens de l'art pour *l'architecture de papier* dont ils se méfient, avec cette fantaisie un peu niaise qui craint l'*utopie* toujours envahissante à l'époque des lumières ! Le grand œuvre de Ledoux, incompris, en sera la première victime. [106]

[102] L'expression est employée par l'architecte L. Vaudoyer en 1848 ; Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux* (…), *op. cit. supra* note 45, p. 218.
[103] Cf. D. Rabreau, « Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage », *Architektur weiterdenken Werner Ouchslin zum 60. Geburtstag*, Zürich, gta Verlag, 2004, pp. 40-56 [Cf. *infra* Chapitre 2] .
[104] Par exemple les célèbres ouvrages de J.-N.-L. Durand, J.-C. Kraft et N. Ransonnette. Cf. D. Rabreau, « El Dibujo. Utopia arquitectonica o imagen mediatica ? (…) », *op. cit. supra*.
[105] Cf. C.-F. Viel, *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^{e} siècle*, Paris, an VII (1800) ; cf. D. Rabreau, « El Dibujo. Utopia arquitectonica o imagen mediatica ? (…) », *op. cit. supra*.
[106] D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*…, 2000, *op. cit. supra*.

Architecture : « Ses principes sont fondés sur la simple nature et dans les procédés de celle-ci se trouvent clairement marquées les règles de celle-là. »
M.-A. Laugier, 1755 (a-p. 8).[107]

CHAPITRE 2

Laugier : l'architecture, la raison et les plaisirs de la Nature

Les deux livres que Marc-Antoine Laugier (1713-1769) consacre à l'*Art* de l'architecture et qu'il destine, explicitement[108], au *Public* tout en souhaitant instruire maîtres d'œuvre et maîtres d'ouvrage, élèves architectes et critiques (connaisseurs et amateurs), illustrent une pensée des Lumières propre à éclairer le « génie »[109] artistique de son temps et de l'avenir, dont la production inspirée doit devenir un modèle.

Incitant à l'exercice de l'*Imagination*, guidée avec poigne par la *Raison*, le Père Jésuite, condamne sans appel la théorie séculaire de l'architecture[110], de Vitruve à Perrault, source des débats de l'Académie royale d'Architecture, en partage avec la légitimité relative des *Us et coutumes*[111]. Comme les ouvrages théoriques publiés par les architectes praticiens, l'activité des académiciens sert à légitimer la profession d'architecte et à hausser sa dignité dans la sphère

[107] Dans ce chapitre, a et b correspondent, respectivement, aux nombreuses citations extraites de : (a) *L'Essai sur l'Architecture*, 2e édition augmentée, Paris, 1755 (1ère éd., anonyme, Paris, 1753) et (b) aux *Observations sur l'Architecture*, La Haye, 1765, avec référence à la page.

[108] Anonyme, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, 2e éd. revue, corrigée et augmentée : Marc-Antoine Laugier, Paris, 1755, et Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, , 1765. Ces deux derniers volumes ont été réédités en fac-similé, précédés d'une introduction de Geert Bekaert, « A l'école du Dieu du goût », p. V-XXXII, Bruxelles, éd. Mardaga, 1979.

[109] Le mot est récurrent dans les deux ouvrages. Dans le second, les *Observations* (…), Laugier l'applique à Soufflot.

[110] Cf. F. Fichet, « Introduction », p.5-53, *La théorie architecturale classique. Essai d'anthologie critique*, Bruxelles, éd. Mardaga, 1979.

[111] P. Bullet, *L'Architecture pratique* (…), Paris, 1691 (dix rééd. au XVIIIe siècle), cf. J. Hernu, « La science du toisé à l'œuvre : *L'Architecture pratique de Pierre Bullet*, 1691 », 2010, éd. https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2010_num_67_1_3332

politico-sociale et intellectuelle de l'Ancien Régime. Laugier, l'amateur éclairé, fait fi de cet objectif… Il affirme d'emblée : « Tout n'est pas dit sur l'architecture »[112], dans l'idée proche de celle d'un architecte-pamphlétaire-théoricien de son temps, Pierre Patte, radical dans ses positions comme il a été teigneux, injustement, envers Germain Soufflot (cf. infra) : « On peut dire que la construction des bâtiments est véritablement un tissu d'abus, où les routines tiennent lieu de principes : c'est un art où l'on peut faire en quelque sorte toutes les sottises que l'on veut impunément (…) »[113]

Les gazettes et la presse scientifique se sont fait l'écho du retentissement du premier livre de Laugier, dans des comptes rendus élogieux et/ou critiques, bien dans la veine de l'époque ! Certains comptes-rendus du *Mercure de France* ou du *Journal de Trévoux* – le célèbre journal des Jésuites[114] – en extraient de longues citations ; l'ingénieur et théoricien Amédée-François Frézier en conteste et le contenu et la légitimité : Laugier lui répliquera directement dans la seconde édition de son livre, où il dévoile son nom d'auteur et ajoute un petit « Dictionnaire des termes de l'architecture », illustré. La gazette scientifique des Jésuites ne tarit pas d'éloges :

« Ce livre a eu l'avantage de plaire à la plupart des lecteurs, à ceux même qui n'en approuvent pas toutes les critiques. C'est que la tournure et le style en sont agréables ; c'est qu'il y règne un air de liberté, de franchise, de désintéressement, de zèle qui intéresse plus que tous les détails de doctrine. »[115] « On consacre ici un long chapitre à l'architecture propre des églises. L'Auteur est convaincu que jusqu'ici nous n'avons point eu le vrai goût de ces sortes de bâtiments. ''Nos églises gothiques sont encore, *selon lui*, ce que nous avons de plus passable'' (…) ''Je passe, *dit notre Observateur,* à Saint-Sulpice, église la plus considérable de toutes celles que nous avons bâties dans le goût de l'architecture antique. Je ne suis ni frappé, ni saisi ; je trouve l'édifice fort au-dessous de sa réputation ; je ne vois que des épaisseurs et des masses (etc.)'' ». [116]

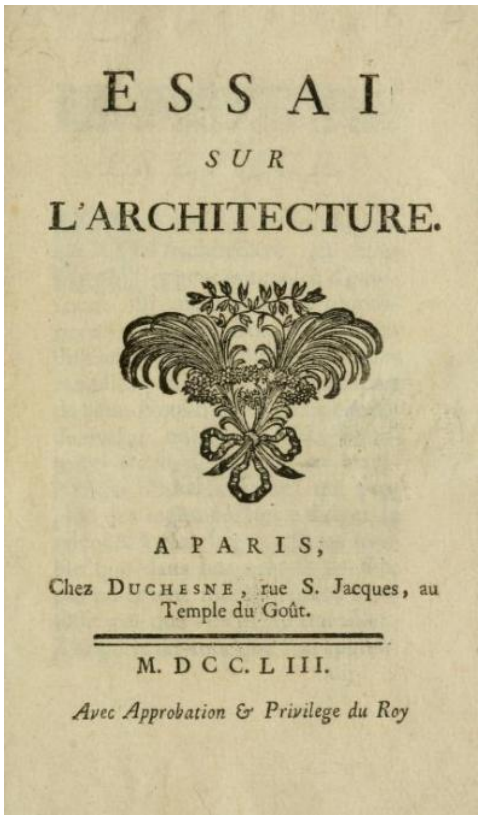
[112] « Tout n'est pas dit sur l'Architecture » : ce sont les premiers mots de l'« Avertissement » du deuxième livre de Laugier, *Observations* (…). Trois ans plus tard, la phrase est mise en exergue dans la critique de l'architecte Charles-Axel Guillomot, *Remarques sur un livre intitulé, Observations sur l'architecture, de M. l'Abbé Laugier*, Paris, 1768. La même phrase sert de titre à une étude récente sur le relativisme historique selon Laugier : W. Oechslin, « Tout n'est pas dit sur l'Architecture », dans *Les Arts réunis, Etudes offertes à Daniel Rabreau*, Paris, 2016, p. 120-127.

[113] P. Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, 1769 (dédié au Marquis de Marigny).

[114] *Journal de Trévoux*, juin 1753, p. 329-401.

[115] *Ibid*., juin 1753, 329.

[116] *Ibid*., juin 1753, 332-333.



ESSAI
SUR
L'ARCHITECTURE.

A PARIS,
Chez DUCHESNE, rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. D C C. L III.

Avec Approbation & Privilege du Roy

1 - Anonyme [M.-A. Laugier], *Essai sur l'architecture*, Paris, 1ère éd., 1753 (Cl. Centre Ledoux).

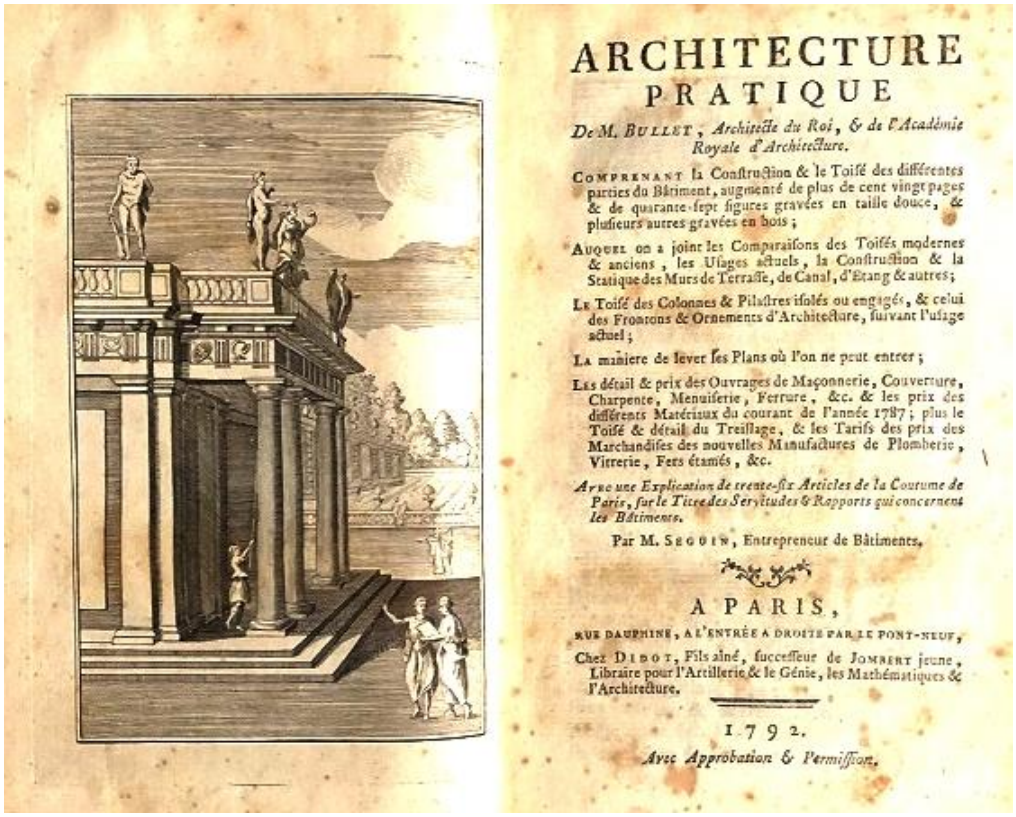


ESSAI
SUR
L'ARCHITECTURE.
NOUVELLE EDITION,
Revue, corrigée, & augmentée;
AVEC
UN DICTIONNAIRE DES TERMES,
Et des Planches qui en facilitent l'explication.
Par le P. LAUGIER, de la Compagnie de Jesus.

A PARIS,
Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.

M. D. CC. L V.
Avec Approbation & Privilége du Roi.

2 - M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 2e éd. augmentée, Gravure du frontispice, Charles Eisen, 1755 (Cl. Centre Ledoux).



ARCHITECTURE
PRATIQUE

De M. BULLET, Architecte du Roi, & de l'Académie Royale d'Architecture.

COMPRENANT la Conſtruction & le Toiſé des différentes parties du Bâtiment, augmenté de plus de cent vingt pages & de quarante-ſept figures gravées en taille douce, & pluſieurs autres gravées en bois ;

AUQUEL on a joint les Comparaiſons des Toiſés modernes & anciens, les Uſages actuels, la Conſtruction & la Statique des Murs de Terraſſe, de Canal, d'Etang & autres ;

LE Toiſé des Colonnes & Pilaſtres iſolés ou engagés, & celui des Frontons & Ornements d'Architecture, ſuivant l'uſage actuel ;

LA maniere de lever ſes Plans où l'on ne peut entrer ;

LES détail & prix des Ouvrages de Maçonnerie, Couverture, Charpente, Menuiſerie, Ferrure, &c. & les prix des différents Matériaux du courant de l'année 1787 ; plus le Toiſé & détail du Treillage, & les Tarifs des prix des Marchandiſes des nouvelles Manufactures de Plomberie, Vitrerie, Fers étamés, &c.

Avec une Explication de trente-ſix Articles de la Coutume de Paris, ſur le Titre des Servitudes & Rapports qui concernent les Bâtiments.

Par M. SEGUIN, Entrepreneur de Bâtiments.

A PARIS,

RUE DAUPHINE, A L'ENTRÉE A DROITE PAR LE PONT-NEUF,

Chez DIDOT, Fils aîné, ſucceſſeur de JOMBERT jeune, Libraire pour l'Artillerie & le Génie, les Mathématiques & l'Architecture.

1792.

Avec Approbation & Permiſſion.

3 – Jean Bullet, *Architeture pratique*, Paris, 1792 – 1ère éd. Paris, 1691 (Centre Ledoux).



4- Charles Eisen, « La cabane de Vitruve », ill. de l'*Essai sur l'architecture*, éd. 1755, détail de la fig. 2 (Cl. Centre Ledoux).

En histoire stylistique de l'art, globalement, les travaux qui ont été consacrés à Laugier, sont encore trop loin de cette perspective. Témoins la première monographie que lui consacre William Herrmann[117], en 1962. C'est l'ouvrage le plus complet sur la vie et l'œuvre de cet auteur polygraphe[118], prédicateur renommé, présent à la cour et dans les salons d'intellectuels

L'*Essai sur l'Architecture* (1753 et 1755), avec sa transformation, si j'ose dire, les *Observations sur l'Architecture* (1765), est peut-être la pierre de touche sur laquelle s'élève l'architecture des Lumières, c'est-à-dire, non pas seulement de « l'époque des Lumières »[119], mais inspirée par la pensée qui anime la philosophie, les sciences, les lettres et les comportements dans tous les modes d'expression artistiques ; une architecture fondée sur une conviction régénératrice de la place de l'Homme dans la nature, des raisons de se soumettre à celle-ci, avec ses conséquences sur le bien-être et la morale civiques, comme sur l'identité individuelle. Sous la forme de récits allusifs, quand il décrit son ressenti dans l'architecture qu'il découvre en marchant, n'offre-t-il pas le profil du *Promeneur solitaire* ? [120]

Robin Middleton[121] et Michael Petzet[122] (entre autres) sur la question du « Gothique »[123] qui anime alors bien des débats autour de Soufflot, notamment, Joseph Rykwert[124], sur la cabane primitive et la modernité, Françoise Fichet[125] et Baldine Saint-Girons[126], en histoire de l'esthétique, et bien d'autres auteurs, généralistes, qui ont cité ou commenté Laugier, l'ont fait d'une manière descriptive ou raisonnée de la théorie[127] ; et principalement dans l'optique de la querelle des Anciens et des Modernes ou de l'évolution stylistique de l'architecture vers la phase « révolutionnaire » du Néoclassicisme, selon Emil Kaufmann[128]. Une thèse, plus récente, de Fabio Restrepo Hernández [129], qui sur-interprète la fameuse gravure de la Cabane de Vitruve d'Eisen (2e éd.), n'éclaire pas l'essence même de la réforme voulue par Laugier. Il faut se reporter à un article pionnier *d'Alexis* de Hillerin, consacré au Beau idéal dans l'*Essai*

[117] William Herrmann], *Laugier and eigtheen Century French Theory*, Londres, 1962.
[118] Cf. aussi, M.-A. Laugier, *Histoire de la République Venise* (…), Paris, 1759-1768.
[119] D. Rabreau, . « Architecture », « Urbanisme », *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de M. Delon, Paris, PUF, 1997.
[120] J.-J. Rousseau *Les Rêveries du promeneur solitaire, Paris, 1776-1778.*
[121] R. Middleton et D. Watkin, *Architecture moderne. Du néo-classicisme au néo-gothique. 1750-1870*, Paris, 1983.
[122] M. Petzet, *Soufflots Sainte-Geneviève und der Französische Kirchenbau des 18 jahrhunderts*, Berlin, 1961.
[123] H. Rousteau Chambon, *Le gothique des Temps modernes*, Paris, 2003.
[124] J. Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, New York, 1972 (éd. en français, 1976).
[125] Françoise Fichet, « Introduction », p.5-53, *La théorie architecturale classique. Essai d'anthologie critique*, Bruxelles, éd. Mardaga, 1979.
[126] B. Saint-Girons, *Esthétique du xviii e siècle. Le modèle français*, Paris, 1990.
[127] W. Szambien,, *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, 1986.
[128] E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963).
[129] Fabio Restrepo Hernández, *Ceci est mon testament : Marc-Antoine Laugier*, Université polytechnique de Catalogne, Barcelone, de 2011. Je remercie l'auteur de m'avoir soumis ses recherches en cours avant soutenance.

de Laugier[130] pour aborder l'interprétation philosophique de la pensée de l'auteur, en comparant le talent d'écrivain du prêtre savant aux attendus traditionnels de la théorie de son temps. Explorant fort bien le point de vue de l'histoire littéraire, Hillerin affirme : « Laugier na rien d'un architecte : son but n'est pas l'élaboration des œuvres, mais leur conception et leur intégration dans un espace philosophique et poétique clairement défini. »[131] Certes, mais l'auteur ne s'interroge guère sur les projets concrets que formule Laugier, et sa connaissance limitée à l'histoire stylistique borne l'appréciation des raisons esthétiques qui ont lancé Laugier dans son combat de régénération de l'architecture. Jusqu'au contresens : « Il s'agit pour Laugier de mener la guerre contre tous ceux qui voudraient ébranler les grands principes de l'architecture classique. »[132] « Classique » ? Le vocable est anachronique dans ce contexte et Laugier, lorsqu'il invoque l'Antiquité entend bien liquider le *vitruvianisme* et l'académisme moderne, au bénéfice d'un goût « à la grecque » qu'il s'agit de maîtriser, sans suivre la mode des décorateurs qui ont combattu la Rocaille déchue ! L'aspect littéraire et philosophique de l'Essai est toutefois bien mis en perspective, par rapport à l'une des caractéristiques (rousseauiste ?) du Jésuite : « Le ton d'une rêverie itinérante (…) s'élabore au fil des promenades parisiennes. »[133] Relevant l'« héritage cartésien » de l'auteur, Hillerin conclut que le rationalisme de Laugier le classe parmi les défenseurs de la capacité humaine à accéder à cette rationalité. Finalement : « L'*Essai* sur l'architecture se présente comme un parcours initiatique. »[134]

De la nature de l'*Essai sur l'Architecture *(éd. de 1753 et 1755)

Dans l'optique de l'*histoire du goût*, on doit se poser cette question : Laugier ne serait-il pas davantage critique que théoricien (au sens *vitruvien*[135]) et avant tout auteur, préoccupé d'illustrer son propre goût, jusqu'à la tentation de formuler d'*imaginatifs* projets d'architecture à des fins didactiques et expérimentales ? Attitude risquée, on s'en doute, pour un non praticien, mais qui préfigure, en quelque sorte, la manière bien connue de procéder d'un

[130] Alexis de Hillerin, « La recherche du beau idéal, dans *l'Essai sur l'architecture* de l'abbé Laugier », p. 413-434, revue *Dix-huitième siècle*, n° 30, 1998.
[131] *Ibid.* , 413.
[132] *Ibid.* , 414.
[133] *Ibid.* , 414
[134] *Ibid.* , 415
[135] W. Szambien, *op. cit. supra*.

Diderot, critique de peinture et de sculpture ; comme bien des connaisseurs et amateurs de l'époque – on pense au comte de Caylus, inspirateur du goût de l'Antique du grand sculpteur Edme Bouchardon ![136]

Sans caricaturer je dirai que les *Observations sur l'Architecture* (1765) sont ensuite une défense et illustration du monument par excellence du règne de Louis XV, la basilique Sainte-Geneviève de Soufflot alors en construction[137], et de l'esthétique montante du « goût à la grecque »[138], tout en réactualisant les effets admirables de structure et d'espace lumineux du *Gothique*. Une sorte de gallo-grec moderne ! Au préalable, l'*Essai sur l'Architecture* prônait une réfutation du *vitruvianisme*, une critique très dure de l'architecture savante des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, tant italienne que française avec une descente en règle, par exemple, du château de Versailles, globalement ou dans le détail (exception faite de la chapelle, où « il y a des beautés », et des écuries très admirées). L'église Saint-Sulpice, la plus prestigieuse de Paris après la cathédrale Notre-Dame qu'il vénère, devient le repoussoir de sa conception de l'architecture sacrée, même dans sa phase finale avec le portique à l'antique moderne dû à Servandoni ![139] Je reviendrai sur ces questions où il apparaît, par exemple, que le « portique du Louvre »[140]de Claude Perrault, comme l'appelle Laugier, sert d'étalon au « pour et au contre » dans la querelle du Moderne ou de l'Ancien, qui s'achève. L'esthétique, que l'histoire de l'art deux siècles plus tard, nommera « *Maniériste, Baroque, Rococo* », est évidemment très vivement condamnée par le Père jésuite. C'est l'unique perspective qu'il partage avec les préceptes critiques de l'Académie royale d'Architecture, tandis que le docte professeur qui y enseigne, Jacques-François Blondel[141], condamne l'esprit libertaire de l'*amateur* Laugier. [142]

Il faut aborder la lecture de l'*Examen* du livre de l'*Essai* de Laugier publié par le pamphlétaire La Font de Saint-Yenne en 1753, dans l'excellente édition[143] présentée par Etienne Jollet : la confrontation est passionnante, puisque Laugier tient compte du pamphlet dans sa 2^e^ édition (narquoisement augmentée d'un glossaire !), et montre l'expression de deux mauvaises fois affrontées à partir de leurs manières irréconciliables d'aborder l'architecture :

---

[136] I. Aghion et A. Schnapp, *Le come de Caylus et l'invention de l'archéologie*, cat. expo, Paris, BnF, 2007.

[137] P. Chevallier. Et D. Rabreau, *Le Panthéon*, Paris, éd. CNMH, 1977 ; Le *Panthéon, symbole des révolutions*, dir. B. Bergdol, Paris-Montréal, 1989.

[138] D. Rabreau, « Du ''goût à la grecque'' sous Louis XV », *op. cit. supra*.

[139] F. Guidoboni, Servandoni, architecte, 1695-1766, thèse de doctorat, Universités Paris-Panthéon-Sornonne et La Sapienza, Paris-Rome, 2014.

[140] Façade orientale, alors attribuée à Claude Perrault, traducteur et commentateur des *Dix livres d'Architecture de Vitruve*.

[141] J.-F. Blondel, *Cours (...) d'architecture*, Paris, 1771-1777, terminé par P. Patte.

[142] .A. Davrius, *Jacques-François Blondel, un architecte dans la "République des Arts" : Étude et édition de ses Discours*, Genève, 2016.

[143] E. Jollet, *op. cit. supra*.

c'est-à-dire à la fois sa nature ou son essence, mais aussi les règles indispensables à son rôle social, symbolique et politique. Saint-Yenne demeure *vitruvien*, comme dans son pamphlet le plus connu : l'*Ombre du Grand Colbert*, célèbre critique de la politique architecturale de son temps, qu'il publie en 1749[144] ; il s'y accommodait des idées de Jacques-François Blondel, celles du moins qui paraissent ensuite sous la signature de celui-ci dans l'*Encyclopédie*[145] et qui confirment l'autorité du professeur de l'Ecole des Arts[146] où de futurs rebelles-architectes parmi les plus renommés se sont formés : Ledoux, De Wailly, Peyre l'Aîné, Moreau, Chambers ![147] Laugier, plus proche de Claude Perrault[148], mais libre de ses jugements qu'il étaye sur l'autorité de l'abbé de Cordemoy[149] (auquel il rend hommage à plusieurs reprises sur l'appréciation de l'« architecture des Goths »[150]), est parfaitement iconoclaste. Il récuse les préjugés hérités de la tradition (depuis l'Antiquité) et prône, à partir d'expériences visuelles très concrètes qu'il raisonne comme tout disciple de Condillac[151], un naturalisme intransigeant des règles du Beau.

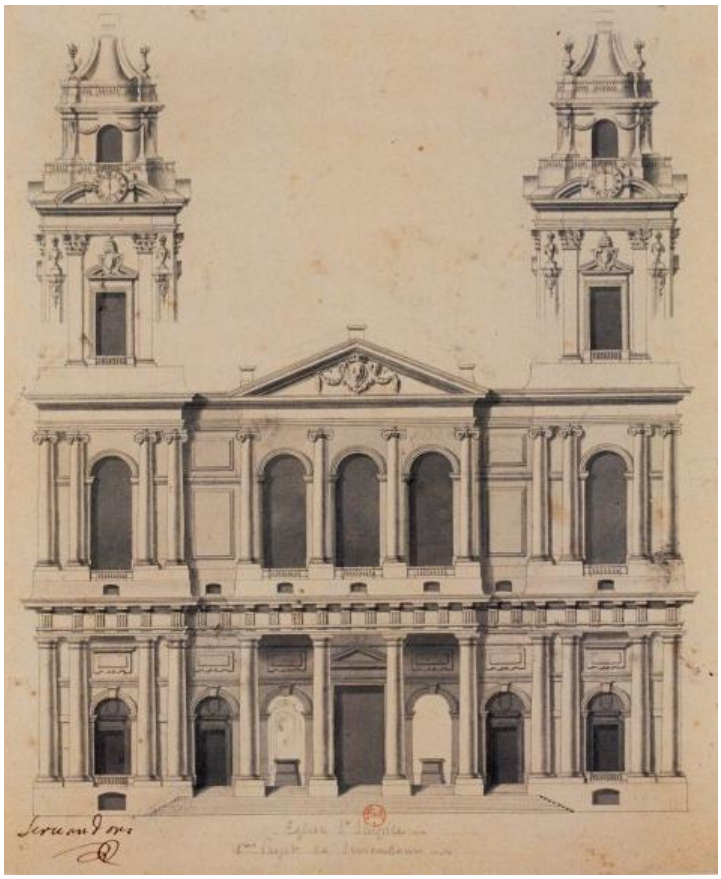
Curieusement, La Font de Saint-Yenne s'érige en défenseur des théoriciens quand Laugier s'appuie sur une critique subjective qu'il souhaite consensuelle. Mais plus que le contenu ici, plus que l'éternel débat entre Modernes et Anciens que les historiens mettent toujours en avant (la question semble bien définitivement résolue par Laugier en faveur des modernes : faut-il donc y revenir toujours ?), c'est la forme de l'*Essai* qui m'intéresse, comme le *style* de La Font de Saint-Yenne ou des autres auteurs avec lesquels on peut les comparer. Il s'agit alors davantage de sonder l'*imaginaire* où s'exprime des notions d'architecture que de rendre compte seulement du contenu conceptuel de la théorie et du bien fondé des attendus réglementaires qu'il révèle. Du moins, l'étude stylistique et structurelle des écrits, chez Laugier comme chez ses détracteurs, devrait permettre une meilleure connaissance des rapports entre la critique exprimée et ce qu'on appelle aujourd'hui la *réception*, en l'occurrence, on l'oublie un peu vite, la réception d'une forme d'art (l'architecture) qui n'entre

[144] E. La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand* La Font de *Colbert* (...), Paris, 1752.
[145] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, publié par Diderot et d'Alembert, Paris-Neuchâtel, 1751-1766, supplément en 1777.
[146] M. Gallet, *Les architectes parisiens du xviii^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995.
[147] J.-L. de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris, 1714.
[148] Le théoricien et réputé *auteur* de la colonnade du Louvre. Cf. A. Chastel et J.-M. Pérouse de Montclos, « L'aménagement de l'accès oriental du Louvre », *Monuments historiques de la France*, juillet-septembre 1966.
[149] J Barrier, *William Chambers*, Paris, 2010.
[150] « Mémoire » de Soufflot sur le gothique lu à l'Académie de Lyon, 1741, éd. dans *L'œuvre de Soufflot à Lyon*, Lyon, 1982.
[151] Condillac, *op. cit. supra*.

toujours pas dans la catégorie des Beaux-arts, ou des Arts libéraux (comme la rhétorique) au milieu du XVIII[e] siècle (loin s'en faut, si l'on suit les sentiments de l'abbé Batteux ![152]).

Curieusement, le fait que Laugier fut un prêtre éducateur (il doit quitter l'ordre des Jésuites peu avant sa suppression en 1762[153]), certes abbé polygraphe et bien introduit dans les milieux intellectuels et artistiques de la capitale, pour un temps même directeur de la *Gazette de France*, le fait même qu'il prêcha devant le roi, avant d'être limogé pour avoir osé lui faire la leçon (à l'époque des premières querelles avec le Parlement), ces caractéristiques qui précèdent son engagement dans la polémique architecturale n'a que rarement été mis en avant pour l'étude stylistique de son œuvre et de sa pensée. Laugier, comme ses confrères philosophes, a un dessein politique qu'il faudra décrypter. Son style découle de la rhétorique des prédicateurs, tout en révélant des qualités littéraires pittoresques et vivantes, toujours imagées à la manière de la parabole, qui a forcément beaucoup compté dans l'énorme succès qu'a connu l'*Essai*. La construction de son texte est très finement structurée, la pensée exposée progressivement, la langue limpide et élégante, prompte à servir un raisonnement très personnel et affirmé comme tel, toujours didactique, jamais sentencieuse et non exempte de traits d'humour ou de pure sensibilité poétique… L'analyse du style et de l'argumentation de l'abbé empruntés à la critique et à la théorie de la peinture (notamment à Roger de Piles[154]) à des fins didactiques, certainement, mais également pour étayer l'image régénérée de l'architecture qu'il fonde sur l'imitation de la nature, légitime la revendication de l'entrée de l'architecture dans la catégorie des Beaux-arts !

[152] Batteux *op. cit. supra*.
[153] Il intègre l'ordre des Bénédictins, *op. cit. supra*.
[154] R. de Piles, *op. cit. supra*



5 – Servandoni, élévation de l'église Saint-Sulpice, plume et lavis,
BnF est. Fonds Destailleur (Cl. Bnf).



6 – Vue de la façade de Saint-Sulpice et de l'angle de la rue des Cannettes,
avec l'immeuble de Servandoni (Cl ; D. Rabreau).



7 – Vue du transept et du chœur de Saint-Sulpice (Cl. P.-L. Laget).

La Font de Saint-Yenne[155] est vraiment perfide quand il conspue la vanité, le goût de se rendre intéressant par la provocation, le pillage des idées de Cordemoy et l'inutilité des arguments trop subjectifs de l'auteur *anonyme* de l'*Essai* qu'il prend pour un débutant pressé de se faire une réputation sur un sujet qu'il méconnaît totalement. C'est un poncif… La révélation du nom de l'auteur dans la 2e édition, où Laugier répond aux critiques de La Font, comme à celles de Frézier, donne du piquant à la situation, et Laugier s'en amuse… Il faut dire que La Font de Saint-Yenne, obsédé par l'idée de donner une bonne leçon à un blanc-bec (feint-il de le croire pour mieux humilier l'auteur ?), accumule les répétitions, mêlant parfois dans la même réprimande la contre-argumentation sur le fond et la manière par trop personnelle de s'exprimer dont fait preuve l'auteur de l'*Essai*. Voici comment La Font de Saint-Yenne rend compte du style du jésuite qu'il ne connaît ni d'Eve ni d'Adam :

« Ce nouvel *Essai* a été assez bien reçu du Public pour le justifier de l'accueil qu'il lui a fait et qu'il mérite par des réflexions judicieuses et très utiles sur plusieurs licences de nos Artistes. Mais en donnant à l'Auteur les éloges qui lui sont dus, il est important de relever ses méprises, d'autant plus dangereuses qu'elles sont exprimées avec beaucoup d'agréments. Il est des erreurs dont le charme de l'expression enchante l'esprit, et fait aimer l'illusion au point de ne pas laisser au jugement la liberté de l'examen.

Si tous les lecteurs aimaient également le vrai et le cherchaient dans les écrits, ils mépriseraient bientôt les frivoles beautés d'une diction qui les séduit aux dépends de la vérité. »[156]

« Les éléments de l'Architecture ne sont ignorés de qui que ce soit ; Vitruve, et mille autres après lui les ont rebattus dans tous leurs ouvrages ; cependant ils paraissent neufs dans celui-ci par les descriptions poétiques don il les a ornés. Mais le riant tableau de cette verdure naissante, du tendre duvet d'un gazon, de ces tapis émaillés est-il en sa place, et ne serait-il pas beaucoup mieux dans une Eglogue ? J'en laisse le jugement à ceux qui sentent tout le mauvais effet de ces sortes de déplacements et qui n'estiment rien de beau que ce qui l'est où il doit l'être. »[157]

« [Laugier] « (…) accuse d'erreur grossière l'auteur du péristyle du Louvre, d'avoir employé des Pilastres dans ses avant-corps. *Comparez*, dit-il, *les côtés de ce superbe portique avec les Pavillons dans avant-corps, quelle différence ! Il n'est pas jusqu'aux valets et aux servantes qui ne se demandent pourquoi l'on n'a pas fait les Pavillons comme le reste.* La vanité avec laquelle il s'applaudit d'oser attaquer un si beau monument et d'humilier ses admirateurs l'étourdit et l'égare au point d'oublier la modération et la décence dans ses expressions ; il emploie les plus basses pour mieux avilir les partisans de ce bel ouvrage, il les met au-dessous des valets et des servantes qui en voient les défauts prétendus au premier coup-d'œil. Mais le triomphe de sa vanité ne sera pas long. On va lui prouver que l'Architecte qui en est l'auteur était plus habile que lui, et qu'il aurait dû lui rendre l'honneur qu'il mérite s'il avait eu assez de lumière pour apercevoir ses raisons que le plus petit écolier en Architecture eût senti à la première vue. »[158]

[155] La Font de Saint-Yenne, *op. cit. supra*.
[156] *Ibid*. p. 208.
[157] *Ibid*. p. 212-213.
[158] *Ibid*. p. 219.

Revenons à la seconde citation : « J'en laisse le jugement à ceux qui sentent tout le mauvais effet de ces *déplacements* [je souligne] et qui n'estiment rien de beau que ce qui l'est où il doit l'être ». Le mot « déplacements » est à méditer. Sciemment, ou inconsciemment, avec ce mot, La Font de Saint-Yenne caractérise une des innovations essentielles de Laugier dans le contexte de la théorie de l'architecture : il s'agit bien du déplacement de ton, d'un style d'écriture personnel mis au service d'une cause et, finalement, d'une qualité littéraire qui enrobe le raisonnement et qui (du point de vue de La Font) déplace la rigueur ou plutôt l'exclusive attention qu'il faut porter à la chose à débattre.

La littérature de Laugier l'horripile : mais ne sommes-nous pas enclins, deux siècles et demi après à y trouver au contraire l'illustration d'un *déplacement* bien plus fondamental : celui qui fait appel à l'imagination et au sentiment de la nature dans le jugement, là où le critique et le public bien éduqué peuvent s'entendre contre les règles préétablies sur la pratique et la tradition ? La Font n'exploite pas cette piste, mais elle est sous-jacente dans toute sa critique et confirme, s'il en était besoin, notre propre lecture de Laugier. Un vrai danger pour l'ordre établi… C'est bien en déplaçant les attendus théoriques de l'architecture, et en s'appuyant sur le droit à la critique sans réserve, que Laugier entend démontrer à ses lecteurs le bien fondé de la régénération qu'il appelle de ses vœux.

Il est alors très instructif d'analyser la composition générale de son *Essai*, d'en comprendre la structure chapitres après chapitres (car tout se déroule admirablement) et d'étudier sa méthode didactique où l'expression du raisonnement s'appuie sur l'énoncée d'un précepte suivi de la démonstration expérimentale. C'est là qu'apparaissent les exemples critiqués ou loués, rarement globalement, mais sur des points de détails. Quatre passages du livre, toutefois, font exception à cette uniformité didactique, à savoir les passages où sont exposés :

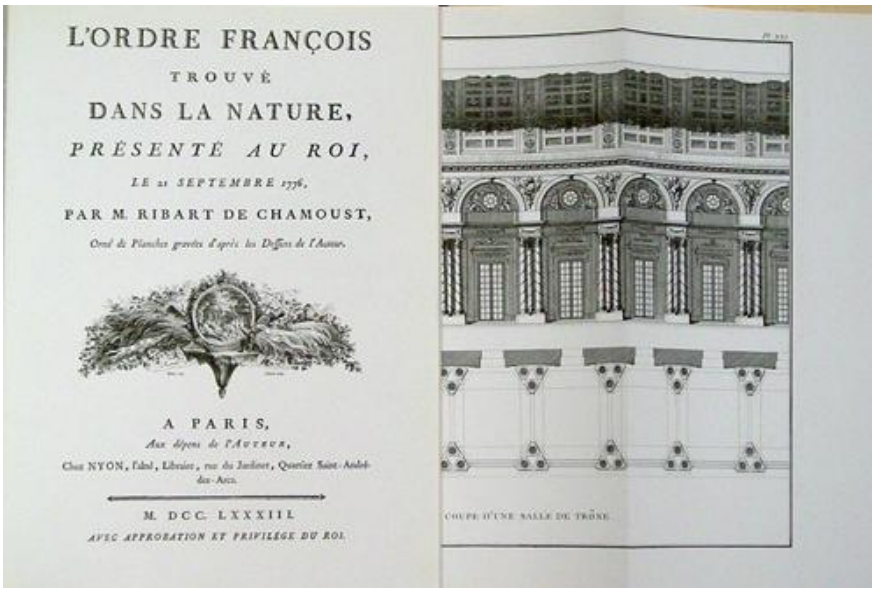
-la fameuse cabane primitive (empruntée à Vitruve)
-le projet d'église qu'invente Laugier
-le style de jardins qu'il préconise pour l'avenir
-l'image du plan idéal de Paris et les aménagements qu'il préconise.

Dans les quatre cas, la description imagée de l'objet, l'expérience de la promenade ou l'évocation d'un idéal prospectif ou d'une critique fondée d'expérience (la visite des jardins de Versailles, par exemple, précède le précepte et, finalement, son projet personnel). Et à quelques chapitres de distance, il esquisse le parallèle entre la cabane aux origines naturelles et

l'église qu'il invente sur le modèle structurel gothique, mais avec un ordonnancement grec ; c'est saisissant, sans être appuyé : le style pittoresque (dénoncé par La Font de Saint-Yenne) entraîne la conviction en faisant appel (visuellement) à l'imagination du lecteur.



8 – Vue de la façade orientale du Louvre (Cl. P.-L. Laget)


L'ORDRE FRANÇOIS
TROUVÉ
DANS LA NATURE,
PRÉSENTÉ AU ROI,
LE 21 SEPTEMBRE 1776.
PAR M. RIBART DE CHAMOUST,
Orné de Planches gravées d'après les Dessins de l'Auteur.
A PARIS,
Aux dépens de l'Auteur,
Chez NYON, l'aîné, Libraire, rue du Jardinet, Quartier Saint-André-des-Arcs.
M. DCC. LXXXIII.
AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI.
COUPE D'UNE SALLE DE TRÔNE.

9 – Charles François Ribart de Chamoust, *L'ordre français trouvé dans la nature*, présenté au roi (septembre 1774), Paris, 1783, inspiré des idées de Laugier (Cl. Centre Ledoux)


TYPE DE L'ORDRE FRANÇOIS.
L'ORDRE FRANÇOIS DÉVELOPPÉ.

10 – Charles François Ribart de Chamoust, *L'ordre français trouvé dans la nature*, présenté au roi (septembre 1774), Paris, 1783 (Cl. Centre Ledoux)

Rivaliser avec la Grèce des origines et l'art de peindre au secours de l'architecture

Ce n'est bien sûr pas l'affaire de Laugier de ménager les architectes, fussent-ils parmi les plus reconnus. Fustigeant la rhétorique artistique de son temps, il milite pour le libre usage de l'inspiration créatrice de l'artiste, sous réserve néanmoins que celui-ci prenne conscience des lois naturelles du Beau, le *Beau essentiel* – idéal et inflexible. Avec conviction, un architecte, comme un peintre ou un sculpteur, doit ressentir et respecter les limites originelles de l'*Imitation de la Nature,* dont les Grecs ont été, historiquement, les premiers interprètes et les plus purs sectateurs. Tel est le fondement des premiers traités d'architecture de la Renaissance italienne, depuis les nouvelles traductions, commentaires et publications du traité, non illustré et jugé obscur, de Vitruve. Ou : comment passer de « l'architecture de papier »[159] aux applications modernes – Palladio demeurant le plus influent dans ce domaine, avant les Français du XVII^{e} siècle – plus friands de Vignole !

Mais, « pénétrons où les Grecs n'ont pas pénétré » (b- p. 153), affirme Laugier qui, dans la suite décadente des siècles qu'il déplore, admire toutefois les innovations constructives des *Goths* et les « effets » (mot récurrent) qui pourraient résulter d'une appropriation raisonnée de structures spatiales sensibles, accordées au bon goût des proportions et du décor « à l'antique » revisité. Laugier expose-t-il donc une théorie réformatrice de l'architecture contre la tradition académique ?

La question de savoir si les réflexions critiques, les observations raisonnées et les projets concrets que le bon père jésuite formule, débouchent sur une nouvelle *théorie de l'Art de bâtir* est rarement posée en ces termes par les exégètes de ses idées. Dans l'approche comparative, de Vitruve à Ledoux, en passant par les auteur-architectes de la Renaissance, Claude Perrault et Jacques-François Blondel[160], notamment, les écrits de l'abbé sont davantage jugés comme une incitation au « progrès de l'architecture » – dans la continuité –, et non pas une *rupture* dans la perspective de régénérer tous les arts réunis. Implicitement, les historiens de l'art se sont situés dans les limites contraintes de l'histoire des styles la plus obsolète ; en témoigne l'invention du concept de *Néoclassicisme*, par exemple, qui met en scène Laugier parmi les

[159] F. Lemerle, « La Grèce de papier des lecteurs de Vitruve au XVI^{e} siècle », *Recherches sur la réception de l'Antiquité*, v. 8, C. Gaullier-Bougassas, dir., Turnhout, 2025.

[160] Sur l'opposition de J.-F. Blondel à Laugier, cf. Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel. Un architecte dans la République des arts. Etude et édition de ses discours*, Genève, 2016 (« Index »).

précurseurs, inspirateur de ce mouvement nommé comme tel seulement au XX^e^ siècle ![161] A-t-on jamais cantonné Denis Diderot, critique d'art, parmi les prophètes du prétendu Néoclassicisme de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle ? Que n'a-t-on rapproché son enthousiasme, ses dégoûts et sa propension à donner des projets (en peinture et sculpture), des procédés stylistiques et programmatiques prônés par Laugier pour l'architecture ? C'est en *critiques*, imprégnés de l'expérience empirique et sensualiste de leur temps, et non en théoriciens d'une forme spécifique d'art, que le Jésuite et le Salonnier s'expriment sur l'impérieuse nécessité de réformer le *Goût* et d'approcher le vrai Beau, jusqu'à la reconnaissance du *sublime*[162]. En conséquence, un des buts de Laugier est bien de faire reconnaître l'architecture (« art du dessin »), enfin, parmi les *Beaux-arts* ou Arts libéraux – ce qui adviendra en effet, avec la génération suivante des « architectes révolutionnaires » – selon Emil Kaufmann qui, toutefois, raisonne encore dans l'optique de l'histoire stylistique[163], complètement inopérante dans l'approche symbolique et culturelle de l'*esthétique*.

Par exemple, l'appétence du Jésuite pour les constructions gothiques n'est pas en contradiction avec le modèle grec : c'est un *paradoxe*, sentimental qui stimule le génie de l'invention… Tout comme l'incitation à créer un nouvel *Ordre français*[164] *qui ressortit à une* des visées identitaire et politique[165]. Alors, la description de la petite « cabane rustique » (a-p. 9), référence emblématique des origines de l'architecture des Grecs, doit s'entendre comme une *parabole* : transposition didactique d'une démarche intellectuelle qui valorise une vision continue de l'*Histoire* dans l'actualité, et que justifie l'imitation de la *Nature*...

La même remarque vaut pour la comparaison des voûtes gothiques avec les arceaux de branches d'arbres… Certaines expressions, comme « maisons *ambiantes* » (c'est lui qui souligne[166]), d'autres formules d'ordre psychologique ou environnemental, dirait-on aujourd'hui, mériteraient une réflexion approfondie… Trente et quarante ans plus tard,

---

[161] Daniel Rabreau « Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique au XVIII^e^ siècle », *Histoire de l'art*, n° 54, juin 2004, p. 13-18. Daniel Rabreau, « Du ''goût à la grecque'' sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque » et « Editorial : ''L'architecture antique entre Humanisme et Lumières'' », avec F. Lemerle et Y. Pauwels, *Revue de l'art* (n° spécial consacré à ''L'architecture antique à l'époque moderne''), 2010, n° 170, p. 5-10 et p. 41-52.

[162] A titre posthume, Charles-Nicolas Cochin publie *Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, par feu M. l'Abbé Laugier, mise au jour et augmentée de plusieurs notes intéressantes*, Paris, 1771. Jacques. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974 et Baldine Saint-Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, 1990.

[163] Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass, 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963).

[164] Manuel Weinberger, « Les traités d'ordre nationaux à la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, 1752-1813 », *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en France / Etienne-Louis Boullée l'utopie et la poésie de l'art*, (colloques, Paris, 2004 et 1999), sous la dir. de Daniel Rabreau et Dominique Massounie, Paris, 2006, pp. 48-58.

[165] Création d'un *gallo-grec* régénérateur, comme l'illustre alors Soufflot dans la basilique Sainte-Geneviève qu'il construit pour Louis XV. Cf. *infra* et D. Rabreau, *Le Panthéon* (…), *op. cit. supra*.

[166] *Observations*, 1765, *op. cit. supra* note 3, p. 175 (dans le contexte d'une critique de l'habitat parisien de son temps et des solutions pour l'améliorer).

Boullée et Ledoux, qui illustrent concrètement la régénération de l'architecture de leur temps, multiplient les « images » textuelles ou les historiettes selon le même principe didactique qui *poétise*[167] le *fonctionnalisme* naissant de l'art de l'architecture, tandis que Charles De Wailly fait pencher la balance vers les maîtres d'autrefois des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Italiens et Français, sans ignorer Palladio, Piranèse, les Etrusques et les Grecs !.

Le fait que l'abbé fonde l'*Art de l'Architecture* sur un empirisme d'expériences individuelles et sentimentales, révulse ses détracteurs – critiques et théoriciens. L'un d'entre eux se lamente, La Font de Saint-Yenne on l'a vu plus haut, en dénonçant les *déplacements* permanents dans le style du Jésuite. Inconsciemment, avec ce mot, le critique caractérise une des innovations essentielles de Laugier dans le contexte de la théorie de l'architecture. On peut jouer sur les mots : décrivant ses déplacements de promeneur, Laugier, non seulement enrichit la perception des trois dimensions de l'architecture, mais il évoque également le ressenti de la quatrième dimension, c'est-à-dire l'espace parcouru que le mouvement associe aux effets d'ombre et de lumière, ainsi qu'au paysage ambiant. Il s'agit d'une prise de conscience propre à stimuler l'expérience du goût – du Beau instinctif.

Le style du Jésuite, qui découle de la rhétorique des prédicateurs, tout en révélant des qualités littéraires pittoresques et vivantes, toujours imagées à la manière de la parabole, a forcément beaucoup compté dans l'énorme succès qu'a connu l'*Essai*[168]. Il se poursuit dans les *Observations*. Enfin, l'auteur procède à un autre déplacement avec l'usage permanent du vocabulaire de la théorie de la peinture la plus récente qu'il applique à l'architecture. Son modèle, particulièrement efficient chez les peintres de son temps, est Roger de Piles dont il adapte avec souplesse et imagination l'art de nommer les *effets* et d'en tirer des lois.[169] – par exemple lorsqu'il dénigre les jardins de Versailles dont l'excessive monotonie et froideur lui rappellent le clair-obscur forcé du Caravage !

Les historiens de la philosophie des Lumières reconnaissent l'allégeance de Laugier à l'évolution de la pensée cartésienne, newtonienne, lockienne ou condillacienne et rousseauiste, ce qui est conforme à la démarche encyclopédique du temps. Laugier ne cherche pas à

[167] Juste un exemple : dans un projet de maison destinée à un architecte, Boullée met en scène cette fiction : « (…) J'en ai annoncé l'entrée par celle d'un ancien monument dans les respectables ruines duquel l'artiste est sensé avoir établi sa demeure », Etienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, 1968, p. 27 et 26 note 6 (il y est fait allusion à la fameuse demeure en forme colonne colossale tronquée du Désert de Retz).

[168] Plusieurs ouvrages et de très nombreux articles de presse (*Mercure de France*, *Journal de Trévoux*, *Journal des Savants*, etc.) réagissent à chaud à la publication de l'*Essai*. Traduit en anglais (1755) et en allemand (1758), il nourrit les meilleurs théoriciens italiens de l'époque et n'est pas inconnu en Espagne (Frédéric Jimeno, « La diffusion des livres d'architecture en français dans l'Espagne des Lumières. Evolution et spécificité », *Claude-Nicolas Ledoux* (…) – actes de colloque, *op. cit. supra* note 10, p. 86-95.

[169] Daniel Rabreau, « Laugier, le *pittoresque* et la tentation du paysage », *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, gta Verlag, Zürich, 2004, p 40-57.

remplacer une théorie qu'il juge pernicieuse par une autre plus légitime : il entend légiférer à la manière d'un philosophe qui pense l'art, non seulement dans une approche hédoniste et idéologique, mais par rapport à sa *réception*, à son utilité dans la société, selon un entendement consensuel qui tend à l'utopie. Les futurs architectes révolutionnaires – toujours Boullée, Ledoux et leurs émules – s'en inspirent pour asseoir leurs réformes concrètes de l'architecture enseignée (Boullée[170]) ou bâtie (Ledoux[171]). Dans une fine analyse de certaines idées de Laugier, qu'elle compare à celles de l'abbé Du Bos ou de Caylus[172], Baldine Saint-Girons (avant d'envisager l'état de nature chez Rousseau et la statue *sensualiste* de Condillac[173]) écrit : « (…) Toute la difficulté, quand on aborde Laugier, nous paraît-elle dans la juste articulation du dogmatisme et de la fantaisie » (…) « Si les principes philosophiques présentent souvent une forme caricaturale, le goût se montre remarquablement assuré ; et la prémonition des formes qui séduiront les contemporains ne cesse d'étonner. Le fondateur du néo-classicisme [sic] n'est pas un artiste, mais un philosophe animé du désir d'introduire la ''logique'' dans les ''choses du goût''. »[174]

Ecclésiastique, prédicateur à la cour, certes auteur polygraphe bien introduit dans les milieux intellectuels et artistiques de la capitale, pour un temps même éditeur de la très officielle *Gazette de France,* il prêcha devant le roi à Versailles, avant d'être sanctionné par la Compagnie pour avoir osé lui faire la leçon[175]), sans que cela nuise à sa carrière d'homme de lettres influent. Curieusement, ces références et bien d'autres – par exemple ses liens avec le *médiéviste* La Curne de Sainte Palaye ou cet autre polygraphe, historiographe des Bâtiments du Roi, l'Abbé Leblanc, le mentor de Soufflot et de ses protecteurs[176] –, qui coïncident avec son engagement dans la polémique architecturale, n'ont que rarement été mises en avant pour l'étude stylistique de ses écrits et de ses idées sur l'architecture. Laugier, comme ses confrères philosophes et Encyclopédistes, a une pensée politique qu'il faudra décrypter. J'en veux pour preuve une observation qui semble-t-il n'a jamais intrigué les exégètes de l'*Essai* en le situant

[170] Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée. 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969, et *Claude-Nicolas Ledoux* (…). *Etienne-Louis Boullée* (…) – actes de colloque, *op. cit.*.

[171] Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'architecture et les fastes du temps*, coll. « Annales du Centre Ledoux », t. III, Paris-Bordeaux, éd. William Blake and Co Art & Arts, 2000 (et « Préface à l'édition russe », 2e éd. bilingue, russo-français, Ekaterinbourg, 2007).

[172] La comparaison, contradictoire, pourrait s'étendre à l'abbé Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, pour qui l'architecture n'est qu'un « art mécanique », non susceptible d'imitation de la Nature.

[173] Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, Paris, 1754. Cf. l'application qu'en fait à l'architecture Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.

[174] Baldine Saint-Girons, *Esthétique du XVIIIe siècle. Le modèle français*, Paris, 1990, p. 541.

[175] Cf. Wolfgang Herrmann, *op. cit. supra* (le pape l'autorise à rejoindre l'Ordre des Bénédictions, « pour la forme » et il portera désormais le titre d'abbé), p. 9.

[176] Le marquis de Marigny, Mme de Pompadour, Louis XV lui-même qui s'intéresse personnellement à l'architecture.

dans la *micro-chronologie* politique du temps et les propres activités de l'auteur. Il s'agit de deux pages de l'édition de 1755 qui ne figurent pas dans celle de 1753, restée anonyme. Laugier y fait l'éloge dithyrambique du site du château de Bellevue, après avoir vilipendé celui de Versailles et des autres résidences royales autour de Paris[177]. Ce domaine, dit-il, possède toutes les qualités géographiques et paysagères pour rapprocher visuellement et symboliquement Louis XV de Paris. Mme de Pompadour accède à la propriété de Bellevue en 1749, alors que le *Bien Aimé* s'efforce de retrouver une popularité qui s'estompe. L'année de l'inauguration du château en sa présence (1751), le roi cesse d'honorer le lit de sa maîtresse, mais la marquise devient son *Amie* officielle[178], l'égérie politique que l'on sait, fort influente. Six ans plus tard, en 1757, Louis XV achète Bellevue comme « Maison royale ». Prémonitoire le *vœu* du Jésuite, de vouloir « un voisinage plus grand, et toujours visible l'un de l'autre » (a-p. 142) dont jouiraient mutuellement le souverain et ses sujets ? En 1759, avec l'approbation de Cochin[179] Laugier sollicite l'appui du marquis de Marigny, le frère de Mme de Pompadour, pour créer un nouveau périodique, *L'Etat de l'art en France* – sans succès.

La question sera à creuser, d'autant qu'elle coïncide avec l'éloge inconditionnel des plans et du chantier de Sainte-Geneviève (actuel Panthéon de Paris) dû au « génie » (dixit Laugier) de Soufflot, dont la carrière au service de Louis XV avait été promptement orchestrée. Mentor lui-même du directeur général des Bâtiments du roi et des Manufactures[180], Soufflot devient l'académicien le plus influent de sa génération (1713-1780), à l'époque où l'architecte-archéologue Julien-David Le Roy, assistant de Jacques-François Blondel (farouche opposant à Laugier), succède au docte professeur de l'Académie ; comme Jean-François de Neufforge parfaitement en phase avec la démarche du Jésuite[181]. Exceptionnellement en présence du roi, le 6 septembre 1764[182], la mise en scène de la pose de la première pierre de Sainte-Geneviève – le chef-d'œuvre *royal et national* de Soufflot, en chantier depuis 1756 – faisait état du don

[177] *Essai*, 1755, p. 141-142, cf. Daniel Rabreau, *op. cit. supra*.

[178] Très célèbres, deux statues de Jean-Baptiste Pigalle, destinées aux jardins de Bellevue, célèbrent *L'Amitié sous les traits de Mme de Pompadour* et *L'Amour et l'Amitié* (Louvre). Le chroniqueur Barbier, qui ne manque pas, en 1750 puis en 1758, de mentionner l'attachement du roi à Bellevue, en profite pour publier ce quatrain séditieux – témoignage de la clarté et de la popularité du thème – : « Fille d'une sangsue et sangsue elle-même/ Poisson, d'une arrogance extrême,/Etale en ce château, sans honte et sans effroi/ La substance du peuple et la honte du roi. », Edmond-Jean-François Barbier, *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de Louis XV*, textes choisis et réunis par Philippe Bernard, Paris, 1963, p. 235.

[179] L'influent secrétaire de l'Académie royale de peinture et sculpture, dessinateur, graveur et grand critique de son temps, cf. Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993.

[180] Cf. Daniel Rabreau, « Marigny, maître d'ouvrage au nom du roi, réformateur du goût », *Marigny. Ministre des arts au château de Menars*, sous la dir. de Christophe Morin, Blois, 2012, p. 40-63.

[181] Cf. Christopher Drew Armstrong, « Le Roy, Ledoux et le *soi* dans le livre d'architecture au XVIII[e] siècle », *Claude-Nicolas Ledoux* (…). *Etienne-Louis Boullée* (…), *op. cit. supra* note 10, pp. 190-198.

[182] Cf. *Le Panthéon symbole des révolutions. De l'église de la Nation au temple des grands hommes,* sous la dir. de Barry Bergdoll, Paris, 1989, p. 37-96.

d'un ouvrage de Le Roy à Louis XV.[183] illustrateur de la pensée de Laugier et diffuseur d'œuvres de Soufflot, Le Roy publie des livres à succès, l'*Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont donné à leurs temples* (...)[184], qui précède d'un an les *Observations* de Laugier, ouvrage publié sept ans après le plus fameux livre de Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) – grand modèle des « *Néoclassiques* »[185] Plus tard Soufflot, associé à Gabriel-Pierre Dumont pour les gravures, publiera en 1769 dans *Les ruines de Paestum* les relevés exécutés in situ lors de son fameux voyage de 1750 en Italie : le dorique primitif de Grande Grèce, qui intéressera bientôt le sectateur des Etrusques, Piranèse, réjouira les élèves rebelles de Blondel et de son successeur J.-D. Le Roy – mais Laugier ne cède pas à la tentation !

Les dessins sur lesquels s'élève l'église de Soufflot ne livrent pas du tout la forme du dôme définitif que l'architecte ne dessinera que peu de temps avant sa mort (1780) et qui sera réalisé par ses collaborateurs ingénieurs, notamment[186]. Quant aux projets critiqués, celui de 1764 est encore très sculptural, avec un profil de cône à degrés, lourd de symboles « à la grecque ». Il s'agit alors de méditer cette appréciation de Laugier (rare critique du projet en cours) : « (…) L'architecte a dans son génie plus de ressources qu'il n'en faut pour donner à son dôme toute la perfection dont il est susceptible. »(b- p. 26) Ce sera ensuite la vraie tholos à dôme demi-sphérique que l'on admire aujourd'hui. Pourtant, et contrairement à l'usage inverse établi, on peut affirmer que tout n'est pas dit de l'influence de Jacques-Germain Soufflot sur l'abbé Laugier !

En résumé, les *Observations sur l'architecture* de 1765, beaucoup moins célèbre que l'*Essai*, révèlent tout autant de pistes pour l'objet de cette recherche : Laugier *critique* persuasif, accompagnateur de la *politique*[187] réformatrice des arts et donneur de projets, plutôt que théoricien. L'auteur y multiplie les références à l'architecture de son temps, sans ambages, et formule ses propres projets en parallèle à la défense et illustration du monument par excellence du règne, expressément voulu par Louis XV : la basilique royale et nationale alors en chantier. Et tandis qu'il se méfie de l'esthétique montante d'un « goût à la grecque »

[183] Jean-François de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, 1757-1780

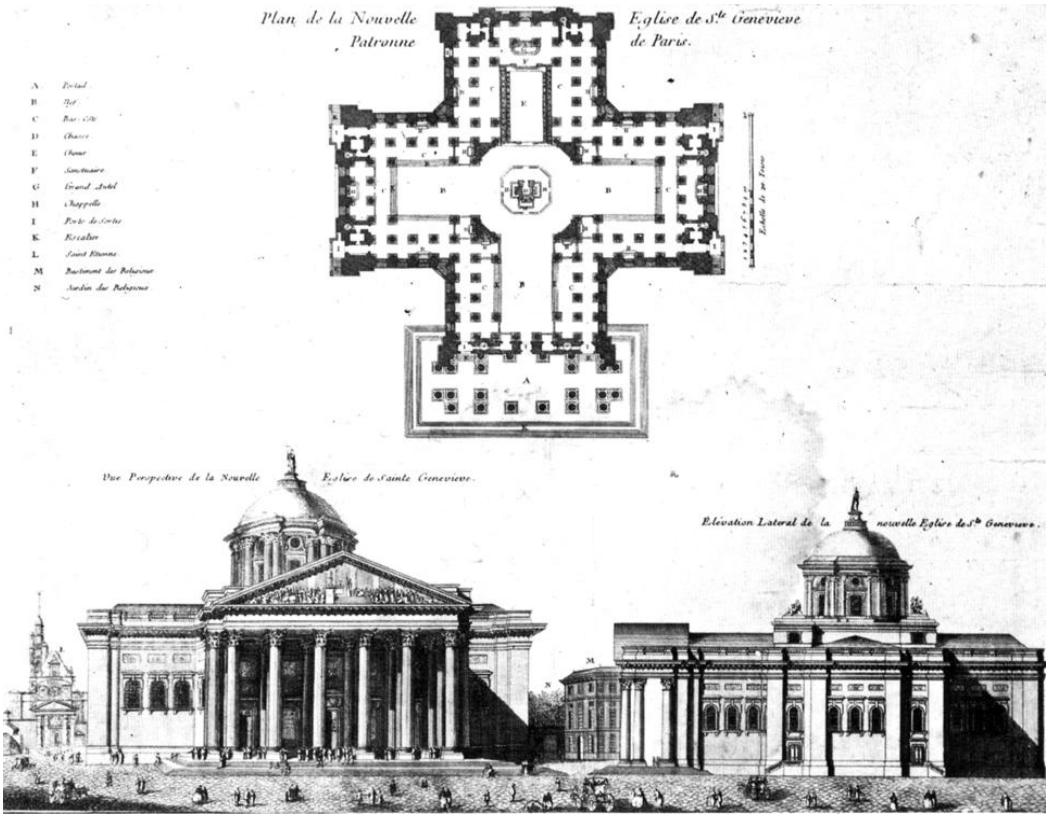
[184] Julien-David Le Roy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont donné à leurs temples depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nos jours,* Paris, 1764.

[185] Christopher Drew Armstrong, *op. cit. supra*.

[186] Cf. *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, sous la dir. de Claire Ollagnier et Daniel Rabreau, Paris, 2015.

[187] Sur le contexte général, cf. Richard Wittman, « Politique et publications sur Paris au XVIII[e] siècle, *Histoire urbaine*, 2009, n° 24, p. 9-32.

décoratif[188] – il en dénonce, comme Cochin, le maniérisme provocant[189] –, il réaffirme l'autorité de la simplicité, naturaliste, rationnelle et symbolique, de l'art grec que les siècles suivants ont trahi ou affaibli par ignorance, préjugé et routine irrationnelle. Il s'agit alors davantage de sonder l'*imaginaire* où s'exprime des notions d'architecture que de rendre compte seulement du contenu conceptuel de la théorie et du bien fondé des attendus réglementaires qu'il révèle. Du moins, l'étude stylistique et structurelle des écrits de Laugier, mais également de ses détracteurs, permettrait une meilleure connaissance des rapports entre la critique exprimée et ce qu'on appelle aujourd'hui la *réception*, en l'occurrence, sonder le rôle sociopolitique de l'art. Les recherches à venir sur cette double question, esthétique et politique, devraient clarifier le concept d'une authentique architecture des *Lumières* – concept dont on a révélé, dans d'autres domaines, les zones d'ombre.

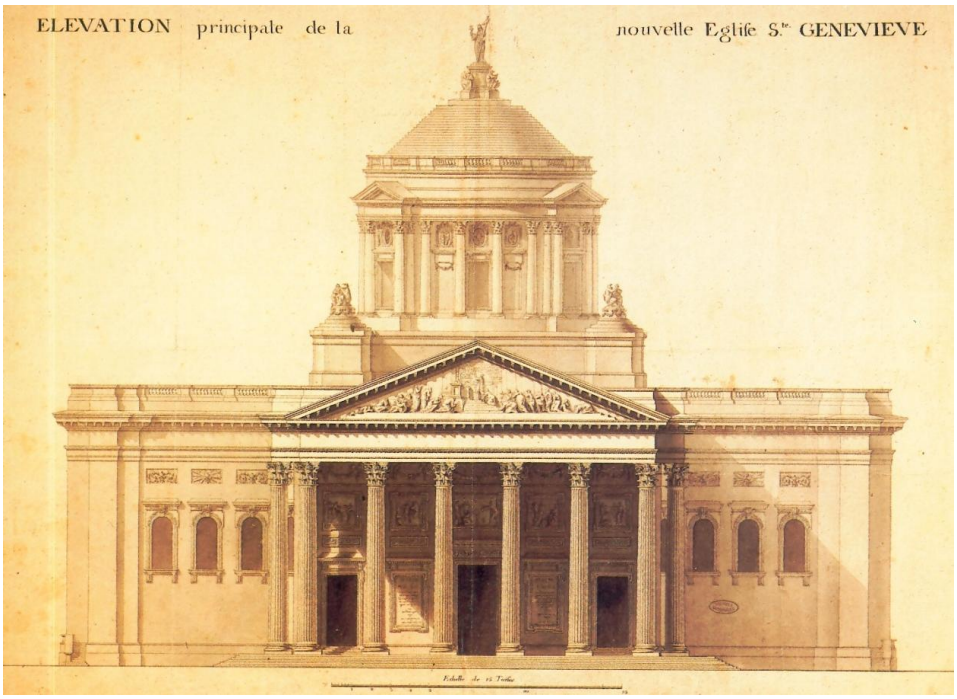


11 – Etienne Charpentier, Plan et élévations de la nouvelle église Sainte-Geneviève de Soufflot, 1er projet, 1756, estampe (Cl. Centre Ledoux)

[188] Daniel Rabreau, *op. cit. supra*.
[189] Christian Michel, *op. cit. supra*.



12 – Pierre-Antoine De Machy, Décor éphémère pour la pose de la première pierre de Sainte-Geneviève, en présence de Louis XV, 1764, huile sur toile (détail), musée Carnavalet (Cl.du musée).



13 – Jacques-Germain Soufflot, Elévation de l'église Sainte-Geneviève, projet de 1764 avec un dôme conique de mausolée, plume et lavis, A. N. Paris 0[1] (Cl. Centre Ledoux)



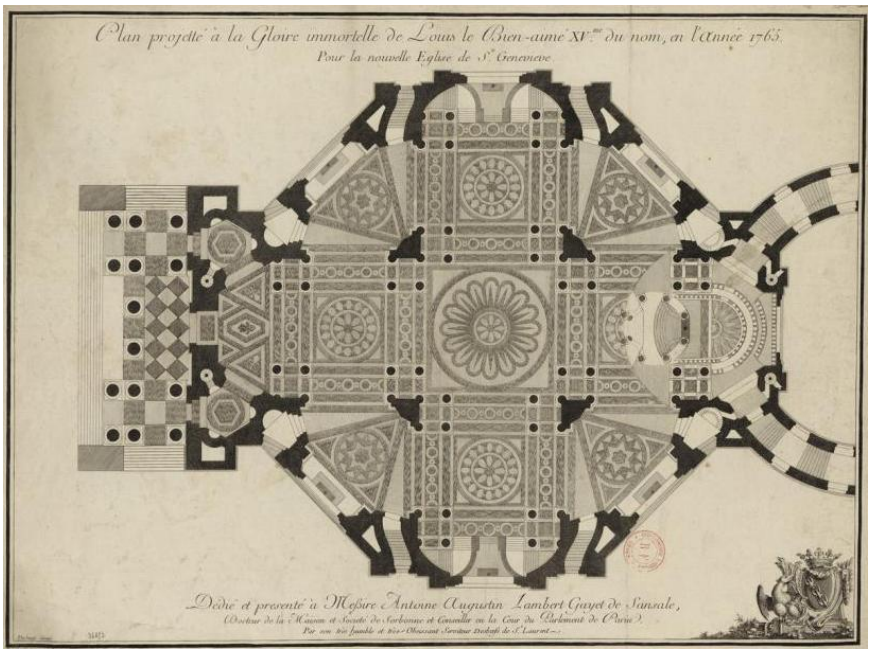
13 bis- L’intérieur de Sainte-Geneviève (Panthéon), de Soufflot.
(Cl. CNMHS)



14 – De Wailly, Vue intérieure de Sainte-Geneviève (Panthéon actuel) de Soufflot (Cl. Centre Ledoux)



15 – Desbœufs Saint-Laurent, Elévation d'un projet pour Sainte-Geneviève, 1765, directement inspiré des idées de Laugier, estampe (Cl. Centre Ledoux)



16- – Desbœuf de Saint-Laurent, Plan d'un projet pour Sainte-Geneviève, 1765, directement inspiré des idées de Laugier, estampe (Cl. Centre Ledoux)



16 bis-Eglise Saint-Pierre de Besançon, de C.-J.-A. Bertrand (Cl. Centre Ledoux)

La tentation du paysage et l'art urbain pittoresque

Cette étude consacrée au style d'écriture du Père Laugier dans ses ouvrages de théorie de l'architecture, l'*Essai* de 1753, réédité en 1755, et les *Observations* de 1765, se limite à une très faible esquisse. Mais sur le plan scientifique, globalement, me semble t-il, la matière pourra paraître neuve et instructive. C'est le point de vue de l'historien de l'art qui s'exprime ici, et non celui d'un chercheur en littérature. Le cas de Marc-Antoine Laugier, jésuite, prédicateur devant la cour, diplomate, historien, directeur de presse[190] et critique d'art, ressemble à celui de tous les polygraphes du siècle des Lumières, philosophes à portée encyclopédique certes, mais dont la postérité n'a retenu de l'œuvre qu'une matière jugée prépondérante. Donc, hors du champ littéraire où il est inconnu, notre auteur demeure un grand nom dans l'historiographie de l'architecture européenne[191] du XVIII[e] siècle. Se pose alors, aujourd'hui, comme de son temps, la question du degré d'originalité de ses idées et de la portée de celles-ci dans une forme qualifiante qui situe le texte au-dessus d'une honorable compilation et au-delà d'une vulgarisation de bon aloi.

Bien connues des spécialistes de la théorie architecturale[192], les idées personnelles de Laugier nourrissent surtout le débat sur la modernité d'un art qui s'est trouvé confronté à l'idéal libertaire de la République des Lettres. L'action réformatrice, ou régénératrice, de l'art et de la société, se soumet comme il se doit à la pensé scientifique expérimentale, relativiste, et à l'élargissement considérable de la sensibilité esthétique dans un monde urbain en pleine évolution. Ainsi, la pensée de Laugier se voit exposée le plus souvent dans une dialectique qui poursuit, encore après 1750, la vieille querelle des Anciens et des Modernes[193]. Elle nourrit la confrontation entre les valeurs vitruviennes et académiques *nationales* (notamment sur l'essence des proportions[194] de l'ordre antique) et les valeurs qu'inspirent ou que libèrent l'esprit des Lumières, par le recours à une reconnaissance de l'imagination et aux facultés d'analyse sensualiste de la beauté. A ce titre, Laugier, l'intellectuel qui accompagne la réforme

[190] Il dirge la *Gazette de France*, cf. W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, Londres, 1962.

[191] A. Braham, *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 (1[ère] éd., en anglais, 1980) ; J. Rykwert, *La maison d'Adam au Paradis*, Paris, 1976 (1[ère] éd., en anglais, 1972).

[192] Cf. A. de Hillerin, « La recherche du beau idéal dans l'*Essai sur l'architecture* de l'abbé Laugier », revue *Dix-huitième siècle*, n° 30, 1998, p. 413-434.

[193] A. Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris, 1988.

[194] Cette approche n'est développée par Laugier que dans les *Observations* de 1765.

artistique qu'opère l'architecte Soufflot au service de Louis XV[195], sous la houlette du marquis de Marigny, est souvent cité parmi les initiateurs du renouveau « classique » sentimental, interprétatif et poétique, brillamment défendu ensuite, dans le dernier tiers du siècle, par l'art moralisant d'un Ledoux, Boullée et leurs émules[196]. Transposée à l'architecture, la pérennité de l'aphorisme « *Ut pictura poesis* » s'y vérifie.

C'est à la faveur du *Public*, on l'a vu, que Laugier dédie la réédition de son *Essai*. Et il y fait grand cas des critiques autorisées qu'avait suscitées la première édition (publiée anonymement), et qu'il s'applique à réfuter avec conviction, patience, ironie et bonne humeur[197]. Le jésuite a du style. La rhétorique classique et le don pédagogique qui l'habitent sont mis à profit pour persuader son public du bien fondé de ses théories. Il se donne les moyens didactiques, expressifs, purement littéraires, de la démonstration. L'analyse sensualiste condillacienne, qui est alors le substrat dominant du rapport qu'entretient l'Homme avec la Nature, est mise à profit par Laugier pour *animer* les principales notions théoriques d'architecture, selon les progrès raisonnés de la vue, du regard et de la vision – de la sensation à l'entendement.

La libre faculté du jugement esthétique, que Laugier défend par principe contre les règles obsolètes, ou obscures car irraisonnées, de la tradition, se trouve ainsi mise en scène, d'une manière vivante et permanente. Toujours relatées d'expérience par le narrateur, les observations interpellent directement le lecteur dans sa sensation : elles agissent comme un *tableau* sur son imagination. Le déroulement d'une démonstration s'exprime, dans la succession des chapitres, en termes de mouvements dans l'espace, non seulement grâce à la mobilité de la vue, mais tout autant grâce au déplacement du corps : celui de l'auteur qui témoigne, celui du lecteur dont il s'agit de stimuler la curiosité par le « plaisir de la vue, plaisir auquel nous sommes très sensibles » (b-p. 91).

Certes, écrit Laugier, il importe surtout dans l'exercice des arts (non mécaniques) que « l'on apprenne à penser » (a-p. XXXIV). Mais appliqué dans l'observation de la nature, cet apprentissage de la raison artistique se trouve projeté vers l'imagination qu'il s'agit de freiner et de guider (a-p. XXXIV). Peu à peu, l'*Essai* de Laugier se laisse lire comme la métaphore d'un

[195] Cf. *Le Panthéon, symbole des révolutions*, sous la dir. de B. Bergdoll, cat. expo. CNMHS-CCA (Paris-Montréal), Paris, 1989 ; *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Paris-Bordeaux, 1997.

[196] Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'Architecture et les Fastes du Temps*, Annales du Centre Ledoux, tome III, Paris-Bordeaux, 2000 ; J.-M. Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée, 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.

[197] Cf. l'« Avertissement » et la « Réponse aux remarques de M. Frézier, insérées dans le *Mercure* de juillet 1754 », dans l'*Essai*, éd. de 1755.

cheminement de la *conscience architecturale*, un itinéraire quasi initiatique où l'on apprendra à voir ce que les origines (toutefois respectables) de la civilisation ont caché ou n'ont pas su « débrouiller du chaos » (a-p. XXXV). La dévotion envers la nature, qui justifiera à terme l'incorporation de l'architecture dans la catégorie des arts libéraux, ou des Beaux-arts[198], éclaire tout en nuances la tradition idéale d'imiter l'antique. « Prenons le flambeau du génie à la main, pénétrons où les Grecs n'ont point pénétré, et rapportons-en des merveilles inconnues. Il s'agit de créer un nouvel ordre d'architecture[199] » (b-p. 253). Le génie, qui « tire l'or de la boue », « est cette lumière qui donne de la réalité et de l'éclat aux beaux effets de la nature » (b-p. 252). Avec ce talent d'imagier du prédicateur, Laugier (comme plus tard les architectes-écrivains Ledoux, Boullée ou Le Camus de Mézières[200]) entend *démontrer* que l'architecture, sœur sans Muse, si l'on peut dire, de la sculpture, de la peinture, de la poésie et de la musique, notamment, désigne un art d'*imitation* de la nature !

Le problème du discernement de la vraie beauté naturelle, qui obsède Laugier, est alors transmis au lecteur par d'incessantes images : visuelles ou métaphoriques, de petits tableaux ou des paraboles, qui sollicitent autant d'analogies descriptives avec l'art de la peinture, voire de la mise en scène du théâtre. La promenade elle-même, racontée, fictive ou agissante, est un des ressorts essentiels du mécanisme de réflexion souhaité par Laugier. Le théoricien de l'architecture écrit souvent comme parlerait un peintre des tableaux d'une exposition. Et le cheminement du dialogue des amateurs-connaisseurs concernés (l'auteur, le lecteur, le public et, surtout, les artistes soucieux d'idéal) sollicite souvent l'*impression de paysage*. Par exemple, incitant les artistes de son temps à inventer une forme de chapiteau d'ordre français, Laugier évoque le génie spontané du Grec Callimaque, l'inventeur du chapiteau corinthien : « Si nos artistes savaient s'égarer quelque fois à la campagne. S'ils avaient l'esprit de suivre la nature dans ses caprices et dans ses écarts. S'ils avaient le don d'accompagner leurs observations d'un jugement sain et d'un goût exquis, ils étendraient chaque jour la sphère de l'art, et augmenteraient continuellement le dépôt de ses richesses » (b-p. 269).

La tentation du paysage dans le style de Laugier s'observe à différents degrés d'écriture. J'évoquerai ici trois d'entre eux : le vocabulaire de la peinture appliqué par mimétisme à l'architecture considérée sous l'angle de la *vision*, le tableau en mouvement qui agit comme

[198] Cf. C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1773 (rééd., Paris, 1989).
[199] Sur l'ordre français inventé par Laugier, cf. *Les Observations*, p. 251-282.
[200] Cf. E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, texte présenté et annoté par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968 ; C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804 ; N. Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.

une saynète moralisante sur la sensation pittoresque, le récit paysager et la vraie description topographique qui illustrent l'appréhension mobile, active, de l'*espace* architectural – assurément la grande nouveauté des fondements théoriques régénérateurs transmis par Laugier, avec la jouissance des *effets* lumineux.

L'effet dans l'analyse de la vision architecturale

Rameau, Rousseau et Falconet, chacun dans sa forme d'art, ont abordé avec *Pygmalion* la poétique de la conscience animée qui détermine le degré supérieur de la *création* humaine et de l'âme soumise aux mystères de la divinité. Au XVIII[e] siècle ont parlait encore de *métaphysique* architecturale[201]. Comme Condillac évoque la statue[202] qui s'éveille aux sens (ces vecteurs empiriques du plaisir artistique) Laugier s'y réfère implicitement pour fonder son esthétique, en remarquant que la faculté de jugement suppose une réflexion acquise et non pas innée, sur les objets dans l'espace. « Tout à coup il s'est fait à mes yeux un grand jour. J'ai vu des objets distincts, où je n'apercevais auparavant que des brouillards et des nuages : le les *ai saisis ces objets* [je souligne[203]] avec ardeur ; et en faisant usage de leur lumière, j'ai vu peu à peu mes incertitudes disparaître, mes difficultés s'évanouir » (a-p.XLI). Affirmée d'emblée, mais récurrente dans tous les chapitres, l'introspection psychologique adopte le vocabulaire du sensualisme et l'enrichit de notions directement empruntées au domaine de la peinture et transposées dans la perception sensible de l'*art architectural*. Laugier médite sur les sentiments divers que lui procurent « différentes *compositions* d'architecture » ; il souhaite « pénétrer la cause de leur *effet* » et déclare : « Je me suis demandé compte de mes *sentiments* à moi-même » (a-XL). Les mots composition, effet, tableau, paysage même, sont employés par Laugier dans une acception analogue à celle de Roger de Piles, l'un des théoriciens les plus influents sur la peinture du XVIII[e] siècle, et dont Jacques-François Blondel (rival de Laugier) recommandera lui-même la lecture à ses élèves architectes, sans toutefois en tirer les mêmes conséquences théoriques en architecture[204].

« En considérant nos plus grands et plus beaux édifices, mon âme a toujours éprouvé diverses impressions. Quelquefois le charme était si fort, qu'il produisait en moi un plaisir

[201] Cf. D. Rabreau, *op. cit. supra*.
[202] Cf. Condillac, abbé de, *Traité des sensations*, Paris, 1754.
[203] Et ainsi de suite dans toutes les citations, c'est moi qui souligne les mots clés.
[204] Cf. J.-F. Blondel, *Cours d'architecture*, Paris, tome I[er], Paris, 1771, p. 185-186.

mêlé de transport et d'enthousiasme. » Parfois, note Laugier, le plaisir, plus faible était toutefois sensible, mais, dit-il, « Souvent je demeurais tout à fait insensible ; souvent aussi j'étais dégoûté, choqué, révolté. J'ai réfléchi longtemps sur tous ces différents effets. J'ai répété mes observations jusqu'à ce que je me sois assuré, que les mêmes objets faisaient sur moi les mêmes impressions » (a-p. XXXIX). Comparant son jugement avec celui des autres, il conclut à l'existence de « beautés essentielles » dans l'architecture, « indépendantes de l'habitude des sens » (a-p. XL). C'est un des grands paradoxes de la théorie *expérimentale* de Laugier, que l'économie de cette brève étude ne permet pas d'aborder. Toutefois, sur le rôle de la force des *effets* (empruntés à la nature) que doit produire l'architecture, à propos de certaines critiques des Grecs ou de Perrault, par exemple, notre auteur partage en des termes similaires la relativité qu'exprime Roger de Piles à l'égard des œuvres non sans défauts de Raphaël, et qui conclut : « Le spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du vrai dans un ouvrage de peinture : mais le vrai dans la peinture doit par son effet appeler le spectateur »[205].

On connaît l'importance accordée à la hiérarchie des genres en peinture et l'évolution qu'elle subit au XVIII[e] siècle, parallèlement au goût de la critique éclairée face aux productions de l'Académie – avec pour conséquence la valorisation progressive de la peinture de genre moralisatrice et du paysage[206]. Evoquant l'idée simpliste que l'on se fait de l'architecture comme un art « mécanique » (a-p. 1), Laugier brosse un véritable petit tableau de genre du chantier : « Quand on parle de l'art de bâtir, des amas confus de décombres incommodes, des tas immenses de matériaux informes, un bruit effroyable de marteaux, des échafaudages périlleux, un jeu effrayant de machines, une armée d'ouvriers sales et crottés ; c'est tout ce qui se présente à l'imagination du vulgaire, c'est là l'écorce peu agréable d'un art, dont les ingénieux mystères aperçus de peu de gens, excitent l'admiration de ceux qui les pénètrent » (a-p. 2).

Pour Laugier, comme plus tard pour Boullée et Ledoux, la *division des genres* en architecture, conforme à la destination (programme d'un bâtiment), et qui justifie le *caractère*, s'impose tout en relativisant les contraintes de la hiérarchie. Il n'empêche : « Il faut peut-être autant de génie, d'esprit, et de *goût* pour faire un grand architecte, que pour former un peintre, et un poète de premier ordre[207] ». (a-p. 1). La question est importante puisqu'elle évoque le *goût*. En effet, abordant l'habitat, Laugier assimile le genre au caractère et démontre qu'on

[205] Cf. R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708 (rééd., Paris, 1989, p. 10).
[206] Cf. J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1978 (1[ère] éd., 1912).
[207] Cette question a été débattue dans les écrits de Boullée et de Ledoux, avec de célèbres formules rabaissant l'attrait pour « l'art de bâtir ».

peut faire « de *jolis* et même de très beaux » (a-105) bâtiments sans ordres. « Ce qui constitue le *caractère* d'un bâtiment, c'est le *genre* que l'on *choisit*, et la *destination* que l'on se propose » (a-p. 106). Mais le libre choix valable (dans le système ornemental) est celui qui respecte le « goût choisi » lui-même justifié par le « coup d'œil » : Laugier aborde ici la question des *proportions* intangibles, qu'il définit dans le rapport fixe hauteur/largeur des façades et le rapport largeur/hauteur/longueur/ à l'intérieur (a-p. 107-108). Le système coutumier, qui décline des variations de rapports, depuis Vitruve jusqu'à Scamozzi, n'a pas l'heur de lui plaire. Toutefois il reporte sa démonstration, empirique, sur l'exigence des proportions, à plus tard : dans un très long développement des *Observations* de 1765, laissant toute liberté à la poursuite de l'analyse des *effets pittoresques* dans l'*Essai*. Sa manière enthousiaste de présenter l'ordre grec le plus raffiné est symptomatique du phénomène : « L'ordre corinthien forme un de ces spectacles frappants, dont le simple coup d'œil saisit, et élève l'âme hors d'elle-même. Il est réservé à cet ordre bien exécuté de faire les grandes impressions par la noblesse de son caractère, et la *grande manière* de ses ornements » (a-p. 85) –rappelons que les critiques contemporains de Laugier déploraient la perte de cette *grande manière* dans la peinture d'histoire apparue depuis la Régence !

Avant de s'adonner vraiment à la tentation paysagère, Laugier a parfois recours, incidemment, à un style un peu familier qui met en scènes ses humeurs de jugement ; celles-ci visent des licences architecturales ou des bâtiments d'une médiocre conception qu'il prend en exemple. C'est avec *sympathie* que l'auteur s'adresse alors avec simplicité, et parfois humour, à son lecteur dont il souhaite détendre l'attention soutenue. Stigmatisant la présence de « pilastres carrés » qui « gênent le coup d'œil » (a-p. 16), sur les pavillons de la colonnade du Louvre, car ils sont contraires à la libre perception des vraies structures portantes (colonnes), Laugier s'irrite, en jouant du *bon sens* populaire : « Il n'est pas jusqu'aux valets et aux servantes qui ne demandent pourquoi on n'a pas fait les pavillons comme le reste. Ce regret est inspiré par le goût du vrai beau, goût naturel à tout le monde » (a-p. 17-18) … La façade du château de Versailles côté jardin : « est à *impatienter*, à cause de ce *misérable* attique qui la termine d'un bout à l'autre » (a-p.43). Il exige qu'on évite l'usage des portes et des fenêtres à plein cintre où l'on place « des ornements *bizarres* » ; acceptables dans les arcs de triomphe, « partout ailleurs elles *grimacent* » (a-p. 50). Tandis qu'il affirme que son « *antipathie* contre les niches est *invincible* » (a-p. 52), il déplore la position d'angle des chapiteaux ioniques, où l'affrontement de la volute et du balustre vu de face ne manque pas « de *grimacer* d'une

manière étrange » (a-p. 82-83). Quant à la base du corinthien aux moulures trop délicates chez Vitruve : « elle manque d'un certain *air de solidité* » (a-p. 85).

Abordant le « point de vue » urbain auquel doit se soumettre toute sculpture monumentale, Laugier, qui loue les proportions naturelles et l'aspect supérieurement « *dessiné dans le vide des airs* » (b-p. 75) de la statue équestre de Louis XV, longuement méditée par Bouchardon, trouve le ton de la plaisanterie pour déplorer l'effet de contraste qu'occasionne, à proximité, la présence des fameux *Mercure* et *Renommée* équestres de Coysevox : « le *spectateur* qui *passe* du jardin des Tuileries sur la place, *ne voit plus* sous ces figures que deux très petits poulains, en les comparant au grand cheval de la statue » (b-p. 75) !

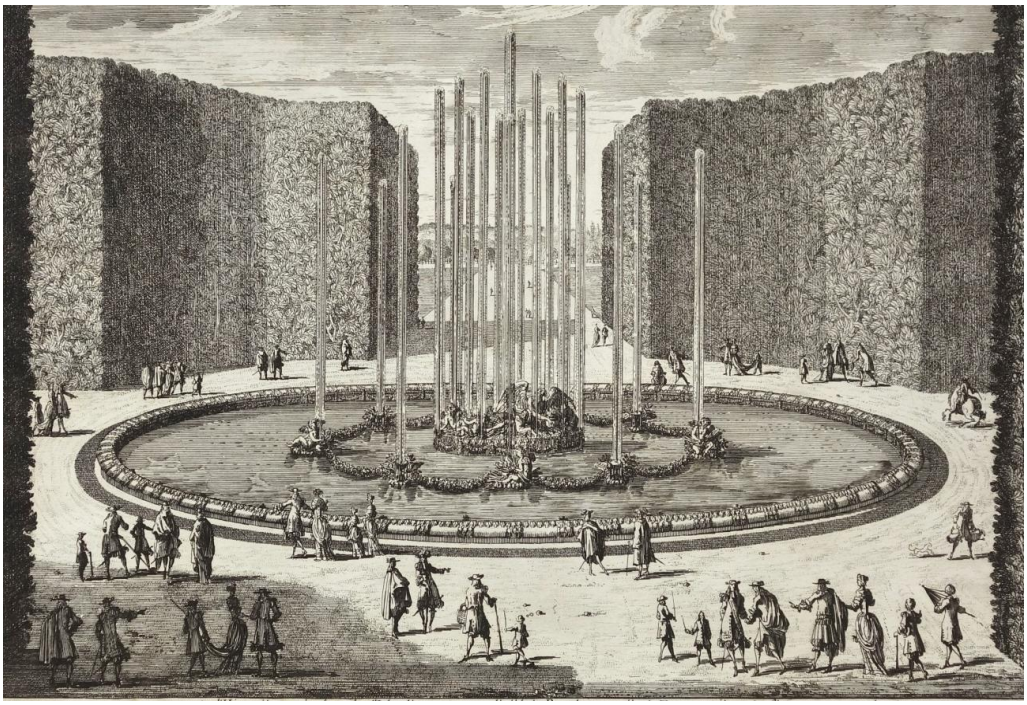
Les grandes questions qui touchent à la pondération des couleurs et du dessin, débattues dans la théorie de la peinture, inspirent à Laugier quelques passages sur le coloris, à propos du décor polychrome de l'architecture et, surtout, de la composition végétale des jardins. Mais, on va le voir, la perception du dessin structurant, dans les déplacements de la lumière, ressortit à une application du sentiment du pittoresque à la théorie architecturale bien plus conséquente ! Certes, la couleur des matériaux n'est qu'un embellissement de l'ordre, mais « l'œil sait fort bien si une couleur est belle, et il s'agit ici de satisfaire l'œil » (a-p. 102). Dans le nuancier des marbres, on préférera les couleurs vives, les veines bien marquées ou « *jetées* dans un *certain désordre* et avec une *bizarrerie piquante* » (a-p. 102) ; et « la trop grande abondance des couleurs brunes rend l'ouvrage triste et diminue le jour » (a-p. 103), tandis qu'avec la dorure, ou plutôt le bronze doré malgré son coût : « il suffit qu'il y en ait assez pour égayer la tristesse des marbres trop forts en couleur » (a-p. 103).

L'embellissement de l'ordre consiste aussi, parfois, à sculpter ses membres : « tout y est *naïvement dessiné* », « Il faut que les *contours* en soient bien terminés et bien naïfs » (a-p. 104). A la clarté des contours, qui évoque la *simplicité* et la régularité de la sculpture des Grecs, doit correspondre le modelage des ombres dans le clair-obscur, avec une maîtrise absolue des *effets de lumière*. Dans les jardins de Versailles, parmi d'autres défauts, la verdure manque de « vivacité et de fraîcheur ». L'aridité du lieu devrait faire rechercher un beau vert, amplifié par les contrastes, comme sur une palette de peintre : « Veut-on pousser cette *sensation* jusqu'au *degré de volupté le plus piquant*, il n'y a qu'à disposer le vert par *nuances* depuis le plus vif jusqu'au plus tendre » (a-p. 244). Dans ce camaïeu de vert, Laugier rapproche la perception idéale des « tapis brodés de verdure avec bouquets de fleurs » (a-246), d'une vision proche des *verdures* en tapisserie… « Le pittoresque peut se rencontrer dans la broderie d'un parterre, comme dans la composition d'un tableau » (a-p. 223). Et quand il critique les broderies sèches

de Versailles, avec le sable des allées, *dur à la marche*, c'est la sensation tactile qu'il associe à la vue, pour mieux analyser les défauts et suggérer une solution esthétique et voluptueuse à la fois : il s'agira de remplacer le sablage par « une belle-*pylouse* » [sic, je souligne] qui « est le tapis de pied le plus doux et le plus convenable aux allées de jardin. On ne connaît que les pylouses naturelles. Mais ne pourrait-on pas en faire venir par artifice ? » (a-p. 246). Les mêmes jardins paraissent également comme renfermés entre des murs végétaux épais, avec leurs bosquets à palissades opaques, tristes et sombres. Il faudrait y préférer les quinconces à « voûtes de verdure », « supportées sur autant de colonnes qu'il y a de troncs d'arbres » ; « il faut s'en servir comme dans un *tableau* on se sert des ombres *pour faire valoir* les clairs ; comme dans la musique on emploie les dissonances pour relever les accords consonants ; car il y a une harmonie en tout. Les jardins de Versailles sont comme ces tableaux du Caravage où le noir domine à l'excès ; où comme la musique moderne, où la profusion de dissonances opère un *terrible effet* sur les *sens* » (a-p. 244).



17 – Nicolas Poilly, Vue du parterre d'eau des trois fontaines, Versailles, v. 1686-1696, estampe
(Cl. Centre Ledoux)



18 – A.-A Pietervan der, éd.,Le bassin de Saturne, Versailles, 1729, estampe (Cl. Centre Ledoux)

On ne peut comprendre la portée[208] de ce rapprochement, entre la perception des jardins de Versailles et la critique du *ténébrisme* caravagesque, sans s'être aperçu que Laugier emprunte cette comparaison à Roger de Piles[209] et que celle-ci confine alors au lieu commun pour désigner un des pires exemples d'effet mal appliqué en peinture : l'*effet préconçu*, global, qui entraîne la composition entière, quel que soit le sujet du tableau, dans un style arbitraire ou maniéré. Sans raison d'être, démontrée, l'*artifice* de la lumière forcée dans l'ombre contredit globalement la *simplicité* requise dans l'imitation des effets de la nature ; cet *effet artistique* ne peut que troubler la qualité *vraie* de la perception/sensation du sujet qui inspire l'artiste. Comme la peinture, comme la musique invoquée en renfort à l'*imagination* du lecteur, l'architecture doit échapper aux effets arbitraires, ou trop appuyés qui dénaturent, le sentiment du beau. L'idéal du *sublime*[210], que n'ignore pas Laugier, ne saurait toutefois confondre un certain recours aux licences et à la liberté d'invention, avec une inspiration totalement débridée !

[208] La référence a échappé à A. de Hillerin, qui considère la comparaison trop au premier degré, cf. *op. cit. supra*. .

[209] Cf. R. de Piles, *op. cit. supra*.

[210] Cf. B. Saint-Girons, *Esthétique du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, 1990 et *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, 1990. Sur l'évolution de la pensée architecturale britannique, cf. J. Carré, « De l'expression en architecture dans les traités britanniques du XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 40, juin 1995.

C'est dans le grand genre, l'architecture religieuse, que Laugier va analyser les principes de l'accord subtil, non seulement harmonieux, mais pittoresque, qu'il entend promouvoir – d'expérience – entre le rôle du dessin/*dessein* (en dépendent les formes structurelles, corporelles et ornementales) et celui de la lumière, à l'origine du *sentiment* de clair obscur qui doit *animer* l'espace bâti, vécu. Si dans une peinture, en principe, l'*effet* ne doit pas être initial dans la conception figurative d'un sujet, tous les auteurs s'accordent pour le désigner comme le résultat (ou la transcription) de l'*invention*. Cette nature *picturale* de l'effet, qui donne du caractère au *tableau*, suscite-t-elle une dialectique avec les procédés proprement architectoniques qui caractérisent le monument ? Le jeu de sens, entre effet *produit* sur le public (spectateur) et effet *souhaité* par l'artiste (architecte), révèle un trait de légitimité de la régénération de l'architecture moderne attendue par Laugier.

Les sentiments de contraste et de surprise font partie de ces effets produits en architecture sur lesquels doivent se pencher les maîtres d'œuvre ; le contraste suscite l'introduction du *piquant* qui, en peinture, stimule l'imagination pittoresque. Font alors tableau, sous le rapport de la lumière, la décoration des bâtiments, celle des rues, avec l'alternance des caractères qui identifient les différentes formes d'habitat, de monuments publics ou religieux, les espaces libres ou resserrés. « Il faut pour la beauté d'un *tableau* une gradation de lumière, qui mène imperceptiblement du plus sombre au plus clair, et une suave harmonie dans les couleurs, qui n'est point incompatible avec certaines oppositions fières, ou plutôt qui n'en est que plus *piquante* » (a-229). Il faut des « oppositions, dont la hardiesse *attire la vue* », et qui peuvent susciter, en parallèle avec les expériences de Soufflot, la fusion éclectique de l'antique grec et du moderne *ancien*, médiéval (disons : le *gallo-grec* !)[211] ; libérons l'imagination active du spectateur afin de « produire de très grands *effets* » (a-p. 229).

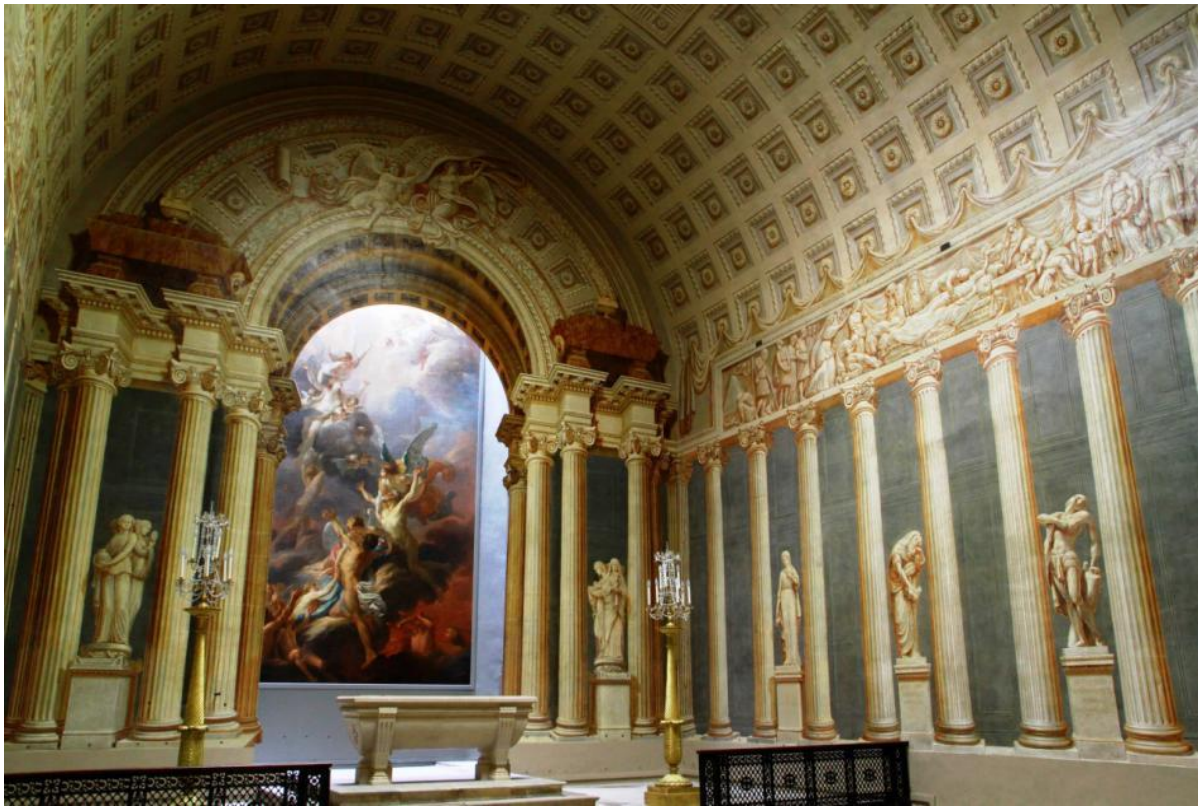
Frappé par la magie *constructive* des édifices gothiques, comme Cordemoy avant lui (il le cite[212]), Laugier espère formellement en en contrôler l'expression harmonieuse par le recours aux ordres antiques ! Le rôle du fidèle, chrétien et contemplateur, justifie cette projection/amalgame. Elle entraine le spectateur, d'une part, à s'émouvoir du mystère divin irradiant de lumière, et, d'autre part, à prendre conscience de l'analyse de la perception en mouvement. L'art moderne *nouveau* doit recourir aux structures lumineuses de l'architecture antérieure à la « Renaissance des arts ».

[211] Cf. *Le Panthéon* (…), *op. cit. supra* .
[212] Cf. l'*Essai*, éd. de 1755, « Avertissement », p. X.

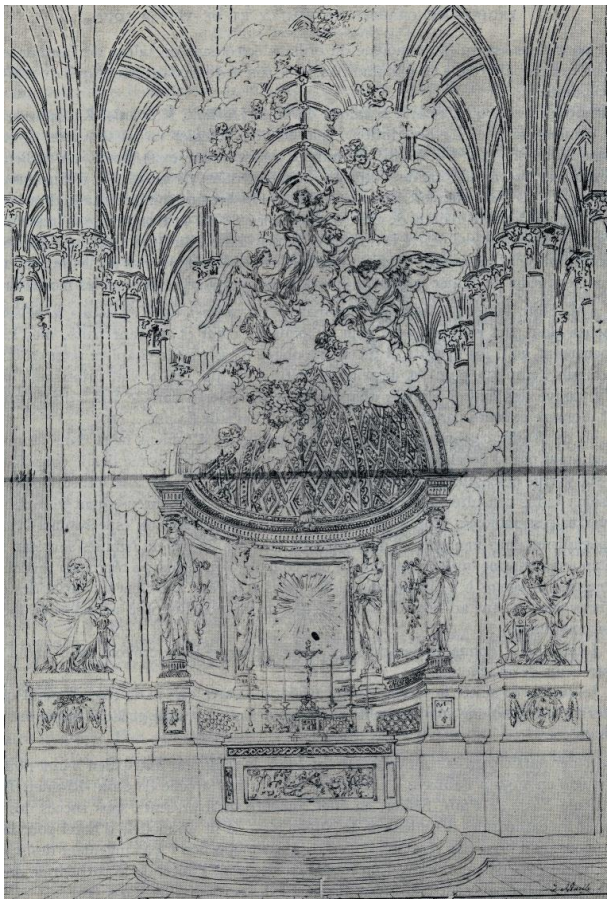
C'est donc un autre paradoxe de l'esthétique des Lumières, que d'incorporer la noble beauté, simple, du déploiement de l'ordre et des ornements antiques aux effets lumineux du gothique . Laugier témoigne ainsi de l'effet de surprise de l'intérieur de Notre-Dame : au « premier coup d'œil mes regards sont arrêtés, mon imagination est frappée par l'étendue, la hauteur, le dégagement de cette vaste nef » (a-p. 174). Après avoir observé les détails qui déplaisent (l'ornementation et la sculpture gothique), « revenu au milieu de cette nef, j'admire encore, et il reste en moi une impression » (a-175), celle de cette grande manière, qui fait oublier les défauts –comme ces « ronds-points » (chœur), où la rencontre de la ligne courbe et de la ligne droite de la nef « grimace toujours » (a-p. 187).

Formulant un projet idéal à sa façon, Laugier décrit une église où des chapelles à colonnes portantes, disposées tout autour de la nef, elle-même à colonnades ordonnancée, remplaceraient les murs par des espaces libres, une ouverture « tout en vitres » (a-p. 179). « Dans les entrecolonnements dont il s'agit, tout est vitre d'une colonne à l'autre, sans aucune espèce de piédroit » (a-p. 273). Laugier a conscience de l'audace, de la difficulté à faire admettre son point de vue, comme le lui reprochait Frézier[213]. Mais il persiste. Dans l'espace architectural, l'*effet pittoresque* grandiose frappera les imaginations, à commencer par celle des artistes qui devront innover : « Il est très difficile d'*imaginer* un dessein d'autel capable de faire une *sensation* tant soit peu majestueuse, au milieu d'un *vide* aussi grand que celui qui *se rencontre* dans le centre de la croisée » (a-p. 192). A l'évidence, pour le théoricien jésuite, la fonction ou, par analogie, la conscience des *effets pittoresque,* est un gage pour voir évoluer l'architecture. Comme en peinture, elle est le vecteur de la *poésie visuelle*… Mieux, au regard de la ville entière, lorsqu'il brosse par exemple l'éloge de la masse et de la silhouette de la tour de la cathédrale de Strasbourg, quant il embrasse l'image des deux rives du cours de la Seine à Paris, c'est bien une utopie paysagère qu'il esquisse : de part et d'autre de la rivière, écrit Laugier, il se présenterait « des édifices de dessein et de *formes bizarres,* et dont la décoration fût dans le goût du *grand pittoresque* ; je doute que les yeux pussent jamais se rassasier d'un spectacle si séduisant : Paris dans sa composition physique ne serait plus seulement une ville immense, ce serait un chef-d'œuvre unique, un prodige, un enchantement » (a-231). Le sentiment de l'art du paysage est virtuellement atteint.

[213] Cf. L'*Essai,* éd. de 1755, p. 253-276.



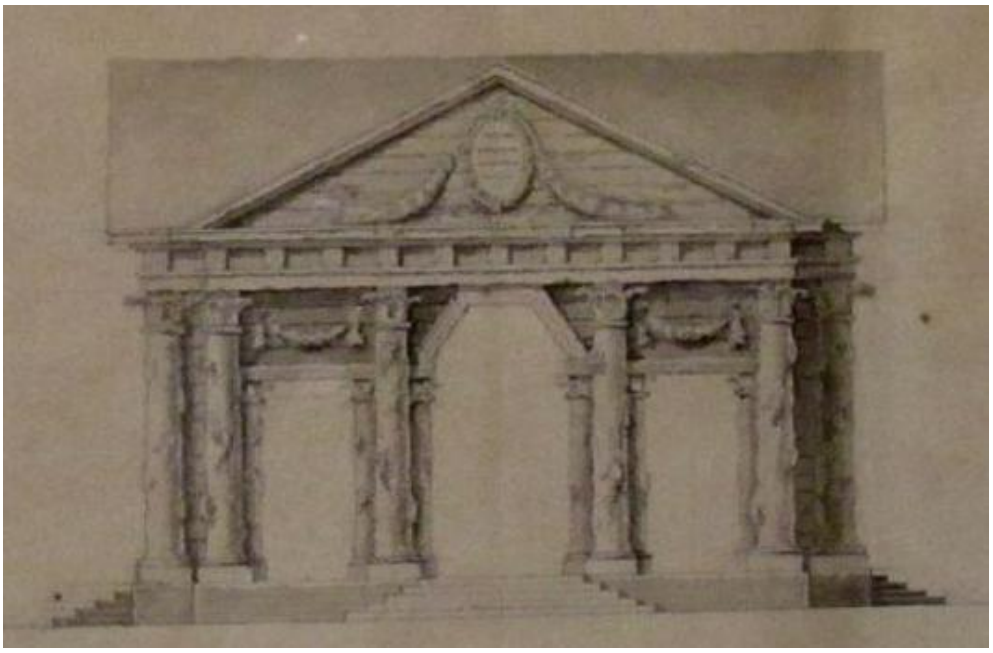
19 – Vue de la chapelle des âmes du purgatoire de Victor Louis, église Sainte-Marguerite à Paris, (Cl. Centre Ledoux)



20 – Charles De Wailly (calque des frères Duthoit au XIX^{e}, d'après), Projet de maître-autel pour la cathédrale d'Amiens, Salon de 1761, Amiens musée de Picardie (Cl. Centre Ledoux)



21 – Anonyme, Vue de l'hôtel de Chavannes sur le boulevard, de L.-P. Moreau, plume et lavis, BnF, est, Fonds Destailleurs (Cl. BnF).



22-J.-G. Soufflot, Projet d'un temple de la Nature, plume et lavis, coll. château de Flaugergues
(Cl. du musée)

De la leçon de chose à la mutation paysagère de l'espace architectural

Avant d'aborder la grande question de l'espace architectural perçu comme un paysage à construire, car appréhendé comme tel et non pas passivement contemplé, il convient de s'arrêter sur la manière qu'a Laugier de démontrer (ou de suggérer) tel ou tel point de son raisonnement théorique. Sa manière de *guider* l'imagination du lecteur, à travers son style d'écriture, ressortit à l'attention toute pédagogique d'un *professeur* d'architecture dont il endosse, si besoin est, l'habit. Les points de détail, signifiants (interprétés), sont présentés sous la forme de *leçons de chose*, tandis que les développements de la pensée sur la théorie de l'architecture, et plus généralement de l'art, semblent suivre un *itinéraire* imaginaire de l'auteur : évolution/déplacements, arrêts/contemplation, retours/réflexion, impliquent à la fois le manège de la pensée du théoricien et la manière de bien voir par le mouvement qu'il souhaite faire partager. Quelques exemples illustrent ces petites leçons de chose, d'une part, et, d'autre part, ce concept d'itinéraire qui n'est autre qu'une projection, de l'auteur et de son public, dans la sensation communicative qui semblerait devoir légitimer l'accès au sentiment de la beauté.

Contrairement à Vitruve et aux théoriciens de la Renaissance, Laugier n'use que rarement de la métaphore anthropomorphique dans l'analyse du corps ou des membres architecturaux, sinon pour dénoncer certaines aberrations devenues habituelles –par exemple l'usage redondant des piédestaux sous les colonnes « qui sont les *jambes* de l'édifice » (a-p. 24). L'explication de l'*ordre* est davantage fondée sur des observations matérielles et techniques, en harmonie avec l'idée d'un *façonnement* d'objets de la nature et d'une fonction initiale inventive. Ce n'est pas la coiffure féminine qui inspire la création du chapiteau ionique, mais les formes de celui-ci évoquent « une écorce qui se replie en volute par les deux extrémités » (a-p. 80). S'il reprend bien le mythe de Callimaque sur les origines de la composition des feuilles d'acanthe du chapiteau corinthien, c'est le mode de façonnement artisanal du bois ou du marbre, d'après la nature du végétal imité, qu'il dévoile à l'admiration : « ce vase qui sert de champ sur lequel les feuilles sont artistiquement disposées […] ; les tigettes qui s'élèvent naturellement, et dont la flexibilité semble se prêter au dessein de l'ouvrier qui les plie en volutes » (a-p. 86). Admirable pédagogie que le recours au geste manuel !

Les petites leçons de chose du père Laugier, comme des tableautins imaginaires, ne sont pas loin de jouer un rôle similaire aux planches explicatives de l'*Encyclopédie* : la vue concrète des choses, littéraire dans l'*Essai*, donc fugitive, ressortit au même besoin d'attirer l'attention du public par l'exposé d'une démarche tangible. L'image la plus développée, car récurrente, est évidemment celle de la cabane rustique (la hutte primitive vitruvienne), qui donna lieu d'ailleurs à une belle estampe publiée dans la seconde édition de 1755. C'est dans l'interprétation de sa structure en poutres et en pièces de bois que se trouve expliquée l'origine des formes de l'ordre dorique, et notamment la conception de son entablement. La démarche de l'auteur est à cet égard à la fois sympathique et efficace, puisqu'elle brosse en miniature la nature en mouvement qui a inspiré cette frise dorique qu'il trouve la plus belle parce qu'elle a « je ne sais quoi de ferme et de mâle » (a-79). L'interrogation même est au cœur de la surprise que doit procurer l'admiration du système ornemental qu'accompagne l'alternance des triglyphes et des métopes, avec les liaisons de petits motifs ornementaux qui enchaînent l'architrave, la frise et la corniche : « Ici c'est le seul jugement des yeux qui nous guide ; et je ne sais pourquoi ces gouttes en pyramides quarrées font un meilleur effet que les gouttes sphériques » (a-p. 76). Toutefois, les Grecs anciens inventant les mutules « ont aperçu ou supposé, que l'eau de la pluie pouvait couler sur la face du larmier, se suspendre en petites gouttes sous les mutules, couler ensuite sur la face des triglyphes et les creuser, se suspendre encore en petites gouttes au bas du triglyphe. L'observation de cet *accident* [terme de

peinture] les a menés à imiter avec art cette grossière opération de la nature. Ils ont taillé des gouttes pendantes sous les mutules. Ils ont creusé des canaux sur la face des triglyphes, et au bas des triglyphes ils ont représenté encore des gouttes pendantes. L'*effet* a justifié cette imitation ; et il en est résulté pour l'entablement de l'ordre dorique « un caractère spécial, qui est d'une beauté précieuse et ravissante » (b-p. 259).

Laugier s'intéresse au trompe-l'œil et loue, par exemple, le « dessein » peint à fresque de l'ordre en perspective de la chapelle de l'église Sainte-Marguerite à Paris de Victor. Louis (b-p. 115). Mais dans le domaine de l'illusion, à des fins purement pédagogiques, il invente une *fiction mentale*, pourrait-on dire : les façades de maisons sans ordonnance dont on « suppose » qu'elles en disposent *a priori*. L'hypothèse s'inscrit dans la recherche des bonnes proportions de l'architecture mineure ; ainsi, « après avoir composé les portes et les fenêtres, comme si les colonnes y étaient, on n'aura qu'à retrancher les colonnes, et laisser uni l'espace qu'elles devaient occuper. » (b-40-63). Alors, trumeaux, baies, divisions horizontales et système de moulures respecteront l'harmonie de l'ordre supposé ; certaines licences, au niveau des entablements).

La leçon de chose qui s'inscrit dans la durée, suggère l'idée d'un itinéraire à partager ; et certains tableautins successifs font songer, sinon carrément à la bande dessinée, du moins aux petites saynètes décorant la prédelle des retables anciens. Telle est la présentation, dans un paysage quasi arcadien légèrement brossé, de la fameuse cabane rustique, vitruvienne, certes, mais adaptée à la sensibilité du public des Lumières. Le simple et le naturel sont « l'unique route du beau » (a-22), affirme de manière récurrente Laugier. « L'Homme dans sa première origine », a suivi cette route qu'il faut emprunter. « Sans autre guide que l'instinct naturel de ses besoins », il s'aperçoit qu'« il lui faut un lieu de repos » (a-p. 8).

La démonstration s'inscrit alors dans la suite descriptive du comportement de l'Homme, depuis sa recherche d'un abri naturel *au repos* (le gazon, la forêt, la caverne), jusqu'à l'*évolution* constructive, d'abord en branches, puis en troncs d'arbres, bois mis en forme : supports, poutres, madriers, sont identifiés en fonction des intempéries et d'une logique structurelle du bâti et du décor *parlant*. Ainsi nomme-il : « mon faux entablement » (b-p. 118), qu'il justifie également dans les églises, et conclut admirablement, selon une optique jésuite pragmatique : « Il s'agit moins ici de ce que les choses sont que de ce qu'elles paraissent être » (b-p. 86) ! Encore une leçon de chose, franchement humoristique cette fois, puisqu'elle joue avec la comparaison d'un *portrait* social, mal embelli par une mauvaise peinture. C'est à l'occasion d'une de ses vigoureuses critiques des jardins de Versailles qu'il extrapole :

« Jugeons par sentiment : que trouvons-nous en nous promenant dans ces jardins ? »… « Il a fallu faire toutes choses en dépit de la nature, et les richesses qu'on y a prodiguées y siéent aussi mal que *la frisure et les pompons à un laid visage* » (a-p. 236-237 [cf. Annexe I]

Symboliquement les cinq saynètes enchaînées traduisent la sensation, l'observation, la réflexion, l'imitation et la création. La cabane n'est pas le sujet du tableau idéal d'architecture, certes, mais, écrit Laugier : « c'est là l'*esquisse* que la nature nous présente ; l'art ne doit employer ses ressources qu'à embellir, limer, polir l'ouvrage, sans toucher le fond du dessein » (a-12). Les Grecs ont montré et emprunté la voie ; suivons-les vers d'autres découvertes » [l'ordre français, par exemple !]. « Telle est la route que j'ai suivie pour me satisfaire » (a-p. XLII) insiste Laugier, qui invite le public et les artistes à douter, à conjecturer, comme le philosophe –proche de J.-J. Rousseau– dont la promenade favorise le libre examen des erreurs de l'humanité… Ses contradicteurs, les censeurs d'une réforme, d'une nécessaire régénération ou d'un perfectionnement de l'art « n'ont pas le droit de nous interdire la liberté de penser » s'exclame le prédicateur évincé[214] (a-59-60) ! Et Laugier exploite la métaphore du cheminement, par exemple, lorsqu'il combat vigoureusement l'usage coutumier des niches, défendu par son critique de l'*Examen* : « il me cite des foules d'exemples et me demande où sont mes yeux. J'ose lui garantir que je les ai bien ouverts. Le chemin où je n'ai point rencontré de niches, c'est celui que j'ai parcouru, en passant des principes aux conséquences » (a-p. 53).

Le naturalisme urbain

Le déplacement dans le paysage et la vue panoramique ont trouvé leur meilleure expression chez Laugier dans sa théorie des embellissements urbains et de l'art des jardins. Sur ce dernier point je me permets de renvoyer aux travaux de Monique Mosser qui a souligné la première l'importance du texte du Jésuite dans le débat sur l'introduction du *goût anglo-chinois* dans l'art des jardins paysagers[215]. Le commentaire que Laugier accorde à la fameuse *Lettre édifiante* où le frère Attiret décrit les jardins de l'Empereur de Chine, près de Pékin, est à la fois une magistrale réfutation du « jardin à la française », assimilé à Versailles, et une

[214] En 1744, prédicateur du roi, Laugier prend parti contre le Parlement et rappelle Louis XV à ses devoirs : il est limogé et quitte en 1756 l'ordre des Jésuites pour devenir simple « abbé », cf. W. Herrmann, *op. cit. supra* .

[215] Cf. J. Barrier, C.-B. Chiu et M. Mosser, *Aux jardins de Cathay, William Chambers et l'imaginaire anglo-chinois en Occident*, Besançon, 2004.

proposition pour imiter la *vraie* nature *idéalisée* par le *pittoresque* dans le jardin moderne. « On croit, en la lisant [la *Lettre* du missionnaire], *errer* au milieu de ces jardins *fictices* [sic, je souligne] », et « je voudrais que celui qui nous a donné cette jolie description, nous donnât le plan véritable de cette maison délicieuse » (a-p. 241). Ebloui par ce « goût des Chinois », ému par un « aimable désordre dont la nature est si amie » (a-p. 242), Laugier dresse le catalogue des *effets* paysagers de son jardin idéal : des « profondeurs », des « élévations », des « pentes », des « plaines », « divers plateaux » qui offrent « en raccourci toutes les diversités de la nature, et un beau champ pour en imiter les bizarres jeux ». « Dans la concurrence, l'homme de génie préférera toujours le terrain inégal au terrain uni » (a-242). « Ceux qui ne veulent de jardins que dans des terrains unis, cherchent sans doute la commodité de la promenade ; mais ils ignorent en quoi consiste le charme des yeux, et le plaisir de l'âme » (a-p. 243).

C'est dans l'application de la mise en œuvre du rapprochement entre la ville et la nature que Laugier a brossé un de ses paysages les plus complets [cf. Anne II] dans lequel l'éloge de la nature inspiratrice prend des accents de critique historico-politique –dix ans avant la dissolution de l'ordre des Jésuites, auquel avait appartenu l'abbé Laugier[216]. En effet, à sa critique constante de l'architecture et des jardins du château de Versailles, le théoricien ajoute la condamnation du choix de Louis XIV d'avoir transplanté définitivement sa cour si loin de Paris et, de surcroît, dans un site géographique très ingrat. Toutefois s'il regrette ensuite, comme les parisiens, que le Bien-Aimé, qui résidait dans la capitale durant la Régence et sa minorité, se décidât lui aussi à regagner Versailles, la présence emblématique du roi, sous forme de statue équestre, à l'entrée Ouest de Paris, lui inspire des éloges (malgré les défauts qu'il relève dans l'architecture de Ange-Jacques Gabriel). La place Louis XV, écrit-il, sera « un grand et beau morceau ». « Entourée de jardins et de bosquets, elle ne présente que l'image d'une esplanade embellie au milieu d'une campagne riante, et d'où l'on aperçoit divers palais dans l'éloignement » (b-p. 172).

Durant plus d'un siècle, la monarchie s'était évertuée à composer l'entrée de Paris, opposée à la place du Trône, comme la perspective d'accès à un château (les Tuileries) dont les tracés imitaient celui des parcs giboyeux du XVII^{e} siècle (Cours-la-Reine, Champs-Elysées, Bois de Boulogne), les étendant même en avenues prévisibles, à l'urbanisme de la Rive gauche, autour des Invalides et du Champs de Mars ! C'est dans la structure forestière

[216] L'ordre est dissout en France en 1764, cf. *supra*.

que Laugier puise sa théorie prospective des nouveaux tracés urbains, si souvent citée : « Il *faut regarder* une ville comme une forêt. Les rues de celles-là sont les routes de celle-ci », etc. (a-p. 222). De l'observation des arbres de la forêt était née la cabane primitive, ainsi que la voûte gothique ; de l'imitation des perspectives et des carrefours tracés par l'Homme dans la forêt, naîtra le plan de la ville moderne.

La vision d'un naturalisme citadin s'impose alors à Laugier dans deux directions, l'une centripète et l'autre centrifuge. D'abord dans la multiplication et l'ouverture des jardins privés à l'intérieur de la ville, source « d'air », de « verdure », de « transparence », de « gaîté » et de confort pour une promenade intime. C'est dans ce cadre qu'il invente l'expression : « maisons *ambiantes* [c'est Laugier qui souligne] » (b-p. 175), annonçant les concepts d'environnement et de paysage urbain partagé. Ensuite, partant de l'exploitation du site de Paris traversé par le cours de la Seine, c'est le rayonnement de la ville vers sa campagne qui lui inspire, depuis la silhouette des clochers et des dômes d'église – « ce sont de fortes masses qui, par leur élévation se dessinent dans le vide des airs, et y jouent d'une manière surprenante » (b-p. 26) – et l'étendue vallonnées au-dessus des berges, en aval, de vrais tableaux de paysages suburbains. Le plus complet ressortit à la signification de la critique politique évoquée ci-dessus, quand Laugier constate que parmi les beaux sites de châteaux qui dominent de près les méandres de la Seine, Bellevue serait idéal pour rapprocher le roi de Paris, dans une contemplation mutuelle portée par la beauté du tableau [cf. Annexe II].

Au terme de cette analyse du style littéraire *pictural* de Laugier qui enseigne, par mimétisme pédagogique, l'émotion *pittoresque* dont est susceptible l'architecture, dans ses rapports à la peinture, il serait pertinent d'entreprendre des comparaisons avec le style de ses confrères théoriciens, ou vulgarisateurs, qui l'ont précédé, accompagné et suivi au XVIII^{e} siècle. Je doute qu'on y trouve, avant ses brillants successeurs Boullée et Ledoux (plus que Diderot[217]), autant d'*images picturales* pour étayer la théorie même de l'art de construire ! Reléguant ce dernier à son rôle technico-scientifique de l'utile, Laugier adopte l'optique condillacienne comme méthode d'appréhension affective, sentimentale, des caractères de l'architecture dignes de faire entrer celle-ci, enfin, dans la sphère des *Beaux-arts*. L'émulation des *artistes*, face à la Nature et aux Antiques, dans la moralisation des *arts du dessin*, entreprise, depuis Bouchardon ou Pigalle en sculpture, jusqu'à Soufflot, Boullée et Ledoux en architecture, en passant par les peintres H. Robert, Greuze et David, mobilise la plus grande

[217] Cf. notamment, D. Diderot, « Mon mot sur l'architecture », *Essai sur la peinture* (suite au *Salon* de 1765), éd. Hermann, Paris, tome I, 1984, p. 69-76.

énergie dans la promotion du *progrès des arts réunis*[218]. Grâce au style imagé de Laugier, vivant, parfaitement personnel, très élégant et parfois souriant, la théorie de l'architecture, réputée ardue, pouvait toucher un public averti assez large. Comment s'étonner du succès d'un livre où sont exprimées, non sans malice, de telles sentences : « Il n'est pas plus au pouvoir des hommes de donner de la beauté à une architecture irrégulière, qu'il leur est possible d'attribuer de la laideur à la riante verdure des champs » (a-255) ? N'est-ce pas le parfait énoncé d'un sujet de dissertation, ou de conversation de salon, sur le « beau essentiel dans les Arts » (a-p. 255) ?

Enfin il serait utile de comparer les éloges et les critique que le Jésuite dispense à trois œuvres précoces de Victor Louis, Louis-Pierre Moreau et Charles De Wailly, anciens pensionnaires à l'Académie de France à Rome, tout nouvellement installés à Paris. Du premier, on l'a vue, il approuve le beau trompe-l'œil de la chapelle des Âmes du purgatoire de l'église Sainte-Marguerite ; du second, qui fera une belle carrière comme architecte de la Ville de Paris, il loue l'hôtel de Chavannes (sur les boulevards), témoin d'un goût à la grecque qui ne demande qu'à être perfectionné. Et l'approbation du parti adopté par De Wailly dans son projet de maître-autel de la cathédrale d'Amiens (exposé en marge du Salon du Louvre de 1761[219]), montre l'indulgence de Laugier qui n'en approuve pas toutes les composantes du décor. De Wailly, aux côtés de Ledoux et tout aussi prolifique qu'inventif, connaîtra l'une des carrières les plus renommée de sa génération. Sa nature d'« architecte-peintre », membre des deux académies royales, puis de l'Institut, en fait un des artistes officiels parmi les plus actifs, jusqu'à la fin du Directoire !

ANNEXE I, La petite cabane rustique

« Au bord d'un tranquille ruisseau, il aperçoit un gazon ; sa verdure naissante plaît à ses yeux, son tendre duvet l'invite ; il vient, et mollement étendu sur ce tapis émaillé, il ne songe qu'à jouir en paix des dons de la nature : rien ne lui manque, il ne désire rien. Mais bientôt l'ardeur du Soleil qui le brûle, l'oblige à chercher un abri. Il aperçoit une forêt qui lui offre la fraîcheur de ses ombres ; il court se cacher dans son épaisseur, et le voilà content. Cependant mille vapeurs élevées au hasard se rencontrent et se rassemblent, d'épais nuages couvrent les airs, une pluie effroyable se précipite comme un torrent sur cette forêt délicieuse. L'homme mal couvert à l'abri de ses feuilles, ne sait plus comment se défendre d'une humidité

[218] Cf. *Le Progrès des Arts réunis*, sous la dir. de D. Rabreau et B. Tollon, actes du colloque de Bordeaux-Toulouse (mai 1989), Bordeaux, 1992.

[219] D, Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, nº 5, 1972 ; J. Foucart-Borville, « Les .projets de Charles de Wailly pour la gloire de la cathédrale d'Amiens (…) », *BSHAF*, 1974.

incommode qui le pénètre de toute part. Une caverne se présente, il s'y glisse, et se trouvant à sec, il s'applaudit de sa découverte. Mais de nouveaux désagréments le dégoûtent encore de ce séjour. Il s'y voit dans les ténèbres, il y respire un air malsain, il en sort résolu de suppléer, par son industrie, aux inattentions et aux négligences de la nature. L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir. Quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement, et qu'il dispose en carré. Au-dessus il en met quatre autres en travers ; et sur celle-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en pointe des deux côtés. Cette espèce de toit est couvert de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer ; et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part ; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et se trouvera garanti.

Telle est la marche de la simple nature : c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance. La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture. C'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables. Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes. Les pièces horizontales qui les surmontent, nous ont donné l'idée des entablements. Enfin les pièces inclinées qui forment le toit, nous ont donné l'idée des frontons : voilà ce que tous les maîtres de l'art ont reconnu. » (a-p. 8-10).

ANNEXE II, De Paris à Bellevue

« Il n'y a point de ville qui fournisse aux imaginations d'un Artiste ingénieux un aussi beau champ que Paris. C'est une forêt immense, variée par des inégalités de plaine et de montagne, coupée tout au milieu par une grande rivière, qui se divisant en plusieurs bras, forme des îles de différente grandeur. Supposons qu'il lui soit permis de trancher et de tailler à son gré ; quel parti ne tirera-t-il pas de tant d'avantageuses diversités ? Que d'heureuses pensées, que d'ingénieux tours, quelle variété d'expression, quelle abondance d'idées, que de rapports bizarres, que de contrastes spirituels, quel feu, quelle hardiesse, quel fracas de composition ! » (a-p. 225)

« Le Château de Bellevue a, du côté de la situation, tous les avantages qu'on peut désirer. On pourrait aisément y réunir tout l'agrément et toute la magnificence convenable à une maison royale. Il n'y aurait qu'à élargir le plateau, l'étendre en terrasse d'un côté jusqu'à Meudon, de l'autre jusqu'à Saint-Cloud. On aurait ainsi le moyen de faire au bâtiment toutes les augmentations nécessaires. Sur cette longue terrasse qui formerait une espèce de fer à cheval, on disposerait les jardins et les bosquets d'une manière délicieuse. Depuis la terrasse en bas on ferait des jardins en pente mêlés de nappes d'eau et des cascades ; et les inégalités du terrain donneraient lieu aux diversités les plus précieuses. Derrière le château sur la

hauteur, on ferait des plantations d'arbres, dont la verdure et la disposition multiplieraient les charmes d'un si beau lieu. On ferait venir la Seine en canal directement depuis Paris jusqu'au bas de Bellevue. Ce canal serait bordé de chaque côté d'une avenue de quatre rangs d'arbres, et il aurait pour perspective le dôme des Invalides. Du bas de la montagne pour arriver sur le plateau, on trouverait des deux côtés du canal une chaussée en rampe douce qui faciliterait l'abord des voitures. Une Maison royale ainsi disposée, et se présentant pour ainsi dire en éventail, fournirait à Paris un point de vue superbe, et Paris lui rendrait la réciproque. Paris et la Cour dans un voisinage plus grand, et toujours visible l'un de l'autre, jouiraient sans se déplacer de leurs fêtes mutuelles ; et leurs rapports, si nécessaires à tous égards, n'en auraient que plus de facilité » (a-p. 141-142).

« L'œil, s'il attache à la rose le prix que l'on met au bouton, c'est pour suspendre l'admiration jusqu'au moment de l'épanouissement »[220]

Claude-Nicolas Ledoux (1804)

CHAPITRE 3

L'art poétique de Claude-Nicolas Ledoux : idéal et mise en œuvre

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) et Etienne-Louis Boullée (1728-1799), de leur temps comme aujourd'hui, figurent parmi les maîtres de nouvelles tendances de l'architecture répandues en France, puis en Europe, sous l'impulsion des idées philosophiques, politiques, morales, scientifiques et esthétiques des Lumières. Dérivé d'une réflexion révolutionnaire sur le rôle de l'*image* d'architecture dont Piranèse a été le génial illustrateur à Rome[221], influencé par le pragmatisme « à l'antique » de Palladio[222], depuis le XVI^e^ siècle mais vénéré en France seulement à partir du dernier tiers du XVIII^e^ siècle, l'art de Boullée et de Ledoux s'appuie sur une sorte d'anthropologie de la création. L'imaginaire individuel et social y apparaît, libéré des règles académiques[223] comme source d'inspiration ; et les comportements de la société (avec la prise en compte de la sensibilité personnelle) orientent une volonté d'innover, sincèrement confondue avec le destin *moral* de l'art.

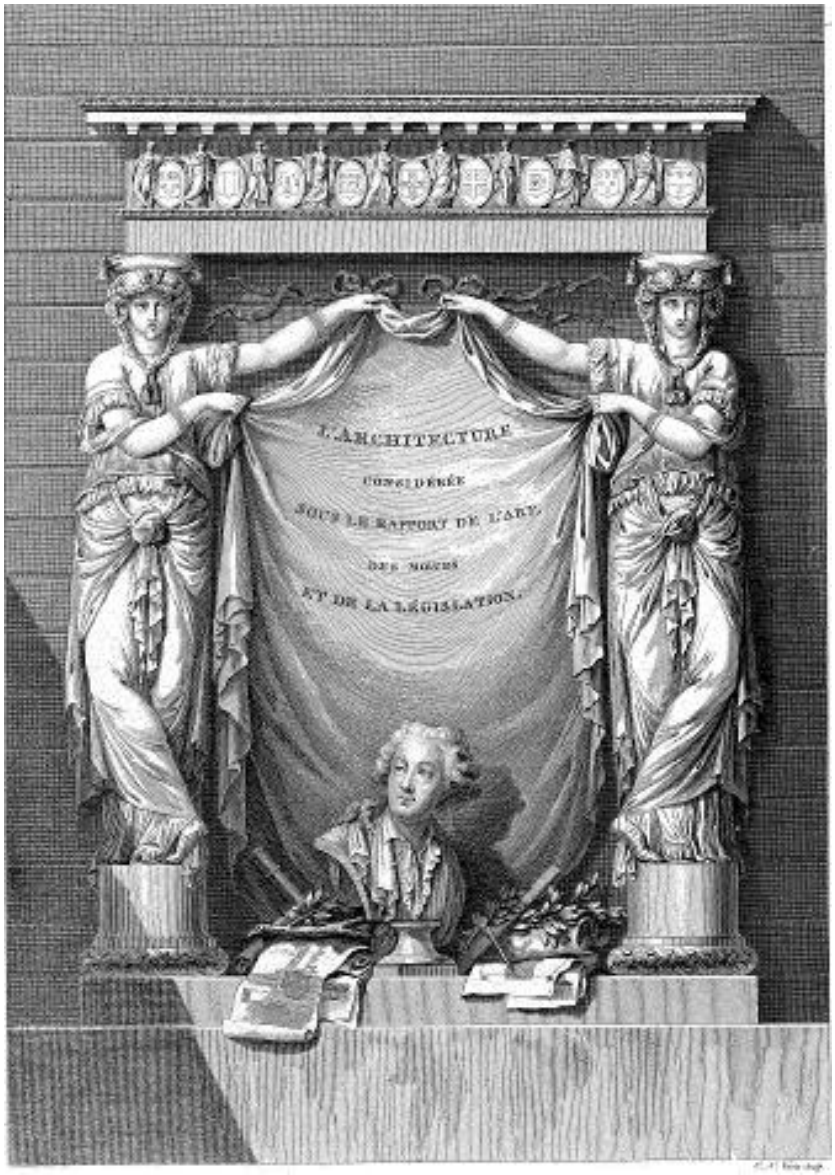
---

[220] C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, p. 217.

[221] D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Paris-Bordeaux, 2000 ; *Piranèse et les Français*, cat. expo. (Rome, Paris, Dijon, 1976), Rome, 1976 ; D. Rabreau, *Les dessins d'architecture au XVIII^e^ siècle*, Paris, 2001.

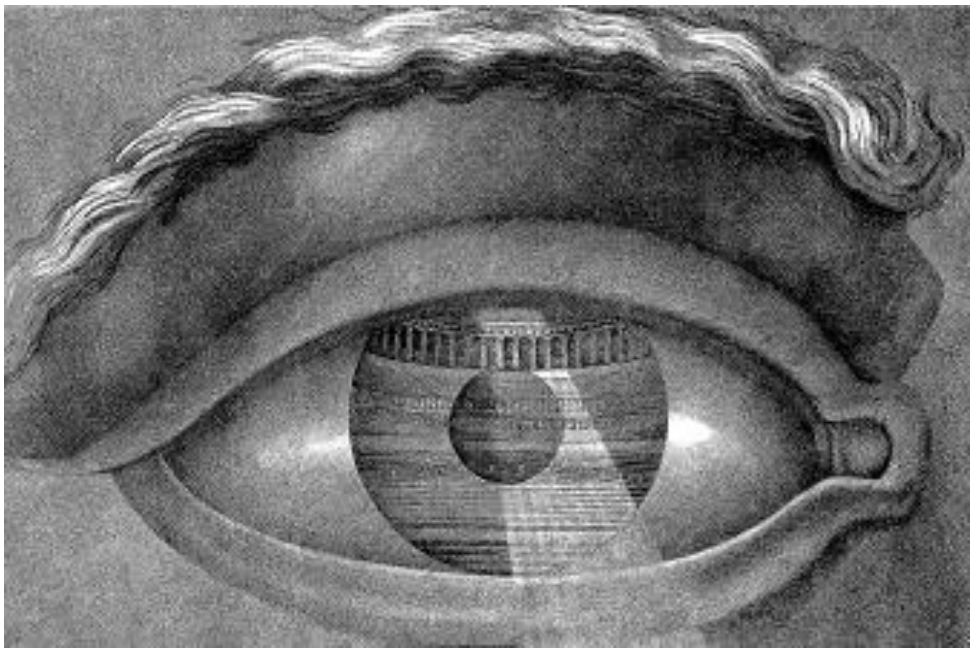
[222] Rabreau, 2000 ; *Palladio* (en France), n° spécial des *Monuments historiques de la France*, n° 2, 1975 ; *Palladio e la sua eredità nel mondo*, cat. expo. *Basilica Palladiana*, Vicence, 1980.

[223] E. Kaufmann, « Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu », *Transactions of American Philosophical Society*, t. 42, fasc. 3, 1952 (trad. *Trois architectes révolutionnaires, Boullée, Ledoux, Lequeu*, introduction et notes de G. Érouart et G. Teyssot, Paris, 1978).



1-Claude Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, Frontispice, 'cl. Centre Ledoux).
NB. Toutes les eaux-fortes reproduites proviennent du livre de Ledoux, éd. 1804 ou 1847.

Proches d'un Diderot, théâtromane, critique des mœurs et des arts, adeptes du relativisme historique dont Montesquieu et Voltaire esquissent la méthode et formulent la dramaturgie (en quête d'une légitimité identitaire, les architectes s'interrogent sur la valeur normative des civilisations et la variété des sources de l'art occidental[224]), marqués par la pensée sociale de J.-J. Rousseau sans en partager le pessimisme sur la nature humaine, soumis au prestige de la science et sensibilisés aux théories physiocrates, Ledoux et Boullée sont, avant tout, des adeptes du Sensualisme philosophique à la manière de Condillac. [225]



2-Ledoux, « Coup d'œil du Théâtre de Besançon » (cl. Centre Ledoux)

[224] D. Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme au XVIII^e siècle*, Paris, 2008 ; J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée. 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.

[225] Condillac, Abbé de, *Traité des sensations*, Paris, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984) ; B. Saint-Girons, *Esthétique du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, 1990.



3-E.-L. Boullée, *Cénotaphe de Newton*, plume et lavis, BnF (Cl. Centre Ledoux).

A l'époque où l'influent théoricien de l'architecture, A.-C. Quatremère de Quincy (1755-1849), disciple de Winckelmann, prône l'*imitation* inconditionnelle des Grecs comme principe de création, vers 1800[226], l'œuvre de Boullée et de Ledoux, qui repose sur une *poétique de la nature*, appliquée sans concessions à l'architecture, n'est plus comprise.[227] D'abord combattus, puis quasiment oubliés en France au XIX^e^ siècle[228] durant lequel sera détruit, à plus des trois quarts, l'œuvre de Ledoux, ces deux architectes célèbres sous l'Ancien Régime ont été redécouverts au XX^e^ siècle et présentés d'emblée comme des artistes mégalomanes, utopistes et *visionnaires*.[229]

Perçus hors de leur contexte (théorique et emblématique), les projets gigantesques dessinés par Boullée supportent, à l'évidence, l'idée de démesure. Mais pour quelle perspective d'avenir *constructible* ? Si l'on juge le document graphique prosaïquement, comme un projet vraisemblable et non comme une image – une *vision* – théorique, le contresens historique est fatal et a été exprimé : depuis les auteurs qui dans le classicisme épuré et géant de Boullée ont vu une préfiguration des architectures nazie, communiste et fasciste, jusqu'au cinéaste Peter Greenaway qui a fantasmé sur l'utopie formelle de

[226] A.-C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1835 (rééd., A.A.M., Bruxelles, 1980) ; *Encyclopédie méthodique* (éd. Panckoucke), *Architecture*, par A.-C. Quatremère de Quincy, 3 vol., Paris-Liège, 1788-1825.

[227] C.-F. Viel, *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^e^ siècle*, Paris, an VII (1800).

[228] E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963) ; M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980 ; M. Gallet, *Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, texte de présentation, Paris, 1991.

[229] A. Vidler, *The writing of the walls. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton, 1987; A. Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge Mass.-Londres, 1990.

l'architecte du cénotaphe sphérique de Newton.[230]

Doit-on également rappeler qu'une des gravures de Ledoux les plus connues au XX^e^ siècle, l'*Œil,* pleine page spectaculaire[231], est réputée pour avoir influencé directement les Surréalistes, notamment Magritte, auteur d'une toile intitulée *Le faux miroir* (1929) ? « Cet œil géant dont la prunelle, percée d'une pupille noire, reflète un ciel et des nuages, reprend, *on le sait* [je souligne], le motif d'une gravure célèbre », écrit sans plus de précision Jean Clair en évoquant Ledoux.[232] Renseignements pris, le rapprochement est le fait de ce critique : il est récent (1979) et ne semble attesté par aucun témoignage émanant du peintre ou de ses amis surréalistes qui pouvaient d'ailleurs justifier d'autres sources.[233]

Alors, visionnaires Boullée et Ledoux ? L'assertion sera forcément nuancée avec Ledoux, l'un des architectes de tous les temps les mieux pourvus de chantiers privés et publics : protégé de Madame Du Barry et Louis XV, des ministres Turgot, d'Angiviller et Calonne sous Louis XVI, au service des Ponts-et-chaussées, de la haute aristocratie et du monde de la finance [les fermiers généraux] qui soutient le pouvoir royal, et dont la carrière se voit brisée par la Révolution.[234]. Emprisonné sous la Terreur, pour « aristocratie », puis candidat malheureux à l'Institut de France, en 1804 dépité par le mépris de Napoléon à son égard, il dédit son livre-testament au tsar Alexandre I^er^.

Boullée, lui, construit très peu et seulement à ses débuts. Mais durant vingt ans (1770-1790) son influence comme professeur à l'Académie royale d'architecture (à laquelle appartient aussi Ledoux) fut considérable. Tous deux ont en commun d'avoir diffusé leurs idées sur l'art de l'architecture par des images, dessinées ou gravées, accompagnées de longs textes discursifs. Tous deux se sont situés à l'encontre de la théorie classique traditionnelle telle qu'elle s'exprimait depuis la Renaissance à travers le texte latin de Vitruve ou sa traduction par Claude Perrault, dans les traités des ordres antiques et des « us et coutumes » – matières encore abordées par leur maître J.-F. Blondel dans l'*Encyclopédie* ! Est-ce une raison d'être identifié comme visionnaire ?

Militant pour une régénération des arts au service de la société, aux côtés de leurs collègues peintres, sculpteurs, musiciens, dramaturges et écrivains touchés par les Lumières, Ledoux et Boullée illustrèrent une part (seulement) de leur art totalement libéré des contraintes

[230] Cf. son film *Le ventre de l'architecte*, 1987.
[231] « Coup d'œil du théâtre de Besançon », dans C.-N. Ledoux, 1804, pl. 113.
[232] Cité dans D. Rabreau, « Une critique visionnaire de l'architecture ? L'œuvre de Ledoux, les Lumières et la Postérité », *Bérénice. Rivista quadrimestrale di studi comparative ricerche sulle avanguardie,* anno III, n° 8-9, Pescara, 1996.
[233] *Ibid*.
[234] Rabreau, 2000.

constructives et des principes du goût dominant, à des fins didactiques, pédagogiques même. Revivifiant le débat classique sur l'*Ut pictura poesis*, transposé à l'architecture, s'inspirant de L'*Art poétique* (Horace, Boileau), ils inventèrent des *tableaux* d'architecture à programme. Stimulés par l'exemple de la fiction qu'autorisaient les caprices poétiques des piranésiens, Ledoux et Boullée usèrent d'une même liberté créatrice pour affirmer la nécessité de promouvoir l'imagination dans l'*art* de l'architecture destinée à la société civique ; leurs programmes d'édifices publics, d'habitat urbain ou rural, s'accordent avec ceux des concours proposés à l'Académie ou à l'Ecole royale des Ponts et chaussées, comme avec les réalisations d'urbanisme sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI (pensons aux bureaux d'octroi réalisés à Paris, par Ledoux, pour le mur des Fermiers généraux, entre 1785 et 1789). Doit-on considérer leurs images sur papier comme des illustrations ou des visions ? Le dilemme s'impose et ne trouve son explication qu'à l'aide de la lecture des textes des architectes-écrivains.

L'*Essai sur l'art*, manuscrit, fut légué à la Bibliothèque nationale, avec ses dessins aquarellés, peu de temps avant sa mort, par Boullée. Sa première édition en France, en 1968, s'intitule sobrement *E.-L. Boullée. Architecture. Essai sur l'art* ; sa seconde édition[235], en 1993, porte ce titre plus accrocheur : *Boullée. L'architecture visionnaire et néoclassique*, et, en quatrième de couverture, l'éditeur promet l'aventure moderniste au jeune lecteur étudiant d'architecture : « On trouve des correspondances profondes entre ses théories [de Boullée] et celles de Le Corbusier sur la distribution de la lumière dans l'espace architectural, entre ses conceptions et celles de Frank LLyod Wright sur l'intégration de la lumière et de l'architecture. »[236] Dans les années 1980, l'aventure du Post-modernisme, à travers le théoricien C. Jencks et ses émules[237], a puisé dans le répertoire formel inventé par Boullée et, surtout, Ledoux un antidote aux productions abstraites de l'architecture industrielle. Un joyeux chaos pseudo-classique s'est fondu dans le fonctionnalisme pur et dur, incontournable, de l'architecture mercantile. Alors ? Précurseurs du *Mouvement moderne* – comme l'affirmait E. Kaufmann[238] en redécouvrant ces architectes au XX^{e} siècle –, du *Surréalisme*, de l'*art fasciste*, de l'*architecture organique* et du *Post-modernisme*, nos architectes de la fin du XVIII^{e} siècle doivent-ils endosser, *a posteriori*, une paternité monstrueuse ? Eclectique et contradictoire,

[235] E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968 ; 2^{e} édition, Paris, 1993.
[236] *Ibid*., 1993.
[237] C. Jencks, *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. London: Academy Editions, 1987.
[238] E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Vienne, 1933 (trad. *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, 1981).

elle mérite une expertise historique qui garantira l'appropriation à leur volonté créatrice, telle qu'ils l'ont exprimée eux-mêmes !

Le but de ma démarche est de dégager une pensée *historique* sur l'art, bien différenciée de la pensée critique sur l'architecture d'aujourd'hui ; car, quel que soit l'intérêt ou la légitimité de celle-ci, la critique contemporaine de l'architecture n'apporte rien à la connaissance spécifique de l'architecture ancienne. Le dossier, fort complexe, exigerait un nombre de citations, de rapprochements (avec d'autres contemporains de Ledoux et Boullée) et d'illustrations, incompatibles avec l'économie de cet essai limité à l'approche de l'*art poétique* dans l'architecture des années 1760-1800 en France. Alors que Boullée ne sera qu'évoqué par des citations fondamentales, c'est à partir d'analyses détaillées de certaines œuvres de Ledoux et de ses écrits théoriques, publiés en 1804 sous le titre *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation***,** que s'expose ma démarche. Si ce chapitre sollicite une *rêverie poétique*, c'est bien sous l'impulsion du langage imagé de Ledoux qu'elle s'exprime :

« L'Architecture est à la maçonnerie ce que la poésie est aux belles lettres : c'est l'enthousiasme dramatique du métier ». « Laissons savourer à longs traits l'ambroisie d'une théorie fondée sur la nature ». « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre »[239].

Extraites du livre de 1804[240], ces trois citations incitent à suivre Ledoux dans certaines de ses convictions esthétiques qui dégagent une très forte dimension symbolique. L'antique aphorisme *Ut pictura poesis* (la peinture est comme la poésie et/ou l'inverse selon son interprétation depuis la Renaissance), l'artiste-écrivain l'applique à l'architecture.[241] Avec enthousiasme, c'est-à-dire dans l'idée d'atteindre au *sublime*, l'architecte se doit de faire *parler* l'art de bâtir dans une langue poétique dont le but est de *toucher* le spectateur – et non pas seulement de le satisfaire par l'art mécanique de *construire* ![242] L'ambroisie, nectar des dieux de l'Olympe, rappelle l'omniprésence de la métaphore mythologique antique dans l'inspiration des poètes, mais également des artistes du XVIII[e] siècle. Un architecte, bien initié, goûtera pleinement à cette source de l'imaginaire qui embellit l'Histoire. Quant à la

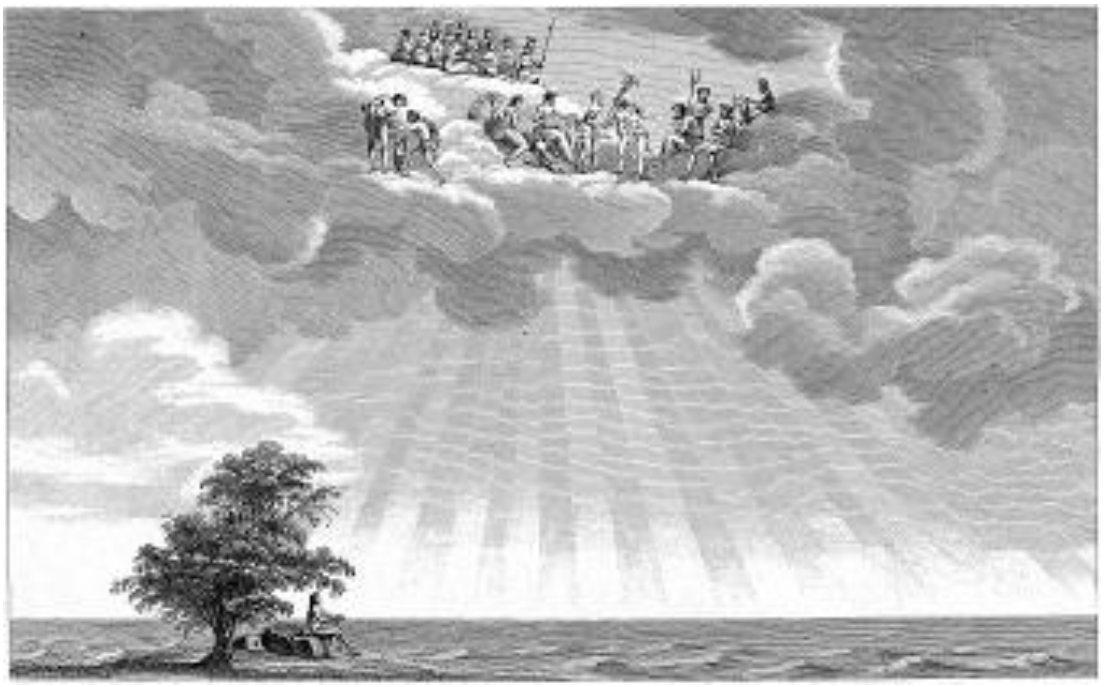
[239] Ledoux, 1804, respectivement, pp. 15, 17, 113. Pour une analyse détaillée de ce livre, cf. Rabreau, 2000.

[240] L'ouvrage, qui n'est que le premier tome publié d'un vaste projet, fut conçu dans les années 1780 (et même avant pour certaines gravures de l'illustration), à l'époque où Ledoux connaissait une grande célébrité. Un recueil de gravures, sans texte, fut publié par l'architecte Daniel Ramée, *Architecture de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1847.

[241] Tout comme son confrère E.-L. Boullée qui s'appliquait la célèbre devise du Corrège, admirateur de Raphaël : « Ed io anche son pittore », Boullée*. Essai sur l'art*, 1968, p. 45.

[242] E.-L. Boullée partage ce jugement : « L'art de bâtir n'est […] qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture. », *Ibid*., p. 49.

nature, depuis l'exemple des idées transmises par J.-J. Rousseau, jusqu'aux élans descriptifs du poète Jacques Delille[243], grand ami de Ledoux, elle est la référence obligée de toute création vouée au bonheur, au plaisir, à l'identité et à l'instruction des sociétés humaines.



4-Ledoux, « L'abri du pauvre » (cl. Centre Ledoux)

L'architecture animée, reflet du Sensualisme

Parmi les premiers exégètes de l'*Essai sur l'art* de Boullée, Helen Rosenau et Jean-Marie Pérouse de Montclos ont tous deux attiré l'attention sur un passage où l'architecte cite un « philosophe moderne », anonymement, en ces termes : « "*Toutes nos idées, toutes nos perceptions*", nous dit-il, "*ne nous viennent que par les objets extérieurs. Les objets extérieurs font sur nous différentes impressions par le plus ou moins d'analogie qu'ils ont avec notre organisation*". J'ajoute [écrit Boullée], que nous qualifions de beaux les objets qui ont le plus d'analogie avec notre organisation et que nous rejetons ceux qui, dépourvus de cette analogie, ne conviennent pas à notre manière d'être »[244] (61)

H. Rosenau a pensé identifier ce passage avec un extrait de texte traduit du philosophe

[243] J. Delille, *L'Imagination*, Paris, 1794-1806, les vers consacrés à Ledoux se trouvent au Chant V, p 24-25.
[244] Boullée, 1968, p. 61 ; cf. aussi H. Rosenaü, *Boullée's Treatise on Architecture*, Londres, 1953.

anglais Locke ; Pérouse de Montclos a suggéré qu'il pouvait tout autant être dû à Condillac dont Boullée, rappelle-t-il, possédait les œuvres dans sa bibliothèque. De mon côté, je n'ai pas retrouvé la citation, textuellement, dans le *Traité des sensations*[245], par exemple (mais peut-être se trouve-t-elle dans un autre ouvrage de l'abbé ?). Peu importe d'ailleurs, car Boullée pouvait citer de mémoire ou d'après ses notes : c'est bien aux théories de Condillac que renvoie ce court texte et son commentaire étendu à la sensation du *beau*, c'est-à-dire au rapport qui lie dans la perception d'un objet l'impression individuelle acquise qui s'exprime dans la délectation du beau – analogique, comme dit Boullée, « à notre manière d'être ». Rappelons que la reconnaissance du beau est relative à la question du *goût*, notion débattue de manière récurrente durant tout le XVIII[e] siècle. Sa définition par l'abbé Batteux[246] (1747), largement reprise dans l'*Encyclopédie*[247], s'évalue à la nature de la science. « Le goût est dans les arts ce que l'intelligence est dans les sciences. » « Le vrai est l'objet des sciences. Celui des arts est le bon et le beau […] »[248], écrit Batteux. Puisque la science « a la facilité de reconnaître le vrai et le faux », le goût « a la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre et de les distinguer avec certitude. » « Notre âme connaît, et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment. La connaissance est une lumière répandue dans notre âme : le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre échauffe. » En conclusion : « Le goût est donc un sentiment »[249].

Du goût au sentiment de l'art de l'architecture

Si l'on considère avec un autre théoricien, l'abbé Du Bos, que « l'émotion est la condition nécessaire du plaisir poétique »[250] et, dans le contexte analogique de l'*Ut pictura poesis*, du « plaisir artistique », on comprend, par rapport à l'idée de plaisir, l'importance d'une réflexion sur la sensation dont on découvrira les mécanismes, et leurs conséquences, admis dans le domaine de la création, de la réalisation et de la réception d'une œuvre. Ce qu'expriment les théoriciens de la peinture ou de la sculpture, les architectes de la génération des *piranésiens* – des Ledoux, Boullée, De Wailly et leurs émules – se l'approprient dans le domaine de

[245] Condillac, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984).
[246] C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1773 (rééd., Paris, 1989).
[247] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, publié par Diderot et d'Alembert, Paris-Neuchâtel, 1751-1766, supplément en 1777.
[248] Batteux, 1773 (rééd., 1989, pp. 116-117).
[249] *Ibid.*
[250] Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719 (rééd. 1755 republiée en 1993, p. 1) ; R.-W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV[e]-XVIII[e] siècle*, Paris, 1991 (1[ère] éd. en anglais, 1967).

l'architecture. Le grand constructeur-urbaniste, également architecte-peintre militant, Charles De Wailly n'exposait-il pas ses dessins de projets et ses *vedute* au Salon du Louvre ?[251] Avec la critique (Diderot par exemple), le domaine de l'esthétique des Lumières – analysé par Jacques Chouillet[252] – renvoie aux analyses sensualistes de Condillac, dont la parabole de la statue s'*éveillant* à la vie catalogue l'interfonctionnement des sensations. Un grand artiste de l'époque s'en inspire : Falconet, avec son groupe en marbre de *Galatée et Pygmalion* dont le sujet, non idéalisé[253], expose la dialectique imitation de la nature/imitation de l'antique et laisse au sentiment du spectateur, me semble-t-il, le choix de la résolution.



5-Falconet, *Pygmalion et Galathée*, marbre, Louvre (Cl. Centre Ledoux)

Dans sa démarche empirique, l'esthétique des Lumières suscite l'expérience du goût, attitude propice au rejet de la *mode* et des traditions jugées obsolètes ou négatives. Chouillet a bien résumé l'enjeu de cette attitude, en grande partie vouée à l'initiation et à l'instruction du public : « accepter la sensation, cette intruse, et lui donner droit de cité [signifie], dans le

[251] D. Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, nº 5, 1972 ; M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo., CNMHS, Paris, 1979.
[252] J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974.
[253] D. Diderot, *Salons* de 1763, texte établi et présenté par J. Chouillet, Paris, 1984 (groupes de marbre [253] D. Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, nº 5, 1972 ; M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo., CNMHS, Paris, 1979.
[253] J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974.
[253] D. Diderot, *Salons* de 1763, texte établi et présenté par J. Chouillet, Paris, 1984 (groupes de marbre au à Louvre et l'Ermitage).

domaine de l'esthétique, placer l'expérience du Beau sensible au centre, et les canons, les modèles, les *a priori* de l'académisme à la périphérie. Cela signifie encore […] passer d'une métaphysique du Beau, toujours réfutable, à la découverte des techniques. »[254] C'est là où brilla Diderot, notamment dans l'exposé des enjeux où se voient confrontés le modèle historique (la vénération de l'Antique) et l'*expérimentation scientifique de l'art*, si l'on peut dire. « Sans que jamais soit énoncé clairement le principe d'une antinomie entre l'art et la science, il est certain […] que se précise, de plus en plus, dans les années [dix-sept cent] cinquante, le besoin, ou le regret d'un impossible retour aux sources de la civilisation, d'où sortirait, rajeunie, la poésie »[255] – et j'ajouterai « ou l'art ». A la fin du siècle, le procédé inspire à André Chénier ce fameux vers :

« Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques » !

Nous verrons, dans la suite de ce chapitre, ce qu'il faut penser de l'inspiration des origines et du modèle antique qui obsèdent cette période dite *néoclassique*… Revenons au Sensualisme. Si l'on veut bien se souvenir de certaines définitions que Condillac a donné des sensations, ainsi que des causes, en quelque sorte télescopiques, qui en motivent l'existence relative à tout un processus de filtrage, comme d'attitudes inhérentes à l'activité humaine qui passe par l'usage des organes des sens, on constate que Boullée fonde sa définition empirique du goût, relatif au beau, sur l'expérience sensualiste. Voici quelques unes de ces notions de bases, empruntées à Condillac :

« Les sensations sont les modifications propres de l'âme, et […] les organes n'en peuvent être que l'occasion »[256].

« Les sensations sont nécessairement agréables ou désagréables et conduisent à jouir ou à fuir leur objet. » Ces deux opérations de l'entendement et de la volonté, amènent Condillac à constater : « Le jugement, la réflexion, les désirs, les passions, etc., ne sont que la sensation même qui se transforme différemment. C'est pourquoi il nous a paru inutile de supposer que l'âme tient immédiatement de la nature toutes les facultés dont elle est douée. La nature nous donne des organes pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, et par la douleur de ce que nous avons à fuir. Mais elle s'arrête là ; et elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, et d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé »[257].

[254] Chouillet, 1974, p.9.
[255] *Ibid.*
[256] Condillac, éd. de 1798, fac-similé 1984, p. 12 note.
[257] *Ibid.*, pp. 11-12.

Au risque de trop simplifier mon propos, j'arrête ici la litanie des citations, qui reprendra en temps utile : c'est-à-dire dans l'exposé des attendus sensualistes de l'esthétique de Boullée, mais surtout de Claude-Nicolas Ledoux, non moins prolixe en sentences philosophiques que l'auteur de l'*Essai sur l'art*, dans son livre-testament, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804).

Par exemple, ces grandes questions que sont l'imitation de la nature et l'histoire du goût, s'inscrivent dans les textes de Boullée ou de Ledoux, en permanence par le vocabulaire employé et les enchaînements d'idées, dans le sensualisme le plus militant – on va le voir précisément. Mais le constat semblerait banal si l'on avait approfondi ses conséquences sur l'esthétique propre à chaque artiste qui s'est exprimé sur le sujet. Banal, en effet, car tous les historiens s'accordent pour constater que le Sensualisme imprègne la théorie des arts au XVIII[e] siècle, des écrits de Du Bos directement influencé par Locke à ceux de Le Camus de Mézières[258], l'architecte-auteur d'un livre au titre très explicite, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780). Egalement, depuis l'abbé Batteux jusqu'à Ledoux, en passant par Laugier[259], l'*Encyclopédie* et bien d'autres diffuseurs…

Une récente et monumentale synthèse publiée par Baldine Saint-Girons, *Esthétique du XVIII[e] siècle : le modèle français*[260], brasse la question d'une manière évidemment très générale, mais utile ; toutefois, la place qu'elle accorde d'emblée au texte de Le Camus de Mézières (tellement explicite sur le Sensualisme, dans son titre et dans ses raisonnements introductifs), aux détriment d'analyses, certes plus complexes, auxquelles peuvent être soumises les idées exprimées par Ledoux et Boullée, ne rendent compte qu'à moitié du problème du Sensualisme fondateur d'un nouveau concept d'architecture. L'idée d'une architecture *animée*, comme je me suis plu à l'annoncer dans le sous-titre de cette partie, n'est pas à comprendre comme une simple illustration des théories sensualistes (ce qu'annonce sans doute trop théoriquement Le Camus de Mézières) : elle est la démonstration d'attendus circonstanciels, philosophiques, très profonds, qui engagent tout le processus de la création et de la réception de l'art dans la société éthiques et artistiques.

Dans l'idée de l'art langage, dominante au XVIII[e] siècle, Le Camus de Mézières (l'auteur de la fameuse Halle aux blés, au plan *annulaire, ouvert*) représente sans doute une transition

[258] N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.
[259] M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755 (1[re] éd., 1753 –rééd. Bruxelles, 1979) ; M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye-Paris, 1765 (rééd., Bruxelles, 1979).
[260] B. Saint-Girons, 1990.

entre Germain Boffrand et les architectes qui nous occupent. En effet, Boffrand[261] est l'auteur d'une théorie du caractère en architecture, fondée sur les préceptes de l'*Art poétique* d'Horace, qui réactive en 1745 le vaste débat de l'*Ut pictura poesis*, transposé au cadre de l'architecture. Dans sa descendance, les artistes vont métamorphoser l'art de bâtir en « architecture parlante » – plutôt « *sentimentale* », comme la nomme Ledoux.[262] Les moyens expressifs, les effets en peinture, comme leur essence, déterminent Boullée et Ledoux dans le rapprochement originel (c'est-à-dire naturel) qu'ils accordent à tous les arts du dessin. Le thème sera traité à plusieurs reprises dans ce livre. Mais il est intéressant de noter que Le Camus de Mézières cite les fameux modèles dessinés du caractère des passions du peintre Charles Le Brun au XVII^{e} siècle, et les spectacles muets de Servandoni[263], où les Quatre Eléments entraînaient la stimulation des sens, comme sources inspiratrices du caractère en architecture. L'art du dessin d'expression et l'art de la scénographie muette résument ici l'idée d'une imagination en éveil.

Illusion et imagination sont largement sollicitées, chez Ledoux notamment, qui cherche l'adhésion la plus entraînante du spectateur à ses vues créatrices. Considérée, chez Condillac, comme « une faculté qui combine les qualités des objets, pour en faire des ensembles, dont la nature n'offre point de modèle »[264], l'imagination n'est autre que « cette mémoire vive, qui fait paraître présent ce qui est absent »[265]. Le Camus de Mézières, encore à la recherche d'une justification naturaliste des ordres d'architecture – et donc des proportions harmoniques qu'ils illustrent, comme en musique dit-il – a recours à l'explication sensualiste de l'imagination que je viens d'évoquer, en des termes que Ledoux ou Boullée retrouveront pour justifier leur théorie des corps naturels purs et les combinaisons fondées sur l'expérience du *mouvement*. Le Camus de Mézières affirme : « Ce sont […] les dispositions des formes, leur caractère, leur ensemble qui deviennent le fond inépuisable des illusions. C'est de ce principe qu'il faut partir lorsqu'on prétend dans l'architecture produire des affections, lorsqu'on veut parler à l'esprit, émouvoir l'âme […]. »[266] En un mot, *animer* l'architecture, c'est insuffler un sens, par des effets imités de la nature et appropriés à nos affections, aux formes dessinées, projetées ou construites ; c'est également varier la perception des surfaces et des volumes grâce à la loi du mouvement, principalement de la lumière.

---

[261] G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745

[262] H. Lipstadt, « Soufflot, De Wailly, Ledoux : la fortune critique dans la presse architecturale. 1800-1825 », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.

[263] R. Middleton, « J.-N. Servandoni : du théâtre à la ville », *Théâtre et architecture*, actes du colloque *L.-M. Cordonnier* (14-16 nov. 1985, Lille), publication polycopiée de l'École d'Architecture de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1989.

[264] Condillac, éd. de 1798, fac-similé 1984, pp. 29-30.

[265] *Ibid*.

[266] Le Camus de Mézières, 1780, p. 7.

L'architecture est un art « bienfaiteur [qui] maîtrise nos sens par toutes les impressions qu'il il y communique »[267], écrit de son côté Boullée pour qui l'artiste « peut oser se dire : je fais la lumière. »[268] Boullée, et encore plus Ledoux, ont cultivé l'image démiurgique de l'architecte mettant en œuvre la nature pour le bien de l'humanité – pour son *identité* même dans l'espace bâti qu'elle devrait appeler de ses vœux, guidée par l'artiste.

Que la philosophie sensualiste ait été le fondement empirique, plutôt que la seule justification rationnelle, de cette démarche liée à la métaphysique de l'art, comme on disait alors, le constat, qui ressortit à l'air du temps, n'explique toutefois pas les motivations profondes de nos artistes, comme les résultats tangibles, ou non, sur le public. Le rôle de ce public[269], formant une sorte de rassemblement idéal de *spectateurs* de l'architecture (Ledoux et Boullée emploient le terme constamment), est de s'initier, à travers la poétique des formes, à la moralisation de l'échange entre l'artiste, son commanditaire et le spectateur.

L'art des rapports analogiques

Chez Ledoux, comme chez Boullée, la poésie de l'art détient des pouvoirs consensuels, car c'est elle qui anime les objets créés à l'imitation de la nature, analysée – c'est-à-dire qui donne du feu à l'inspiration comme à l'imagination partagée. Quand on assimile l'artiste au poète, il s'agit, écrit Ledoux : « d'une analogie sentimentale qui fait bouillonner les conceptions »[270]. A l'origine du processus, poursuit-il : « l'homme se perfectionne par ses propres sensations ; en vain on voudrait les mépriser, rien ne peut les contraindre, elles franchissent tous les obstacles. »[271] Justifiant enfin le style hyper-figuré du texte qui présente les gravures de ses projets, il s'exclame enfin : l'architecte doit élever « l'âme de son lecteur […] ; il est toujours forcé d'animer, je dirai plus, de faire respirer ses murs. »[272] Arrive évidemment le recours à la fiction et au sublime… Mais c'est une autre question qui ne sera pas abordée ici pour elle-même.

Comme chez Condillac, dans une de ses réfutations de Locke, on ne doit pas se limiter au

[267] Boullée, *Essai sur l'art*, p. 33

[268] *Ibid*. ; C. Henry, « De la fumée surgit la lumière. Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen », *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français. Etienne-Louis Boullée. L'utopie et la poésie de l'art*, D. Rabreau et D. Massounie (dir), actes du colloque de Paris (BnF-INHA-Université Paris 1, décembre 1999/2004), Paris, 2006, pp. 278-299.

[269] R. Wittman, Architecture, *Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York, Londres, 2007.

[270] Ledoux, p. 17.

[271] *Ibid*., p. 15.

[272] *Ibid*., p. 147.

constat du Sensualisme, mais il faut en rechercher les causes de l'application à l'architecture – les motivations de l'architecte notamment – et s'interroger sur les conséquences de la pensée philosophique concrètement sur les œuvres, sans arrêter l'investigation, comme on le fait trop souvent, aux généralités esthétiques. L'analyse sensualiste que nos architectes orientent vers la définition d'une poétique qui anime l'art de concevoir l'architecture, ressortit au moins à trois motivations majeures, parfaitement enchaînées dans le processus *création/réception* qui met en jeu les rapports qu'entretiennent, on l'a vu, l'artiste, le commanditaire et le public – ou spectateur. L'idée, avec l'énoncé du *rapport*, n'en est pas absente dans le titre même du livre de Ledoux puisque la présentation de l'architecture y est annoncée « sous le rapport » de l'artiste (« art »), du public (« mœurs ») et des édiles (« législation »).

La première motivation à établir des rapports de causes à effets tient au rôle moral et civique de cette activité au service de la société.

La seconde, relative à l'artiste lui-même, apparaît comme la revendication légitime du statut social de l'architecte dans le champ d'activités des arts libéraux – ou des Beaux-arts.

La troisième, ressentie comme un facteur d'identité, expose l'idée d'une nouvelle métaphysique de l'art où la *catharsis,* comme au théâtre, participe des exercices individuels et collectifs entrepris pour la quête du bonheur. [273]

Le social, le politique, le spirituel, dans l'idée progressiste que s'en font Ledoux et Boullée, dépendent totalement de l'insertion consciente de l'Homme dans la nature – insertion que la philosophie sensualiste permettait d'expérimenter et de fonder scientifiquement à l'époque.

1 - D'abord, la régénération des formes architecturales, selon les données politiques, civiques et morales, est le thème qui a sans doute été le mieux commenté jusqu'ici par les exégètes de l'architecture dite *révolutionnaire*[274], même s'il reste beaucoup à dire sur le rôle expérimental dans l'énoncé d'un code moral de la nature, appliqué à l'édilité ou à la symbolique architecturale. Certains programmes utopiques de Boullée et de Ledoux, comme les édifices qui concrétisent, en réalité ou en projets, la politique des loisirs urbains favorisée par l'Ancien Régime, sont de purs produits de la pensée progressiste des Lumières – les théâtres monumentaux[275], les bains publics, le muséum…

2 - Ensuite, la revendication sociale et culturelle de l'architecte, malgré l'exemple des

[273] R. Mauzi, *L'idée de bonheur au XVIII[e] siècle*, Paris, 1965.
[274] Kaufmann, Vidler.
[275] Rabreau, 2008.

études sur la Renaissance ou la multiplication des monographies d'artistes, demeure à étudier en profondeur pour la seconde moitié du XVIII[e] siècle, précisément dans le cadre de l'exposé théorique, ou pragmatique, de la discipline. Par exemple (on a tendance à l'oublier) comme l'affirme l'abbé Batteux au milieu du siècle : l'architecture n'est pas encore comprise parmi les Beaux-arts car, dit-on, elle n'imite pas la nature de la même manière que les autres *arts du dessin*, la peinture, la sculpture, mais aussi la musique et la poésie. Elle met en œuvre les matériaux, certes, mais pour des besoins utilitaires ; comme la rhétorique, qui sert à communiquer, l'architecture est un art mixte. La réfutation de cette exclusion est une des priorités de la théorie de l'architecture, selon Ledoux, Boullée et leurs émules[276].

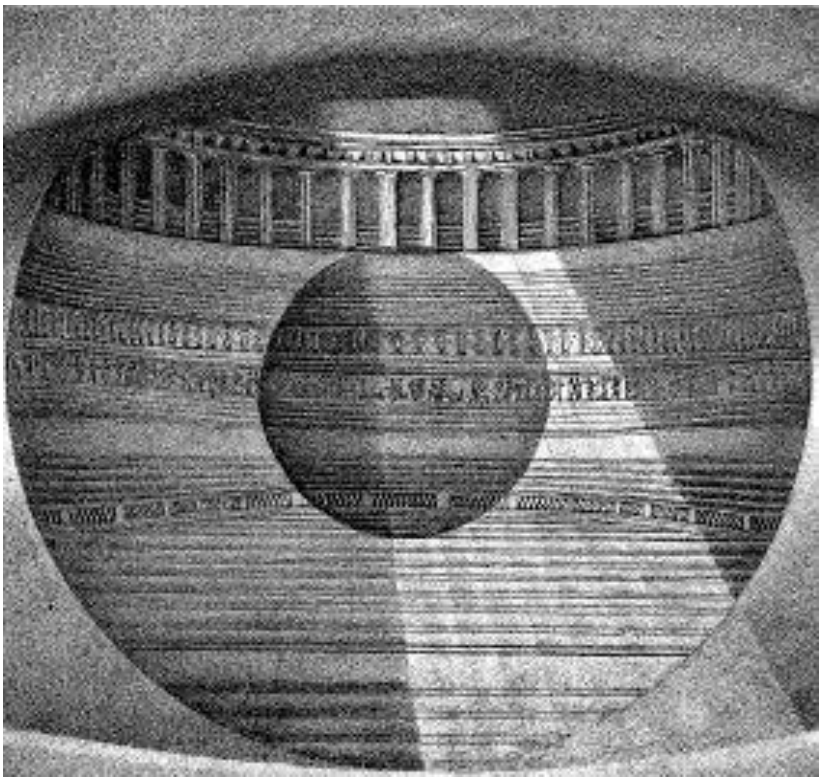
La reconnaissance de l'architecte-artiste est la grande affaire de Boullée et de Ledoux qu'ils exposent comme une longue plaidoirie dans leurs ouvrages. Le recours au Sensualisme pour incorporer l'architecture parmi les arts d'imitation (transcendés par une poétique qui récuse la théorie vitruvienne de l'art de bâtir, c'est-à-dire la part mécanique de l'art dit Boullée), le recours à l'expérience scientifique de la sensation légitime évidemment l'aspiration de l'architecte qui se fait philosophe pour mieux apparaître artiste – tout le système métaphorique de Ledoux repose sur cette stratégie active ; quant à Boullée, ne commence-t-il pas son *Essai* en rappelant qu'il a passé sa vie entière (vie d'académicien et de professeur) à faire des « recherches » – dit-il – sur ce qui pouvait accélérer le progrès, notamment par l'étude de la nature et une nouvelle théorie des corps révélés par la lumière ?[277] A l'évidence, l'architecture animée poétiquement, branche des arts libéraux, se devait d'être fondée scientifiquement.

3 – Enfin, le troisième point est celui de l'art envisagé comme instrument de *catharsis*. En analysant d'une manière croisée texte et image de *L'Architecture* de 1804, on observe la motivation sensualiste de l'artiste-écrivain soucieux de légitimer les innovations qu'il crée aux *yeux* du public, si l'on peut dire ! L'exemple le plus développé et clairement explicite est à prendre dans la présentation d'une des œuvres majeures construite par Ledoux : le théâtre de Besançon. Dans le contexte de la *théâtromanie* du XVIII[e] siècle, où brillent certains de ses grands confrères piranésiens qui inventent en France le *théâtre-temple* urbain[278], Ledoux développe avec un grand luxe de détails sa théorie des formes *parlantes* et du *caractère* moral

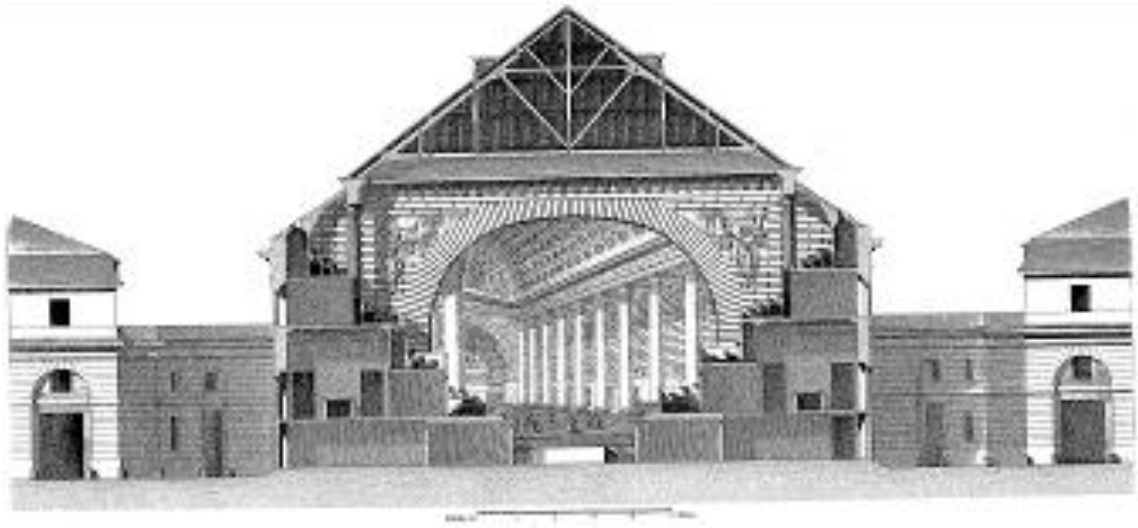
[276] M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », *Soufflot et l'architecture des Lumière*
s, Paris, 1980.
[277] Boullée, p. 62. Kaufmann, Vidler. Rabreau, 2008. M. Mosser et D. Rabreau
[278] Rabreau, 2008.

de l'architecture, à propos de la salle de spectacle. Dans le concert des sens, réunion de tous les arts, sur lequel s'appuie le programme d'un tel édifice public, la vue assume le rôle du chef d'orchestre ou du metteur en scène responsables de la « réunion des arts ». Placé sous l'égide convenue d'Apollon, chef des Muses, l'iconographie retenue par Ledoux pour décorer sa salle de spectacle (plafond peint, bas-reliefs en trompe-l'œil, ordre dorique grec, etc.), s'augmente d'effets plus inattendus, directement suggérés par les formes inédites de son architecture et par l'aspiration à des mœurs régénérées, celles-ci légitimant celles-là (plan en forme de lyre, cadre de scène en vue « sous le pont »[279], balcons continus et gradins en forme de *cavea* antique et évocation martiale propre à la ville de garnison qu'est Besançon[280], etc.). Mieux, l'iconographie narrative structure l'espace du local, comme la *parure* de l'ordre antique détermine le caractère global de l'architecture qui en dispose ; elle soulève l'interrogation du regard et suscite, avec un minimum d'éducation, la réponse poético-morale qui inspire l'architecte dans sa création singulière. L'imaginaire à l'antique, largement dominant dans la bonne société de l'époque, ressortit à des thématiques qui s'exposent évidemment sur la scène, dans la tragédie comme dans l'opéra – avec un autre exemple, on verra ce qu'il faut penser de l'inspiration *mythologique* de Ledoux dans la dernière partie de ce chapitre.

[279] *Piranèse et les Français*, sous la dir. de G. Brunel, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, mai 1976), Rome, 1978.
[280] Rabreau, 2000.



6-Ledoux, L'iris du « Coup d'œil du Théâtre de Besançon » (cl. Centre Ledoux) .



7-Ledoux, Coupe vers la scène du Théâtre de Besançon (cl. Centre Ledoux) .

L'image de l'œil emblématique

Deux gravures de *L'Architecture...*, l'une stupéfiante, provocante même comme on l'a vu plus haut dans sa pseudo application surréaliste[281] avant l'heure : le « Coup d'œil du théâtre de Besançon », l'autre moins spectaculaire mais subtile dans sa forme didactique : la « Coupe du théâtre de Besançon prise sur la largeur », ces deux images, gravées, résument la démarche créatrice que l'auteur expose, parallèlement, dans un long texte sur le thème du théâtre… Le *grand thème* de l'art, devrais-je dire ; celui qui dirige la création au XVIII[e] siècle dans ses rapports avec le public, artistes, citoyens et amateurs confondus, tous théâtromanes de Diderot à David, des piranésiens comme des sectateurs du goût « à la grecque », jusqu'à Ledoux : la *catharsis*. Quatre citations de Ledoux explicitent le rôle physique, symbolique et emblématique de l'image de l'*Œil* :

« Ici Apollon préside l'assemblée des arts : placé au centre des rayons, il offre la pompeuse analyse des *biens qu'il va répandre* [je souligne] […]. La douce habitude de l'œil qui s'applaudit à la couleur transparente des cieux, se plaît à retrouver ici des fonds bleu-tendre scintillés en argent, pour payer le tribut d'harmonie qu'elle doit au monde sensuel » […]. « Laissons savourer à longs traits l'ambroisie d'une théorie fondée sur la nature »[282].

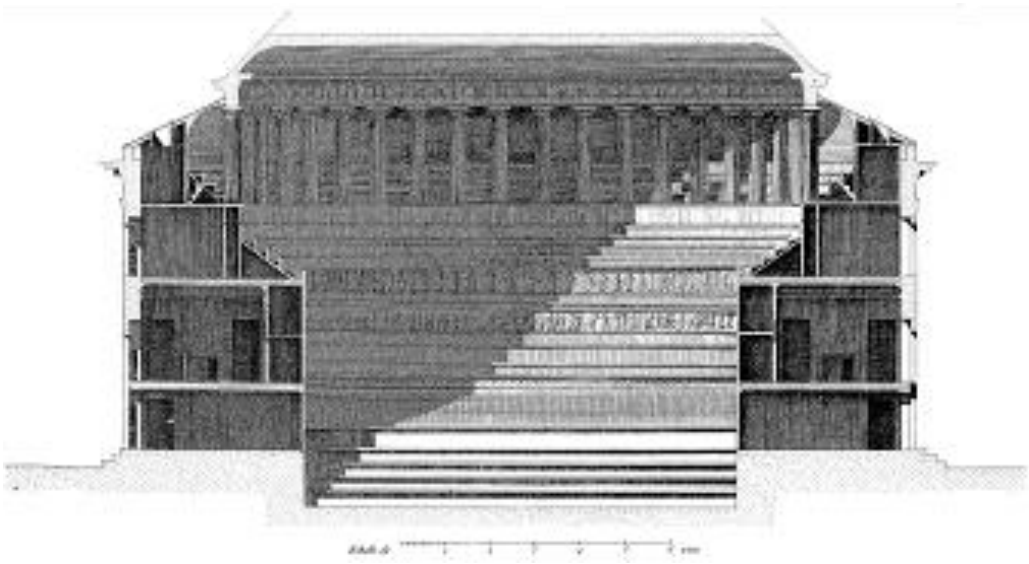
« Ici la salle est terminée ; on découvre au-delà des entrecolonnements, des gradins très élevés qui tendent au point de vue. Voulant associer à l'instruction publique ceux à qui la fortune ne permet pas d'obtenir des places ; voulant former les mœurs par le choix épuré des représentations, on a senti qu'il n'était pas convenable de cercler [je souligne] la multitude dans l'usage dangereux des scènes dépravées qui la dégradent et avilissent le goût »[283].

« On inscrit dans un carré, dans un ovale, dans un cercle le portrait de la femme que l'on aime. On ne s'éloigne pas du principe [c'est-à-dire l'Imitation] en adoptant les formes que la nature commande. Le premier cadre fut sans doute celui que vous voyez [c'est-à-dire l'œil : le renvoi est direct à la gravure] ; il reçoit les divines influences qui embrasent nos sens, et répercute les mondes qui nous environnent » […]. « Miroir transparent de la nature, tu vas donc nous développer des vérités constantes ? Tu vas dévoiler des passions, exprimer des caractères, et ton élégant langage sera plus instructif que la tradition méthodique [c'est-à-dire la théorie traditionnelle de l'architecture] qui nous égare »[284]".

« Pour être un bon Architecte il ne suffit pas d'analyser les yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections humaines ; il faut développer les motifs d'application, les étendre. Le

[281] Rabreau, 1996.
[282] Ledoux, p. 228.
[283] *Ibid*., p. 226.
[284] *Ibid*., p. 217.

coup d'œil de l'architecte est plus nécessaire qu'on ne l'imagine, pour constater les effets que la postérité n'a pas le droit de réprouver »[285].

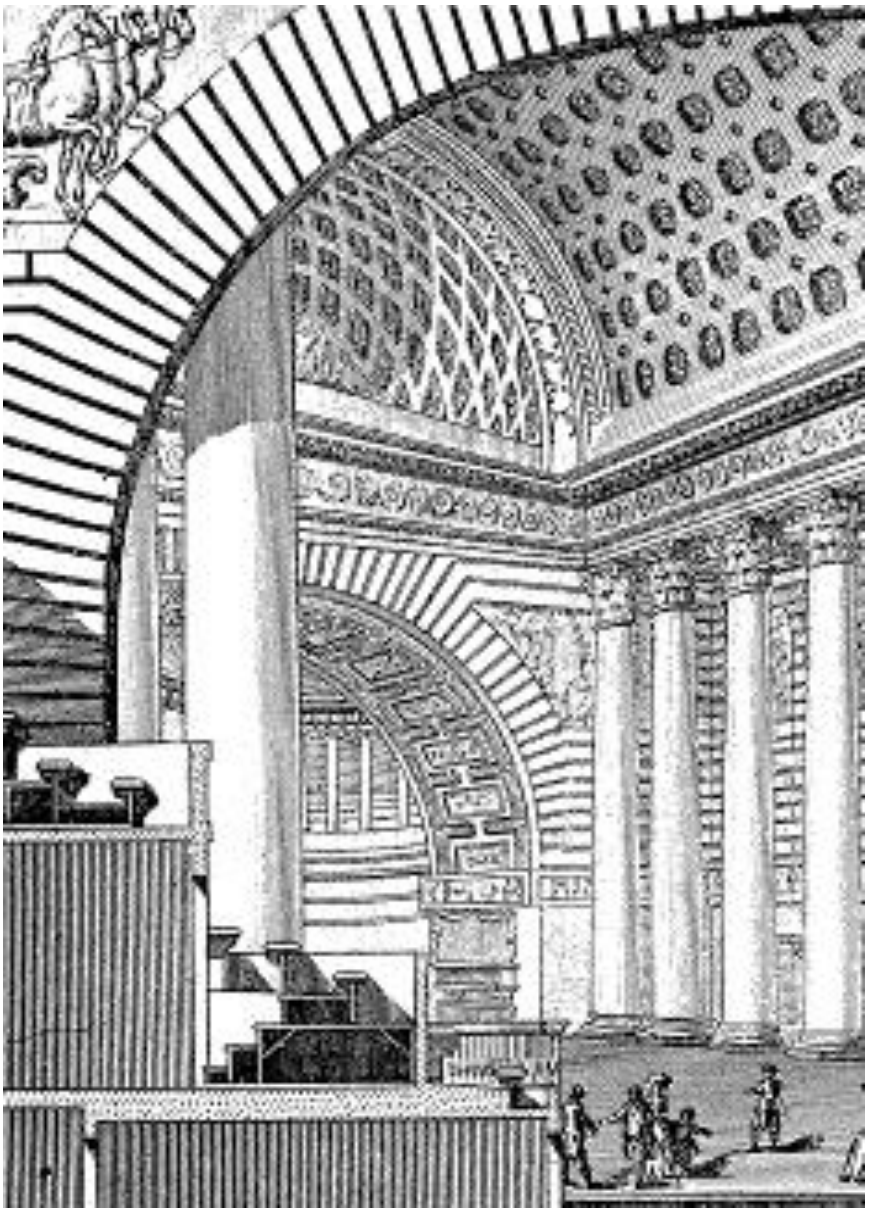


8-Ledoux, Coupe vers la salle du Théâtre de Besançon (cl. Centre Ledoux)

Que montrent effectivement ces deux images en « pendants » complémentaires et pourtant tellement différentes de nature, la *coupe* (sorte de vue piranésienne sous arche) et l'*œil* ? Là, c'est un vaisseau de temple ou de basilique antique, évocateur du répertoire tragique, dont les formes – colonnades, voûtes à caissons, arcs – prolongent réellement le décor symbolique de la salle tout en offrant un caractère différent (sur scène, l'ordre est corinthien).

Mais tout n'est pas dit : le berceau qui, de biais, conduit vers un point de fuite situé hors du cadre, aboutit à une arche strictement identique à celle du proscenium. Le « spectateur » de la gravure, mes également les promeneurs en habits XVIIIe, le spectateur contemple donc dans le lointain la représentation partielle, en trompe-l'œil, des gradins et de l'hémicycle ordonnancé de la *salle vide*. La scène-miroir, même distanciée et fragmentaire, renvoie bien à l'autre gravure, c'est-à-dire au « Coup d'œil du théâtre de Besançon ». L'estampe montre, dans l'iris d'un œil, une vue perspective de l'intérieur de la salle de spectacle, vide, prise dans l'axe sous un rayon de lumière oblique, et qui acquiert une signification limpide grâce à ce jeu des renvois.

[285] *Ibid*., p. 218.



9-Ledoux, Détail du fond de la scène de la coupe du théâtre (cl. Centre Ledoux)

La vue, le regard, la vision : telles sont les trois possibilités *graduées* et mise en rapport de la sensation tributaire de l'œil. La première est transcrite par la forme complète de l'œil anatomique. La seconde, relative à la situation de celui qui regarde (il se trouve dans la salle de spectacle), s'apparente à une projection psychologique : comme dans un miroir, la vue de l'amphithéâtre de la salle en perspective occupe le cercle de l'iris et englobe la pupille sombre. Enfin, un faisceau de rayons lumineux, dissymétrique (on l'imagine mobile comme un spot), projette à partir de la paupière supérieure une trace de clarté qui vivifie l'image. Ces effets n'ont pas qu'un but pittoresque. Par exemple, si le faisceau lumineux évoque le principe même du jeu

optique, physique, la relation qu'entretiennent les trois *objets* figurés (l'œil, la vue d'architecture, le faisceau de lumière), suggère une prise de conscience du mécanisme de la vision, de son pouvoir et, surtout, de la relativité de la sensation par rapport à l'expérience vécue (vue). Le regard poétique sur l'image, la lecture symbolique de l'architecture, nécessitent une *éducation*. Avec son rébus oculaire, *hiéroglyphe* réactivé des origines de l'architecture[286], Ledoux choisit le mode ludique pour susciter l'éveil. Comme *emblème*, l'œil appartient aussi à l'architecte, au spectateur, peut-être à l'acteur, mais c'est d'abord celui du lecteur de *L'Architecture*… en action.

Précisément, Ledoux suit ici les explications de Condillac qui, dans son *Traité des sensations*[287], décrit les réactions d'une statue peu à peu douée des cinq sens. L'interactivité de leurs pouvoirs, notamment des informations inconscientes que le toucher apporte à la vue, engage le philosophe à disserter sur le rôle de la mémoire et de l'imagination dans l'*éducation* des sens. Reprenons une citation de Condillac, déjà vue plus haut : « La nature nous donne des organes pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, et par la douleur de ce que nous avons à fuir. Mais elle s'arrête là ; et elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, et d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé »[288]. « La statue n'a pas besoin d'apprendre à voir mais elle a besoin d'apprendre à regarder […]. Il faut que nos yeux analysent »[289].

Le « coup d'œil » ledolcien est bien une vision destinée à nourrir l'imaginaire du spectateur-citoyen ; ses implications sont multiples et, à côté du phénomène social hiérarchique que régule (pour un temps, en un lieu) la présence de la *cavea* à l'antique « égalitaire », d'où l'on voit bien de partout et tout le monde est vu[290], le phénomène sensualiste révèle, à l'analyse, l'objectif magique du théâtre : toujours la *catharsis* ou purgation des passions.

Contrairement à ce qu'espérait Ledoux, la postérité n'a rien compris à cette théorie naturaliste et imaginative à la fois de l'architecture. Or non seulement elle n'a rien d'incohérent ou de délirant, mais encore elle représente (au niveau textuel, comme au niveau de l'image graphique et métaphorique) l'essence même de l'esthétique sensualiste des Lumières sur

[286] Cf. L'œil rayonnant de l'Apollon égyptien, relatif aux oracles, figure sculptée sur un projet de façade d'Opéra pour Paris, dessiné par G. -M. Oppenord, cf. Rabreau, 2008.
[287] Condillac, 1754.
[288] *Ibid*., p. 12.
[289] *Ibid*., p. 170.
[290] J. Rittaud-Hutinet, *La vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres*, Lyon, 1982., pp. 63-70.

laquelle certains de nos prédécesseurs se sont déjà interrogés à propos du label confus d'*architecture révolutionnaire*. [291]

Architecture *parlante*, bien nommée : toutes les formes (structure et décor) du théâtre monumental reposent sur le symbolisme du comportement individuel et collectif mis en situation d'échanges. Grâce au brassage des sens et à la juxtaposition des classes sociales, l'architecture, qui agit par/pour la *vue*, catalyse tous les sentiments. Et puisqu'au théâtre il est question de passions, l'architecture parlante qui fait corps avec l'assemblée du public donne tous pouvoirs au spectateur, individuellement, pour s'amalgamer aux formes symboliques comme aux membres architectoniques. De Wailly et Boullée, parmi les plus célèbres auteurs de projets de théâtres, ne sont pas moins explicites que Ledoux sur ce thème inspiré par la philosophie sensualiste : à l'intérieur de la salle (à l'extérieur même pour Boullée), ce sont les spectateurs qui forment l'essentiel du décor et, plus précisément, les femmes dont la présence (c'est-à-dire l'émotivité, également) détermine le caractère même du local. Elles sont la parure des passions et de l'architecture réunies.

La hiérarchie inhérente à l'Ancien Régime provoque cette discrimination sociale due à la naissance, au type d'activité et à la fortune. Soit, Ledoux n'est pas un révolutionnaire au sens politique du mot ! Mais le philosophe qui croit aux vertus morales d'une nouvelle politique soucieuse du bien être de tous, s'appuie sur l'exemple de la *nature humaine* qui transcende l'organisation stratifiée de la société. La purgation des passions qui s'opère par la vue du spectacle doit, également s'opérer dans la salle puisque celle-ci, on le sait trop bien au XVIII^{e} siècle, est partie intégrante de la « représentation ». L'architecture se mue en dramaturgie incitative : comme sur la scène, elle parle la *langue* des sentiments humains calqués sur ceux des dieux de la mythologie ; l'assemblée physique des citadins réunis dans le Temple des arts, où opère parfois le *Deus ex machina*, reflète ce mystère qui, dans l'Antiquité païenne, s'identifiait au culte des *oracles*. Le théâtre de la Nouvelle Comédie française, prototype réalisé par Peyre et De Wailly (Odéon actuel), *Nouveau Parnasse français*, était clairement voué aux Muses.

[291] M. Mosser, « Situation d'Emil K », *De Ledoux à Le Corbusier. Origine de l'architecture moderne*, cat. expo (Arc-et-Senans, Paris), Arc-et-Senans, 1987.

Les cercles du monde : sensations et passions

« Que cette pompe est sublime ! » s'écrie Ledoux. « Ici l'art abandonne ses sens assoupis et va se livrer au sommeil des abstractions »[292]. Carré, ovale, cercle : telles sont les formes que la nature commande, tel est le « cadre dans lequel ont inscrit le portrait de la femme que l'on aime. »[293]. Au regard des passions, l'œil d'un officier, celui d'une ouvrière, d'une comtesse, d'un avocat, d'un étudiant, d'un architecte ou d'*Iphigénie* ne diffère en rien ; mais l'éducation, par le sens de la vue, est le but suprême de l'art qui le rend utile à la société. Pourquoi l'éducation ? Parce qu'elle seule peut conduire l'œil vertueux vers ces régions du bonheur perdu, celle de l'Homme communiant avec la nature, avec ses *semblables*. Sans elle, le regard se trouble. La prise de conscience active durant la fiction qui se joue au théâtre devrait être exemplaire. Et c'est avec un étonnant lyrisme que Ledoux résume sa théorie du Sensualisme spectaculaire :

« La vue d'un spectacle donné gratis au peuple, stimule mon imagination et grandit mes pensées ; je vais vous développer tous les trésors du genre humain : peuples de la terre accourez à ma voix ; obéissez à la loi générale. Tout est cercle dans la nature ; la pierre qui tombe dans l'eau propage des cercles indéfinis ; la force centripète est sans cesse combattue par un mouvement de rotation ; l'air, la mer se meuvent sur des cercles permanents ; l'aimant a ses tourbillons, la terre a ses pôles, le zodiaque présente successivement au soleil ses signes célestes, les satellites de Saturne et de Jupiter tournent autour d'eux, les planètes enfin parcourent leur immense orbite.

Source inépuisable des grands effets qui *intéressent nos yeux* [je souligne], rien ne peut exister sans ton appareil pompeux ; c'est là, oui, là où l'homme rendu à son état primitif retrouve l'égalité qu'il n'aurait jamais dû perdre. C'est sur ce vaste théâtre, balancé dans les nues, de cercles en cercles, qu'il se mêle au secret des dieux. C'est là où la femme déploie le pouvoir de l'attraction et en fait aimer le système ; c'est le *triomphe des sensations* [je souligne], c'est le rendez-vous des sexes et des âges, c'est un peuple formé de cent peuples divers, c'est le point de réunion des droits respectifs des humains. Le voyez-vous arriver en foule, se placer dans l'affluence, se presser l'un contre l'autre ? Les femmes sont assises au premier rang […]. »[294].

Considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, l'architecture théâtrale urbaine est donc le lieu d'élection de la réforme humaniste poursuivie par Ledoux, réforme qui fonde absolument sa révolution esthétique. Le XVIII[e] siècle étalait tous ses paradoxes dans cette sorte de local. En transformant ce type de bâtiment en monument public on affichait

[292] Ledoux, p. 223.
[293] *Ibid.*, p. 217.
[294] *Ibid.*, p. 223.

clairement l'enjeu d'une passion collective ayant trait, justement, aux aléas de l'introspection et de la sociabilité. On fustigeait cette frivolité consternante qui s'en était emparée depuis plus d'un siècle[295]. On concurrençait sur la place publique l'Eglise, qui ne voyait pas d'un mauvais œil ce lieu de péchés servir la cause des repentirs. On consacrait le divertissement parmi les hautes fonctions politiques – non plus courtisanes, mais urbaines – et, sur le plan de l'art *utile* aux bonnes mœurs, on favorisait le retour au « bon goût » dont la Grèce antique garantissait l'authenticité par son modèle absolu… Renouons avec celui-ci, dit Ledoux. « Alors le système moral, se trouvant réuni à la force politique, rétablira les degrés naturels. »[296]. En s'inspirant de la forme donnée par l'archétype historique, rationnel et expressif à la fois (le système égalitaire des gradins de la *cavea*), nous rendrons à l'art sa vocation spirituelle ; nous sacrifierons le frivole au culte du beau, réintégrant l'activité ludique du théâtre parmi les grands mystères de la vie et de l'esprit. L'humanisme critique de Ledoux détermine cette croyance en l'architecture parlante ; le spectateur soucieux d'identité devient lui-même cet agent médiatique de la réforme sociale que l'art se doit de promouvoir et de stabiliser à la longue.

Dans le système de la salle de Besançon, par l'effet individuel de chaque corps qui joue son rôle de membre architectural *animé*, l'assemblée masque les défauts de certaines structures architectoniques (les loges) qu'imposaient, en 1775, les préjugés sociaux. Dans le dispositif ledolcien idéal, et non pas exactement reproduit, c'est l'assemblée, sublime parure de grâces féminines aux premiers rangs, qui donne vraiment vie à la forme géométrique pure *imitée* des Anciens. Pygmalion-architecte, sans le secours des cariatides, Ledoux révèle à l'imaginaire l'égalité de la condition humaine. Celle des passions sublimées par l'art et, encyclopédisme didactique oblige, des sentiments conscients et vertueux. L'*œil*, c'est le regard sur l'autre et, par retour, sur soi. Merveilleux paradoxe d'un rousseauiste théâtromane : seul un architecte de génie pouvait oser assumer ce rôle !

Dès 1775, dans une lettre adressée au commanditaire du théâtre de Besançon, l'intendant Lacorée, Ledoux s'inquiétait du sort de ses innovations : « je sais ce qu'il en coûte pour établir une nouvelle religion »[297], écrivait-il. Evitons le contresens commun attaché depuis toujours à cette affirmation. Deux citations de 1804 nous font comprendre que cette « nouvelle religion »

[295] Rabreau, 2008.
[296] Ledoux, p. 223.
[297] Rabreau, 2000, p. 136.

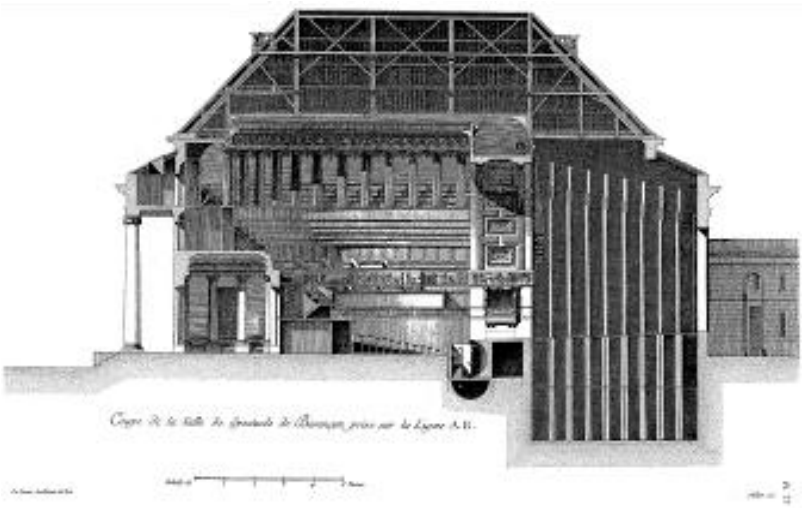
n’est pas le théâtre, ni la théâtromanie ; ceux-ci appartiennent à un rituel plus développé encore : la *religion de l’art* au service du beau.

« On ne doit pas perdre de vue que les spectacles, chez les Anciens, faisaient partie de la Religion » écrit Ledoux. « Si nos théâtres ne font pas partie du culte, il est au moins à désirer que leur distribution assure la pureté des mœurs ; il est plus facile de corriger l'homme par l'attrait du plaisir que par des cérémonies religieuses, des usages accrédités par la superstition »[298] ». Voilà pour la religion de l’art, l’oracle du contrôle des passions.

« Ici ce n'est pas l'Architecture qui forme l'Architecte, c'est l'Architecte qui puise dans le grand livre des passions, la variété des ses sujets. Ne croit-on pas qu'elles se courbent devant lui pour découvrir le vaste horizon qui se confond avec les derniers cercles du monde ? »[299] Voilà pour le Sensualisme, la réflexion (miroir) sur les sens.

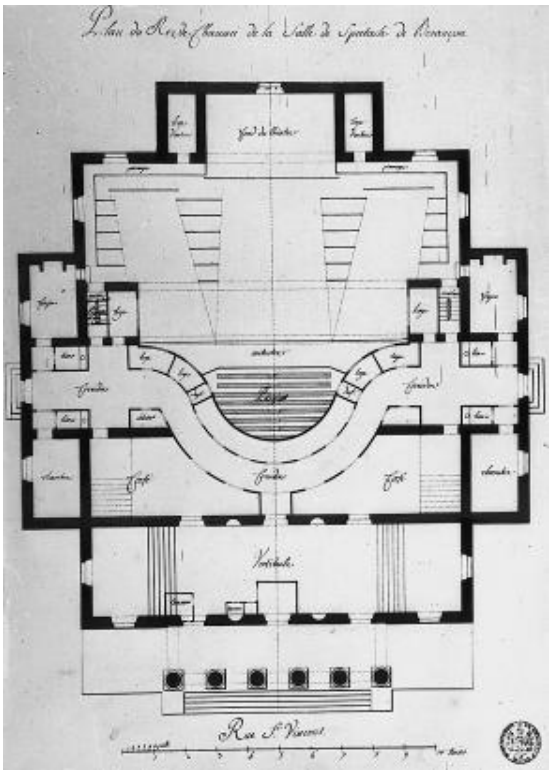
« La première idée d’un plan s’empreint des différentes modifications de l’âme, des sensations qui nous affectent »[300], précise l’architecte qui évoque le geste progressif d’élaborer les dessins d’un projet…

Quel que soit son rôle dans l’expression d’un programme d’architecture théâtrale, l’image de l’*Œil* doit donc se lire comme l’emblème idéal du Sensualisme : Ledoux, comme ses confrères artistes, jugeait la *vue* primordiale dans l’enchaînement des sensations.



10-Ledoux, Coupe longitudinale du Théâtre de Besançon (cl. Centre Ledoux)

[298] Ledoux, p. 232.
[299] *Ibid*., p. 86.
[300] *Ibid*., p.17.



11-Ledoux, Premier plan du théâtre de Besançon, plume, AD. Besançon (Cl. Centre Ledoux)

La rhétorique de l'image

On doit jouer ici sur le double sens du mot image : la métaphore de langage et l'illustration qui s'insère dans un texte. Et *illustration* n'est sans doute pas le bon mot pour exprimer la nature des gravures qui sont publiées par l'architecte, non pas nécessairement *à l'appui* du texte, mais tout autant pour dire autrement (ou dire plus) qu'avec des mots. Dépassant le rôle d'une simple légende, les développements où trouvent place les estampes (Ledoux renvoie souvent du texte au regard sur telle ou telle planche numérotée) autorisent l'établissement d'une grille de lecture thématique des propos de l'auteur, imagier écrivain et imagier dessinateur – le dessin partageant avec le verbe, pas plus, l'expression que souhaite transmettre l'artiste de sa démarche créatrice. L'analyse de l'*Œil* était un bon exemple de cette *parité* des points de vue qu'affectionne Ledoux ; il nous faut entrer plus à fond dans le processus littéraire qui engage l'artiste-écrivain dans la présentation de ses images – dessins techniques d'architecture, vues de projets idéaux ou utopiques, tableaux emblématiques de la création inspirée par la poésie de l'art.

Il se trouve que Ledoux lui-même s'est exprimé sur ses choix littéraires dans le cadre du livre illustré de 1804 et que certains commentateurs de son temps ont attiré l'attention sur cette volonté, dans l'écriture, d'obtenir un équivalent *stylistique* au style plastique même de ses œuvres, projetées ou réalisées. Le mimétisme poético-artistique, qui justifie les images d'*architecture parlante* (terminologie formulée au XIX^e^ siècle[301] pour caractériser les constructions singulières de Ledoux), témoigne du thème de l'*Ut architectura poesis* que nous avons déjà évoqué. Par analogie aux arts figuratifs, ce thème ouvre la voie à une théorie de l'architecture quasi hiéroglyphique – où le rôle de la lumière, comme en peinture, le dispute à l'exaltation des formes géométriques pures observées dans la nature et aux origines mythiques de l'architecture, Egypte comprise (initiatrice de la Grèce idéale et source d'une pensée maçonnique alors très répandue).

Langage imagé et métaphores visuelles

Dans le livre, le degré d'imbrication entre le sens du texte et celui de l'image graphique est tel, qu'aucun autre ouvrage ne peut lui être comparé, pas même le manuscrit de l'*Essai sur l'art* de Boullée, d'une conception littéraire beaucoup plus sage, bien qu'il exprimât la même croyance que Ledoux en ces termes :

« Oui, je le crois, nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être, en quelque façon, des poèmes. »[302] S'appropriant la célèbre profession de foi du Corrège contemplant des œuvres de Raphaël, Boullée s'exclame en commençant son *Essai* : « Ed io anche son pittore. » Et, de son côté, affirmant le rôle démiurgique de l'architecte et ses capacités à imiter la nature pour mieux en communiquer les vertus agissantes, Ledoux écrit : « L'Architecte du monde [Dieu] n'a-t-il pas varié ses tableaux à l'infini ? » et « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre. »[303]

Nous voilà prévenus, les images d'architecture, dessinées, sont d'essence à la fois poétique (divine ?) et picturale. L'*architecture parlante* s'exprime au figuré, si l'on peut dire, et ses images, au même titre que la perception des édifices réels qu'elles représentent pour certaines, sont à lire comme des *tableaux*. L'expression qui s'y déploie (lignes, clair-obscur, paysage,

[301] L. Vaudoyer, *Le Magasin pittoresque*, 1848.
[302] Boullée, p. 47.
[303] Ledoux, p. 113.

animation avec des personnages) repose sur autant d'effets que l'on pourrait comparer à des figures de style du langage. Parmi d'autres, les figures par *Emphase* (permanentes dans le texte de Ledoux) trouvent un équivalent plastique dans l'accumulation, la variété et l'enchaînement des *contrastes* et des *pendants* qui « animent » d'un sens moral l'expression en architecture. Avant d'aborder les analyses stylistiques concrètes (cf. *infra*), quelques réflexions sont encore nécessaires sur la singularité littéraire de l'écriture de Ledoux et, notamment sur le recours permanent à la métaphore mythologique – homérique, virgilienne ou ovidienne – qu'il partage avec ses amis poètes, Saint-Lambert ou Delille et toute leur génération.

L'architecte s'est lui-même engagé à faire comprendre sa manière d'écrire et à donner la source de son esthétique littéraire. Peu d'exégètes de *L'Architecture* de 1804 ne s'en sont vraiment soucié depuis Jacques Cellerier, son ami architecte et premier biographe qui, très consciencieusement, a pris la peine de citer Ledoux lui-même à la suite de ses propres commentaires, au demeurant nuancés et judicieux. Parlant d'une « encyclopédie architecturale », d'un « véritable dictionnaire élémentaire, où l'exemple se trouve toujours à côté du précepte », il juge le livre « étonnant par sa vaste étendue, par l'érudition, par le génie, le *style magique et poétique* [je souligne] de l'auteur. »[304] Cellerier évoque ensuite les critiques du temps qui attendaient évidemment le style d'un *traité* :

« On reproche assez généralement à cet architecte d'avoir employé, dans le texte de son ouvrage, un style ampoulé et surchargé de figures ; on désirerait plus de simplicité et moins d'exaltation dans un livre élémentaire. Voici comme il se défend lui-même à cet égard :

à côté des orties. [305]

Pourquoi, me dira-t-on, employer sans relâche le style figuré ? *"L'architecture est à la maçonnerie, ce que la poésie est aux belles lettres : c'est l'enthousiasme dramatique du métier ; on ne peut en parler qu'avec exaltation. Si le dessin donne la forme, c'est elle qui répand le charme, qui anime toutes les productions. Comme il n'y a pas d'uniformité dans la pensée, il ne peut y en avoir dans l'expression.*

Chacun a sa manière de sentir, de s'exprimer : tantôt c'est un torrent qui se précipite des hautes montagnes, il entraine après lui le rocher ; tantôt c'est le calme d'un beau jour qui laisse voir à travers l'onde argentine, les reflets des arbres qui se peignent dans ces miroirs mobiles. L'homme élevé, toujours soutenu, ne compose pas avec le moment, il suit l'impression qui le domine ; l'artiste écrit comme il fait ; toujours inspiré, des bureaux de commis deviennent sous sa main, des propylées magnifiques ; la maison d'une danseuse célèbre offre le temple de Terpsichore ; l'hangar d'un marchand développe les jardins de Zéphire et de Flore,

[304] Rabreau, 2000, pp. 378-379.

[305] Respectivement, les œuvres construites qu'évoque ici Ledoux sont : les pavillons d'octroi du mur des Fermiers généraux, l'hôtel de Mlle Guimard, la Ferme Saint-Lazare à Paris et la saline royale d'Arc-et-Senans.

des champs arides produisent des usines, des villes où les colonnes poussent

Il faut du repos, il faut de grandes lacunes pour soutenir l'attention et faire valoir les objets susceptibles d'élans. Oui, sans doute, c'est là le vaste champ où l'insuffisance glane à son aise.

La Fontaine, cet homme inimitable, fait tenir aux bêtes un langage qui leur convient. Virgile, dans ses Eglogues, met dans la bouche du berger le mot de son état, il peint la simplicité des mœurs ; il met dans l'Enéide l'élévation du poème héroïque. Homère chanta la guerre d'Ilion, mais s'il s'était contenté de la décrire, il aurait ennuyé à la vingtième page. Quand l'architecte décrit les usages déjà trop avilis des campagnes, il faut qu'il élève l'âme de ses lecteurs ; s'il n'est pas toujours obligé de donner de l'esprit aux bêtes, il est toujours forcé d'animer, je dirai plus, de faire respirer ses murs. L'art sans l'éloquence est l'amour sans virilité."

« Il n'est pas étonnant, poursuit Cellerier qu'avec cette manière de voir et de sentir, Ledoux ait employé l'*exagération* [je souligne], et se soit écarté des formes didactiques qui demandent plus de simplicité et d'ordre dans le style ; il fallait qu'il fût conséquent avec lui-même, et que son style fût en relation avec son imagination. »[306]

Avec l'explication de la manière dont il procède, Ledoux justifie le but qu'il se propose. La lecture de son livre, quasi *initiatique*, s'articule sur un incessant va-et-vient de l'imagination active où le rôle du lecteur consiste à faire dialoguer les images disposées par l'artiste, et dans son texte et dans ses gravures. « L'imagination est un contrat tacite entre celui qui conçoit et l'artiste qui donne à penser », écrit-il. Et plus loin : « mon but est d'étendre l'imagination du lecteur. »[307]

Un compte rendu du livre, publié par Le Bars du vivant de Ledoux dans le *Journal des Bâtiments civils*, assimile son œuvre à « une métaphysique architecturale. » [308] Le journaliste, qui très probablement connaît Ledoux, comme l'a montré Hélène Lipstadt, insiste sur le caractère primordial du « figuré » du texte de Ledoux, comparable, dit-il, à la statuaire : « Il faut donc s'identifier à l'auteur et le suivre encore plus dans son texte que dans ses lignes qui n'en sont que le résultat » [il entend ici par « lignes », le dessin]. [309]

Béatrice Didier, à qui l'on doit la première, et la seule, étude consacrée à Ledoux écrivain[310], est restée évasive sur les intentions *directives* de l'architecte-auteur. Tout en soulignant l'interrelation permanente entre l'écriture et le dessin (non sans désigner d'une manière très fautive les gravures d'après les dessins, particulièrement élaborés, de Ledoux,

[306] Rabreau, 2000, pp. 378-379.
[307] Ledoux, respectivement, p. 78 et p. 125.
[308] Liptstadt, 1980, pp. 301-302.
[309] *Ibid*.
[310] B. Didier, « Ledoux écrivain », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980 ; B. Didier, *La littérature de la Révolution française*, Paris, 1988.

comme des « croquis »), B. Didier montre que l'analyse du texte de Ledoux échappe au champ strict de l'histoire littéraire : sans dégager la finalité instrumentale (didactique, morale, poétique, ésotérique et initiatique) du livre, il est impossible de comprendre et, a fortiori, de classer le genre éclectique et totalement inédit que Ledoux crée sciemment. Situer son œuvre dans le contexte du romantisme français naissant, comme le fait Béatrice Didier, n'est pas négligeable, certes. Mais la nomenclature stylistique littéraire, qui classe l'œuvre, fait trop vite dévier l'analyse de l'objet, en réalité non-identifié, vers une sorte de *curiosa*, si la parité n'est pas respectée dans la critique globale. Celle-ci doit en effet s'attacher tout autant aux images qu'au texte, et à leurs rapports. Cette dialectique de lecture, qui correspond à une dialectique déterminante dans l'esthétique même de Ledoux, comme dans sa morale, on va le voir, relève d'une *éducation*, comme d'une transmission à caractère *initiatique* (tout autant que le romantisme, c'est la pensée franc-maçonne des Lumières et ses symboles qu'il faudrait évoquer – question que je n'aborde pas ici[311]).

Intuitivement, B. Didier a bien senti l'enjeu de cette « métaphysique architecturale » qu'exprime Ledoux à travers la *rhétorique* classique, dont l'enflure et la liberté d'expression, colorée et très personnelle, oscille entre Delille, Senancour, Volney, Mme de Staël, voire Chateaubriand (toutes proportions gardées !). Mais elle n'a pas su tirer de la comparaison avec les images gravées la nécessaire application, que Ledoux a explicitement indiquée, de la rhétorique des images aux figures du dessin, voire du tableau d'architecture.

L'entreprise de Ledoux paraît très périlleuse, selon B. Didier qui constate qu'il est vraiment « à la recherche d'un style » et qu'il accumule les difficultés par la diversité des genres auxquels il se livre. Des contrastes, des juxtapositions, des oppositions tranchées, sciemment formulées par Ledoux à des fins pédagogiques, sont analysées (par rapport aux images) un peu vite comme des contradictions ou irrésolutions un peu maladroites, pesantes. Il faut en convenir, le style de Ledoux est loin d'être un modèle, mais ses soi-disant excès, qui sont ceux des écrivains de son temps, donnent certainement une clé de lecture des images d'architecture que Ledoux a passionnément souhaité extraire de l'abstraction convenue, usuelle (plan, coupe, élévation). Chez lui, la lecture des symboles est donnée à voir par le double style imagé, textuel et dessiné. En effet, aux dessins techniques d'interprétation de l'architecture « à construire » s'ajoutent, non seulement des vues animées des bâtiments, mais parfois de véritables tableaux emblématiques des genres d'architecture ou des symboles de la création

[311] D. Ligou, *Histoire des Francs-Maçons en France*, Toulouse, 1981.

dans son domaine – on l'a vu avec L'*Œil* !

On peut admettre cette observation de B. Didier : « Ledoux rencontre une autre difficulté [celle de chercher un style personnel qui réponde à sa métaphysique architecturale], due à sa situation historique entre classicisme et romantisme. Sur son style, pèse assez lourdement le poids de la rhétorique classique ; il nous semble parfois abuser des procédés qu'elle lui a légués ; on pourrait faire un inventaire des « figures » qui serviraient d'illustration à l'ouvrage de Fontanier[312], son presque contemporain. » Certes, la remarque est judicieuse, mais elle ne s'applique qu'au texte. Estimant, par exemple que « le recours à la mythologie est, dans l'arsenal rhétorique classique, ce qui a certainement le plus vieilli », B. Didier élude complètement la thématique d'*Ut pictura poesis* et notamment la relation que Ledoux établit entre son style épique, héroïque, et le grand genre ou la grande manière, c'est-à-dire la peinture d'histoire. Certains tableaux (non architecturaux) du livre de 1804 prouvent la volonté de l'artiste de *donner à voir* une idée symbolique de la création architecturale relative à la poétique de ses origines (grecques, parfois revisité par l'idéologie franc-maçonne), c'est-à-dire fondée sur des images mythologiques connues de tous. L'Olympe et le mythe de Psyché, montrés dans la gravure intitulée *La maison du pauvre* est un exemple fort de cette propension aux images emblématiques – et pas seulement rhétoriques comme dans le texte – des buts et des moyens de l'art architectural dont le caractère initiatique relève d'une métaphysique architecturale.

Il y a une réelle difficulté à aborder, à part égale, la rhétorique du texte et celle de l'image (cette dernière n'étant pas codifiée), sans une véritable sensibilité et formation pluridisciplinaire. C'est pourquoi, malgré mes lectures du manuel de Pierre Fontanier, je resterai très prudent sur la question des analogies qui peuvent s'observer entre rhétorique oratoire (parlante) et rhétorique des formes et des effets artistiques : ceux-ci sont en images pour le *lecteur* du livre, mais ce dernier est un contemplateur potentiel de l'architecture construite de Ledoux – il ne faut pas l'oublier : un des plus féconds *bâtisseurs* du XVIII^{e} siècle !

Malgré ses lacunes, ses incertitudes, B. Didier a décelé quelques rapports fondamentaux entre ces deux modes d'expression dont l'interrelation éclaire la présence des symboles. Elle remarque d'abord que les descriptions de Ledoux, souvent lyriques, ne sont pas des explications d'architecture ni même des transcriptions de paysages, mais des *visions*. Elle

[312] P. Fontanier, *Les figures du discours* (1818-1821-1830), Paris, rééd. Flammarion, 1968.

rappelle, comme Ledoux et Boullée l'ont affirmé, que l'architecture doit être considérée comme une écriture. Elle montre comment Ledoux opère une véritable pédagogie du regard (apprendre à voir) qui introduit dans le texte la présence du lecteur sensé *lire*. Enfin, elle constate que cette lecture offre une idée de mouvement permanent, une notion de *temps* que le texte introduit dans l'image du dessin. L'imagination s'invite dans la quatrième dimension, c'est-à-dire le déplacement qui rend compte des vues volumétriques des constructions et des espaces qu'elles matérialisent dans la lumière et le paysage naturel ou urbain… Laugier, on l'a dit, avait été l'instigateur de l'usage du *déplacement* qui favorise l'approche de l'architecture, esthétiquement (cf. chapitre 2, *supra*).

Pierre Fontanier définit ainsi le style : c'est « l'art de *peindre* [je souligne] la pensée par tous les moyens que peut fournir une langue. »[313] Il organise les figures de la langue en cinq classes auxquelles participe l'*Expression*. [314] Je renvoie à ce qu'il définit et analyse, par les figures de style dans la catégorie de l'*Emphase*, certainement l'une des constantes de la manière d'écrire de Ledoux. Il faudrait de très longs développements pour le prouver ou l'illustrer : je me limiterai ici, succinctement, aux analogies formelles que l'on voit se dessiner dans les gravures et qui se rapportent notamment à la *Périphrase*, à l'*Enumération* ou *Accumulation* ou encore *Conglobation*, en ajoutant la *Paraphrase* et l'*Epiphrase*[315]).

En s'interrogeant sur la manière de lire poétiquement l'architecture, il faut méditer cette remarquable leçon sur l'*expression* que Ledoux insère dans le texte qui accompagne le projet de *Maison d'éducation :*

« Qu'entendez-vous par l'expression ? Ce que j'entends ; c'est un sentiment analytique qui se confond avec les images, qui stimule nos plus secrètes *sensations* [je souligne] et semble devancer la pensée de l'Architecte, qui décèle la volonté pour forcer le spectateur bien organisé à l'admiration. Les caractères s'imprègnent de la teinte que l'artiste prépare sur son éloquente palette : l'art du chimiste ne donne pas la couleur, c'est un présent des dieux inspirateur. »[316]

Comment apprécier certaines formules, quasi ésotériques ou métaphoriques de Ledoux, sans s'imposer ici une digression indispensable sur l'économie générale de son livre ? Nous avons lu ci-dessus : « *secrète* sensation », « sentiment analytique qui *se confond* avec les images », « forcer le spectateur *bien organisé* à l'admiration », qui précèdent la métaphore de l'architecte-peintre à l'« *éloquente* palette » – pensons à Charles De Wailly (cf. chapitre 1,

[313] *Ibid*., 359.
[314] *Ibid*., Chap. III, « Des figures de style », p. 359-361.
[315] *Ibid*., 361-377
[316] Ledoux, p. 204.

supra). Avant d'entamer la lecture poético/rhétorique des images *expressives* (texte et planches gravées), on doit prendre conscience de la construction très originale de la publication de Ledoux, dans sa globalité. Et, par exemple, ne chercher des correspondances que dans le rapport de proximité entre telle page écrite et telle gravure qui présentent un projet, exclurait celui-ci d'une chaîne d'observations ou de commentaires qui se déplacent dans l'espace du livre. C'est comme si Ledoux incitait le lecteur, soumis à des sentiments individuels au fur et à mesure qu'il avance solitaire dans sa lecture (texte/images), à prendre conscience de la vision synthétique d'un sentiment de société dans lequel il serait entraîné.



12-Ledoux, « Le pont sur la Loue » (cl. Centre Ledoux)

La mise en scène des rapports est primordiale dans l'approche initiatique des images *emblématiques*, notamment, ces sortes de *vedute* qui apparaissent comme des *variations* iconographiques et plastiques propres à l'esthétique militante de Ledoux (on a déjà évoqué l'*Œil* et l'*Abri du pauvre*, mais il faut y ajouter, le *Pont sur la Loue*, la *Forge à Canon*s, le *Cimetière de Chaux*, et nombre de vues perspectives ou à vol d'oiseau d'édifices, utopiques ou non[317]) ; le contexte initiatique valorisé par l'auteur (« secrète sensation »), « force le spectateur [lecteur] *bien organisé* [initié] à rechercher pour son plaisir (« admiration ») les rapports et les correspondances multiples suggérés par Ledoux dans l'espace pictural et, littérairement, narratif de son livre.

[317] Rabreau, 2000, III[e] partie.

Ces sortes de *tableaux*, au sens de genre pictural et non pas architectural, sont parfaitement justifiés par l'esthétique du pittoresque que Ledoux défend et illustre (par exemple, avec les *pendants* que j'ai analysés ici au sujet du théâtre, ou, ailleurs, ceux de l'hôtel Thélusson[318]). Mais leur présence atteste également une construction initiatique du livre de 1804, construction visuelle, certes, mais qui s'appuie en réalité sur tout un système numérique dont les références tiennent au système des proportions harmoniques, étayé par un recours à la symbolique pythagoricienne des nombres. De la sorte, les suites de chapitre, l'assemblage des planches comme la progression – hiérarchique – des idées et des références, correspondent à des relations numériques vérifiables, et « très remarquables entre les nombres mis en évidence par Ledoux, et ce à tous les niveaux de composition du texte », écrit Serge Conard[319] qui a été le premier historien à approfondir la symbolique ésotérique de l'ouvrage de Ledoux ; « la formule la plus simple, et la plus évidente », écrit-il, « fait référence à un symbole somme toute attendu à propos d'une *cité du soleil*[320] : la somme des gravures et des planches est égale au nombre de jours d'une révolution solaire : 240 (pages) + 125 (gravures) = 365. Les autres sont toutes issues d'un corpus numérique unique : les valeurs angulaires de la géométrie pythagoricienne, et sont articulées autour de deux thèmes principaux et constants : le nombre 24 et la valeur approchée de √3 : 1,732… »[321]. La suite de la démonstration de S. Conard, et ses analyses des rapports qui fondent le rapprochement entre l'architecture édifiée (ou son terrain d'action géographique) de Ledoux et la composition du premier tome de *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, emportent l'adhésion sur les visées initiatiques de l'architecte démiurge – dans la lignée des grandes utopies Ledoux ne se réfère-t-il pas lui-même à Campanella, le « Calabrais » auteur de la *Città del Sole* ?[322] Admettons que l'auteur des *Propylées* de Paris crée aussi, pour la postérité, dans un espace numérique *unitaire*, littéraire et graphique (le livre illustré), qui « constitue la réalité topographique de la ville mythique »[323].

Sur le plan artistique, la ville de papier relève de la littérature. Mais les images graphiques qui s'y trouvent ressortissent au domaine des effets en peinture, tandis qu'apparaît une troisième forme d'expression : la sculpture. Art du dessin elle aussi, elle est à la fois ornement

[318] D. Rabreau, « Les grottes rayonnantes de C.-N. Ledoux, scénographie construite d'un imaginaire paysager, mythologique et italo-antique », *Artifici d'aqua nei giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, actes du colloque de Florence-Lucques (sept. 1998), Florence, 1999.

[319] S. Conard, « Pour une herméneutique de *L'Architecture*... de C.-N. Ledoux », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980, p. 280.

[320] *Ibid*., 280.

[321] *Ibid* ., p. 280.

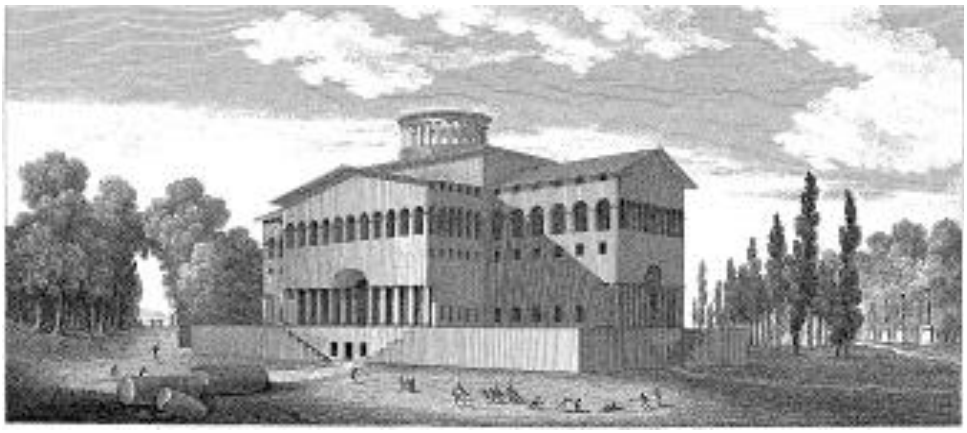
[322] Ledoux, p. 34.

[323] Conard, p. 281.

symbolique de l'architecture édifiée – magnifiquement maîtrisé dans les constructions concrètes de Ledoux[324] – mais aussi une sorte de hiéroglyphe initiatique dans le dessin livré au graveur. Dans cette approche si complexe des rapports entre les effets rhétoriques du texte et les effets poétiques (à interpréter) du dessin, finissons par l'analyse de deux programmes architecturaux destinés à la formation, à l'éducation morale du citoyen, mais aussi à la spiritualité des valeurs et des rites de la vie civile et religieuse : la *Maison d'éducation* et l'*Eglise de Chaux*.

L'expression et les figures de style du dessin

La sculpture, thème esthétique et formes inscrites dans l'architecture, est en permanence présente dans le texte de Ledoux. Dans l'évocation paysagère constante où l'artiste aime présenter la perspective de ses projets, on peut s'étonner de ne trouver, parmi les centaines d'estampes sorties de son atelier, que deux gravures où figurent des statues dressées sur un socle libre dans un jardin. L'une d'entre elles[325] montre le projet d'une *Maison d'éducation*, ou collège, comme une *veduta* : dans un jardin aux perspectives de parc, une statue isolée, à gauche, et un alignement de statues, à droite, encadrent l'édifice devant lequel des collégiens jouent à la balle, aux boules et à la corde à sauter…



13-Ledoux, « La Maison d'éducation » (cl. Centre Ledoux)

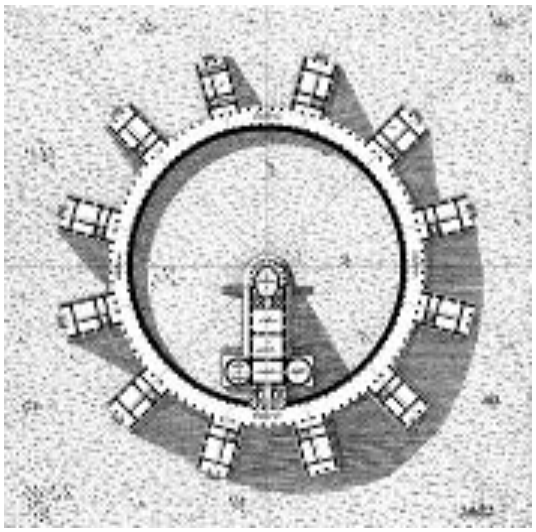
[324] D. Rabreau, « La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture selon C.-N. Ledoux », *Clodion et la sculpture française* (...), sous la dir. de G. Scherf, actes du colloque du Louvre (1992), Paris, 1993.

[325] L'autre, publiée par D. Ramée, montre une « Maison située rue Poissonnière », *Architecture de C.-N. Ledoux* (...), 1847, pI. 199.

Ni fortuite, ni seulement décorative, la présence de cette statuaire monumentale de jardin rappelle le rôle éducatif (par l'exemple de l'Histoire et du mythe) de la sculpture. Or il faut tenir compte ici de la composition initiatique du livre dans son ensemble. En effet, le texte le plus explicite sur la question des statues ne figure pas directement à l'appui de l'image de la *Maison d'éducation*, mais en conclusion du commentaire qui accompagne le projet de *Maison de jeux*, c'est-à-dire quinze pages plus loin, juste avant l'apparition du *Coup d'œil du Théâtre de Besançon*.

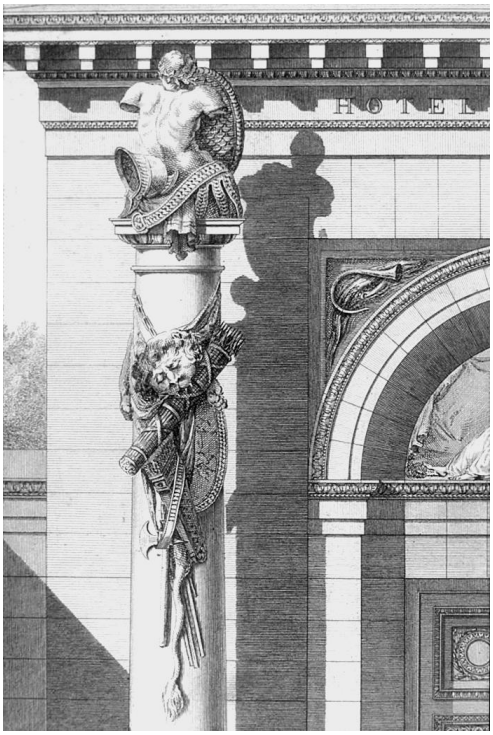
Ainsi, entre deux groupes de monuments consacrés respectivement à l'éducation individuelle (au collège s'ajoute en effet l'*Oïkéma*, bordel monumental destiné à moraliser l'éducation sexuelle) et au loisir social (jeux et spectacle), la relation implicite s'accorde sur un thème plus général qui ressortit au rôle transcendant de l'art (ici la statuaire) dans l'épuration des mœurs :

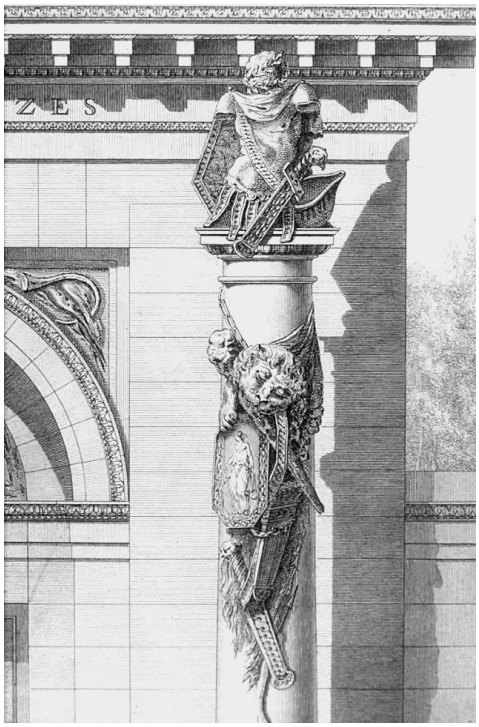
« Tel qui aurait emprunté l'exemple des jeux olympiques ou des bois dédiés à Jupiter, pour élever aux dieux de la fable des statues, retrace dans ces jardins des vertus civiles et héroïques qui honorent le siècle », écrit Ledoux. « Ô vous, que la foule des plaisirs assemble en ces lieux ! Venez, et faites revivre les souvenirs honorables ; que votre âme attendrie par les traits qui peignent la bienfaisance et la sensibilité, rappelle cette antique foi de l'âge d'or que nous regrettons ; que ces formes incorruptibles, ces marbres, ces bronzes nous offrent l'apothéose de la céleste amitié, du mépris des vanités ; qu'ils distinguent l'homme modeste environné de ses talents et de la publique estime. »[326]



14-Ledoux, « L'Oïkéma » (cl. Centre Ledoux)

[326] Ledoux, p. 216.



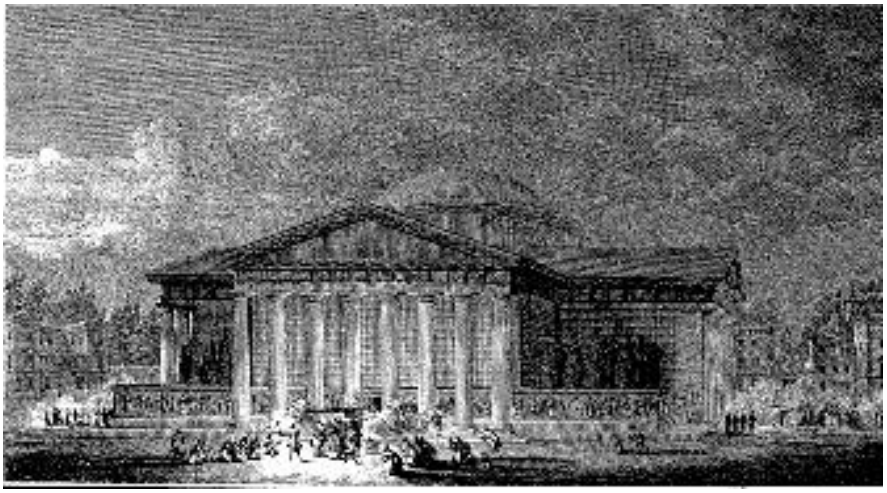


15-16-Ledoux, Portail de l'hôtel d'Uzès. L'ombre portée des colonnes et trophées est fictive : la réalisation a eu lieu avec des colonnes engagées (cl. Centre Ledoux)

Comme les trophées de l'hôtel d'Uzès (détruit)[327], les statues du jardin de la *Maison d'éducation* ont donc une valeur théorique qui s'ajoute à l'effet plastique, ou plutôt qui donne un sens à celui-ci. A travers le motif appuyé – si l'on peut dire – dans l'image, l'artiste s'exerce à une démonstration du rôle poétique de la relation qu'il souhaite entre l'architecture et la sculpture, rôle qui est sollicité par l'appel à l'*imagination* du spectateur-lecteur. L'effet pittoresque, ici, ressortit au contraste qui s'observe entre les petites silhouettes, sombres et animées, des enfants qui jouent et la plastique immuable des statues blanches. Mais il faut attendre de découvrir le texte qui conclut le commentaire de la *Maison des jeux* pour saisir, enfin, la raison d'être de l'environnement exceptionnel – dans l'œuvre de Ledoux – de sa *Maison d'éducation*. La morale qu'exprime ce *paysage* incite alors à bien des réflexions ; on peut la comparer, par exemple, aux idées exprimées par Mme Roland sur l'éducation.

A l'époque où Ledoux poursuit la construction de la Saline royale d'Arc-et-Senans et tandis que se prépare le chantier du théâtre de Besançon, à l'instigation de l'intendant La Coré, Mme Roland recevait le prix du Concours de l'Académie de cette ville, en 1777, sur le sujet suivant : « Comment l'éducation des femmes pourrait contribuer à rendre les hommes meilleurs ». Le féminisme éclairé, si l'on peut dire, de Ledoux – cf. le *Temple de Mémoire*[328] –, appellerait plus d'une réflexion. Mais en ce qui concerne le rôle éducatif de la statuaire, c'est dans ses *Mémoires* (1795) que Mme Roland – jeune fille qui emportait son *Plutarque* à l'église en guise de semaine sainte ! – évoque le souvenir d'une visite dans le parc de Versailles, en ces termes : « j'aimais mieux voir les statues des jardins que les personnes du château » […]. « Je soupirais en songeant à Athènes, où j'aurais également admiré les beaux-arts, sans être blessée par le spectacle du despotisme ; je me promenais en esprit dans la Grèce, j'assistais aux jeux olympiques, et je me dépitais de me trouver Française. Ainsi frappée de tout ce que m'avait offert le beau temps des républiques, je me glissais sur les orages dont elles avaient été agitées, j'oubliais la mort de Socrate, l'exil d'Aristide, la condamnation de Phocion. »[329]

[327] Rabreau, 1993.
[328] *Ibid.*
[329] Mme Roland, pp. 96-97.

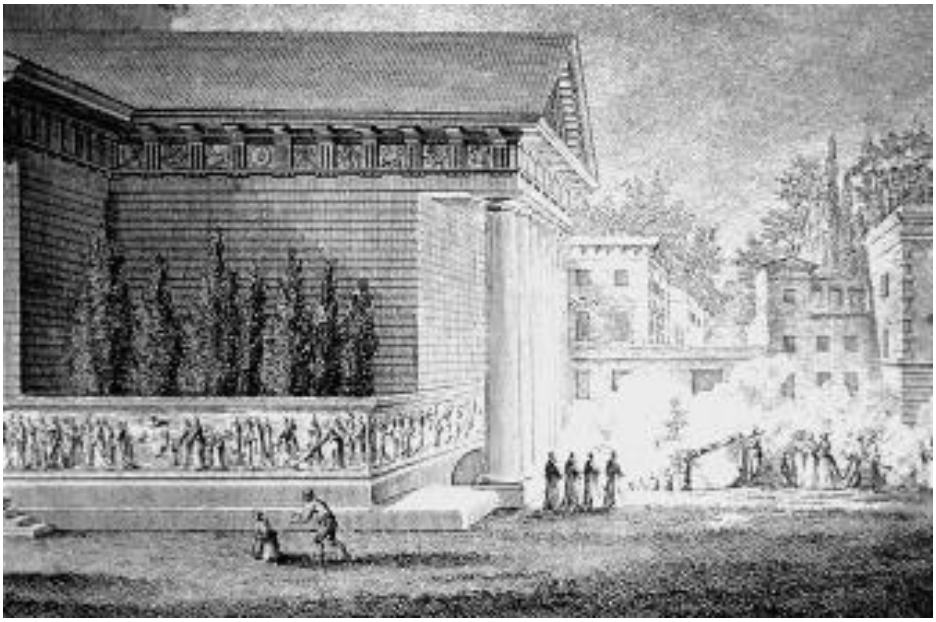


17-Ledoux, « L'église de Chaux »

L'*exemplum virtutis* s'expose d'une manière plus démonstrative à l'appui du projet d'*Eglise de Chaux*. Les commentaires des quatre dessins qui en présentent le parti et la distribution (vue perspective nocturne, plan des souterrains, plan supérieur et coupe) n'offrent aucun essai de description à proprement parler – Ledoux comme Boullée recourent très rarement à cette forme littéraire ! Le texte est une *narration*, vivante, évocatrice de la condition humaine et de ses aspirations métaphysiques et cosmiques. Mais il est également didactique, conçu comme une *leçon* d'architecture symbolique fondée sur les principes de l'éthique civique et religieuse.

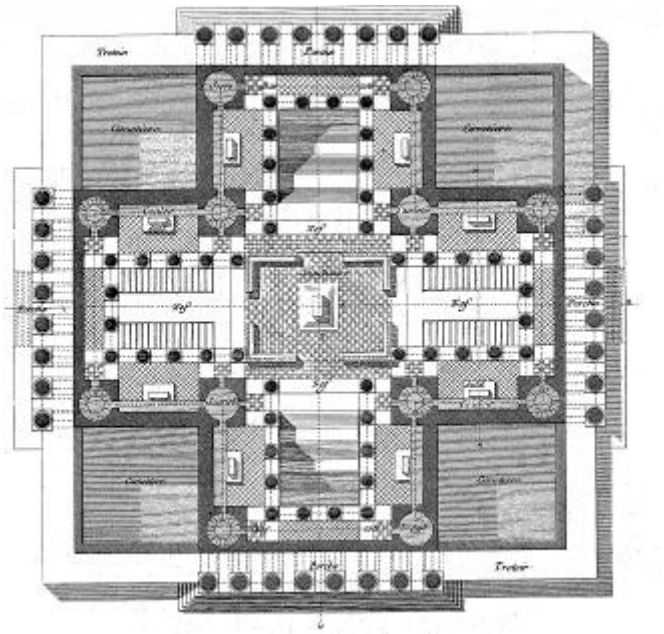
S'adressant aux « jeunes artistes, enfants chéris d'Apollon », Ledoux s'exclame en évoquant les restes humains voués au souvenir (vases funéraires, ossuaires, reliques ou momies) : « Que de moyens l'art vous offre ! Voyez ce que peut une pensée, une heure, un jour de votre temps : il n'y a pas d'événement qui puisse enchaîner le génie ; la volonté même du Dieu suprême ne peut rien changer à la nature du bien qu'il peut faire, puisqu'il n'est pas de son essence que le vice obtienne des avantages sur la vertu. Travaillez, travaillez toute votre vie pour obtenir ce jour, cette heure »[330].

[330] Ledoux, p. 155.



18-Ledoux, Détail de « L'église de Chaux » (cl. Centre Ledoux) .

Le monde des abstractions où s'épanouit la métaphysique, se nourrit de cette prise de conscience du délai inconnu qu'impartit la mort et que favorise l'action créatrice. Dans les pages du livre, l'expression (texte et dessins) *poétique* du projet d'architecture religieuse régénérée entraîne le lecteur dans de fastueuses images à caractère épique où la perspective de la mort s'énonce en fonction des âges de la vie, des sexes, des conditions sociales, de l'action civique, plongés dans les cycles du temps (jour, nuit, saisons) et des rites religieux (baptême, mariage, obsèques) relatifs à certains sacrements de l'Eglise catholique (Eucharistie, Extrême-onction, par exemple). L'idée progressiste de Ledoux est double. Il souhaite d'abord créer un climat spirituel qui conditionne la lecture de son projet : les caractères humains, individuels ou collectifs, illustrent le substrat sur lequel l'architecte fonde sa théorie du *caractère* en architecture. Il légitime en même temps cette théorie en se référant à une vision du Monde, à la fois historique et cosmique. Ensuite il rattache à cette vision (intellectuelle) l'ensemble des effets plastiques et de composition qui caractérisent son monument, un édifice nouveau par la traduction visible, fonctionnelle (et pas seulement symbolique) des types de rituels auxquels il est destiné.



19-Ledoux, Plan de « L'église de Chaux » (cl. Centre Ledoux) .

Variété et unité, telles sont les valeurs affirmées de l'architecture classique que Ledoux souhaite régénérer en y ajoutant ce sentiment des rapports qui exposent le caractère même du lieu construit. L'unité s'exprime d'abord par la symétrie totale du plan, croix grecque des nefs inscrites dans un carré, espace intérieur centré sur un dôme semi-sphérique et accessible par quatre frontispices de temple antique à colonnes et frontons triangulaires – l'*alphabet* géométrique naturel et la référence gréco-romaine suscitent une création sobre et forte : carré, cube, cercle, sphère, triangle pour la masse constructive, colonnades extérieures et intérieures, avec jour zénithal exclusif, pour l'animation des effets lumineux. La variété est sensible dans la distribution des nefs croisées, autour desquelles sont disposées des chapelles : un escalier monumental définit, jusqu'à l'autel majeur central, une nef d'accès principale – sans la moindre distinction à l'extérieur. Afin de mettre un terme aux « contradictions d'usage »[331] perpétuées dans les cérémonies religieuses, l'artiste identifie les espaces cultuels et les autels. Tandis que l'église souterraine est destinée aux offices funèbres, l'église supérieure dispose d'autels consacrés au culte journalier, à celui de la reconnaissance (après une victoire militaire par exemple, quand se chante le *Te Deum*), au baptême, au mariage (autel de la vertu, autel de l'hymen, etc.). La variété est encore de mise dans les quatre cimetières entourés de charniers qui, au niveau du sous-sol forment quatre cours carrées entre les bras de la croix grecque de l'église : les corps y sont ensevelis selon la distinction des sexes et des âges, femmes,

[331] Ledoux, p. 155.

hommes, filles et garçons. C'est alors que Ledoux introduit un ultime effet d'unité, élément plastique monumental qui enveloppe l'église et les cimetières selon le tracé carré du plan général : au-dessus de l'emmarchement d'accès aux portiques des nefs, et passant en toute continuité derrière les colonnades, les murs qui dominent les cimetières s'animent d'une grande frise sculptée à hauteur des yeux des fidèles. Voilà bien un type d'invention géniale à la Ledoux ! Se remémorant la frise à sujet rituel de l'ordre du temple grec, située en hauteur entre l'architrave et la corniche, l'artiste moderne inverse le rapport structurel – donc visuel – entre architecture et sculpture, valorisant le rôle de celle-ci dans l'exposé des attendus symbolique de sa réforme de l'architecture religieuse. Et ce n'est pas tout : la nature s'en mêle, avec les cyprès qui, dans l'ombre, mais au-dessus du mur sculpté à hauteur des enfilades de colonnes, expriment la présence des cimetières. L'ensemble de la distribution et des éléments constructifs de l'édifice, qui se lisent sur les dessins techniques (plans et coupe), n'atteignent une vraisemblance rituelle, animée, qu'avec l'analyse et le commentaire de la vue perspective de l'*Eglise de Chaux*. L'auteur insiste : « Là le spectateur se perfectionne par ses propres sensations ; il voit de près un bas-relief qui entoure l'édifice »[332], et poursuit : « Le cortège des émotions s'avance, et l'imagination abstraite commande le monde intellectuel ». [333]

La présentation nocturne de ce *tableau* s'agrémente de nombreux personnages disposés en quatre groupes actifs. A gauche, dans un clair obscur enfumé, s'exécute un rituel plutôt statique et non-identifiable. Au centre, précédée de torches, la procession du Saint Sacrement (est-ce pour le Viatique ?) sort de l'église et progresse entre deux rangées de fidèles agenouillés. A droite, toujours vivement illuminé de fumées rituelles, un cortège suit un brancard qui descend dans l'église souterraine. Tandis que ces trois groupes s'animent dans l'axe des trois frontispices visibles de la perspective, et que la procession s'avance vers le spectateur, deux fidèles isolés, un adulte protecteur penché derrière un enfant agenouillé en direction du dais qui passe, s'inscrivent dans l'ombre au niveau « du bas relief qui entoure l'édifice » [334] ; à droite et à gauche du tableau, posés en contrejour devant les groupes lumineux, des acolytes vêtus de longues robes créent une transition plastique entre le déroulement de la frise sculptée et les cortèges vivants.

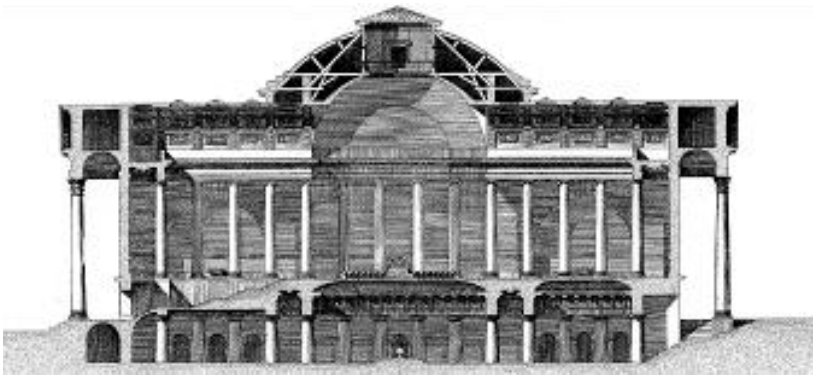
Ledoux, qui commente cette brillante mise en scène dessinée à la gloire du Saint Sacrement et de la vie éternelle, tout en évoquant l'humanité dans ses craintes et ses

[332] Ledoux, p. 152.
[333] *Ibid*., p. 153.
[334] *Ibid*., p. 152.

espérances, produit un texte très fortement imagé où le système des figures du style énumératif, comme l'analyse Fontanier, se développe par *accumulation*. Dans l'idée cosmique du sujet, c'est par des *périphrases* enchaînées que l'auteur caractérise la symbolique, quasi rituelle, du dessin traité dans un clair-obscur obsessionnel :

« Déjà le dieu du jour enlève aux humains la clarté ; ses flambeaux s'éteignent de toutes parts ; déjà le soleil, au bout de sa carrière, noie sa flamme dans les eaux, et montrant une pâle étincelle, abandonne l'horizon à sa rivale. Le croissant se place au centre des nuages condensés, et les ombres amènent les chimères de la nuit ; les chênes verts, les cyprès éloquents, ces arbres prophétiques à qui le ciel impose un silence pénible, sont dans l'inaction ; les fleuves de la terre confondent leurs eaux, s'entrechoquent dans leur course vagabonde : ici l'homme veut mourir comme il a vécu, il appelle les autorisations célestes pour assurer le trajet qu'il va faire ; son cœur ne craint pas d'assembler la multitude pour être témoin de ses derniers aveux : le respect entoure le dernier acte religieux de sa vie, et les fidèles prosternés, à la vue de l'image suprême, versent des larmes sur le pressentiment de la destruction[335]. »

Après une vaste périphrase pour désigner la fin du crépuscule, la justification physique des ombres de cette scène nocturne par la présence de la Lune (« le croissant »), la transparence des nuages et le relief des arbres, cadre un paysage silencieux propice au recueillement, mais aussi à la crainte du mystère chrétien. Il s'agit d'une mise en scène des sacrements : la Confession et l'Eucharistie (« derniers aveux », « les autorisations célestes ») ; et dans ce « dernier acte religieux » (« l'Extrême onction » ?), la vision de l'hostie (« l'image suprême ») qui précède le dernier souffle (« destruction ») et le passage dans l'au-delà espéré (« trajet »)…



20-Ledoux, Coupe de « L'église de Chaux » (cl. Centre Ledoux) .

[335]. *Ibid.*, p. 152

L'atmosphère imagée que crée Ledoux exalte bien le programme catholique qu'illustre la *vision* architecturale ; l'action est double : dessinée iconographiquement et suggérée littérairement, quand elle interpelle le lecteur par des figure rhétoriques de *suspension* (les regards vers le cortège, les désignations, les interjections – « quelle erreur ! »), mais surtout d'*emphase* et d'*accumulation*. Jouant du double effet des cortèges (processions vivantes et déroulement de la frise sculptée à hauteur des personnages figurés), ainsi que de l'iconographie concomitante qui s'observe dans la descente au tombeau d'un héros militaire et dans l'hommage rendu aux vertus citoyennes, l'auteur sollicite la fascination de l'*exemplum virtutis*[336] :

« Là le spectateur se perfectionne par ses propres sensations ; il voit de près un bas-relief qui entoure l'édifice ; il est éclairé directement. Remarquez bien que l'art ne l'a pas confondu avec les teintes obligées d'un péristyle saillant qui détruit la pureté des traits ; il retrace aux yeux l'histoire des hommes les plus distingués, et force la distraction à s'appesantir sur tout. En examinant ces détails, le père peut exalter la pensée de son fils, et lui dire :

Vois-tu ; Alcippe fut un artiste habile, un philosophe impassible ; son ciseau impérieux arrêta les progrès du vice. Vois-tu ce soldat valeureux qui affronte le salpêtre meurtrier pour couvrir le corps du capitaine qui guida la victoire. Plus loin, des torches ardentes, des branches de cyprès portées par cent femmes enveloppées d'un ample voile, précèdent les pleurs d'une famille désolée : la charité faisait un dernier effort. La reconnaissance restituait des cendres à la terre reproductive, et l'espoir de l'avenir faisait porter devant lui un trésor pour pallier les malheurs du jour. […]

Un grand espace s'offre à ma vue : quelle lacune ! Quel vide interrompt le cours des abstractions qui composent le monde. Que vois-je ? Ah ! C'est la reconnaissance ; elle est isolée ; ne dirait-on pas que tout le monde la fuit ? Voyez ! Quoique rare, elle est prodigue du sentiment que l'on ne refuse pas quand le dernier moment rappelle les obligations passées et ne permet plus d'essayer l'avenir. »[337]

Le thème de la Reconnaissance (elle est personnifiée) est exploité dans la vision du tableau (ce n'est pas une description, mais un récit !), jusqu'à la découverte, sur le dessin technique d'architecture, du point focal de la distribution de l'église :

---

[336] *Ibid.,*
[337] *Ibid*., pp. 152-153.

« L'autel destiné à la reconnaissance, éclairée par les jours qui nous associent avec le ciel [jour zénithal], est placé au centre pour être aperçu de toutes parts ; les surfaces de côté sont éteintes pour fixer le recueillement et élever la pensée : là on voit les tables de la loi dans les mains du législateur ; le poète offre sa lyre, l'Architecte ses compas, le peintre ses pinceaux, la religion ses dogmes ; chacun apporte : tous offrent un motif pour exciter l'élan qui saisit la gloire[338]. »

Ce thème de la gloire, Ledoux l'associe à une réflexion générale sur les fêtes publiques, dont il condamne l'usage des séduisants et vains feux d'artifices de son temps, tandis qu'il évoque, avec un déchaînement imaginatif sans pareil – toujours l'*emphase* – les images sonores d'une musique de plein air. Le roulement des percussions, la plainte âpre des cuivres et des coups stridents sur « un acier sonore qui déchire les organes »[339], convient l'ouïe au sentiment d'épouvante – ils évoquent les effets voulus par le musicien Gossec dans sa célèbre *Marche lugubre*[340]… Comme à l'office (rites, prières, musique), à travers les paraboles des textes sacrés et des sermons, le verbe littéraire augmente la magie de l'image architecturale concrète ; le sublime de l'architecture *parlante* tient ici dans cette dynamique démesurée des métaphores accumulées ; dans l'imitation du genre

Quittant l'architecture figurée, le livre, ses images textuelles et graphiques, observera-t-on dans l'œuvre *construit* de Ledoux – immense, redisons-le – des *effets* équivalents ? La mise en scène de l'architecture édifiée s'appuie, elle épique « à l'antique » également. aussi, sur l'œuvre littéraire de 1804, comme sur un argument de ballet ou un livret d'opéra

Les métamorphoses de la pierre[341]

Matériau de la nature, façonné par l'Homme dans ses constructions, *élément* visible d'un art aux origines divines ou mythiques, la pierre *inspire* l'architecte de génie, devenu peintre et poète.[342]

On reconnaîtra que Ledoux n'a pas l'apanage du concept d'architecture *paysagère* (habitat / architecture en symbiose avec son environnement immédiat : cf. la maison

[338] *Ibid*., p. 157.
[339] Ibid., p. 153.
[340] F.-J. Gossec, *Marche lugubre* (…), 1790, jouée à plusieurs reprises lors des grandes fêtes funèbres de la Révolution.
[341] Cette dernière partie a fait l'objet d'une première publication dans les Mélanges offerts à Eliane Vergnolle, *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval*, sous la dir. d'Yves Gallet, Turnhout, 2011.
[342] J. Delille, *L'Imagination*, Paris, 1794-1806, les vers consacrés à Ledoux se trouvent au Chant V, p 24-25, cit. dans D. Rabreau, 2000.

« ambiante » de Laugier…). Non limité à l'exploitation pragmatique et salubre d'un site, selon Vitruve, il partage l'idée d'expression esthétique d'interdépendance entre la nature et le bâti dans la pierre, avec tous les artistes novateurs de son temps, et notamment les *vedutistes* qui embellissent souvent le tableau. Une symbiose des genres qu'autorise le « bon goût ».

La pierre en assemblages, savants (stéréotomie) ou rustiques, s'expose avec le soutien de l'imagination, et se prête aux métamorphoses jusqu'au fantasme dans une vision unitaire qui vise au sublime. Que l'on pense à la fameuse *colonne-donjon* ruinée de la demeure de M. de Montville au Désert de Retz, *historicisme* du « bon vieux temps » en prime, et humour ! Regardons également les exemples ledolciens frappants : l'hôtel Thélusson (grotte et jardin vus « sous le pont »), la pyramide avec grotte de Mauperthuis (réalisé sous la conduite de Brongniart), le lotissement jardiné des Maisons Hosten, etc.

Quelques dizaines d'occurrences évoquant la pierre émaillent le texte publié par Ledoux, non pas comme dans un traité de construction, mais à partir d'une rhétorique imaginative et de figures métaphoriques qui, toutes, renvoient à l'essence *matérielle* des effets spirituels de l'art de bâtir. Comme on l'a vu plus haut, le Sensualisme qui imprègne la démarche créatrice à l'époque des Lumières, justifie les réflexions de l'artiste sur le rôle de la vue, du regard, voire de la vision, dans la découverte du *caractère* d'un programme architectural artistiquement traité. Entre la Hostein, la Ferme Saint-Lazare à Paris, d'obédience chinoise dans des plantations envahissantes…, la pierre, matériau de la construction, et la pierre, matière à effets artistiques et symboliques, toute une palette de vocables inspire à l'artiste des idées de métamorphoses dignes d'un peintre d'histoire dont les buts éducatifs et moralisateurs sont clairement affirmés. Les aspects telluriques ou les origines aquatiques de la matière pierreuse (congélations[343]) renvoient aux origines cosmiques des rapports de l'Homme avec la nature et la Divinité : d'abord la montagne, le chaos, ensuite la grotte (abri) et tous les dérivés : roche, rocher, moellon, pierre taillée – claveaux, refends, bossages –, jusqu'à l'épuration suprême qui s'inspire de l'alphabet initial de la géométrie dont procèdent les belles masses architecturales : « La forme d'un cube est le symbole de la Justice, on la représente sur une pierre carrée »[344], écrit Ledoux… Du mythe d'Amphion, qui éleva « des pierres immortelles »[345] au son de sa lyre, jusqu'à la

[343] Cf. M. Mosser, « Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme » et D. Massounie, « Les monuments de l'eau au XVIII[e] siècle : mise en scène d'un élément ou architecture de l'abondance », actes du colloque de Bordeaux (17-21 septembre 1997), H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau (dir.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature*, Paris-Bordeaux, 2004, respectivement pp. 379-406 et 337-352.

[344] Ledoux, p. 115. Le cube est également le symbole de la Divinité.

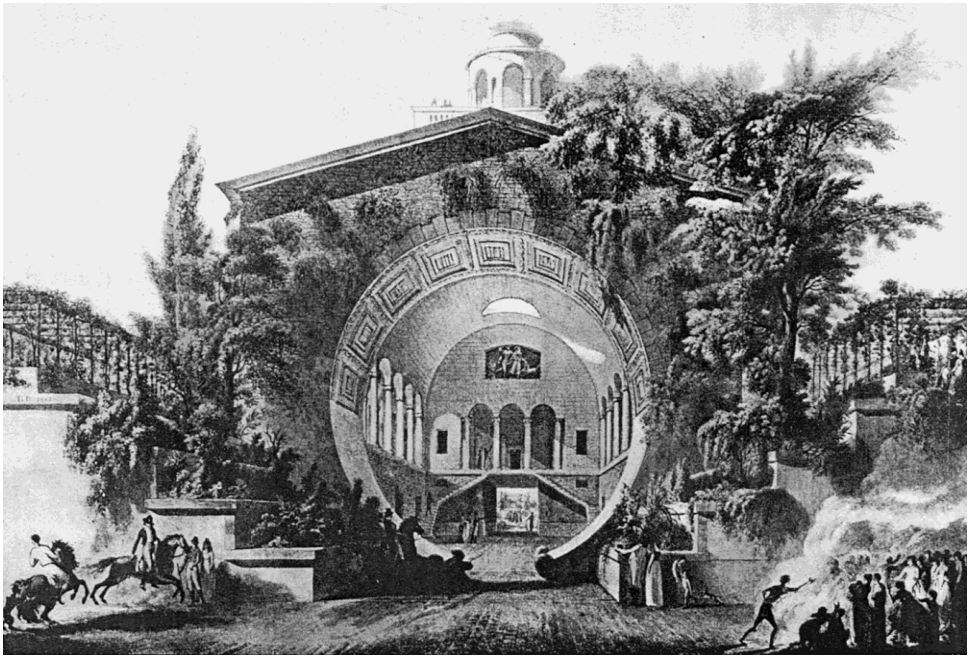
[345] Les murs de Thèbes ; Ledoux, p. 42.

puissance élégiaque des *ruines* qui témoignent du façonnement ordonnancé par les Grecs (initiés par les Egyptiens[346]) et les Romains, la parité entre les effets « pierreux » et l'ordre antique réinventé demeure la pierre de touche, si l'on peut dire, de cette liberté de l'imagination que revendique Ledoux. Son confrère Boullée, de son côté, ne souhaitait-il pas annoncer la maison idéale de l'architecte par une entrée semblable à « celle d'un ancien monument dans les *respectables ruines* duquel l'artiste est sensé avoir établi sa demeure » ?[347]



21-Ledoux, Vue de l'entrée de l'hôtel Thélusson à Paris, à travers l'arche de la grotte de la façade (cl. Centre Ledoux) .

[346] Cf. A.-C. d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1691 ; J.-F. Blondel, *Cours* […] *d'architecture*, terminé par P. Patte, Paris, 1771-1777.
[347] Boullée, p. 27.



22-Vue de la Ferme Saint-Lazare, à Paris, de Ledoux, estampe début XIX^{e} s., BnF (cl. Centre Ledoux)



23-Vue du lotissement des maisons Hostein à Paris, de Ledoux, BnF (cl. Centre Ledoux)



24-C. Châtelet, Vue de la pyramide-grotte de Mauperthuis,
huile sur toile, xxx (cl. Centre Ledoux)



25-Vue actuelle du fragment de colonne-donjon, demeure de M. de Montville au
Désert de Retz (cl. Centre Ledoux)

Le succès européen des grands décors d'intérieur peints par Hubert Robert, à l'époque de Ledoux, laisse supposer du public et de certains maîtres d'ouvrage une réception clairement consentie des préceptes de l'auteur de l'hôtel Thélusson et des fameux pavillons d'octroi du mur des fermiers généraux à Paris. Alors que ces admirables ouvrages étaient détruits, pour l'essentiel, au XIX^e^ siècle[348], certains amateurs ou historiens reconnaissaient dans l'art de Ledoux cette parité de talent entre le maître d'œuvre et l'artiste : « Ce qu'on admirait le plus dans les nouvelles barrières, c'était la coupe des pierres »[349] écrit P. Lacroix. En 1800, évoquant les Anciens, le célèbre peintre paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes n'écrivait-il pas, à propos des sites antiques ruinés : « on interroge les rochers, qui sont restés les seuls témoins de cette grandeur passée » ?[350] Toutefois, certains doctes critiques, ou théoriciens classiques, n'acceptèrent jamais l'assimilation d'effets architectoniques, très volontaires, à des effets de clair-obscur et d'ombres décidées en peinture, et surtout pas l'hypertrophie de ces derniers dans le cadre proportionné des ordres antiques…



26-Barrière des Fourneaux (photographie d'A. Gouviot, vers (cl. G1850, Paris, BHVP. Lesterlin).

[348] M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980 ; J.-M. Peysson, *Le mur d'enceinte des Fermiers généraux, 1784-1791, Politique, économie, urbanisme*, thèse de doctorat de l'Université Paris 1, 1984 (exemplaire polycopié) ; Rabreau, 2000.

[349] P. Lacroix, *La saline d'Arc-et-Senans et les techniques de canalisation en bois* […], Lons-Le-Saunier, 1970.

[350] Je remercie Luigi Gallo de m'avoir communiqué cette citation : P.-H. de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes* […], Paris, an VIII (1799-1800), 2^e^ éd. Paris, 1820, p. 485.

Pourtant, aime à le rappeler Ledoux, *pittoresque* comme la meulière ou associée à la brique rose[351], la pierre anime les parements dont les reliefs « font respirer les murs. »[352] L'origine et les traitements du bossage, trouvent dans cette image des applications fortes dont on a fait, à juste titre, une des caractéristiques de l'art de Ledoux et de ses émules – le mouvement *piranésien* de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle redécouvre les charmes des licences de l'architecture dite *maniériste* des XVI^e^ et début XVII^e^ siècles. Le façonnement, l'art d'ériger dans la pierre imposent d'intenses solutions plastiques : par exemple, le fût des colonnes doriques ou toscanes s'élève sur des tambours maçonnés, un sur deux, cylindriques et cubiques. Alors, le bossage n'est plus seulement rustique ou décor emblématique du pouvoir, mais expression des forces de la nature maîtrisée et d'un art persuasif propre à gouverner les hommes.

« Les Géants ont détaché le rocher du sommet des montagne pour l'entasser. » « J'élevais un temple au bonheur. Dans mon aveugle enthousiasme j'amoncelais des pierres les unes sur les autres […]. » « Lutter contre les éléments qui inspirent à nos sens les idées premières. » « Les éléments de discorde se brisent sur le chaos des passions, les font mouvoir ; et cette âme universelle souffle l'esprit de vie dans tous les ressorts de la nature. »[353]

Dans un bel article consacré au bossage à la Renaissance, Claude Mignot constate : « alors que le système des ordres a suscité une littérature fantastique, le bossage a provoqué chez les architectes une fascination quasi muette »[354] ; et en effet, si l'on excepte le traité de Serlio, les ouvrages d'architecture ultérieurs ne consacrent à ce décor guère plus d'une page et quelques gravures de modèles stéréotypés[355]. A l'époque de Ledoux, les seuls écrits théoriques qui développent beaucoup plus la question sont ceux de Quatremère de Quincy, chantre d'une rigoureuse imitation de la nature et des Grecs. Paru à l'époque même où Ledoux édifiait ses *Propylées* – pavillons d'octroi – de Paris, vilipendées dans la presse, pour leur programme devenu *parlant*, comme d'« épouvantables maçonnailles »[356], le jugement de Quatremère sur cette forme d'art n'est qu'une incitation à l'extrême prudence dans ses applications et, justement, une violente diatribe contre l'architecture de Ledoux :

[351] « La pierre, la brique m'offraient des tons variés, et la masse entière était en opposition avec des arbres verts, des arbres à fruits », Ledoux, p. 129.
[352] Ledoux, p. 147.
[353] Ledoux, respectivement pp. 107, 113, 52 et 231.
[354] C. Mignot, « Le bossage à la Renaissance. Syntaxe et iconographie », *Formes* (revue de l'A.P.H.A.U.), n° 2, 1978, p. 16.
[355] Par exemple, A.-C. d'Aviler et J.-F. Blondel, *op. cit.*
[356] Citation de la presse, dans Rabreau, 2000, p. 268, d'après M. K. Deming, « La Rotonda de Ledoux en La Villette. The Rotonda of Ledoux in La Villette », *Composiciòn Arquitectonica*, n° 9, mai 1992.

« Il était réservé à nos jours de voir des colonnades entières, des colonnes isolées, entrecoupées par les bossages les plus anguleux et les plus repoussants : on en a l'incroyable exemple à l'entrée la plus magnifique de Paris [celle de l'Etoile]. Dans quel accès de délire ont donc été imaginés ces assemblages fantastiques faits pour heurter tous les sens ? Pour quels yeux et à quel usage a-t-on pu élever ces portiques barbares ? » […] « Peut-être est-il permis d'espérer que ce goût, dont tous les yeux sont épouvantés, trouvera dans l'excès même du vice, son meilleur contrepoison. Peut-être sera-t-on redevable à la bizarrerie elle-même, qui a enfanté ces productions, d'y avoir rassemblé avec tant de profusion, toutes les raisons propres à décrier pour jamais ce style ennemi de la nature. »[357]

Plutôt qu'analyser ce style *fracassant* de Ledoux à partir des pavillons des barrières de Paris (1785-1790), de la grotte de l'hôtel Thélusson (1780) ou d'autres édifices détruits[358], il me paraît plus vivant d'observer le grand chef-d'œuvre – même mutilé en partie – qui illustre encore aujourd'hui en Franche-Comté cet art poétique de la pierre : la Saline royale d'Arc-et-Senans – première *usine* française *noblement* architecturée, loin de Paris ! Le plan de l'ultime projet avait été approuvé par Louis XV peu avant sa mort et signé par Trudaine le 28 octobre 1774. Le chantier dura à peine cinq ans : dès l'automne 1778 les premiers essais de fabrication à partir du sel ignigène commencèrent. En 1779, la Ferme générale, détentrice du recouvrement de la gabelle, exploitait l'usine[359].

Animer les surfaces pierreuses, pour accroître les puissances de l'âme[360]

Une *rendue* (rapport de visite administrative) de 1793, avec une finesse étonnante dans le vocabulaire, exprime une sensibilité à l'architecture contemporaine de Ledoux, dont on souhaiterait aujourd'hui l'influence sur l'*éducation du regard* du public ! :

« On entre par une grande porte en pierres de taille incrustées dans un assemblage de grosses pierres brutes, artistement maçonnées pour présenter une masse de rochers en forme de cul-de-four. Les piédroits hors du tableau de cette porte sont à bossages. Sur le devant, attenant aux roches factices, un grand cintre faisant façade est construit en pierres de taille, gros bossages et refends continus de 6 pouces [16,20 cm] de profondeur, taillés alternativement à la grosse et à la fine rustique. Cette maçonnerie fait avant-corps sur les bâtiments bas-côtés, les retours sont de même en gros bossages ; et à leurs jonctions aux murs de face extérieurs des bas bâtiments, de droite et de gauche, l'angle présente une chaîne de bossages, etc. Le reste est en pierre de taille lisse, terminé au haut par une plinthe

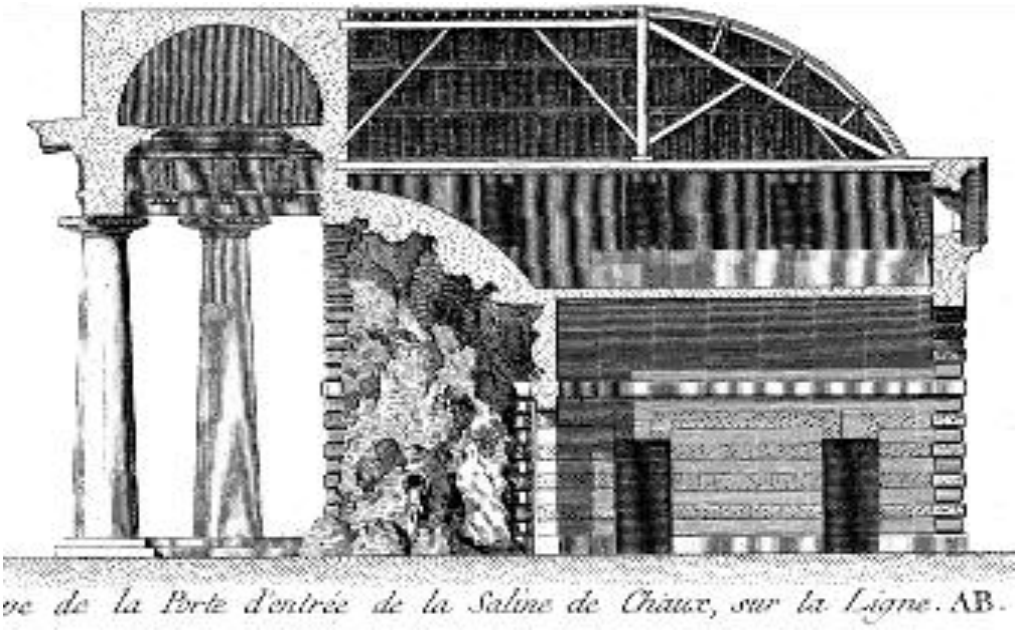
[357] A.-C. Quatremère de Quincy, article « Bossage », *Encyclopédie méthodique*, volumes *Architecture*, tome 1, Paris-Liège, 1788 (cf. aussi l'article « Barrières ».
[358] Rabreau, 1999.
[359] D. Rabreau, *La saline royale d'Arc-et-Senans. Un monument industriel : allégorie des Lumières*, Paris, 2002.
[360] C.-N. Ledoux, *Prospectus* [pour la souscription au livre de 1804], Paris, 1802, p. 23.

carrée : à chacune de ces façades il y a trois urnes renversées saillantes de 18 pouces [48,26 cm] sur le nu des murs, d'où paraissent sortir des congélations taillées en pierre […]. En avant de la porte est une colonnade composée de huit piliers [sic], six en face, et deux en retour avec leurs chapiteaux ; l'entre-colonnes [sic] au milieu est plus large que les autres à cause du passage. On a dit ci-dessus piliers, parce que le bas est posé simplement sur une masse continue de maçonnerie en pierre de taille, faisant socle, à deux marches. Ces colonnes sont couronnées par un entablement, architrave, frise garnie de triglyphes, gouttes et métopes, et la corniche garnie de pendentifs avec mutules. »[361]

[361] Archives du Département du Doubs-L 312, manuscrit de la *Rendue* du 1er janvier 1793, an II de la République française. Ce document a été analysé par B. Naviner, *La Saline royale d'Arc-et-Senans de Claude-Nicolas Ledoux*, diplôme d'architecte, Ecole d'architecture de Paris-La Villette, 1989 (exemplaire photocopié).



27-Saline royale, pavillon d'entrée, vue de la voûte et du portique. (cl. Centre Ledoux)



28-Ledoux, Saline royale, Coupe du pavillon d'entrée.

Les formes mêmes du pavillon d'entrée, avec ce portique titanesque assombrissant le passage creusé dans une grotte, les conglomérats nimbés de refends incisés, les vases d'où pendent des stalactites salées, évoquent évidemment le mode minéral et industrieux de l'usine. Mais l'ordre dorique au puissant entablement, avec colonnes au fût lisse et sans base, parle aussi au spectateur des origines grecques de l'architecture. Vue en perspective dans l'axe de l'entrée, la maison du directeur, avec sa chapelle intérieure et sa salle de Justice, célèbre la puissance et les bienfaits du pouvoir royal, émanation de la volonté de l'Etre suprême. La géométrie cubique de sa masse est précédée d'un portique formé de colonnes colossales dont le fût alterne tambours en cylindres ou en parallélépipèdes.



29-Vase de saumure renversé du pavillon d'entrée
(cl. D. Rabreau).

Elle rayonne de toutes parts du cœur même du plan semi-circulaire sur lequel se distribuent les bâtiments industriels et l'habitat des ouvriers et employés. En revanche, le pavillon d'entrée de la saline concentre la vie communautaire par sa distribution (four banal et boulangerie, réservoir et laverie, corps de garde et prison) ; il représente, en marge des principes de la morale naturelle qui guide toute société humaine, les Eléments bruts, nécessaires à la vie : l'air, le feu, l'eau, la terre ; il symbolise, enfin, par le rapprochement des colonnes, des roches et de l'eau sculptée coulant des vases renversés que l'ombre anime, les

origines industrieuses de l'architecture. « Tout porte l'empreinte de la recherche où l'on a fixé l'aisance », écrit Ledoux. « Quelles sont ces urnes renversées qui s'offrent à mes yeux ? Ces torrents d'eau qui se congèlent et étendent leurs vagues glacées pour prolonger des ombres que le soleil déplace au gré de l'art ? Quel est cet antre sorti de la terre pour s'affilier avec la voûte céleste »[362] ? C'est une sublime œuvre d'art. Ni église, ni château : une usine royale à l'architecture savante !



30-Colonnes du portique de la Maison du directeur. (cl. D. Rabreau)

Alors, dans le temps et sur le site, en suivant le rayon du plan général, l'itinéraire qui conduit à cette splendide mise en scène qu'est l'intérieur de la saline devient nécessaire à l'illustration du mythe de fondation de la ville – la « ville de Chaux » dont Ledoux illustre l'utopie dans son livre de 1804[363]. La porte d'entrée de la saline, monument de singularité et d'invention, morceau de bravoure de l'architecture de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, résume l'œuvre entière, à la manière d'une ouverture d'opéra inspirée. Ses murs, on l'a vu, renferment les fonctions vitales et primaires de la vie communautaire. Mais son architecture s'inspire de la mythologie, tout comme celle du palais du Soleil (Versailles), sis dans un parc

[362] Ledoux, pp. 106-107.
[363] M. Ozouf, « L'image de la ville chez C.-N. Ledoux », *Annales E.S.C.*, nov.-déc. 1966.

olympien. Quels « progrès »[364] cependant, dit Ledoux, dans l'architecture des ombres ! Quelle beauté puissante dans la variété de ses effets qui s'oppose à l'uniformité, digne mais guindée, de l'architecture royale de la fin du règne de Louis XIV! Oublierait-on qu'Apollon fut berger ? Qui n'aurait pas à l'esprit le dicton populaire : « pluie et soleil donnent abondance » ? La porte de la Saline est le frontispice de l'architecture royale destinée au bien être des citoyens, à l'époque où l'idéologie monarchique avait sacré le roi « père du peuple. » Ledoux, distingué par Louis XV[365], avait trouvé sa voie.

Elever des pierres immortelles au son de la lyre d'Amphion[366]

A travers le thème de la grotte il est possible de réfléchir sur la raison d'être de cette poétique de Ledoux, et sur les moyens, ou certains moyens, liés à l'iconographie du rocher : là, l'imaginaire du chaos et des quatre Eléments introduit le mythe de la colonne herculéenne. Dans l'ensemble de la saline d'Arc-et-Senans, l'attrait de la roche brute et le rôle de la grotte sont relatifs à la présence de l'ordre mâle originel, le *dorique grec*, au fût orné ou non d'un bossage cubique – transgression moderne, dont Palladio, Jules Romain et les *maniéristes* français avaient donné l'exemple au XVI^{e} siècle, certes. Mais l'échelle gigantesque dans laquelle Ledoux traite ici le motif exclut la simple idée de fantaisie.

Dans une étude approfondie, « Le rocher et la colonne. Un thème d'iconographie architecturale au XVIII^{e} siècle »[367], Monique Mosser développe le vaste panorama symbolique et métaphysique dans lequel s'inscrit, avec le thème des origines de l'architecture, la grotte d'Arc-et-Senans. Elle compare celle-ci aux meilleures créations du genre à l'époque des Lumières, grottes de passage dans certains jardins anglo-chinois qui sollicitent la symbolique franc-maçonne tellement répandue alors – et à laquelle Ledoux n'est évidemment pas étranger ![368] Je ne reviens pas ici sur cette interprétation fondamentale qui explicite les formes combinées de la saline ; mais je prolongerai l'analyse en recherchant d'autres symboles, notamment à travers une lecture spatiale, compositionnelle et distributive de la

[364] Sur les critiques de l'architecture de Versailles au XVIII^{e} siècle, cf. M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture,* Paris, 2^{e} éd. 1755 (index).

[365] C'est au pavillon de Louveciennes qu'il avait construit pour la favorite du roi, Mme Du Barry, que Ledoux présenta ses premiers projets à Louis XV. Cf. Gallet,1980.

[366] Ledoux, p. 41-42 (évocation du projet de ville associé à la construction de la Saline royale d'Arc-et-Senans).

[367] M. Mosser, « Le rocher et la colonne. Un thème d'iconographie architecturale au XVIII^{e} siècle », *Revue de l'art,* n° 58-59, 1982-1983.

[368] Son appartenance à la Franc-maçonnerie n'a toutefois jamais été prouvée. Sur certains aspects ésotériques de son œuvre, cf. Conard, 1980.

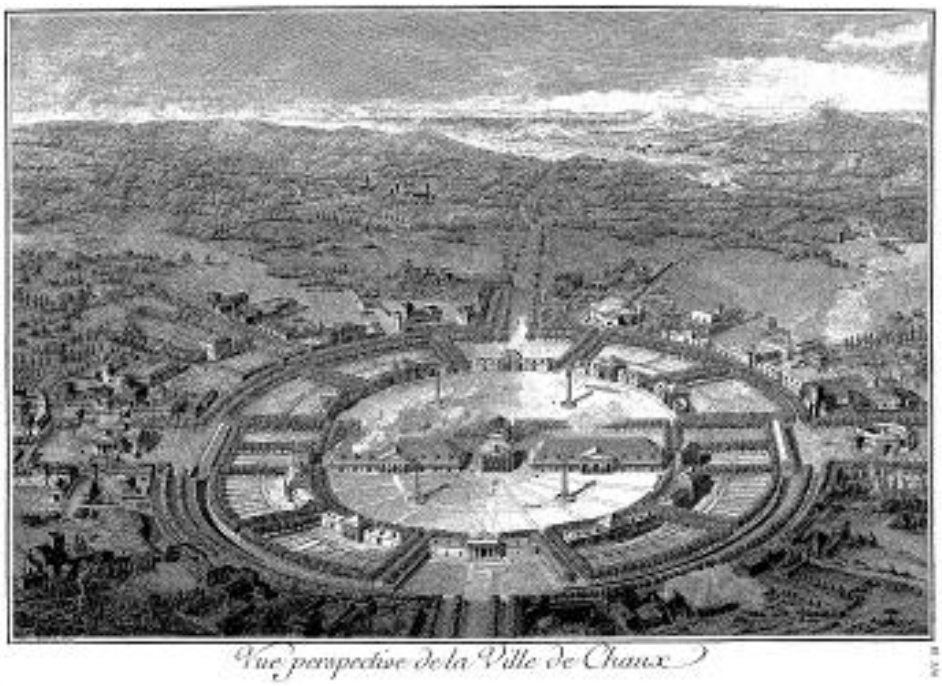
grotte par rapport à la vision d'ensemble de l'usine construite, il faut le redire, à la gloire de la monarchie absolue.



31-Vue de la Maison du directeur à travers l'entrée de la Saline (cl. G.Fessy).

Ledoux, commentant son rôle de créateur, se montre historien de l'architecture et des mythes qui en sous-tendent le déroulement comme la projection vers l'avenir. Si à travers son texte et ses illustrations il apparaît surtout comme un artiste adepte de la régénération de la société de son temps et de sa descendance, l'architecte-constructeur fonde aussi son esthétique sur les préceptes classiques. Mais il les réactive et les relativise par rapport à la poétique des origines naturelles de l'architecture. La saline est, à l'évidence, un formidable hymne à la pierre, matériau mis au service de l'activité industrieuse sur la matière, le sel ignigène ! L'esthétique symbolique de l'activité industrielle s'inspire d'un thème iconographique de peinture de paysage (Ledoux rend explicitement hommage à Poussin ou à Salvator Rosa dans son livre) ou d'une fabrique de jardin qui s'apprécie dans la surprise ou dans le sens organisé de la promenade. Mais la position de la grotte en façade de bâtiment s'allie ici à la fonction pratique de passage et d'abri du portique ; ce n'est pas une grotte-fabrique, c'est déjà une grotte de ville. Cette nouvelle typologie, qui incorpore le motif à la fois à la vue urbaine (dans l'image graphique du livre de 1804) et à la vie urbaine virtuelle (dans l'idée de la ville de

Chaux qui devra se développer autour de l'usine), change le statut et la signification de la grotte construite hors du jardin ou de la nature profonde. Et par analogie avec l'image d'une architecture figurée dans un tableau, l'architecture construite parlante se comprend dans le vaste débat de l'*Ut pictura poesis*. Le texte de Ledoux qui commente cette œuvre, pour laquelle l'auteur « convoque toutes les puissances convulsives de l'imagination »[369], est consacré à l'*éducation du regard* du lecteur.



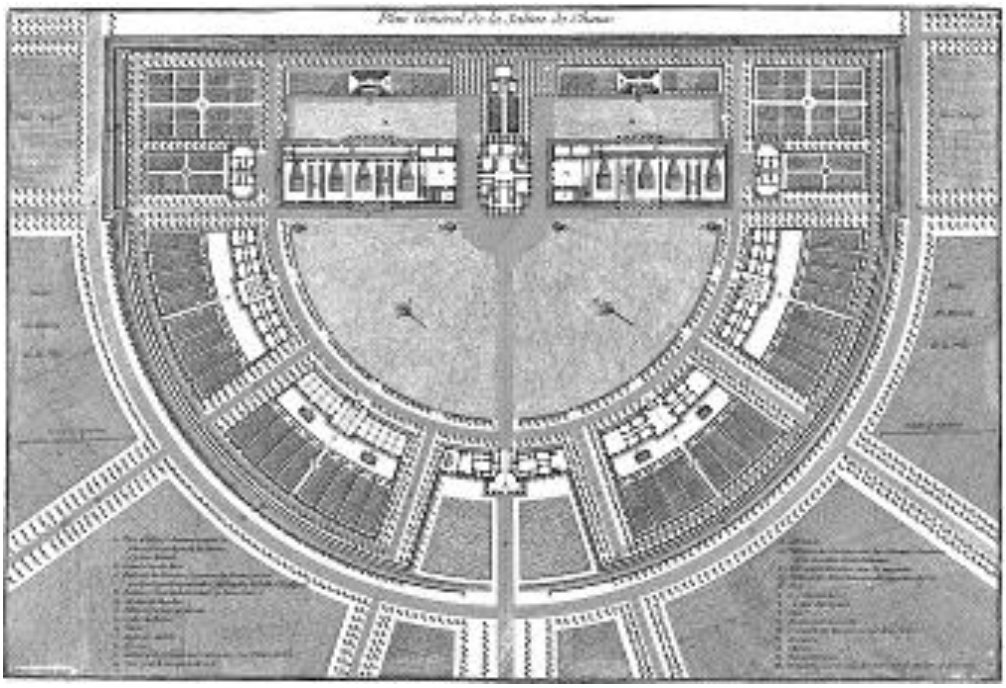
32-Ledoux, Vue de la ville de Chaux (cl. Centre Ledoux)

Je rappelle que l'épicentre de cet organisme que représente la saline royale, où tout est mouvement maîtrisé comme l'explique Ledoux, se concrétise dans la colossale maison du directeur. C'est un belvédère de surveillance, certes, mais surtout, dans ses formes monumentales, la chapelle de l'Etre suprême élevée au-dessus des caves vivrières. « Tout obéit à cette combinaison qui perfectionne la loi du mouvement », écrit Ledoux, qui juge son plan elliptique inscrit dans une forme pure « comme celle que décrit le soleil dans sa course. »[370] C'est ici que l'architecte-poète lance sa grande métaphore mythologique, substrat littéraire de sa conception métaphysique de l'art :

« L'Auteur de la nature composa l'univers du concours des atomes ; le chaos se développa, et cédant au monde l'espace, leur donna l'impulsion attractive, organisa la voûte azurée, creusa la profondeur des mers ; aujourd'hui le concours des liquides trace un nouveau centre, et provoque l'industrie des habitants du globe. La fable nous dit qu'une goutte de lait

[369] Ledoux, p. 55.
[370] *Ibid*., p. 77.

échappé du sein de Junon produisit la voie lactée ; ici c'est une goutte d'eau suspendue en l'air qui acquiert en tombant une valeur progressive, et fonde la ville dont vous voyez le plan masse, tracé sur la carte du pays. »[371]



33-Ledoux, Plan général de la Saline royale.

Il faudrait être Bachelard pour interpréter les différentes pistes lancées par l'imagination matérielle qui, à travers le lait, la goutte d'eau pure –en tombant elle dissout le sel souterrain – , le chaos et la voûte azurée, transpose en rêverie l'idée nourricière, fécondante et alchimique de la transmutation des eaux de saumure en cristaux de sel par l'industrie des hommes. Mais cette activité productrice qu'autorisent et la nature et l'organisation sociale, toutes deux d'essence divine, se trouve relayée par le pouvoir du roi. Pouvoir et industrie, nature nourricière et nature morale (cette dernière engage la reconnaissance exprimée à l'Etre suprême), soudés par le pacte social (telle est la fonction de la gabelle), autorisent ou, même, suscitent l'émergence de la ville idéale. Sa matérialisation elliptique, qui s'oppose à l'image du chaos originel aboli, dans la fable antique par Apollon lui-même dans son combat contre Python, rattache la symbolique du mythe de fondation urbaine à l'emblématique royale française. Celle-ci, autrefois créée à son image par le Roi-Soleil, était encore assumée à Versailles par Louis XV, non pas comme un titre personnel (le « Bien-Aimé » était trop timide et peu enclin à la flagornerie, pour se laisser sacraliser comme son aïeul), mais afin

[371] *Ibid.*. p. 69.

d'illustrer la pérennité des pouvoirs universels de Phoebus-Apollon, le grand animateur de la nature. Cette thématique domine l'ensemble du livre de Ledoux qui s'adresse d'une manière quelque peu obsessionnelle aux « enfants d'Apollon », les jeunes artistes placés sous l'égide de ce dieu, qui est également le protecteur de la poésie et des arts, mais aussi maître des oracles dont la pythie transmet les messages sibyllins.

Du chaos résolu, jusqu'à l'activité combien efficiente de la course du dieu du Soleil qui met en branle le ciel, la mer et la terre, en passant par la magie nocturne de la voûte céleste où brillent les étoiles, toutes les images se pressent dans l'exégèse de la position, de la forme et du rôle symbolique de la grotte. Parmi ces images, Ledoux sollicite les constellations qui, selon Vitruve, président aux rites de fondation (Ledoux les mentionne), ainsi que cette Voie Lactée qui évoque la petite enfance d'Hercule. On s'aperçoit bientôt que la grotte, à l'évidence, accueille tout en ouvrant l'enclos vers l'extérieur ; il s'agit de l'unique entrée de la saline, par laquelle sort la précieuse matière dûment conditionnée et contrôlée ! Embellie d'architecture, cette grotte n'est donc pas un antre ou une caverne : elle est un passage rayon-



34-Vue du pavillon d'entrée de la Saline royale (l. D. Rabreau)

nant, qui s'associe à la présence du portique géant octroyé par la divinité qui ordonne la nature. Elle est aussi le symbole du travail pénible mais ingénieux des hommes, l'expression des origines universelles de l'architecture. Elle est enfin, dans l'optique pédagogique que

Ledoux assigne à la création artistique, un instrument parlant, une sorte de « machine poétique » d'opéra, un prologue qui doit subjuguer le sentiment de l'art.

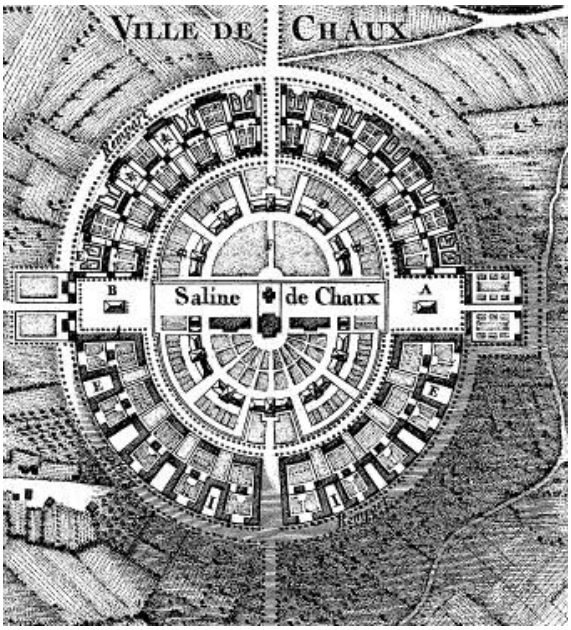
L'inspiration mythologique inhérente au texte poétique, cité plus haut, qui transcrit la naissance de la ville industrielle selon l'idée des origines cosmiques et sacrées de l'art (imitation de la nature, sous les auspices de Junon et d'Hercule), trouve un écho dans la description métaphorique de l'entrée de la Saline, grotte précédée d'un portique sans fronton, formé de colonnes au fût trapu et sans base :

« Quelles sont ces urnes renversées qui s'offrent à mes yeux ? Ces torrents d'eau qui congèlent et étendent leurs vagues glacées pour prolonger des ombres que le soleil déplace au gré de l'art ? Quel est cet antre *sorti de la terre pour s'affilier avec la voûte céleste* ? [je souligne]. » « Les stalactites s'amoncellent en gouttes attractives, et les rayons combinés font jaillir le rubis vacillant.[372] Voyez ces colosses sortir du flanc des puissances salées, ils s'appuient sur des surfaces profondément recreusées pour offrir un front orgueilleux et sévère. Les ombres, images imparfaites de ce monument achevé, réfléchissent leur transparence, et s'accordent avec l'astre du jour pour faire briller les corps opposés. »[373]

La formule interrogative qu'adopte Ledoux pour évoquer (plutôt que de décrire) l'entrée de la saline, oblige le lecteur à réfléchir sur la raison d'être, ou la nature même, du parti et des formes de cette grotte-temple. C'est un « monument achevé », écrit Ledoux, car à partir du moment où « l'antre » est sorti de la terre, il perd son statut de caverne obscure ou mystérieuse : l'architecte opère une extraversion du genre caverneux.

Illuminé par la course du Soleil, ce monument d'un nouveau type s'expose au mouvement de l'ombre et de la lumière que lui procure son association avec les « géants » ou « colosses », c'est-à-dire les colonnes herculéennes, elles-mêmes symboles de l'activité civilisatrice que représente la maîtrise des puissances salées (les énormes urnes de saumure, renversées, n'attendent-elles pas quelques géants pour les manier ?) … Illuminée, la grotte rayonne et s'expose comme une métamorphose pétrifiée qui exprime la transmutation des éléments Feu et Eau, notamment – mais Ledoux évoque également l'Air agissant sur la Terre : « Déjà les tourbillons se condensent. Borée, dans ses accords harmonieux, appelle les souffles humides, verdit les plantes aqueuses qui se grippent de toute part. »[374]

[372] « Rubis vacillant » : allusion au palais du Soleil décrit par Ovide, *Métamorphoses*, Livre II, vers 1-20 (il y est question du scintillement des rayons solaires et du « pyrope aux reflets de flamme » – grenat de Bohême rouge feu).
[373] *Ibid*., 107.
[374] *Ibid*. 107.



35-Plan masse du développement idéal de la Saline royale, détail (cl. Centre Ledoux)

L'art didactique de Ledoux : dramaturgie en perspective et formes épurées

« Malheur à celui qui ne verrait matériellement que ce qu'on lui fait voir », écrit Ledoux. « De plan en plan, de scènes en scènes, traverse-t-il une épaisse forêt pour découvrir la retombée de la voûte éthérée qui la renferme ; il aura sans doute été peu favorisé par cet astre bienfaisant qui féconde la lumière, s'il ne voit pas au-delà. » L'homme de génie, dit encore Ledoux, rêve-t-il ? « Le sommeil n'est pas fait pour lui [...] : il maîtrise le temps, le temps qui maîtrise la nature. »[375] L'observation comme la sensation de l'architecture obéissent à la *loi du mouvement*. Tel est l'exposé d'une dramaturgie, symbolico-artistique, qu'il nous faut appliquer à la découverte comme au bon usage de la grotte d'Arc-et-Senans.

L'étude de la position de cette grotte, dans le contexte emblématique, mythologique et royal, qui nous occupe, ne peut faire l'économie d'une double compréhension centripète et centrifuge de l'emplacement, voire des formes détaillées de cette grotte dans son rapport au cœur même du site : la maison du directeur. Monique Mosser a insisté sur la dialectique structurelle et formelle de cette porte ornée qui s'inscrit comme un frontispice dans le monument – l'œuvre d'architecture, au sens large : la surimpression de la grotte et du portique de colonnes doriques massives. Mais il est une autre analyse visuelle qui s'impose, dans

[375] *Ibid*. 76.

l'approche progressive de l'entrée : celle des bossages alternativement lisses ou à chanfrein, en bandes régulières et rectilignes, qui émergent du chaos rocheux où s'incrustent les urnes renversées sculptées.



36-Vue des bâtiments des Commis et des Bernes de la Saline royale (cl. D. Rabreau)

Ce décor solaire rayonne à partir d'un cercle sculpté en relief convexe au-dessous de l'arche centrale qui recevait autrefois les Armes de France peintes : trois lys d'or sur fond d'azur. C'est donc avec le sceau du roi et de la nation que la grotte-temple, quand on l'approchait sous le portique, offrait l'image rayonnante de sa métamorphose. Or dans l'axe du phénomène, la perspective lointaine et lumineuse offre la vue fragmentaire des colonnes au fût cubique, un sur deux, du frontispice de la maison du directeur. Tel qu'il apparaît aujourd'hui, sculptural et changeant sous les rayons du soleil, le portique de la maison du directeur s'encadre donc dans cette perspective de la porte d'entrée de la saline. De loin ont dirait un fragment, mystérieux et attractif, de quelque temple grec rêvé ou réinventé selon l'idée de ses origines sacrées. Mais on connaît bien cette symbolique morale et spirituelle assignée par Ledoux à la syntaxe des formes géométriques élémentaires, puisées dans la nature (carré, cercle, triangle, cube, cylindre, sphère, pyramide) !

La maison du directeur célèbre la puissance et les bienfaits de la civilisation, grâce au rôle du pouvoir royal, émanation de la volonté de l'Etre suprême. C'est un belvédère de surveillance, c'est une chapelle dressée à l'intérieur sur des degrés ascensionnels, c'est, dans ses caves, le réceptacle des richesses produites par l'usine ou nécessaires à la subsistance de ses acteurs, c'est le lieu où s'exerce la justice et l'administration qui gouverne, etc. Dans sa perfection, par sa rectitude, le cube, symbole de Dieu comme de la Justice, imprime sa

marque impérieuse aux fûts des colonnes géantes du portique. La combinaison des cubes avec les tambours en cylindres est relative à l'acte créateur, démiurgique, magiquement fondé sur le recours aux proportions de l'ordre. Le dorique apollinien semble émerger, triomphant, de la manipulation géométrique des blocs. Ce bâtiment central, grâce au génie de l'architecte éclairé, est aussi un *temple de l'art et de la raison*.

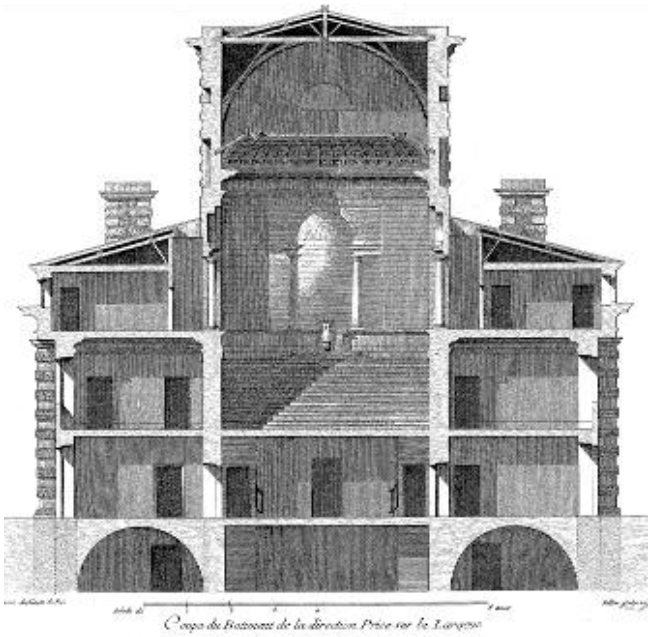
L'opposition et la complémentarité (selon un paradoxe bien dynamique) de ce temple dominateur avec celui qu'évoque la présence du portique dorique de l'entrée, plus canonique malgré sa puissance inusuelle avant Ledoux au XVIII^{e} siècle, cette dialectique visuelle et progressive dans l'espace initiatique de la saline, justifie l'interprétation de l'entrée comme un *temple de la Nature*. On ne comprend que partiellement la raison d'être de ce dernier, si l'on omet d'observer qu'il introduit le second temple, plus noble, de la Raison et de l'Art, centre et aboutissement. Certes, le programme structurel et décoratif de la grotte-propylées, tel que Ledoux le commente dans son propre texte, et tel que Monique Mosser l'a analysé, renvoie clairement à la poétique des Eléments qui anime les origines industrieuses de l'architecture, comme la transmutation de la matière minérale que produit l'usine, grâce à l'action du feu sur l'eau de saumure. L'analogie avec tel rituel du culte de la nature fondait déjà la conception imagée de l'entrée de l'enclos sacré… Mais la nature est aussi humaine, c'est-à-dire susceptible d'une imitation dans l'art, ou du moins d'une expression plastiquement sensible.

En architecture, le choix d'une distribution fonctionnelle et symbolique en fait la preuve. Tel est, on l'a vu plus haut, le programme du pavillon d'entrée dans lequel Ledoux distribue, derrière la façade en grotte-portique et de part et d'autre de la porte cochère : un corps de garde, une prison, un réservoir d'eau douce, une laverie, un four banal et une boulangerie. Ces fonctions communautaires, nécessaires au bien être vital et moral des habitants de l'usine, sont, dès l'entrée, en position d'affirmer les principes civiques qui doivent guider toute société humaine. A l'architecture revient aussi le rôle de sublimer les peines qu'occasionnent le travail et l'habitat ouvrier qui, prolongé par ses jardins dans sa position enveloppante sur le demi-cercle, participe à l'*unité* programmatique du lieu. Les urnes sculptées et les bossages savants qui décorent ses façades en témoignent.

Alors, hymne à la nature physique et humaine, du chaos à l'émergence du bâti expressif et symbolique, la grotte-temple, porte ordonnancée de la saline, est bien le passage obligé vers le centre de l'harmonie rêvée – ou nécessaire à atteindre, comme la vérité, idéalement au cœur de la ville future ! La grotte ne serait-elle pas, également, le seuil où l'oracle se dévoile, l'incitation au comportement cathartique, que seul le culte des arts, d'essence apollinien, permet d'exprimer, dans l'obédience plus large du culte de la nature et de l'Etre suprême ?

Par exemple, la relation qui conduit de la prison, à l'entrée, jusqu'au lieu de la justice royale qui s'exerce dans la maison du directeur, rappelle les rigueurs du droit et de la loi : Thémis, déesse de la Loi, fille des Titans, n'avait-elle pas enseigné à Apollon les procédés de la divination ? Autant dire que Ledoux avait une haute idée des actions éclairées de la monarchie qu'il servait avec enthousiasme dans ses actions de réforme ! A la même époque, pour Louis XVI à Versailles, le peintre-jardinier Hubert Robert reconstruisait sous la forme d'une vaste grotte terrestre, d'où se libèrent des cascades, le séjour du repos des *Bains d'Apollon*, autrefois architecturé au XVII^{e} siècle, pour le Roi-Soleil, en salon océanien de Thétis…

Bien des rêveries sont encore possibles : l'interprétation de la grotte de la Saline d'Arc-et-Senans n'épuise pas le sujet. Ledoux rêvait d'une « religion de l'art », adaptée à la raison et à la sensibilité individuelle et civique des Lumières. Sa vraie démarche *utopique,* sous l'Ancien Régime en crise, n'était-elle pas de fonder l'un de ses *rituels,* sur la mise en scène des valeurs du monde *capitaliste* naissant – celui des Fermiers généraux qui soutiennent le pouvoir ? Ici, médiatrice, « la pierre, sous la touche de l'art, éveillera un nouveau sentiment. »[376]

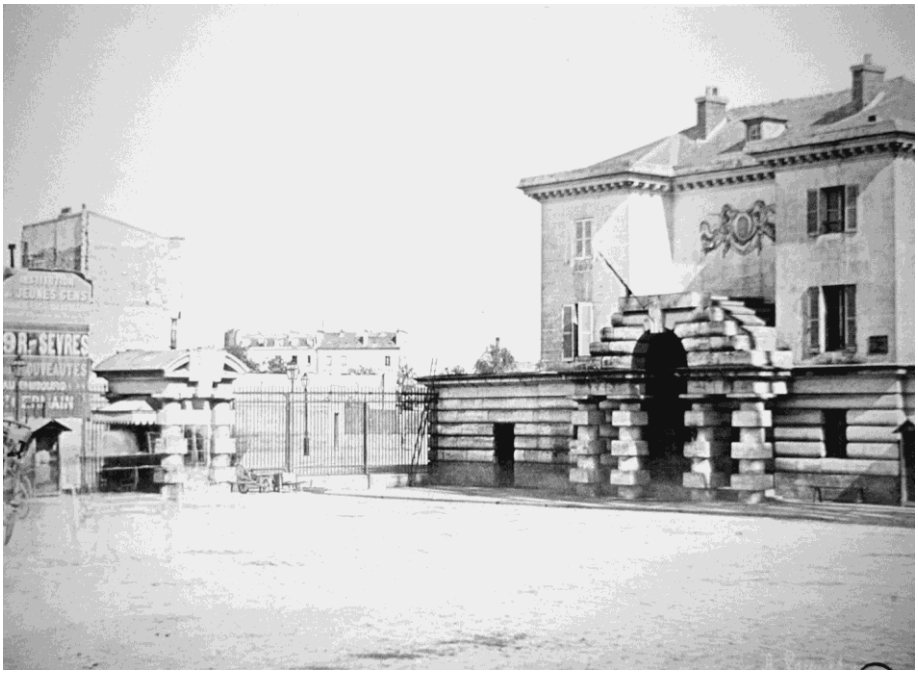


37-Ledoux, Maison du directeur, Coupe transversale sur la chapelle
(cl. Centre Ledoux)

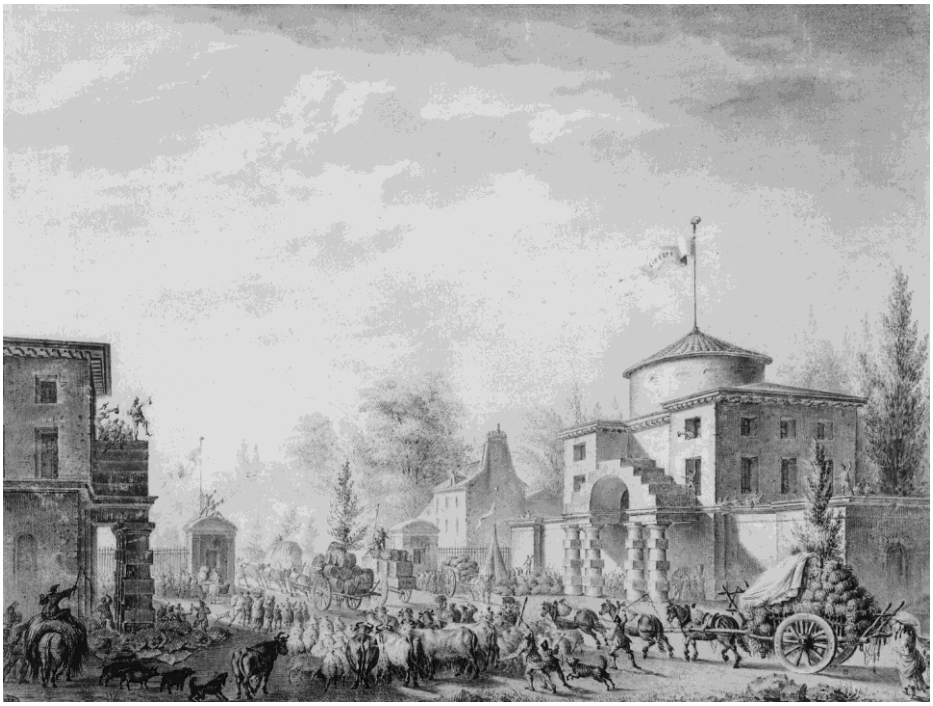
[376] Ledoux, p. 14.



38-Vue de la Maison du directeur, à travers l'ouverture, formant baie, d'une urne du mur du bâtiment des ouvriers (cl. D. Rabreau)



39-Vue de la barrière du Maine , photographie d'A. Gouviot, v. 1859, BHVP (cl. Lesterlin)



40-Prieur, *Vue de la barrière du Maine*, 1er mai 1791, plume et lavis, Carnavalet (cl Centre Ledoux)

CHAPITRE 4

> [Piranesi] « qui est très flatté de la lettre obligeante qu'il a reçu de vous, M., me propose à la place du quatrième article[377], de vous envoyer son Campo Marso qu'il vient de livrer au public, où son imagination a eu de quoi travailler dans des espaces imaginaires ; malgré ses idées, je crois que l'on en peut tirer bien des Lumières, et l'exécution de ses ouvrages sont toujours agréables à voir. »
>
> Charles Natoire, Lettre au marquis de Marigny[378], Rome, le 7 avril 1762.

Piranèse et les Français : créer la ville antique moderne

Que Marigny, le « ministre » des arts de Louis XV, qui accède au Conseil du roi et dirige ses Bâtiments, son Académie d'architecture et ses manufactures, ait été un passionné des œuvres de Piranèse ne fait aucun doute. Les échanges qu'il entretient très régulièrement (dans les années 1756-1763, notamment) avec le directeur de l'Académie de France à Rome, le prouvent. Les mêmes sources se font également l'écho de la fascination des jeunes artistes pensionnaires français pour le célèbre graveur, « architecte vénitien », dont ils fréquentent l'atelier sur le Corso et qui se montre attentif à leurs propres travaux. La correspondance des directeurs fonctionne comme une valise diplomatique[379] et c'est dans une lettre de l'abbé Barthélemy à l'antiquaire Caylus qu'on apprend le succès des travaux archéologiques de deux pensionnaires appelés à une grande carrière à leur retour, Charles De Wailly et Louis-

[377] Il s'agit des *Prisons d'invention,* en fin de liste du catalogue de Piranèse dans lequel Marigny commandait également *De la magnificence et de l'architecture des Romains*, le *Traité du château de l'eau Giulia* et le *Traité de l'émissaire du lac d'Alban.* Lettre de Marigny à Natoire, Versailles, le 10 mars 1762, *Correspondance des directeurs…*, t. XI, p. 413.

[378] Charles Natoire, peintre, directeur de l'Académie de France à Rome ; Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du roi, frère de Mme de Pompadour. *Correspondance des directeurs…*, t. XI, p. 417.

[379] Soufflot, Caylus, Cochin, Barthélemy, certains pensionnaires eux-mêmes, joignent leurs courriers aux lettres et rapports de Natoire à Marigny, cf. D. Rabreau, « Marigny, maître d'ouvrage… ».

Pierre Moreau, qui ont mis au net leurs relevés des *Thermes de Dioclétien* – publiés avec succès à leur retour à Paris[380] :

« Vous verrez dans quelques mois les dessins à Paris, et je souhaite que vous en soyez aussi content que l'a fait Piranèse, qui les a examinés avec soin et loués de même […] »[381]

Cette admiration et ce respect s'observent donc également dans l'entourage des conseillers artistiques et intellectuels célèbres qui éclairent le frère de Mme de Pompadour dans sa charge d'illustrer le « progrès des arts » au service du roi et de la Nation : les Caylus, Mariette, Cochin fils, Barthélemy, Bouchardon, Soufflot[382], à l'époque même où la puissante maîtresse en titre de Louis XV protège l'entreprise de l'*Encyclopédie*[383]. A*ntiquaires*[384], graveurs, dessinateurs, architectes, écrivains – pour certains qui fréquentent le salon influent de Mme Geoffrin[385] – militent tous pour une régénération des arts à l'aulne de l'Antiquité. Les origines de la civilisation occidentale nouvellement interrogées par des fouilles inédites, des voyages multipliés[386] et, plus encore, une méthode d'approche ethnologique, enrichissent les connaissances et bouleversent les postures créatrices[387]…

Le Relativisme philosophique et scientifique qu'accompagne le Sensualisme expérimental – depuis les ouvrages de Locke et de Condillac distillés dans le public – imprègnent désormais la théorie de la peinture comme celle de l'architecture, des ouvrages de Roger de Piles à ceux de M.-A. Laugier[388]. Par l'originalité de sa démarche et de son art, à l'époque où Winckelmann, Mengs et quelques Anglais très influents[389] arrivent à Rome, Piranèse s'affirme comme une des références incontournables de la *magnificence* des Anciens dont il nourrit son inspiration foisonnante. Or avant même le retour du long séjour qu'à effectué en Italie Vandières, le futur marquis de Marigny, en compagnie de Soufflot, Dumont **[Fig. 3]**, Cochin et l'abbé Leblanc – fin 1749-été 1751 –, le sentiment d'une crise des arts en France[390] semble vouloir balayer trente ans et plus de liberté « rocaille », une

[380] M.-J. Peyre, *Œuvres d'architecture*, Paris, 1765.

[381] Lettre de Bartélemy à Caylus, 25 janvier 1757, *Correspondance des directeurs*, t. XI, p. 173.

[382] *Jacques-Germain* Soufflot *(1713-1780), ou l'architecture régénérée*, sous la dir. de C. Ollagnier et D. Rabreau, Paris, 2015.

[383] *Madame de Pompadour et les arts*, sous la dir. de X. Salmon, cat. d'expo. (Versailles, Munich-Londres fév. 2002-janv. 2003), Paris, 2002.

[384] Dans l'acception de l'époque : connaisseurs férus d'antiquité, collectionneurs et théoriciens, comme Caylus, Barthélemy, Mariette, Winckelmann … Cf. *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, sous la dir. d'I. Aghion, cat. expo (BnF-INHA, Paris, 2002), Paris 2002.

[385] Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2005.

[386] Jusqu'à la fiction pédagogique, cf. J.-J. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris, 1788.

[387] Par exemple, on cherche désormais à relativiser le célèbre ouvrage d'Antoine Desgodets, *Les Edifices antiques de Rome*, et l'on découvre l'architecture mondiale grâce au livre à succès de J.-B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer histotischen Architektur* (éd. bilingue allemand-français).

[388] M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture* et *Observations sur l'architecture*.

[389] Cf. *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, sous la dir. D' A. Wilton et I. Bignamini, cat. expo. (Londres, Tate Gallery, oct. 1996 – Rome, fév.- avril 1997), Londres 1996.

[390] Cf. D. Rabreau, « Du palais Mancini aux chantiers d'architecture… ».

liberté débridée qui avait atteint les valeurs sûres de la tradition classique du Grand siècle de Louis XIV. Pourtant les artistes qui ont illustrés les premiers ce combat (les Legeay, Le Lorrain, Challes, Potain, Vien, Soufflot) et qui connaissaient ou fréquentèrent même Piranèse nouvellement installés à Rome depuis 1745[391], c'est vers un « goût à la grecque »[392] militant qu'ils orientèrent l'ornement et l'architecture. C'est-à-dire un *goût* fort éloigné de l'inspiration et des théories de l'auteur de la *Prima Parte* (1743) et, a fortiori, de ses *visions* lyriques et mégalomanes ultérieures.



1-Piranèse, Ponte magnifico, *Prima Parte*, éd. 1743 (cl. Centre Ledoux)

[391] *Piranèse et les Français*, cat. expo *; Piranèse et les Français*, actes du colloque.

[392] S. Eriksen, 1974 ; une belle exposition, a illustré la thématique de ce livre pionnier, sans apport consistant pour l'architecture : *El gusto « à la griega ». Nacimiento del neoclassicismo francés*, sous la dir. De M.-L. de Rochebrune, cat. expo. (Madrid-Lisbonne, oct. 2007-mai 2008), Madrid, 2007.



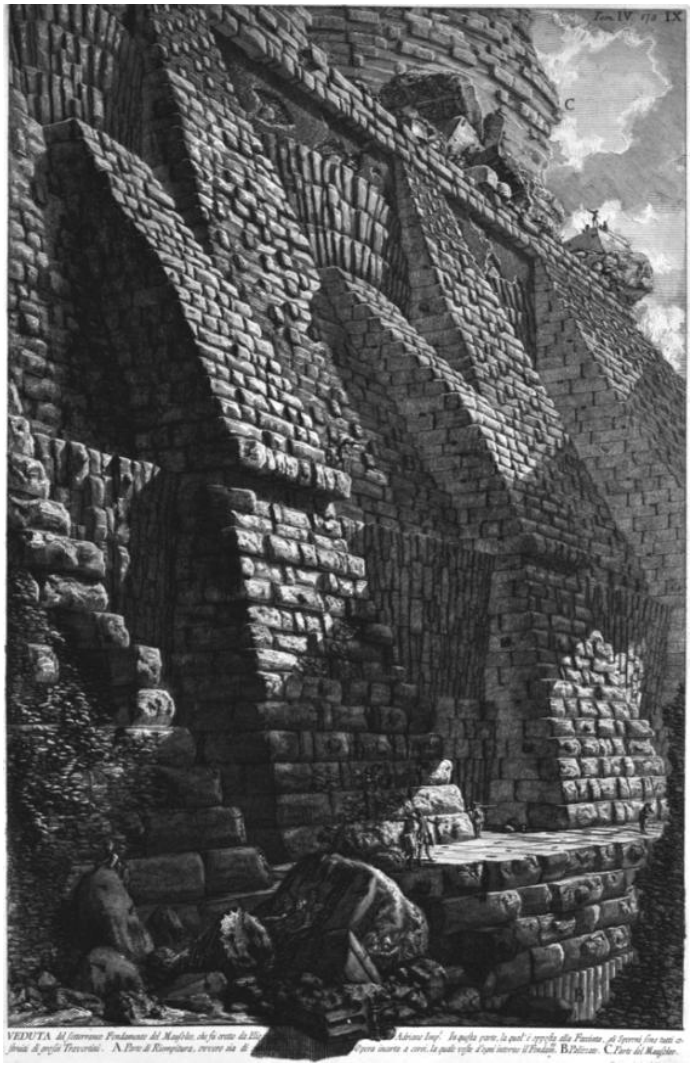
2-Piranèse, Casa Aurea di Nerone, *Vedute di Roma*, éd. 1778 (cl. Centre Ledoux)



3-Piranèse, Frontispice de la *Prima parte*, 1743 (cl. Centre Ledoux)



4-Piranèse, Portique, *Prima parte*, 1743 (cl. Centre Ledoux)



5-Piranèse, Le mur du mausolée , *Antichità romane*, 1756 (cl. Centre Ledoux)



6-Michel-Ange Challe, *Fantaisie architecturale*, plume et lavis,
New York, Metropolitain Museum (cl. du musée)

Fascination et paradoxe, Rome antique et moderne

Peut-on affirmer que l'immense succès de Piranèse en France et son influence directe ressortissent à un paradoxe ? D'une part, son œuvre est un modèle de *liberté créatrice* stimulante, supérieurement illustrée par ses estampes si originales et exécutées avec virtuosité : avant lui, nul n'avait introduit autant de *pittoresque* dans l'image d'architecture – « à l'antique » ou *feinte*, imaginaire : le *caprice* ! D'autre part, l'inspiration de Piranèse s'appuie justement sur une connaissance et un respect scrupuleux des antiquités (mais étrusco-romaines) dont il s'est fait une spécialité archéologique. Une spécialité, aux méthodes totalement renouvelées[393], que revendiquent justement les jeunes architectes. Sauvegardée la *liberté* d'invention ! Mais elle ne sera pas débridée comme celle qui s'était épanouie depuis la Régence : désormais, elle devient une *vision*, à l'aulne d'une anticomanie signifiante, synonyme de posture scientifique tout autant que de trait de mœurs – l'observation est essentielle tant pour l'histoire du goût que de la mode. [394]

Depuis le colloque *Piranèse et les Français* (1976[395]) qui accompagnait, à Rome même, une exposition mémorable, ces questions ont été débattues dans l'historiographie française qui remet en cause le concept inopérant de *Néoclassicisme*[396]. Toutefois on n'a pas

[393] Depuis la Renaissance, avec A. Palladio ou Pirro Ligorio (De Wailly consulte les dessins de ce dernier à Rome), jusqu'à Desgodets, *cit. supra*.

[394] Cf. M. Mosser, « Le souper grec de Mme Vigée Lebrun, *Dix-huitième siècle*, année 1983, p. 155-168.

[395] *Piranèse et les Français*, cat. expo ; *Piranèse et les Français*, actes du colloque.

[396].D. Rabreau, « Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique au XVIII[e] siècle », *Histoire de l'art*, n° 54, juin 2004, p. 13-18.

suffisamment médité cette affirmation suggestive d'André Chastel, dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Piranèse et les Français* :

« Ces Français de la première génération, vers 1740-1750, qui connaît Piranèse, sont de jeunes artistes, et ils ne viennent pas à Rome en « amateurs » comme les Anglais, ni en « idéologues » comme les Allemands, mais avec l'idée de se trouver ou de s'accomplir »[397].

« Se trouver et s'accomplir ». L'assertion serait-elle valable pour les générations des années 1750-1770, voire au-delà (Piranèse meurt en 1778) ? Michel Gallet, dans un genre monographique très érudit – son *Dictionnaire des architectes parisiens* publié en 1995[398] –, s'est efforcé de suivre chaque pensionnaire de l'Académie de France à Rome dans l'évocation de ses sources d'inspiration esthétique qui, en quelque sorte, illustre l'intuition de Chastel. Mais ce qui manque toujours, c'est la synthèse de ces observations qui pourrait, d'une part, faire comprendre l'attitude du pouvoir royal et celle de la société des élites qui l'appuie dans la commande et le mécénat, et, d'autre part, les profils parallèles ou divergents des carrières au retour de Rome des artistes distingués. Janine Barrier, beaucoup plus récemment (*Architectes européens à Rome*, 2005[399]), a repris le flambeau des observations sur l'activité de ces jeunes architectes, en éclairant largement les relations entre Français et étrangers. Par exemple, son approche de l'architecte du roi d'Angleterre, Georges III, le francophile William Chambers, est très stimulante et son intuition sur le rôle du « goût à la grecque »[400] dans le mouvement piranésien français pose désormais l'incontournable question des origines rêvées – ou invoquées – des *choix stylistiques* qui sont encore en usages de nos jours dans l'histoire de l'art la plus traditionnelle. C'est-à-dire, d'abord *formelle*, en fonction des pays, des règnes et des tendances inspiratrices revendiquées, depuis le *Palladianisme*, puis le « goût étrusque »[401] britanniques (compris dans le *Georgian style*), parallèlement au *Classicisme* français du Grand siècle, auquel avait réagi le *goût rocaille* donné pour synonyme de *Style Louis XV*, et auxquels s'opposèrent ensuite le *Style Louis XVI*, puis le *Style Directoire*… Louis Hautecœur[402], avec un dogmatisme qui bouscule parfois l'approche chronologique des carrières d'artistes et des œuvres, invoque un « *retour* [je souligne] à l'antique » qui précède le « *préromantisme* », retour qui détourne de l'idée de modernité absolue, ou de progrès, dans la démarche des artistes-archéologues et architectes-peintres ou graveurs de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle.

[397] *Piranèse et les Français*, cat. expo, p. 13.
[398] M. Gallet, *Les architectes parisiens…*
[399] J. Barrier, *Architectes européens…*
[400] J. Barrier, *William Chambers*....
[401] T. J. Mc Cormick, *Charles-Louis Clérisseau…*
[402] L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France…*

Hélas ! Du « goût à la grecque », émergeant et favorisé sous Louis XV, nos prédécesseurs n'ont retenu que l'idée d'une *mode*, par essence passagère, dont on s'est moquée à l'époque même ![403] L'histoire stylistique de l'art l'a donc exclu de ses nomenclatures *évolutives* nationales. Or, en rendant justice à cette question, on constate aujourd'hui un second paradoxe : si l'on considère Piranèse comme le chantre de la *civilisation étrusque*, par patriotisme romain[404], tous ses admirateurs, on l'a dit plus haut, s'illustrèrent à leur retour en France dans le « goût à la grecque » ![405]… Et, consciemment, ce *philhellénisme* actif se cherche des antécédents jusque dans le XVI^e^ siècle, celui de la « renaissance des arts » (comme on disait alors) observé, par exemples, dans le style de Jean Goujon, l'auteur des fameuses *cariatides* du Louvre d'Henri II, ou celui de Philibert de l'Orme dans l'art de bâtir. Soufflot, l'architecte le plus écouté par Marigny, n'invente-t-il pas, dès 1756 pour le chantier mémorable de la basilique Sainte-Geneviève (personnellement voulue par Louis XV[406]), une sorte de synthèse *gallo-grecque* ? Les disciples du statuaire, dessinateur et auteur des médailles de l'histoire du règne, Edme Bouchardon (un grand ami de Caylus qui grave ses œuvres) au talent naturaliste et *atticiste* militant, forment eux-mêmes des élèves dont le style sera identifié « à la Goujon », vers 1790.

Dans ce concert des « Arts réunis » chers à la culture progressiste des Lumières[407], le peintre Joseph-Marie Vien (le directeur, après Natoire, de l'Académie de France à Rome), familier de Piranèse, enchante Diderot avec sa célèbre *Marchande d'Amours* (1763), variation malicieuse sur une fresque d'Herculanum[408], publiée par la gravure. En musique même, dans une idée très voltairienne de la tragédie des Grecs[409], C.-W. Gluck qui révolutionne l'opéra français, bénéficie de l'appui des décorateurs *piranésiens* de la Cour et de l'Académie royale de musique et de danse – l'Opéra de Paris. Enfin, avec C.-M.-A. Challe[410] – un des peintres les plus proches de Piranèse durant les sept années qu'il passe à Rome au Palais Mancini –, l'art de la perspective qu'il l'enseigne à l'Académie et le décor

[403] D. Rabreau, « Du ''goût à la grecque'' sous Louis XV… ».

[404] L., Wilton-Ely, *Observations on the letter of Monsieur Mariette…* ; G.-B. Piranesi, *Parere su l'Architettura ;* P. Junod, « Tradition et innovation dans l'esthétique de Piranèse », *Etudes de Lettres* [Univ. De Lausanne], 1983, n° 3.

[405] A. Braham, *L'architecture des Lumières…* ; D. Rabreau, « Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières ».

[406] *Le Panthéon symbole des révolutions.*

[407] *Le ''Progrès des arts réunis''…*

[408] T. Gaehtgens et J. Lugand, *Joseph-Marie* Vien *peintre du Roi (1716-1809)*, Paris, 1988.

[409] Voltaire, *Sémiramis*, précédé d'une « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », Paris, 1749 (rééd. Firmin-Didot, Paris, 1858).

[410] C.-M.-A. Challe, notice dans *Piranèse et les Français*, cat. expo.

des fêtes et cérémonies royales qu'il exécute comme dessinateur du Cabinet du roi, s'inspire directement de procédés et de motifs piranésiens.

Reprenons les termes de la lettre de Natoire au marquis de Marigny, au sujet de Piranèse (citée ici en exergue) : ils témoignent d'une reconnaissance indéniable du génie du graveur et de l'influence de l'architecte-archéologue dans le milieu de l'Académie de France à Rome. Mais comment interpréter autrement qu'un *ressenti* un peu inquiet cette réserve, « *malgré ses idées* », associée à *« espaces imaginaires* » et dont « *l'on en peut tirer bien des Lumières* » ? La louange de l'exécution supérieure de la gravure n'oblitère pas l'inquiétude que provoquerait une imagination excessivement débridée ? – Michel-Ange, le Caravage et Le Bernin n'ont-ils pas suscité une même réserve dans le jugement du goût de la part des artistes français, jusqu'à la seconde moitié du XVIII[e] siècle qui en redécouvre justement l'exemplarité ?[411] Et si, en architecture, la démesure ne faisait plus peur, tandis que la bienséance *vitruvienne* – toujours en vigueur à l'Académie royale (à Paris !) sous la houlette de Jacques-François Blondel[412] – apparaît de plus en plus obsolète ? Dans les années 1780 un grand architecte, arbitre du goût dans la formation des concours académiques, mais qui lui-même n'a eu aucune expérience personnelle du séjour italien (tout comme son confrère Claude-Nicolas Ledoux), le visionnaire et mégalomane Etienne-Louis Boullée écrit :

> « Je ne saurais me figurer des productions d'un art fantastique sans me représenter des idées jetées ça et là, sans suite, sans liaisons, sans but, des désordres d'esprit, en un mot des *rêves* [je souligne]. Piranesi, architecte, graveur, a mis au jour quelques folies semblables. »[413]

Outre l'échelle démesurée de ses propres inventions de monuments idéaux, Boullée revendique une *architecture de l'ombre* – parfois « ensevelie » – qui s'appuie sur une poétique du clair-obscur, comme en peinture (la *Métropole,* le *Cénotaphe de Newton*). Mais l'épuration des formes à l'antique que lui inspire la simplicité des Grecs sollicite un complément d'effets qu'il emprunte au pittoresque : nuées paysagères, plantations végétales, effets nocturnes, groupes de personnages. L'usage même d'un système *hiéroglyphique,* qui amplifie l'*architecture parlante*[414]*,* trouve ses origines – certainement franc-maçonnes – dans la révélation de l'art égyptien, comme chez son confrère Ledoux qui, lui, évoque une

[411] M. Gallet et D. Rabreau, « La Chaire de Saint-Sulpice. Sa création par Charles De Wailly et l'exemple de Bernin en France à la fin de l'Ancien Régime », *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* (98e année 1971), 1974, p. 115-139.

[412] E. Piccoli, « L'Antique pour un moderne », *Revue de l'art*, 2010, n° 170-4, p. 75-83.

[413] E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, p. 61.

[414] L'origine du mot est attribuée à l'architecte L. Vaudoyer (*Magasin Pittoresque,* 1852, p. 388).

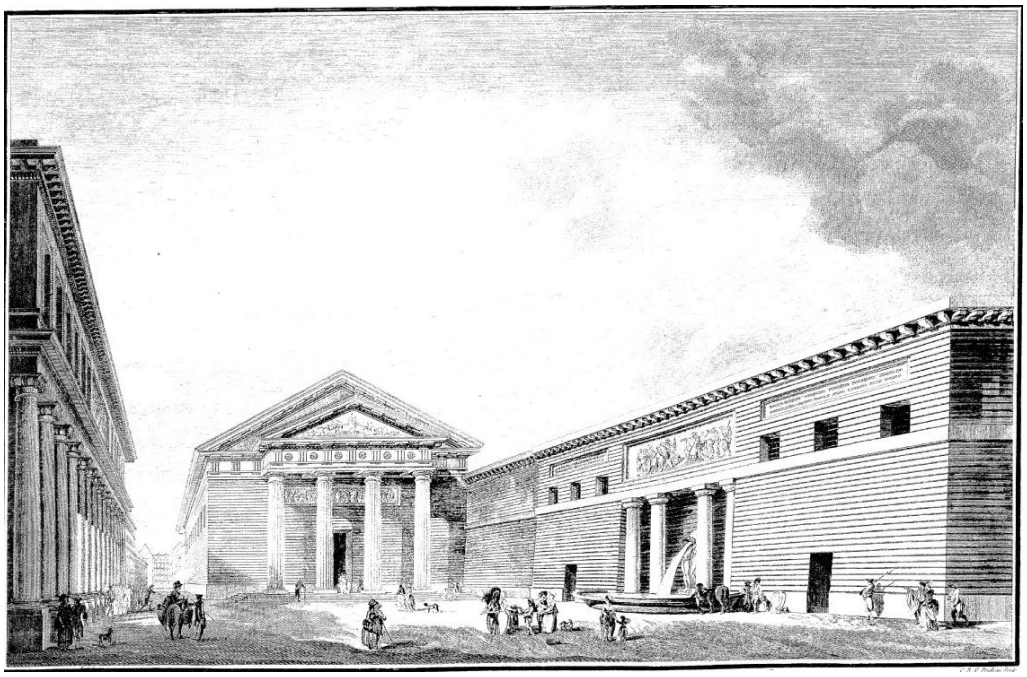
« architecture sentimentale »[415]. Serge Conard a montré l'influence directe de Piranèse[416] dans ce domaine, notamment dans la recréation de plans emblématiques urbains (le *Campo Marzio*, notamment).

D'autres traits piranésiens aisément identifiables chez Ledoux échappent à l'esthétique de Boullée : par exemple l'expression massive de la matière (pierres en bossages, contrastes de matériaux, ordonnances primitives et sculpturales jusqu'à la dissonance qu'il nomme « fracassante »[417]) ; la « vue sous le pont » qu'il met en scène concrètement dans l'entrée du fameux hôtel Thélusson à Paris**]**, mais également dans l'encadrement de scène du Théâtre de Besançon ; enfin les perspectives biaises (inconnues de Boullée) dans de vastes paysages, parfois à vol d'oiseau. Le style si personnel de ces deux génies de la seconde moitié du XVIII[e] siècle – académiciens, pédagogues et théoriciens – *métamorphose* l'inspiration piranésienne qui revendique l'expression du *sublime.* Cependant, seul Ledoux retiendra l'énergie, parfois violente, de l'auteur des *Carceri* et, ce n'est pas rien, avec l'avantage d'avoir été un des plus féconds constructeurs de son temps (la Saline royale d'Arc-et-Senans, les pavillons d'octroi, *Propylées,* du Mur des fermiers généraux et les hôtels particuliers à Paris, ou encore le grand chantier d'Aix-en-Provence, arrêté par la Révolution)[418]. Ce qui pouvait inquiéter Natoire trente ans plus tôt, ce que réprouve Boullée chez Piranèse, Ledoux s'en empare pour justifier la libre création d'un *art poétique de bâtir,* bien concrètement. Et il en informe la postérité, jusqu'à l'*utopie,* avec des images gravées *épurées* – les ombres n'y excèdent pas les gris dégradés, très lisses – qu'il diffuse dans son splendide livre testament, inachevé, de 1804 : *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Créant son *propre style*, très *épuré graphiquement* – contrairement à celui de Piranèse – L Ledoux assimile l'artiste au poète. Il s'agit, écrit-il :

« *… d'une analogie sentimentale qui fait bouillonner les conceptions » … « L'homme se perfectionne par ses propres sensations ; en vain on voudrait les mépriser, rien ne peut les contraindre, elles franchissent tous les obstacles. »* Justifiant enfin le style hyper-figuré du texte qui présente les gravures de ses projets et réalisations, il s'exclame : l'architecte doit élever « *l'âme de son lecteur […] ; il est toujours forcé d'animer, je dirai plus, de faire respirer ses murs.* »[419]

[415] D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*… 2000.
[416] S. Conard, « De l'architecture de C.-N. Ledoux… » ; S. Conard, « Aux sources de l'architecture parlante… »
[417] Cf. D. Rabreau, *Claude Nicolas Ledoux...*
[418] J.-J. Gloton et S. Conard, « Aix-en-Provence dans l'œuvre de Claude-Nicolas Ledoux », *Monuments et Mémoires. Fondation Eugène Piot*, t. 65, Paris, 1983.
[419] Cit. d'après C.-N. Ledoux, *L'Architecture..* (1804), dans D. Rabreau, « *De l'art poétique de Ledoux*… »

C'est dans cet esprit que fut conçu un des édifices les plus admirés de Paris : l'Académie royale de Chirurgie et Ecoles de Chirurgie (Ecole de Médecine actuelle), projeté et édifiée entre 1769 et 1774, au début du règne de Louis XVI, par Jacques Gondoin et publiée en 1780 avec des gravures luxueuses. [420] Celle qui montre une vue perspective de la façade à colonnade transparente sur rue, ainsi que le texte qui l'accompagne, atteste l'assimilation des effets piranésiens voulus par son auteur. Or une autre estampe de l'ensemble du monument, qui illustre un palladianisme suggestif proche de la *Prima Parte,* aurait dû s'inscrire dans l'extension urbaine (elle ne fut pas réalisée) d'un puissant paysage grec, digne d'Athènes et de Paestum. Elève de l'Académie, puis pensionnaire à Rome, Gondoin avait été personnellement protégé et choisi par Louis XV qui le nomma ensuite dessinateur du Mobilier de la Couronne.



7-J. Gondoin, Projet de place de l'Ecole de chirurgie, estampe dans *Description* (…), 1780 (cl. Centre Ledoux)

Gondoin : le renouveau radical du « goût à la grecque »

Devenu académicien lui-même, Gondoin retourne à Rome et « pendant ce séjour, il fit de la villa d'Hadrien à Tivoli un relevé dont il offrit les dessins à Piranèse et à son fils. »[421] Michel Gallet a insisté sur le rôle de dessinateur-ornemaniste de cet artiste parisien très peu

[420] Jacques Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie…*
[421] M. Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle…*, p. 242.

bâtisseur mais qui perpétue, dans le cadre des décors d'intérieur, la tradition des premiers piranésiens français admirateurs des modèles étrusco-romains antiques livrés au public dans *Opere varie*, *Le Antichità romane, Della Magnificenza ed architettura de' Romani* et surtout, ensuite, *Vasi, candelabri, cippi*. Son successeur Jean-Démosthène Dugourc et le beau-frère de celui-ci, François-Joseph Bélanger, l'architecte du fameux pavillon de Bagatelle dans le bois de Boulogne à Paris (1777-78), créèrent eux-aussi des décors « à l'antique » supérieurement exécutés par le sculpteur d'ornements Nicolas Lhuillier formé par Charles-Louis Clérisseau, tous deux collaborateurs de Piranèse lors de leurs longs séjours à Rome[422]. La liste serait longue des artistes dessinateurs, peintres, architectes, scénographes, ornemanistes et graveurs qui, redevables du séjour romain, commencèrent leur carrière en composant des dessins d'une grande liberté d'exécution et d'inspiration, voire d'innovation comme les *caprices*. A l'époque même, on a remarqué l'influence d'un Jean-Laurent Legeay[423] – suiveur de Piranèse, jusqu'à la caricature[424] –, dans l'initiation d'E.-L. Boullée, P.-L. Moreau, M.-J. Peyre et C. De Wailly, au demeurant élèves du docte J.-F. Blondel pour l'architecture, tout comme l'avait été Ledoux et la plupart des architectes « révolutionnaires »[425] de la seconde moitié du XVIII[e] siècle ; De Wailly s'étant de surcroît formé auprès de J.-J.-N. Servandoni en collaborant aux spectaculaires scénographies théâtrales de l'architecte de la façade de l'église Saint-Sulpice à Paris[426].

Parmi les peintres, Hubert Robert est certainement celui qui a le mieux profité de l'art de Piranèse qu'il fréquentait assidûment lors de son long séjour romain. Et a-t-on bien regardé sous cet angle les œuvres italiennes de son ami J.-H. Fragonard : tel site de *Tivoli*, telle scène montrant le petit peuple réfugié dans les ruines domestiquées du *Campo vaccino*, le Forum ? Enfin, d'autres *vedustistes*, peintres ou graveurs d'architecture, comme P.-A. De Machy ou J.-B. Lallemand illustrent un pittoresque semblable, mais modestement dans une veine plus populaire. Le premier, élève de Servandoni, n'a pas séjourné en Italie, mais expose au *Salon* du Louvre en tant qu'académicien ; le second s'est marié à Rome, avant de revenir en France où il connut le succès aux expositions de l'Académie de Saint-Luc, avec des vues du *Vésuve en éruption* et du *Paulisippe*.[427] Toutefois, exception faite d'Hubert Robert dont l'œuvre immense et très originale a été admirée dans toute l'Europe, il manque

[422] Rappelons le rôle de Clérisseau dans la formation de l'architecte écossais Robert Adam, cf. T. J. Mc Cormick, *Charles-Louis Clérisseau.*

[423] G. Érouart, *L'architecture au pinceau…*

[424] *Ibid*., et *Piranèse et les Français*, cat. expo., n° 91, *Fantaisie architecturale* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) L'aspect *caricatural volontaire*, voire sarcastique, de la référence à Piranèse n'est pas relevé dans la notice.

[425] E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*.

[426] F. Guidoboni, *Giovanni Niccolo' Servandoni*...

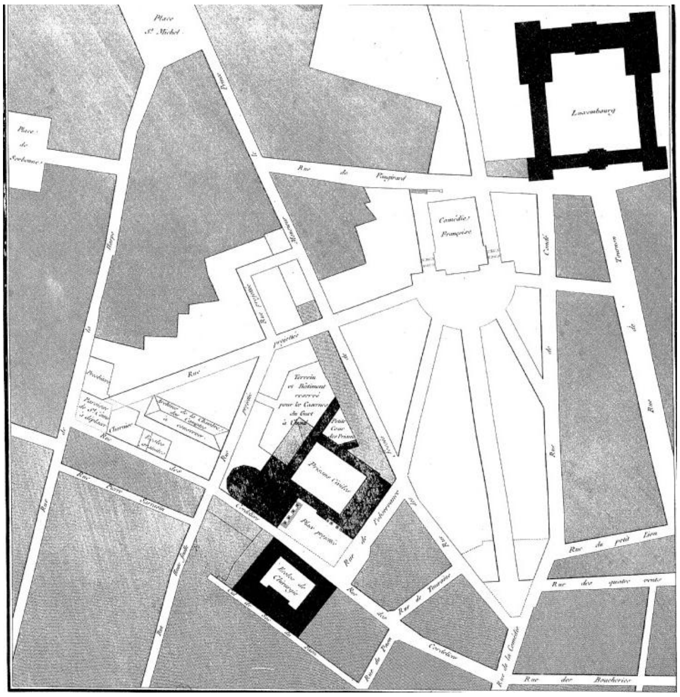
[427] *Piranèse et les Français*, cat. expo. notices De Machy, Lallemand ; *Piranèse et les Français*, actes. du colloque.

à ces artistes paysagistes d'architecture le sentiment du *sublime* et la virtuosité *des effets*.[d'autres, architecte-peintres comme Clérisseau et Desprez, n'en manquent pas !).

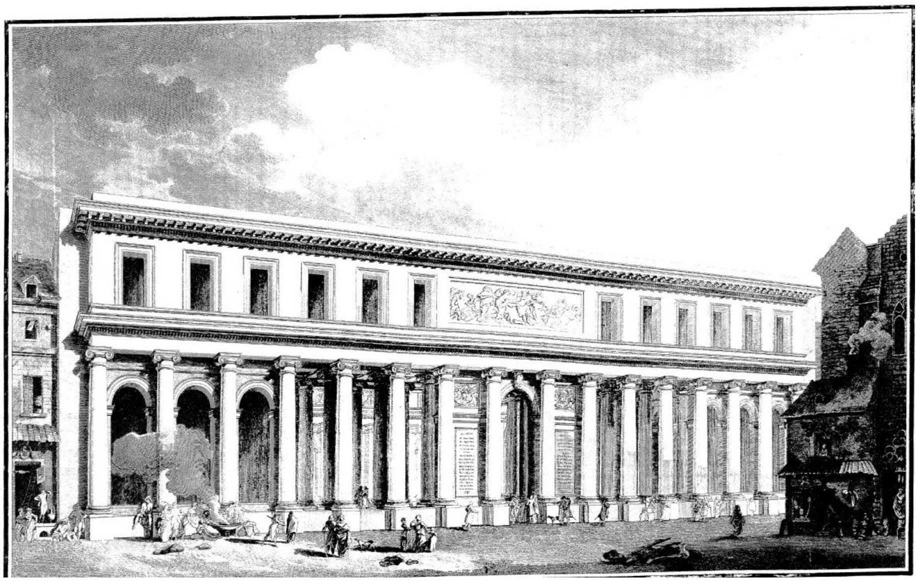
Egalement, au dernier rang de la hiérarchie des genres, certains graveurs d'ornements ou illustrateurs d'architecture, comme P. Patte, J.-F. De Neufforge (au service de Soufflot), J.-C. Bellicard et J.-C. Delafosse, notamment, ont moins traduit la vision du *sublime* à la Piranèse qu'ils n'ont appliqué certains de ses procédés figuratifs ou même compositionnels, dans des images de monuments d'imagination. Toutefois, grand diffuseur du « goût à la grecque », comme l'architecte de la cour de Parme, E.-A. Petitot (élève célèbre de Soufflot)[428], Delafosse dessine de puissantes combinaisons ornementales et des objets monumentaux symboliques qui l'entraînent parfois jusqu'à l'architecture *fictive* la plus expressive. Son livre, *Nouvelle Iconologie historique* (1767-1785)[429], tout comme les livraisons d'estampes de De Neufforge (1757-1780)[430] ont été une source d'inspiration incontournable jusqu'à la fin du siècle.

Modèles pour artistes et artisans, modestes ou non, ces recueils de gravures, comme les monographies d'édifices et les livres de voyages ont été également destinés à tous les amateurs, collectionneurs et mécènes du temps. L'exposition régulière des dessins et des peintures, au Louvre ou à l'Académie de Saint-Luc, en privé chez des marchands ou à l'atelier, s'accompagnent des programmes et de catalogues de vente imprimés, comme de critiques patentées (parfois par les artistes eux-mêmes, comme Cochin fils, théoriciens polygraphes que diffusent les gazettes). Ce constat révèle la grande innovation de la *culture* des Lumières : l'existence d'un *Public*, sans cesse mieux informé et avide d'innovations tout autant que de polémiques bavardes, divertissantes et instructives. Par exemple, la querelle des Anciens et des Modernes qui caractérise la théorie de l'architecture au XVII^{e} siècle n'est pas éteinte au XVIII^{e}, mais elle se livre dans le champ beaucoup plus vaste des nouvelles connaissances sur l'Antiquité et d'une sensibilité artistique devenue sentimentale, profondément identitaire et qui s'ouvre au monde en sacralisant la Nature.[431]

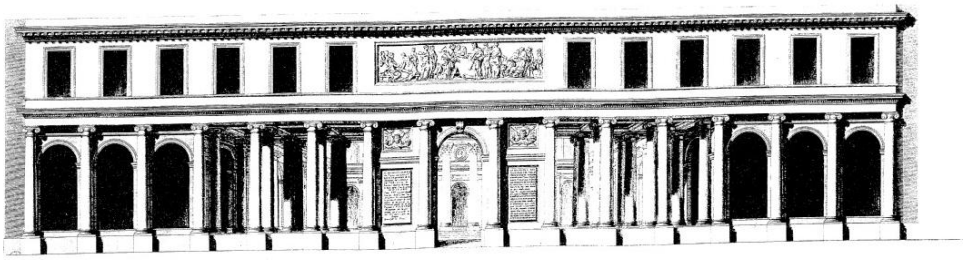
[428] G. Cirillo, *Petitot, un artista del settecento europeo a Parma*, Parma, 1997.
[429] J.-C. Delafosse, *Nouvelle Iconologie....*
[430] J.-F. de Neufforge, *Recueil élémentaire...*
[431] D. Rabreau, *Les dessin d'architecture au XVIII^{e} siècle* ; J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^{e} siècle*, Paris, 1963.



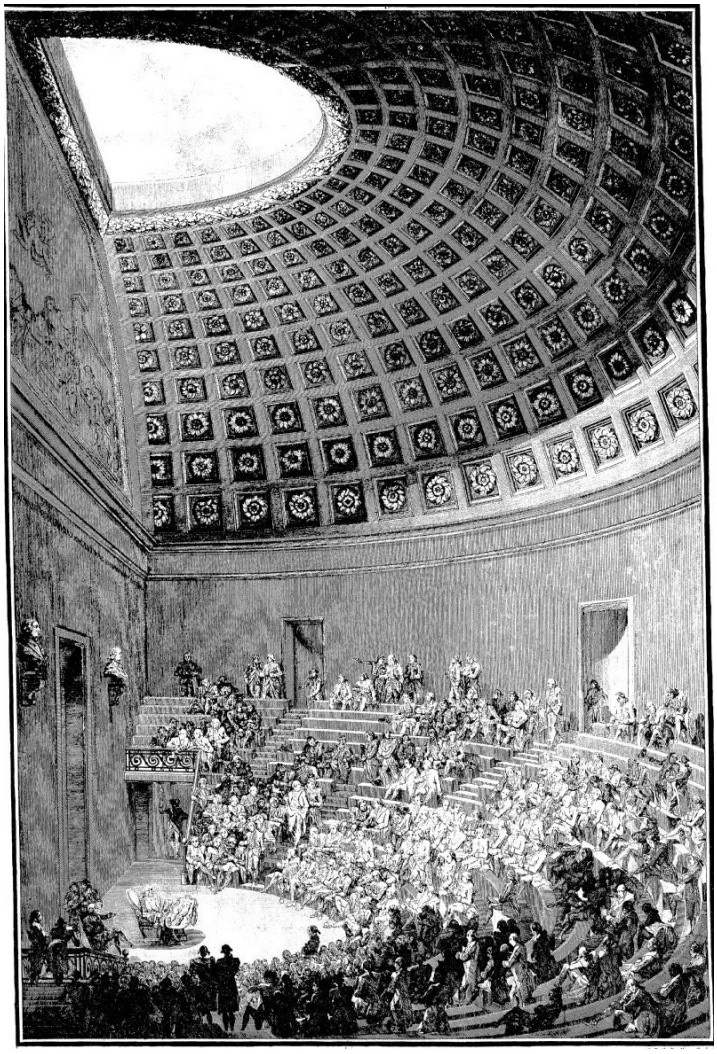
8-J. Gondoin, Plans de la place de l'Ecole de chirurgie et du quartier de l'Odéon, estampe dans *Description* (…), 1780 (cl. Centre Ledoux)



9-J. Gondoin, Plans de la place de l'Ecole de chirurgie et du quartier de l'Odéon, estampe dans *Description* (…), 1780 (cl. Centre Ledoux)



10-J. Gondoin, Elévation de l'Ecole de chirurgie,
estampe dans *Description* (…), 1780 (cl. Centre Ledoux)



11-J. Gondoin, Vue de l'amphithéâtre de l'Ecole de chirurgie,
estampe dans *Description* (…), 1780 (cl. Centre Ledoux)

Piranèse et le Public

De la sensation à l'entendement, de l'individuel au collectif, de la nécessité du partage dans l'épanouissement du goût, la curiosité du public pousse l'artiste à militer avec une *vision morale* de l'utilité de l'art en société. Là, un Ledoux (ou un J.-L. David en peinture[432]) pouvait trouver un modèle chez Piranèse, même si le grand graveur-architecte, trop patriote, s'était montré assez peu convainquant dans son rôle de polémiste de la querelle entre les admirateurs des Etrusques et ceux des Grecs. Cette fameuse querelle qui porte sur l'antériorité de tel peuple dans l'origine de la civilisation occidentale, régénérée par la Renaissance italienne, a défrayé la chronique parisienne et romaine dans les années 1760. Et l'étincelle est venue des Français, sectateurs sans partage du « goût à la grecque » et subjugués par un livre devenu fondateur : *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*[433] de J.-D. Le Roy (1758) auquel Piranèse opposa *Della Magnificenza ed architettura de' Romani* (1761) ! Trois ans plus tard, dans la *Gazette littéraire de l'Europe*, le grand ami de Caylus, Pierre-Jean Mariette (graveur-libraire-expert-historien de l'art) publiait une lettre cinglante qui rejetait toute autorité *modélisante* à l'architecture étrusco-romaine :

« Les plus anciens bâtiments des Romains ont été construits avant qu'il y eût aucune communication entre leur nation et celle des Grecs. Les plus récents sont chargés d'ornements, et se distinguent par des membres d'architecture de forme bizarre, qui ne ressemblent en aucune manière aux mêmes membres dont les Grecs furent les inventeurs. Donc les Romains n'ont rien emprunté ni rien appris des Grecs ; ils ne tiennent d'eux ni la science de la construction où les meilleures façons de bâtir, ni le goût de la décoration. »[434]

Piranèse répondra avec humeur, dans l'avant-propos et le dialogue spirituel du *Parere su l'architettura* (1765). Clairement : les Romains, descendant directs des Etrusques ont inventé des modes de construction et de décoration d'une variété et d'une richesse inouïes. C'est l'exemple à suivre, tandis que la *pureté* de l'architecture grecque – il ne la conteste pas – et sa nomenclature des ordres, offrent dans l'imitation moderne le danger de n'aboutir qu'à une plate uniformité, avec risque de plagiat ! Cinquante ans plus tard, quand naît le *style Néo-grec* de l'historicisme, puis de l'Eclectisme généralisé du XIX^{e} siècle (sur les traces de

[432] Cf. *Aux Armes et aux Arts...*
[433] J.-D. Leroy, *Les ruines ...*
[434] Cité, d'après la *Gazette littéraire* (…) du 4 novembre 1764, dans le *Parere*, p. 2.

Winckelmann, avec le militantisme d'A.-C. Quatremère de Quincy, ennemi juré de Ledoux[435]), l'histoire des styles révèle un Piranèse bon prophète.



12 Anonyme, « Le temple de Jupiter tonnant à Rome », vue d'optique
d'après Piranèse, eau-forte & burin, coloriée, Abville, Musée Boucher-de-Perthes (cl. Centre Ledoux)



13-Piranèse, *Le antichità romane*, éd. 1757 (cl. Centre Ledoux)

[435] Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux…* (2000).



14-Piranèse, Prison *Prima Parte, éd. 1743* (cl. CentreLedoux)



15-Anonyme (d'après Pierre-Antoine De Machy), « *Prison de Dardanus ou vue nouvelle dédiée aux amateurs de l'optique* », eau-forte coloriée, Paris, BnF (cl. CentreLedoux)



16-Piranèse, *Différentes vues de Pesto*, éd. 1778 (cl. Centre Ledoux)



17-J.-G. Dumont, *Scène V^e du II^e acte de la tragédie de Philotecte* [sic], (d'après un dessin réalisé à Paestum en 1750 par J.-G. Soufflot et publié en 1764 par G.-P.-M Dumont), eau-forte & burin, 2^e état, dans *Catalogue de l'œuvre et gravures d'architecture de Dumont*, Paris, 1775 (cl. Centre Ledoux)

On comprendrait mal l'importance de cette diffusion de l'art et des postures sur le *goût* (ancien, moderne, bon, mauvais, naturel, de tradition, italien, français, etc.) dans la société de la fin de l'Ancien régime, sans considérer l'attachement des artistes à *convaincre* ce Public de la légitimité de leurs choix ; sans réfléchir sur les conditions *sentimentales* qu'ils ont exigé de la prise de conscience d'un imaginaire individuel et collectif. Dans ce sens, Piranèse est le grand maître de cette *tendance libertaire* qui, nécessairement s'accompagne d'une éducation du regard (cf. la statue de Condillac qui s'éveille à la vie[436]). J'en veux pour preuve deux faits, symptomatiques du sujet sur toute l'étendue du XVIII[e] siècle : la *théâtromanie* ambiante, à tous les niveaux de la société, et l'amusement *curieux* que sollicite la contemplation d'images à interpréter, pas seulement encadrées ou feuilletées dans un livre, mais mises en scènes dans de suggestives *vues d'optique* – montrées, à travers un objectif, dans une boîte d'illusion d'espace et de lumière ! Je ne sais pas si le catalogue existe des gravures de Piranèse qui ont été transformées en vues d'optiques, copiées, tronquées, complétée, coloriées grossièrement, mais celles qui nous sont parvenues, avec légendes en français, rappellent que Paris fut un des centres majeurs de cette production.

Des peintres eux-mêmes ont attiré l'attention sur ce divertissement instructif, en traitant spécifiquement du sujet : par exemple, dans une veine populaire Jean-Baptiste Oudry[437] et, surtout, François Boucher dont le carton de tapisserie, destiné à la série des *Fêtes italiennes,* a été gravé par C.-N. Cochin fils sous le titre *L'Opérateur ou la curiosité* (1740)[438]. La vue paysagère, avec ruines, de la campagne romaine diverge à partir d'une grosse boîte d'optique dont l'angle saillant, placé au centre de l'estampe, engendre deux perspectives divergentes à la Bibiena[439] où s'égaye le petit peuple ! Le nom de ces artistes, les Galli Bibiena, connus de toute l'Europe pour l'invention de la *scena per angolo*, s'inscrit en phase avec les origines vénitiennes et scénographiques de la propre formation de Piranèse et de sa constante inspiration. Parallèlement elle suscita chez Servandoni d'autres innovations, comme les vues « fragmentaires » du décor de ses spectacles muets de la salle des Machines, aux Tuileries, qui défraient la chronique du *Mercure de France* et que Marmontel théorise dans l'*Encyclopédie*. [440] Et c'est également dans la presse que l'on trouve l'éloge d'un de ces décors nommément piranésiens, à l'Opéra cette fois, où De

[436] Condillac, Abbé de, *Traité des sensations*, Paris, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984).

[437] *La Vue*, vers 1749, huile sur toile, Château de Versailles.

[438] *L'Opérateur ou la curiosité,* dit aussi *Foire de campagne ;* cf. D. Rabreau, « Mises en scènes à l'antique dans l'architecture figurée en France. De la scène rocaille au goût à la grecque (1730-1780) », actes du colloque *I Bibiena, una famiglia da Bologna all'Europa* (Bologne, septembre 2000), sous la direction de D. Gallingani, Florence, 2002.

[439] *Ibid.*

[440] Cf. D. Rabreau, « Des scènes figurées à la mise en scène (...) », *Piranèse et les Français*, actes du colloque.

Machy dressa le décor de l'acte de la prison du *Dardanus* de Rameau, lors de sa reprise en 1760 :

« […] Un des plus beaux morceaux de perspective qu'on ait vu au théâtre. Cette prison est tirée des œuvres du célèbre *Piranèse*, architecte vénitien, et il serait à désirer qu'on eût embelli le théâtre d'une partie des chefs-d'œuvre qu'il a gravé lui-même. Nous voyons enfin une décoration dénuée de monotonie ennuyeuse, et d'une froide symétrie, ingénieusement pensée et tendant au grand. »[441]

Un des plus attachants architecte-peintres de la seconde moitié du siècle, versé dans l'archéologie, la scénographie, la *veduta*, l'ornement, mais encore plus urbaniste et homme de chantier prestigieux, Charles De Wailly[442], résume aux côtés de Boullée et de Ledoux la quintessence de l'inspiration piranésienne « à la française ».

On l'a vu plus haut, les relevés des Thermes de Dioclétien que De Wailly soumet à Piranèse avant de les envoyer à Paris sont une œuvre de collaboration ; toutefois ce n'est pas Moreau, mais leur ami commun M.-J. Peyre qui les publie à Paris en 1765, avec un succès incontestable[443]. Hyper protégé par Marigny qui force son accession à l'Académie royale d'architecture en première classe (contre tous les règlements !), De Wailly seconde A.-J. Gabriel sur le chantier de l'Opéra du château de Versailles. Puis en 1770 c'est Louis XV qui signe lui-même, en l'approuvant, le plan du second projet que De Wailly (toujours associé à Peyre) lui soumet pour la construction de la Nouvelle Comédie française, l'actuel Théâtre de l'Odéon et son quartier à Paris. Aujourd'hui, ce chef-d'œuvre d'innovation qui illustrait la « vue sous le pont » (avec ses arches latérales, détruites dans les années 1830[444]), déploie toujours un jeu de bossages quasi *maniériste*, tandis que la gradation des effets de lumière et de dilatation des espaces intérieurs (partiellement modifiés au XIX^{e} siècle) suggère une vision dynamique de modèles piranésiens fondus dans une affirmation *gréco-palladienne*… Ayant dédié ce théâtre-temple au nouveau Parnasse français, l'architecte ancra son œuvre dans la recherche de symboles parlants, jusque dans l'ornement d'architecture qu'il livre aux meilleurs ornemanistes du moment – témoin la cheminée « à l'égyptienne » du foyer public de l'Odéon. Nommé une seconde fois académicien, en 1771 et par privilège, cette fois à l'Académie royale de peinture et de sculpture, De Wailly assure sa célébrité jusqu'à la fin de sa vie en exposant ses grands dessins au lavis, gouachés et aquarellés, à côté des peintures d'Hubert Robert et fait connaître ainsi ses projets et réalisations architecturales en cours.

[441] *L'Avant Coureur*, 21 avril 1760, cit. dans *Piranèse et les Français*, cat. expo, p. 114.
[442] D. Rabreau, « Un forum au cœur du Paris révolutionnaire… ».
[443] M.-J. Peyre, *Œuvres d'architecture*.
[444] D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon. Naissance du monument de loisir au XVIII^{e} siècle*, Paris, 2007.

Diffusé dans l'Europe entière par le *Supplément* de l'*Encyclopédie* (1777), les gravures commentées du projet de l'Odéon[445] sont ainsi connues d'un large public, avant même l'inauguration de la salle en 1782 ! L'estampe au trait qui y figure la coupe de la scène[446], dans un tracé régulateur symbolique, montre l'espace scénique structuré comme une architecture piranésienne plutôt délirante… Considéré comme le grand spécialiste des théâtres en France, mais également comme urbaniste, auteur de plans prospectifs pour Paris, de projets pour Bruxelles et d'une incomparable réalisation à Port-Vendres, De Wailly ne se signale pas seulement comme un grand virtuose du dessin – aux accents très variés[447] – mais comme un des maîtres les plus admirés parmi les *architectes révolutionnaires*.

Entre la mort, de De Wailly (1798)[448], de Boullée (1799)[449], puis celle de Ledoux (1806) l'histoire des *piranésien français* prend une tout autre tournure qu'au XVIII[e] siècle. Les fils et collaborateurs de Piranèse qui ont établi leur chalcographie à Paris en 1800-1801, sous la protection du gouvernement français[450], poursuivent la diffusion de l'œuvre de leur père, en y ajoutant nombre de versions posthumes. Piranésien inspiré, l'architecte-historien J.-G. Legrand[451], pressenti pour publier la première biographie en français de l'architecte vénitien, laisse un manuscrit (informé de première main[452]) qui servira à la monographie *scientifique* consacrée à Piranèse, publiée en 1918, par Henri Focillon[453], le maître d'André Chastel… Entretemps, et tandis que les architectes historicistes ou éclectiques formés à l'Ecole des Beaux-arts se dispersaient dans la recherche d'un style illusoire, les auteurs *romantiques*, avec Théophile Gautier et Victor Hugo, célébrèrent l'envoûtement due au génie du burin et de l'eau-forte, jusqu'à l'apothéose littéraire, quasi mystique de *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar. [454]

---

[445] *Ibid*. et M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.

[446] D. Rabreau, « Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain (...) », *Piranèse et les Français*, actes du colloque.

[447] D. Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, n° 5, 1972 ; D. Rabreau, « El dibujo. ¿Utopia architectonica o imagen mediatica ?... ».

[448] M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly.*

[449] J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée.*

[450] G. Erouard et M. Mosser, « A propos de la ‘ *'Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi*'' : origine et fortune d'une biographie ».

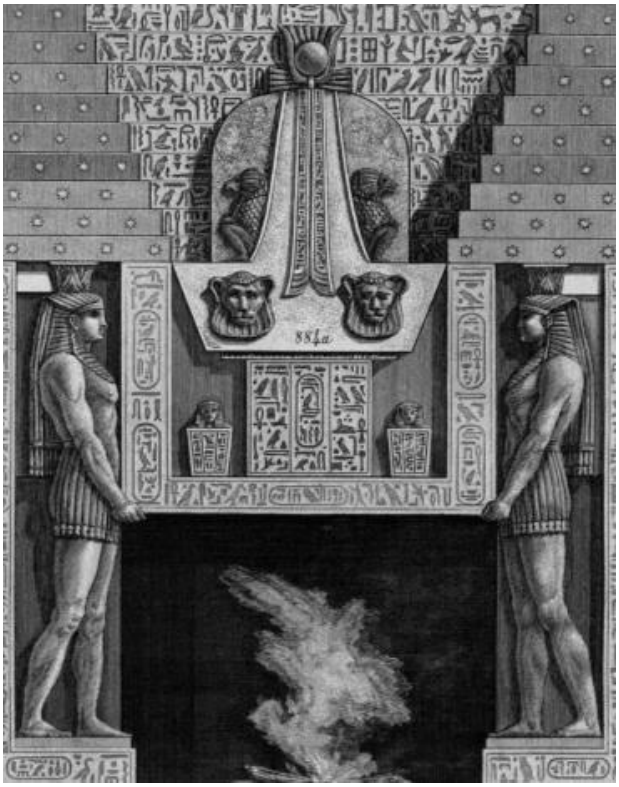
[451] Il était le gendre de Clérisseau. L'œuvre la plus piranésienne de Legrand est le Théâtre Feydeau (1790) qu'il construit à Paris avec son ami J. Molinos (édifice détruit au début du XIX[e] siècle). Cf. D. Rabreau et W. Szambien, « Ein verkanntes Monument : Die rue des Colonnes in Paris », *Daïdalos*, Berlin, 1987, n° 24, p. 80-89.

[452] G. Erouard et M. Mosser, *op. cit. supra* note 70.

[453] H. Focillon, *Gionanni-Battista Piranesi*.

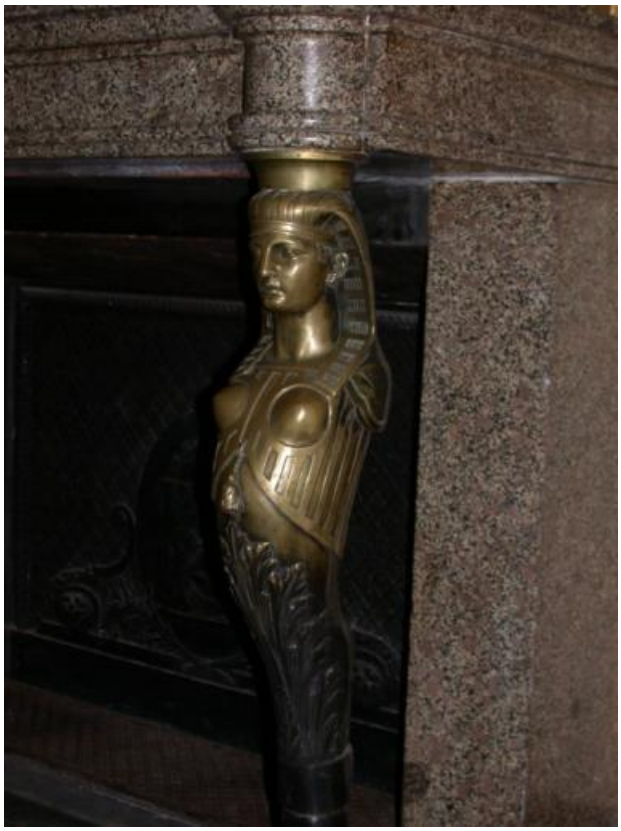
[454] Luzius Keller, « Piranèse et les poètes romantiques », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, mars 1966, n° 18, p. 179-188 : M. Yourcenar, *L'œuvre au noir*, Paris, 1968).

« Architectures effondrées
Où Piranèse se perdrait » ![455]



18-Piranèse, *Diverse manière d'adornare i camini*, éd. 1769 (cl. Centre Ledoux)

[455] Théophile Gautier, *Emaux et Camée* (1852).



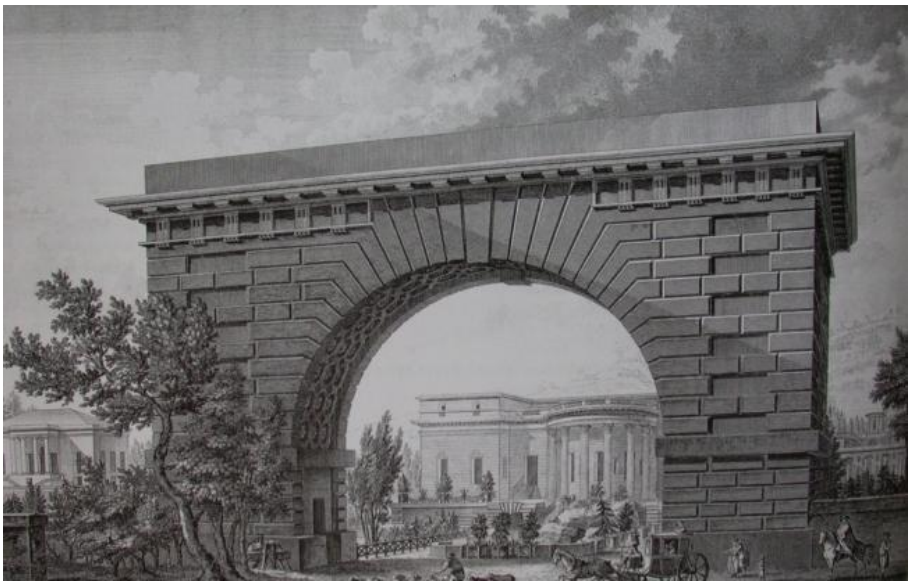
19- Charles De Wailly (d'après) ; Cheminée à l'égyptienne du foyer du Théâtre de l'Odéon à Paris, 1783 (cl. D. Rabreau)



20-Fragonard, Vue du temple de la Sybille à Tivoli, sanguine, musée des Besançon, Fonds P.-A. Pâris (cl. du musée)



21-Piranèse, Ancien temple, *Prima parte*, 1753 (cl. Centre Ledoux)



22-Ledoux, Vue de l'hôtel Thélusson à Paris, estampe
de L'Architecture (cl. Ledoux)

Les concours de l'Académie royale : Le Roy contre Blondel

« Il y a plusieurs années qu'il semblait que notre siècle était celui des rocailles ; aujourd'hui sans trop savoir pourquoi [je souligne], il en est autrement. Alors le goût grec et romain nous paraissait froid, monotone : à présent, nous affectons la charge de la plupart des savantes productions de ces peuples ; et, sans trop y réfléchir [ibid.], nous prétendons que les autres nations s'assujettissent à faire usage de notre manière de décorer, soit que nous imitions, dans nos appartements, la bizarrerie des ornements de Pékin, soit que nous ramenions, dans l'ordonnance extérieure de nos édifices, le goût des premières inventions de Memphis »[456].

Dans les années 1750-1770, tout à son idée de valoriser le *grand genre*[457] « à la française » dans l'architecture de son temps, c'est-à-dire de recourir aux modèles d'édifices qui avaient fait la gloire du règne de Louis XIV, Jacques-François Blondel, ici avec une feinte naïveté, ironise sur l'orientation antiquisante qui distinguait désormais la démarche de ses meilleurs élèves ou jeunes confrères[458], soucieux comme lui de redonner à l'architecture française une monumentalité et une raison d'être, sensibles et identitaires certes, mais avant tout normatives. Depuis la Régence, une période d'hégémonie de l'art de cour français en Europe avait coïncidé avec une étonnante liberté (modernité) d'invention formelle et structurelle, de moins en moins conforme à l'esthétique canonique des ordres antiques sur laquelle reposait, depuis la Renaissance, l'architecture savante. Dans un souci d'équilibre expressif, Blondel prônait une harmonisation (une convenance) entre la distribution – dont il vantait la qualité inventive française[459] – et la décoration, dont le *caractère* devait être soumis à un type bienséant d'ornementation inspirée par la hiérarchie des ordres selon Vignole.

Contre la *rocaille*, la *chicorée*, le *rococo*, Blondel, comme Cochin, n'interdisait donc pas le recours à l'antique, mais avec modération et dans le respect de l'obédience vitruvienne dont les ouvrages de Perrault[460] et de Desgodetz garantissaient la tradition. Du moins le croyait-il, car *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*[461] inauguraient en fait une nouvelle flambée archéologique que confirma bientôt, non

[456] J.-F. Blondel, *Cours d'Architecture*, Paris, 1771-1777, cit. dans D. Van de Vijver, *Les relations franco-belges dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux, 1750-1830*, thèse de doctorat de l'Université Catholique de Louvain, Louvain, 2000, vol. 1, p. 19.

[457] Par analogie avec la *grande manière* en peinture d'histoire, dont l'Académie royale s'efforçait de rehausser la production dans les années 1727-1747

[458] Sur son jugement des premières œuvres de Ledoux, cf. J.-F. Blondel, *L'homme du monde éclairé par les arts*, publié par M. de Bastide, Amsterdam, 1774.

[459] J.-F. Blondel, *op. cit. supra* note 1 et *De la distribution des maisons de plaisance* (…), Paris, 1737-1738.

[460] Cf. C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993 ; A. Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris, 1988. .

[461] A. Desgodetz, Paris, 1682.

seulement l'ouvrage célèbre de Fischer von Erlach, mais encore l'immense champ de connaissance couvert par les antiquaires et les voyageurs : fouilles, collections, récits de voyages et publications d'érudits et d'architectes-archéologues[462] offrirent aux artistes soucieux de renouveau classique, non seulement un répertoire formel en partie inédit, mais surtout l'occasion de formuler une nouvelle approche, *relativiste*, des modèles.

C'est sur ce dernier point que porte ma contribution, car si l'on connaît assez bien aujourd'hui l'*anticomanie* du XVIII[e] siècle[463] on est loin d'en avoir exploré toutes les ressources dans le domaine de la *création*. Une relecture moderne des *Anciens*, de nouvelles observations sur leur conception de l'espace et des effets constructifs, notamment, engagèrent les architectes éduqués par Blondel dans la voie d'une régénération de l'architecture soumise à de nouveaux programmes : compositions urbaines, édifices publics ou habitat monumental volontairement engagés dans l'expression des Lumières. Sous l'impulsion de l'empirisme scientifique, lié à la démarche communicative du Sensualisme à partir de laquelle les effets visuels de l'art de construire s'expérimentent à travers le dessin – pour *toucher* le public –, les artistes ont placé dans une perspective efficiente leur interrogation, raisonnée, sur les origines de la civilisation occidentale. Ce débordement théorique, à l'époque où la curiosité pour la Grèce classique, l'Egypte ou l'Etrurie, suscite des débats internationaux, relégua l'œuvre militante de Blondel, *L'Architecture française* (Paris, 1752-1756), parmi les sources conventionnelles, plutôt obsolètes.

De l'aveu du célèbre théoricien conservateur, " sans trop savoir pourquoi ", " sans trop y réfléchir ", la condamnation de la rocaille qu'il rapproche de la bizarrerie des ornements chinois, comme la réprobation des effets austères que certains s'autorisent à l'image de l'Egypte, les deux extrêmes de l'inspiration des architectes de son temps illustrent un goût condamnable pour des formes d'art primitif, c'est-à-dire de civilisations exotiques ou préclassiques. Que l'architecture de la Grèce et de Rome aient paru *froide* et *monotone* dans sa jeunesse, comme il l'affirme, démontre l'inaptitude de l'académicien à *revisiter* les sources même du classicisme français qu'il défend. A l'inverse, les architectes de la génération suivante, qui se précipitent à Rome, viennent réfléchir sur les ruines antiques et interroger les vestiges qui, de mieux en mieux étudiés, leur permettent de " savoir pourquoi ", de comprendre, l'organisation spatiale et symbolique de l'architecture qu'il

[462] Cf. Fischer von Erlach, *Entwürff einer historischen Architectur*, Vienne, 1721. Sur la portée des travaux de Monfaucon, Caylus, Mariette, Piranèse et Winckelmann, etc., cf. A. Schnapp, *La conquête du passé. aux origines de l'archéogie*, Paris, 1993 ; *La fascination de l'antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, sous la dir. de J. Raspi Serra et de F. de Polignac, Paris, 1998.

[463] Cf. *Grand Tour. The lure of Italy in the Eighteenth Century*, sous la dir. de A. Wilton et I. Bignamini, Londres, 1996 ; S. Eriksen, " Marigny and 'le goût grec ' ", *Burligton Magazine*, mars 1962 et *Early Neo-Classicism*, Londres, 1974.

inscrivent désormais dans la longue durée des civilisations. Les monuments de l'époque d'Hadrien et ceux de Grande Grèce ont été les facteurs parmi les plus stimulent d'une architecture moderne régénérée à la recherche de modèles légitimes.

J'esquisse ici cette approche de la création *à l'antique* moderne en deux temps. Le premier s'interroge sur le rôle du mouvement antiquisant romain dans l'évolution des programmes et des partis architecturaux de l'Académie royale d'Architecture [passage de Blondel à Leroy-Boullée-Ledoux-De Wailly]. Le second illustre les conséquences de cette formation sur quelques grands architectes de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, metteurs en scène de l'*antique revival* dans l'*embellissement* de l'espace destiné au *Public*. L'activité de loisir (pour privilégier ici un exemple) y est mise en valeur comme résonance du développement des arts libéraux, catégorie à laquelle va accèder l'architecture *éclairée*, production des arts du dessin[464].

Partir du Grand Prix gagné par Mathurin Crucy en 1774, symboliquement l'année du remplacement du professeur J.-F. Blondel par son assistant J.-D. Le Roy, et s'arrêter, non moins symboliquement, en 1794 avec un projet de Durand, lauréat au concours de l'an II, consiste à s'interroger sur le programme des *Bains publics*, qui sollicite l'image idéale et compositionnelle de lieux et de bâtiments romains, inspirés de la villa d'Hadrien ou d'autres vestiges grandioses comme les thermes qui, autrefois abordés par Palladio, notamment, connurent au milieu du XVIII[e] siècle une fortune *inspiratrice* constante, avérée.

On l'a vu avec l'exposition *Hadrien* à Paris[465] qui a suscité cette étude, ainsi que d'autres travaux : l'expression qu'ont donné de ces sites (la villa ou les thermes) Charles De Wailly, Peyre l'aîné et P.-L. Moreau, par exemple, témoigne de la curiosité archéologique qui initie les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, autour de 1750, au genre prospectif de la *restitution* des antiques (avec P.-A. Pâris, L.-B. Dewez, J. Soane[466], parmi bien d'autres architectes en formation, le constat s'élargit chronologiquement ou vers d'autres pays d'application). Largement développées, jusqu'à donner l'image d'un *poncif*, les études *philologiques* sur le thème de l'influence de ces *modèles* dans l'esthétique du renouveau classique, ont abordé de très près le rôle de Piranèse et des piranésiens français, notamment à l'occasion des colloque et expositions consacrés à ce sujet, sous l'impulsion

[464] Cf. D. Rabreau, *Le dessin d'architecture au 18[e] siècle*, Paris, 2001.

[465] *Hadrien. Trésors d'une villa impériale*, sous la dir. de J. Charles-Gaffiot et H. Lavagne, Paris, mairie du V[e] arrondissement, 22 sept.-19 déc. 1999, Milan, Electa, 1999.

[466] Cf. P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris-IV, 1998 (exemplaire polycopié) ; D. Van de Vijver, *op. cit. supra* note 1 ; *John Soane. Le rêve de l'architecte*, cat. expo. (Paris, hôtel de Rohan, 26 janv.- 16 avril 2001), éd. française, Paris, Gallimard, 2001.

d'André Chastel en 1976[467]. Parmi les très nombreuses études publiées alors ou depuis, celles de Werner Oechslin, de Marianne Roland Michel et de John Wilton Ely[468], d'une parfaite actualité trente ans après la date de publication, ont inspiré mes réflexions sur cette question du rôle de l'*image* matérielle des vestiges ou des monuments de l'antiquité dans la lecture (ou plutôt dans la reconnaissance d'un simulacre) " à l'antique " dont fait l'objet l'image symbolique de la *ville moderne.*

Certes le thème évolue, depuis l'illustration du mythe de la Nouvelle Rome à la Renaissance, jusqu'à celui de la Nouvelle Athènes à la fin du siècle des Lumières[469], et il a été souvent débattu par les historiens. Mais tandis que la déclinaison des modèles, selon l'approche philologique formaliste, comme l'a montré W. Oechslin[470], tourne un peu en rond sur son propre objet : à savoir l'analyse descriptive, résultant de l'enquête sur les sources et leurs dérivés, qui tend à expliquer l'origine de tel parti ou telle forme dans l'architecture la plus moderne, tandis que s'est élaboré une nomenclature des *variantes* stylistiques, on a beaucoup trop négligé de rendre compte des raisons *culturelles* (au sens le plus large) qui avaient pu déterminer l'attitude des architectes, des mécènes ou édiles et du public, face à l'expression symbolique de cet *imaginaire à l'antique,* non seulement partagé, mais consensuel dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle.

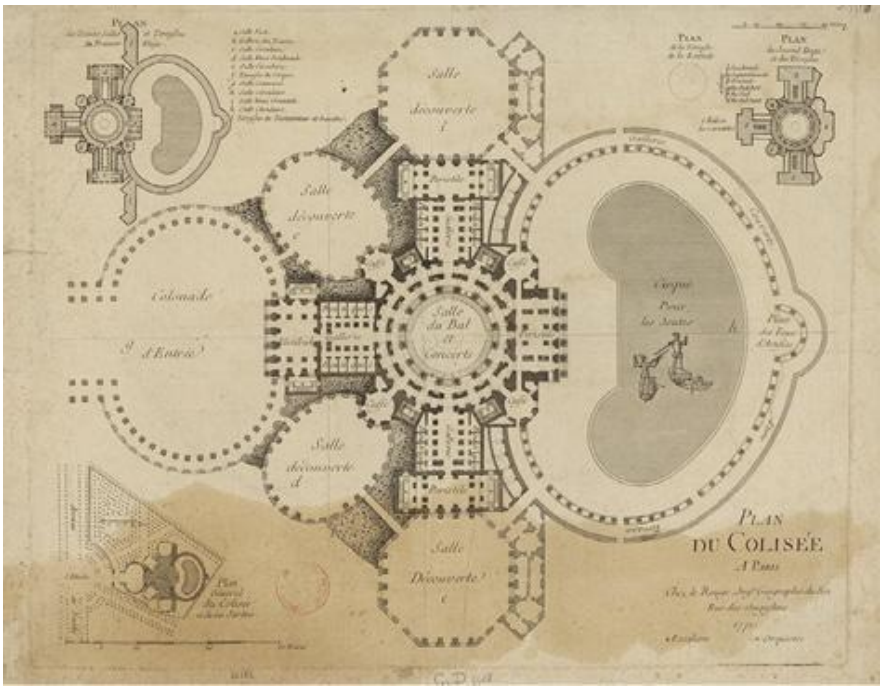
---

[467] *Piranèse et les Français, 1740-1790,* cat. expo (Rome, Dijon, Paris, 1976), Rome, 1976 ; *Piranèse et les Français,* sous la dir. de G. Brunel, actes du colloque de l'Académie de France à Rome (Rome, villa Médicis, mai 1976), Rome, 1978.

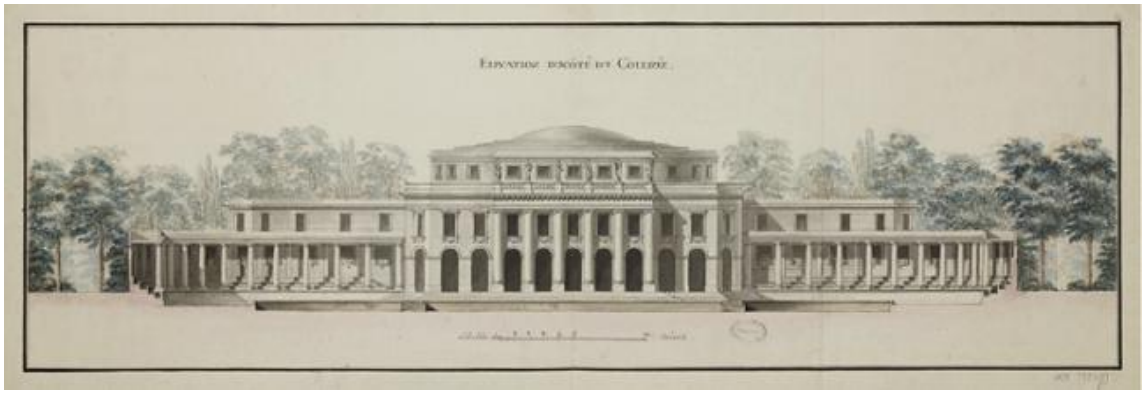
[468] W. Oechslin, " L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse ", M. Roland-Michel, " De l'illusion à l'inquiétante étrangeté : quelques remarques sur l'évolution du sentiment et de la représentation de la ruine chez les artistes français à partir de 1730 " et J. Wilton Ely, " Vision and design : Piranesi's fantasia and the graeco-roman controversy ", *Piranèse et les Français,* actes du colloque, *op. cit. supra* note 13.

[469] L. Hautecœur, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^{e} siècle. Essai sur les origines du style Empire,* Paris, 1912 ; D. Rabreau, " Architecture et fêtes dans la nouvelle Rome (…) ", *Les fêtes de la Révolution,* actes du colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974), Paris, 1977.

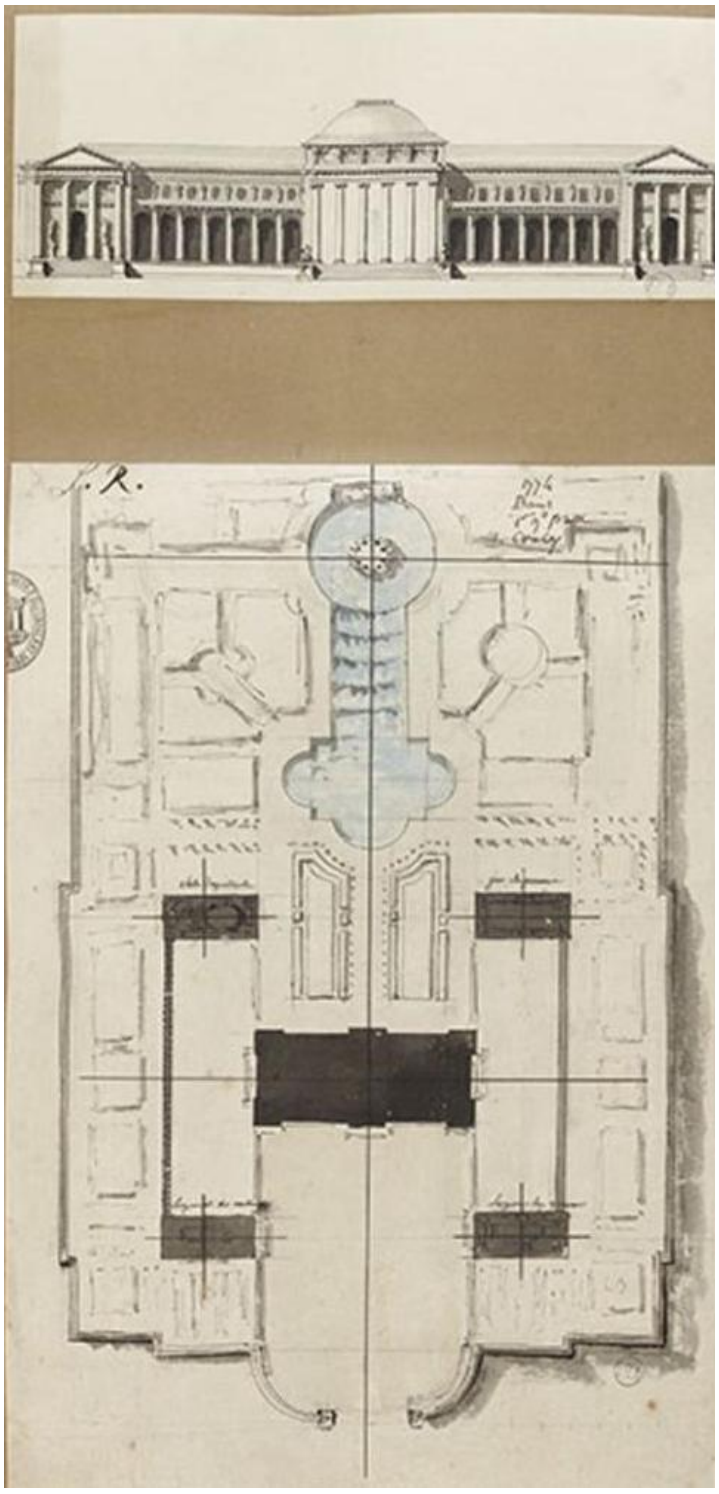
[470] W. Oechslin, *op. cit ; supra* note 14.



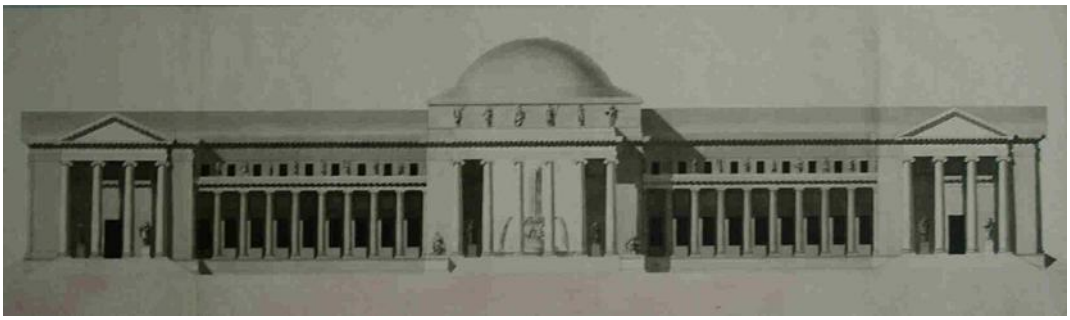
23-L.-D. Le Camus, Plan général du vauxhall Le Colysée, aux Champs-Elysées, estampe, BnF (cl. Centre Ledoux).



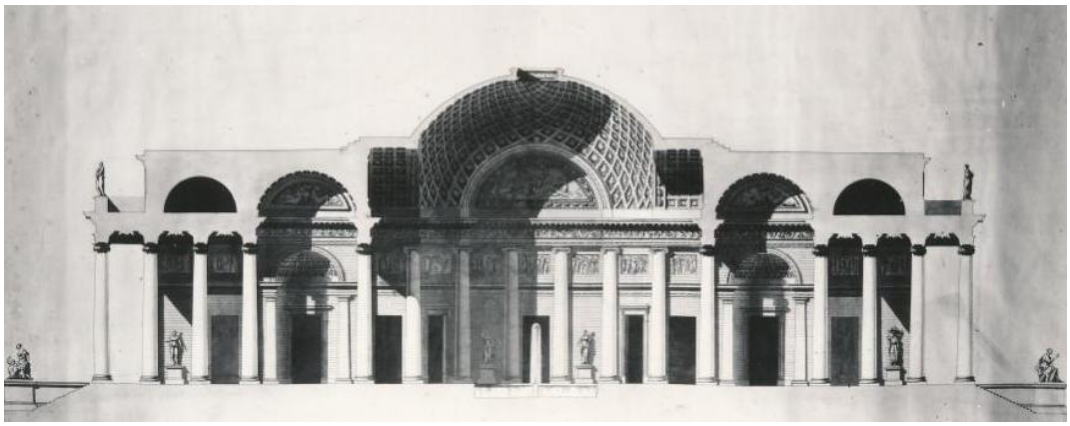
24-L.-D. Le Camus, Elévation du vauxhall Le Colysée, aux Champs-Elysées, estampe, BnF (cl. Centre Ledoux).



25-M. Crucy, Plan général et élévation du Projet de bains publics,
I^er^ Grand prix de l'Académie, 1774, esquisse, Paris, ENSBA (cl. Centre Ledoux)



25-M. Crucy, Plan général et élévation du Projet de bains publics,
Ier Grand prix de l'Académie, 1774, Paris, ENSBA (cl. Centre Ledoux)



25-M. Crucy, Plan général et élévation du Projet de bains publics,
Ier Grand prix de l'Académie, 1774, Paris, ENSBA (cl. Centre Ledoux)



26-Vue des immeubles de la place de l'Odéon, de De Wailly (cl. D. Rabreau)



27-Anonyme (d'après De Wailly), Vue idéale de la place de l'Odéon, plume et lavis, Paris Carnavalet (cl. du musée)



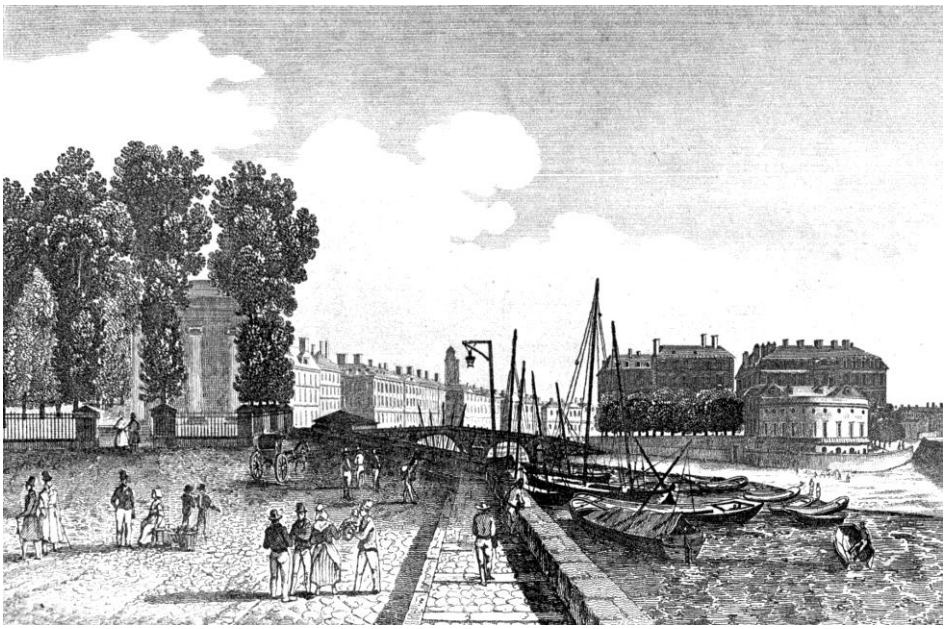
28-De Wailly (d'après une idée du peintre J.-L. David présentée au Comité d'Instruction publique, 1794), Dispositif de fête sur la place de l'Odéon, transformé en Opéra, Paris, Bibl. Comédie française (cl. D. Rabreau)



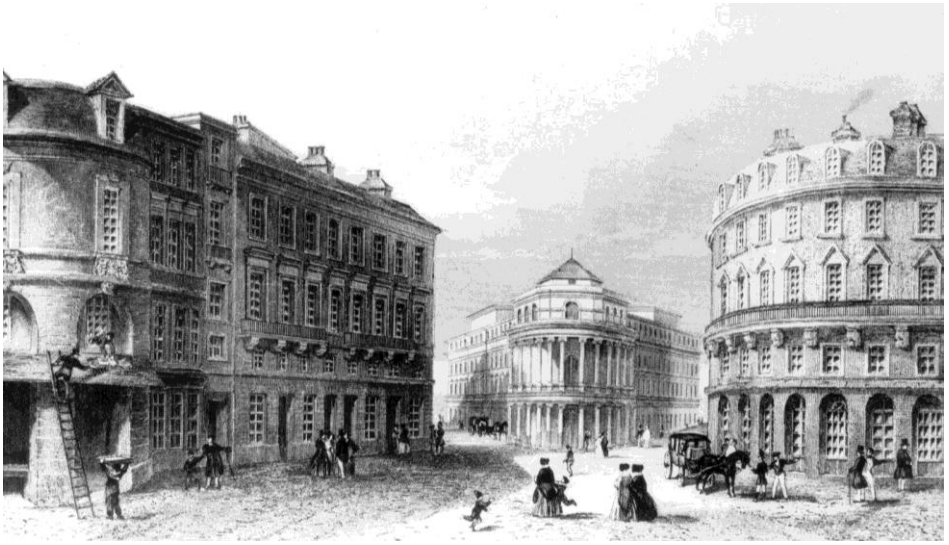
30-Vue du théâtre de Nantes de M. Crucy (cl. D. Rabreau)



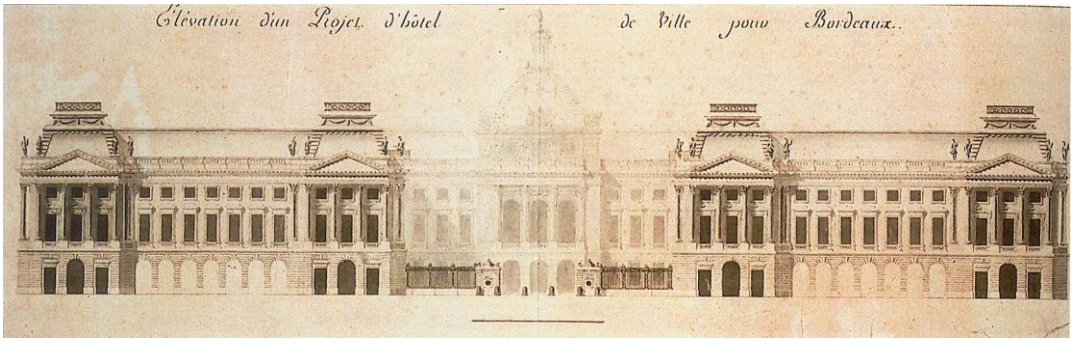
30-Vue de la Bourse de Nantes de M. Crucy et de sa promenade
au bord de la Loire à l'origine (cl. D. Rabreau)



31-Vue des bords de Loire à Nantes, à gauche la Bourse-promenade, à droite les bains publics de Crucy, estampe extraite de *La France pittoresque* (cl. Centre Ledoux)



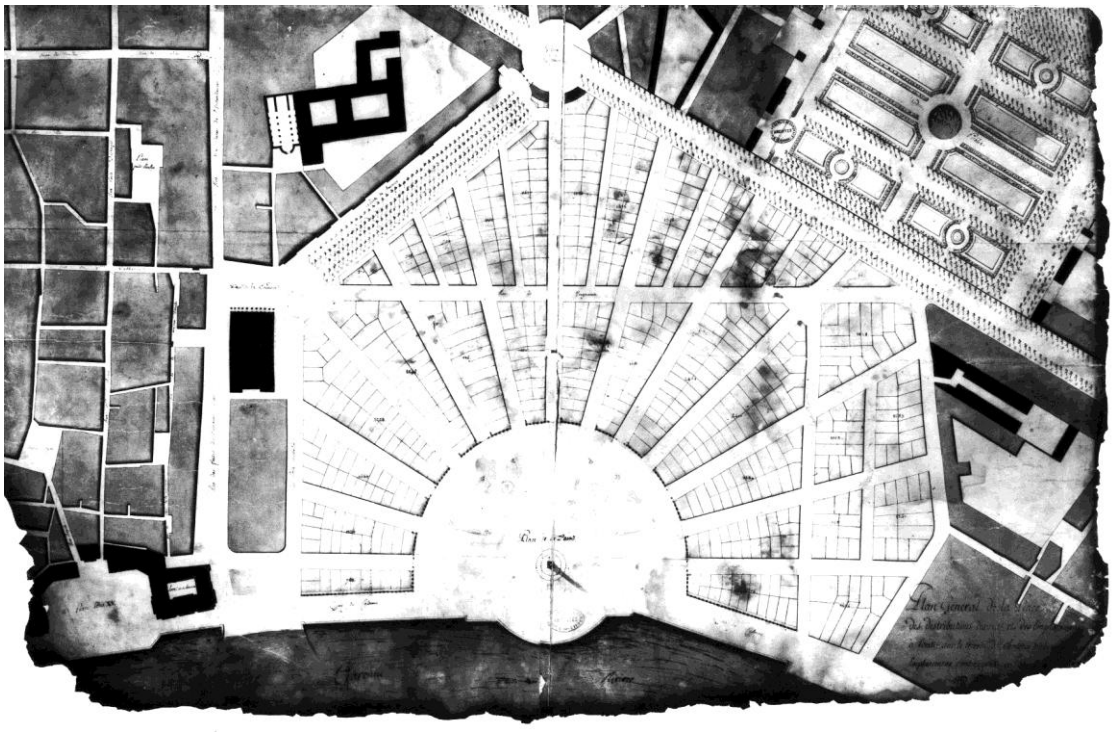
32-Vue de la place du Théâtre français de J. B. Dufart à Bordeaux, estampe du début XIX^{e} siècle (cl. Centre Ledoux)



33-J.-G. Soufflot, Projet pour l'hôtel de ville de Bordeaux, plume et lavis, Bibl. municipale, Bordeaux (cl. Centre Ledoux)



34-Hubert Robert, Vue des fossés de la place Louis XV (Concorde actuelle), d'A.-J. Gabriel, sanguine, musée de Valence (cl. du musée)



35-Victor Louis, Plan du projet de place Ludovise à Bordeaux, plume et lavis, Bibl. municipale, Bordeaux (cl. Centre Ledoux)



36-Hubert Robert, Vue de l'arc-de-triomphe de J. Cellerier, à l'entrée du Champ-de-Mars pour la Fête de la Fédération, 14 juillet 1790, huile sur toile, Paris, Carnavalet (cl.du mudée)



37-Vue de l'obélisque dédié à l'Indépendance de l'Amérique, sur la place Louis XVI de Port-Vendres, De Wailly (cl. D. Rabreau)



38- De Wailly, Plan général des nouvelles darses et extensions de Port-Vendres, avec la place Louis XVI, estampe (cl. D. Rabreau)

L'ampleur de cette question exclut que je puisse en formuler toutes les pistes ici ; mais l'évoquer seulement à partir de l'observation des Grands Prix de l'Académie royale d'Architecture serait trop réducteur. Du moins faut-il d'emblée s'opposer à la vision quelque peu simpliste, manichéenne, que M. Jean.-Marie. Pérouse de Montclos a donné de la question, dans sa publication des dessins conservés à l'Ecole des Beaux-arts[471], en opposant radicalement la tradition du goût français, ou *manière* nationale (cf. J.-F. Blondel) à une volonté supranationale et donc internationale à laquelle répondrait le renouveau classique, inspiré par l'archéologie, et dont les Piranésiens auraient été en grande partie responsables.

A trop vouloir expliquer la querelle des Anciens et des Modernes par des oppositions doctrinales, ou instrumentalisées même, on laisse de côté le caractère d'*émulation* extraordinaire, de liberté créatrice et donc d'*invention*, que pouvait susciter l'expression d'une vraie *dialectique* de l'histoire, mythique ou vécue, dans l'imaginaire d'une société en

[471] J.-M. Pérouse de Montclos, *" Les Prix de Rome ", concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 1984.

pleine maturation dans sa quête d'identité attachée à la vie urbaine, notamment. Toujours les errements de l'histoire stylistique de l'art…

Nouveaux sujets des Grands prix de l'Académie

Le renouveau du thème antique des bains publics, annoncé par les restitutions archéologiques (ou fantaisistes), s'observe d'abord dans les projets formels d'école et les programmes théoriques, avant de devenir une réalité édilitaire dans la ville du XVIII^e^ siècle qui voit, en effet, s'édifier des bains publics et des écoles de natation, et, bientôt, s'organiser dans l'espace la villégiature thermale. Le succès notoire du Grand Prix sur ce sujet de Crucy, dont les dessins, on va le voir [cf. Volume III, ci-dessous], initient toute son inspiration future, n'est-il pas prémonitoire du programme qui, en 1800, va couronner son grand œuvre nantais : les bains publics dressés en éperon sur une promenade qui dominait la Loire ? (aujourd'hui détruits malheureusement, avec le port englouti dans l'asphalte[472]). Avec le théâtre, la bourse de commerce, les différentes halles, les promenades publiques et les places à programme architectural uniforme, l'*articulation* des monuments-clés de la ville moderne s'exprime sur des schémas de composition inédits par rapport à la tradition classique, dont on verra, à la fin de cet exposé, et la justification et le rôle variés.

On n'entrera pas ici dans une description typologique des plans, des schémas de composition, des formes ou du décor antiques qui servent de modèles ou d'inspiration aux œuvres modernes que je vais évoquer. Pour l'époque d'Hadrien, si l'on veut s'en tenir à cette idée, les lieux et exemples connus au XVIII^e^ siècle ayant déjà été cités, je me permets de renvoyer à l'évocation très suggestives des caractères généraux de l'architecture hadrianéenne qu'a donné, dans le catalogue de l'exposition de la Mairie du V^e^ arrondissement de Paris, Cairoli Fulvio Giuliani : usage intense de la voûte, structures complexes à bases de plans octogones ou circulaires articulés par des parcours en diagonales ; exploitation de la valeur de la 4^ème^ dimension, surprises spatiales, hiérarchisation des pièces, emploi en fonction de charnière des bâtiments entiers (avec le théâtre maritime de la villa, par exemple), déploiement d'écrans formés de colonnades, murs percés sur jardin, etc. Bref, avec l'attrait pour les parties souterraines et les effets de fragments, qu'accentuent l'état de ruine, une véritable *esthétique des structures* pouvait être

[472] Cf. D. Rabreau, " L'œuvre de Mathurin Crucy à Nantes. Un modèle d'esthétique urbaine néo-classique. 1780-1820 ", *Storia della città*, n° 4, Milan, 1976 ; C. Cosneau, *Mathurin Crucy, 1749-1826, architecte nantais néo-classique*, Nantes, 1986.

appréciée, comme telle, par les architectes du XVIII[e] siècle et s'accorder à leur volonté de créer des *effets* nouveaux, influents sur la perception symbolique des monuments.

Mais, je l'ai dit, l'enquête sur l'image *culturelle* de la ville moderne " à l'antique " ne saurait se suffire du catalogue formel et de ses conséquences sur la *physionomie* architecturale et urbaine, telle qu'elle a été voulue et comprise il y a désormais plus de deux siècles. Il n'y a pas de fatalité dans l'élaboration d'une typologie : celle-ci s'accorde avec la conjoncture historique dont il faut rétablir, avec vraisemblance, les champs d'influence sur l'imaginaire, d'une part, et sur les conditions événementielles et matérielles de création, d'autre part.

Deux questions complémentaires doivent guider l'approche méthodique du sujet, compris comme l'exploration des relations qu'entretient l'acte créateur de l'artiste (l'inspiration mise en œuvre grâce à la commande) avec l'appréciation du public escompté, c'est-à-dire à l'époque des Lumières qui nous intéresse, ces citoyens-citadins que les philosophes, intellectuels ou politiques aux idées libérales et progressistes, espèrent *éclairés* grâce à l'éducation [« Enfants d'Apollon » comme les nomme idéalement Ledoux ? N]. Le bon usage de l'antique, dans l'expression artistique ou littéraire d'alors, est d'abord moral et civique : tous les théoriciens, les mémorialistes, les gazetiers, ainsi que les textes officiels (lettres patentes de fondation de bâtiments publics, par exemple), nous le rappellent. Le facteur d'identité, déterminant dans l'expression de la sociabilité urbaine, varie d'intensité selon les lieux ou les périodes, comme il nécessite l'appropriation d'un langage artistique nuancé, plus ou moins libre, inédit ou référencé. Les deux questions que pose l'approche culturelle de la création architecturale qui nous occupe sont donc les suivantes :

-l'interrogation chronologique, très serrée et détaillée, de la production d'une époque, même courte (ici, un demi-siècle environ), permet-elle de saisir quelques raisons événementielles de l'évolution stylistique formelle constatée ?

-l'analyse des programmes architecturaux formulés ou réalisés (en fonction de cette chronologie) permet-elle d'approcher au plus près l'origine politico-sociale de certains mécanismes de création élargis à l'interférence du goût du public dans l'expression de la vie urbaine ?

De ce double point de vue, chronologique et programmatique, l'étude des Grands Prix de l'Académie royale d'Architecture permet déjà des observations très significatives de l'influence directe de l'Antiquité « revisitée » qui ne demandent qu'à être confirmées à l'échelle du bâti urbain. J'en donne, très succinctement, quelques exemples, certains connus,

mais mal expliqués dans leurs conséquences sur l'*embellissement* des villes, comme on disait alors, et d'autres totalement passés inaperçus.

D'abord, l'approche chronologique admet, d'une part, qu'un changement radical d'inspiration dans les sujets et les rendus des concours, s'affirme nettement à partir de 1774. On sait précisément le point de vue d'un des acteurs du changement, Mathurin Crucy, qui écrit dans ses souvenirs :

« Lorsque je fus délivré de ce pédant de Blondel, je pris un essor plus étendu dans le projet de bains publics que je composai à l'Académie. Ce projet a été fait dans le genre des anciens, il obtint l'unanimité des suffrages de l'Académie » [473].

Exposé durant des années sur les cimaises de l'Académie, les dessins de Crucy témoignaient à la fois de l'orientation de l'enseignement de l'architecte-archéologue J.-D. Le Roy et du génie pédagogique de Boullée, dont Crucy était l'élève. Tout ceci est bien connu, comme les développements ultérieurs du rôle de l'archéologie sur les concours, jusqu'au plus profond du XIX[e] siècle éclectique[474].

D'autre part, on a remarqué qu'à partir de la fin des années 1760, les sujets donnés aux concours suivaient déjà d'assez près certains programmes d'architecture projetés concrètement par les pouvoirs publics, ou en cours de réalisation, à Paris notamment[475]. Mais on a peu insisté sur le fait que les édifices destinés aux *loisirs*, précisément, se multiplient à partir du projet de bains publics. Cette année-là d'ailleurs, plusieurs programmes s'y attachaient : une cascade, un muséum, une laiterie, une halle, la décoration d'une rue et, parfaitement piranésien : un *pont triomphal*, but et lieu de promenade emblématique par excellence de la ville moderne rivalisant avec l'antique.

Quelques mots sur ce programme du pont triomphal, donné à plusieurs reprises par la suite et illustré auparavant par Piranèse lui-même et certains de ses plus célèbres disciples. C'est un thème qui avait déjà été traité par Palladio[476], sous l'influence directe du fameux *Pont Aelius* de Rome, ouvrage d'art décoré sous Hadrien qui donnait accès au gigantesque mausolée de cet empereur : c'est-à-dire dans la Rome moderne, le pont Saint-Ange conduisant au château du même nom. Or, de Palladio à l'*Encyclopédie*, symboles de l'érudition architecturale au XVI[e] siècle et de la vulgarisation culturelle au XVIII[e] siècle, ces deux monuments de l'architecture hadrianéenne se trouvent évoqués, ou illustrés, en rapport

[473] Lettre de Crucy à Baraguey (1807), cf. C. Cosneau, *op. cit. supra* note 18, pp. 146-147.

[474] Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit. supra* note 17 et D. Rabreau, " Les thermes exercice de style ", *Monuments historiques*, n° 1, 1978, pp. 12-16.

[475] Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, *ibid*., et A. Braham, *op. cit. supra* note 4.

[476] A. Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venise, 1570. Cf. D. Rabreau, " Décor et symbole ", *Les Ponts de Paris*, sous la dir. de G. Lambert, Paris, AAVP, 1999, p. 67-78.

avec la création la plus contemporaine. A l'Académie, ils se partagent avec le Panthéon, dit la *Rotonde*, de nombreuses références récurrentes qu'il serait intéressant de classer. Par exemple, il est significatif, de constater qu'en 1786, un nouveau Grand Prix stipulait dans le programme : " Un pont triomphal qu'on suppose situé à la place Louis XV. L'Académie défend aux élèves tant dans les esquisses que dans les dessins au net, les ciels, les paysages, les perspectives et, en général, tout ce qui n'est pas du ressort d'un dessin purement géométral " [477]. Trois remarques s'imposent :

1-La restriction anti-piranésienne sur les effets du dessin est tout à fait conjoncturelle et se rapporte à l'abus qui avait marqué le célèbre Grand Prix de l'année précédente où Fontaine avait échoué au premier rang à cause d'une surenchère d'effets pittoresques[478].

2-Le site précisément choisi pour le pont, la place Louis XV, coïncide avec les projets de Perronet pour l'actuel pont de la Concorde, décidé par un édit pris, justement, en cette même année 1786. Je rappelle qu'en 1787, un nouveau règlement de l'Académie de France à Rome, renvoya les élèves à l'étude *in situ* des monuments antiques. A l'époque de l'administration d'Angiviller, j'y vois à nouveau une incitation à l'*émulation*, plutôt qu'un comportement en contradiction avec les recommandations de son prédécesseur, Marigny, qui en 1762 écrivait à Natoire : " Je voudrais que nos architectes s'occupassent plus des choses relatives à nos mœurs et à nos usages que des temples de la Grèce " [479].

3-Enfin, toujours à propos du grand Prix de 1786, il est amusant, et significatif, de constater que le lauréat, Le Febvre, un élève de Trouard, s'autorise un paysage pittoresque de collines très italiennes où, sous une arche, apparaît la vue perspective du château Saint-Ange : le môle d'Hadrien ![480]

Retenons ces paramètres : le pont triomphal piranésien, la référence romaine emblématique et le site de la place Louis XV, et nous pouvons remonter le temps à l'Académie royale à Paris, comme à l'Académie de France à Rome. En 1773, deux projets académiques se rattachent à des thèmes romanisants explicites : une fête sur la rivière à la place Louis XV, grande naumachie et débauche de ponts illustrée par François Masse, un élève de Coustou[481] ; et un pavillon pour les fêtes d'un souverain, assorti de pavillons annexes, vaste composition sur une plate-forme dominant un bassin, dont le programme précisait : « On pratiquera des souterrains pour communiquer de l'un à l'autre de ces

[477] J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit. supra* note 17, p. 195.
[478] *Ibid*., 194.
[479] *Ibid*., cit. p. 14 (*Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t XI, p. 427)
[480] *Ibid*., p. 196, ill.
[481] *Ibid*., p. 124-126, ill.

pavillons »[482] et au pavillon central. Dans un grand luxe de décor rustique, Crucy, le second Prix de cette année-là, déployait une architecture ensevelie somptueuse (crypto-portiques), tandis qu'un autre concurrent, Thierry, centrait le pavillon principal sur un théâtre[483].

Si l'on se souvient que le fameux pont triomphal de Nicolas Jardin date de 1748, l'année du premier concours pour la place Louis XV, et que celui de Petitot[484] le suit de très près, à l'époque du fameux voyage de Marigny, Soufflot et Dumont en Italie, on constate une apparition parallèle d'inspiration antique, mythique ou archéologique, dans certains Grands Prix de l'Académie d'Architecture, entre 1751 et 1762, à travers l'approche dynamique de plans rayonnants, triangulaires, d'articulations de pièces circulaires et de circulations biaises qui n'ont d'autres sources que les premiers essais des piranésiens dans ce genre, mais dont l'Académie de Saint-Luc à Rome était déjà coutumière, notamment dans les concours clémentins. Werner Oechslin a parfaitement analysé le contexte romain de cette production, dans les années 1720[485] ; pour la France des années 1750, avec les Grands Prix de Peyre ou de Ch. De Wailly, on a invoqué le rôle d'un Legeay[486] : je pense qu'il serait utile de réévaluer, dans le cadre académique, le rôle de Soufflot et de Dumont, de retour de Rome[487]. Le morceau de réception à l'Académie de Saint-Luc de Dumont, en 1746, avec les fameux décors de la *Chinea*, opère à l'évidence une fascination pour un mode de composition de *fragments articulés* qu'affectionnent alors, avec Piranèse, les amateurs de sites fouillés.

---

[482] *Ibid*., pp. 127-131, ill.

[483] *Ibid*.

[484] Cf. *Piranèse et les Français*, cat. expo, *op. cit. supra* note 13 et *Feste, Fontane, Festoni a Parma nel Settecento. Projetti e decorazioni disegni e incisioni dell'architetto E.-A. Petitot (1727-1801)*, cat. expo. (Parme, 1989), Rome, 1989.

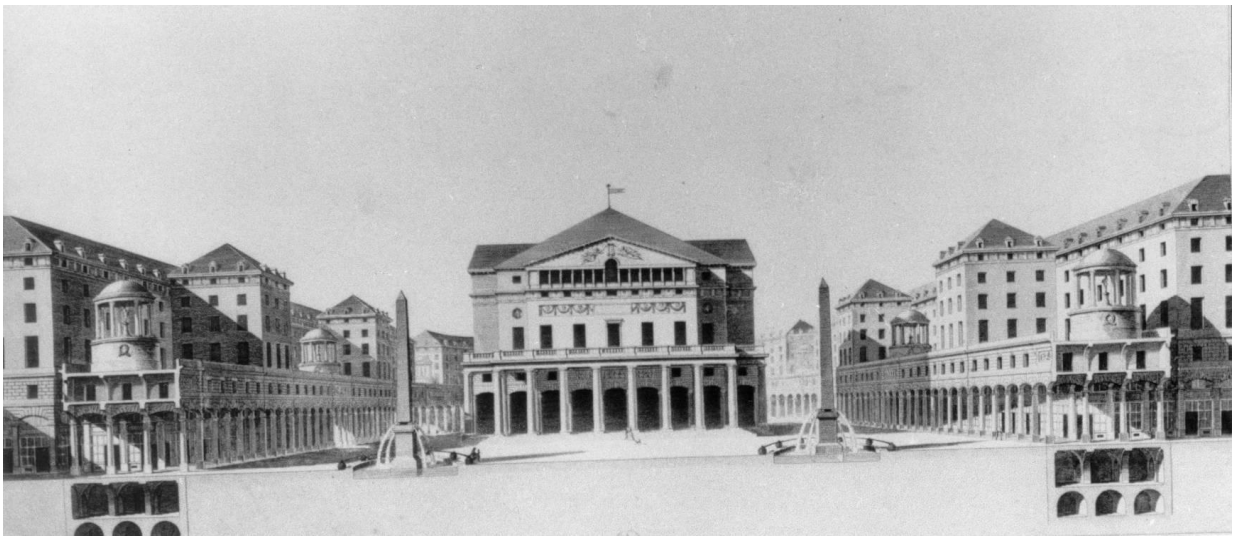
[485] W. Oechslin, dans *Piranèse et les Français*, actes du colloque, *op. cit . supra* note 17 et " Pyramide et sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIII[e] siècle et ses sources italiennes *", Gazette des Beaux-arts*, avril 1971.

[486] Cf. G. Erouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Milan-Paris, 1982.

[487] Cf. G.-P.-M. Dumont, *Vues, plans, coupes, élévations de trois temples antiques faisant partie de l'ancienne ville de Paestum*, Paris, 1764.



39-E.-L. Boullée, Elévation du projet d'Opéra aux Tuileries,
plume et lavis, BnF (cl. Centre Ledoux)



40-De Wailly, Elévation perspective du projet d'Opéra et de lotissement du terrain du couvent des Capucines à Paris, estampe (Cl. Centre Ledoux)



41-Vue des galeries du jardin du Palais-royal à Paris, de Victor Louis (cl. D. Rabreau)

La Grèce vue de Rome : une manipulation moralisée ?

Dans les mêmes années, la référence globale à un édifice emblématique de l'architecture hadrianéenne, comme le Panthéon, demeure un poncif dont les juges de l'Académie ont pu parfois être agacé. Il faut alors s'interroger sur le processus, emblématique ou instrumental, qui consiste à s'inspirer de l'image entière d'un édifice antique dans la création contemporaine ou, au contraire, à varier des combinaisons formelles, en plan comme en élévation, à partir de relevés ou de publications à caractère archéologique, ou encore « à la manière de », par fragments. Ici encore, chronologie, contexte événementiel et intentions politiques peuvent éclairer certaines propositions remarquables (cf. infra le projet d'Opéra au Carrousel de Bélanger[488]).

Dans le cas du système fragmentaire, certainement inspiré des plans romains déjà diffusés par Piranèse, un bel exemple est donné par le fameux plan global et *emblématique* d'un choix de projets pour la place Louis XV, reportés sans solution d'urbanisme (voirie ou programme édilitaire) sur le plan réel de Paris, en conclusion des concours pour la place

[488] D. Rabreau, *Apollon dans la ville, op. cit. supra*.

Louis XV, par Pierre Patte dans son célèbre livre de 1765[489] – c'est-à-dire publié deux ans après l'inauguration de la statue du roi *in situ*.

Dans le cas du monument emblématique, le Panthéon romain donne lieu à une profusion d'images, dont il serait utile de sérier la signification, par rapport à notre enquête sur l'imaginaire « à l'antique » dans l'approche culturelle de la création urbaine. Un premier exemple, de Pannini, relève du *caprice* classique[490], qui juxtapose les références, sans souci d'urbanité spatiale, si l'on peut dire. C'est une peinture de fabriques… Une seconde image est un sujet de fiction, ou plutôt de prospective, architecturale : avec *Le port de Ripetta* Hubert Robert[491] expose un thème d'invention piranésien où l'architecture urbaine, emblématique d'époques différentes (le Panthéon y voisine avec un palais de la place du Capitole de Michel-Ange), illustre la scénographie d'un schéma potentiel de composition urbaine moderne inédite. Enfin, un vrai projet d'embellissement urbain, très concrètement programmé en 1789 (avec des plans et un mémoire explicatif) par Bélanger[492] pour la réunion du Louvre et des Tuileries au Carrousel, montre l'Opéra, *Temple des Arts* apollinien dit-il, en forme de Panthéon, qui se dresse sur une place consacrée à Louis XVI, décorée d'une *Trajane* royale, de lions couchés, alignés comme des sphinx égyptiens et d'équestres posées sur des piles imitées des propylées d'Athènes reconstituées par J.-D. Le Roy…

Une des questions culturelles passionnante, me semble-t-il, est le passage de l'inspiration directe de l'antique que reçurent les artistes formés à Rome ou, du moins, ayant effectué le voyage dans la péninsule, à l'inspiration de ceux qui sont limités à l'observation des gravures et des textes qui en illustrent l'attrait et en commentent la portée.

En relisant Ledoux et Boullée, deux architectes qui n'eurent aucune expérience personnelle avec l'Italie, on s'étonne de l'importance que le premier donne à la villa d'Hadrien lorsqu'il évoque, d'une manière parfaitement ésotérique, l'initiation artistique qui stimule le génie pittoresque de l'architecte[493] ; on s'interroge aussi sur la portée emblématique que le second accorde à la façade de la maison idéale qu'il destine à l'architecte, dont l'entrée est annoncée « par celle d'un ancien monument dans les respectables ruines duquel l'artiste est sensé établir sa demeure »[494]… Typologiquement,

[489] P. Patte, *Les monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765.
[490] M. Kiene, *Pannini*, cat. expo. Louvre, Paris, 1992.
[491] Morceau de réception à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, huile sur toile conservée à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.
[492] Cf. D. Rabreau, " Le Théâtre de la Réunion des Arts : les enjeux d'une conquête révolutionnaire ", *Le progrès des arts réunis*, actes du colloque de Bordeaux-Toulouse (mai 1989), Bordeaux, 1992.
[493] " Apollon échauffe les facultés d'un enfant qu'il chérit […]. Si les songes de la nuit l'agitent au milieu des restes somptueux de la ville Adrienne [*sic*], ce n'est que pour accumuler des souvenirs qu'il réalise à son réveil ", C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, p. 119.
[494] E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, publié par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968, p. 27.

son confrère Ledoux ne crée-t-il pas un « genre artiste » avec la façade attirante qu'il élève pour Mlle Guimard sous le vocable de Terpsichore ? Ledoux variera encore le thème à la célèbre barrière de Passy, entrée royale de la route de Versailles[495]. S'inspirant directement des coupes ruinées de niches thermales, l'architecte invente un motif de façade concave où le jeu de transparence de l'ordre semble soutenir l'envolée d'un cul-de-four traité comme une archivolte. Le motif d'intérieur écorché, transplanté en façade, exprime l'accueil et la mobilité du passage, tandis que l'ouverture de l'espace qui fait office de vestibule illustre le rayonnement public du « temple de la danse ».

J'ai évoqué plus haut l'*Encyclopédie*, dont on a montré que Ledoux était un lecteur assidu[496]. Avec le célèbre site de Tivoli, ses temples et ses cascades, la villa d'Hadrien y est évoquée dès 1765 comme un lieu étrange, mais fascinant où, « l'empereur Hadrien avait bâti cette maison de campagne d'une manière des plus galantes [*sic*], ayant imité en divers endroits le lycée, le prytanée, le portique, le canope d'Egypte, etc. »[497]. Moins de dix ans après l'hôtel Guimard, en 1779, Ledoux compose la façade pittoresque de l'extraordinaire hôtel de Mme Thélusson (un temple de Vénus disait-on alors (hélas détruit au XIX^{e} siècle) en transposant la vision globale du temple de la Sibylle, dans une mise ne scène vue sous le pont et avec cryptoportique et grotte, sans précédent[498]. Ce poncif des védutistes à la mode, ce haut lieu de l'inspiration de la plupart des artistes européens, passés par Tivoli depuis le XVI^{e} siècle, joue tout à coup un rôle explicite, très fort, dans l'architecture moderne édifiée, et non pas seulement représentée ou projetée ! Sait-on que les curieux parisiens ou étrangers se munissaient de billets pour visiter le chantier de cet hôtel au cours de leur promenade[499] ? L'invocation au voyage, thème du loisir, serait-il ici, pour le peintre-architecte, une manière d'adhésion à l'imaginaire vagabond du public qui, comme lui, n'avait pas eu accès au site ? L'antique, emblème culturel, autant qu'artistique, dans le cadre de la vie urbaine, mérite qu'on interroge un maximum d'images contextualisées.

Je dois conclure, sans aborder ici un catalogue de situations certainement très riche à explorer, individuellement ou sériellement. Mais avant d'évoquer quelques magnifiques réalisations urbaines « à l'antique » de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, à Paris ou à

---

[495] Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'Architecture et les Fastes du Temps*, Annales du Centre Ledoux, tome 3, Paris-Bordeaux, 2000.

[496] *Ibid*. Cf. aussi A. Vidler, *The writing of the walls. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton, 1987.

[497] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, publié par Diderot et d'Alembert, Paris-Neuchâtel, 1751-1766 supplément en 1777, Chevalier de Jaucourt, article " Villa ", XVII-p. 273a (1765).

[498] Cf. « Les grottes rayonnantes de C.-N. Ledoux, scénographie construite d'un imaginaire paysager, mythologique et italo-antique », *Artifici d'aqua nei giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa,* actes du colloque de Florence-Lucques (sept. 1998), Florence, 1999.

[499] Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux* […], *op. cit. supra* note 39.

Nantes, par exemple, je voudrais méditer quelques instants sur une gravure, connue sinon célèbre, de Cochin, d'après une composition du peintre François Boucher, version vulgarisée en 1740 d'une grande composition exécutée en tapisserie pour les Gobelins, intitulée : en gravure « Foire de campagne »[500] [cf. ici Chapitre I^er^], mais en tapisserie *L'Opérateur* ou *La Curiosité*, faisant partie de la tenture des « Fêtes italiennes ». Dans un cadre de campagne italienne, la scène illustre plusieurs divertissements de la foire : au centre, devant un monticule sommé d'un tempietto, un montreur d'image *opère* sur une boîte d'optique. Le sujet de cette gravure d'après Boucher est bien emblématique du phénomène qui vient d'être observé chez Ledoux ; à ceci près qu'il émane cette fois d'un peintre dont Marianne Roland Michel a montré combien le rôle de décorateur, à l'Opéra, s'était trouvé contesté de son temps par le parallèle avec son grand rival, architecte puissant et décorateur adulé, Servandoni[501].

Le sujet montre ou évoque : une activité de loisir liée à l'image (ici, l'action de regarder dans la boîte d'optique), une foire, un cadre champêtre idéal, rêve de tout citadin, l'Italie, matériellement évoquée par des ruines antiques, un thème de l'imaginaire et de l'inspiration idéale et concrète de l'artiste initié au voyage (Boucher avait rapporté des sanguines de Tivoli) … Lorsqu'on sait l'importance des thèmes paysagers de ce genre traitées en vue d'optique, on se prend à rêver qu'il pourrait s'agir d'un équivalent à ce que l'opérateur montre à la jeune femme dans sa boîte dominée par la vraie ruine ! Le clin d'œil au public serait alors à interpréter, avec connivence, comme une défense et illustration du décorateur à l'antique qu'était Boucher. La date de 1740, antérieure aux expériences piranésiennes, chez un artiste qui n'est pas réputé antiquisant, laisse à penser que le phénomène culturel qui nous occupe est en France à la fois plus complexe et plus précoce qu'on ne le croit généralement.

Quoiqu'il en soit, l'étude seule des concours académiques, serait très insuffisante pour aborder, dans toutes ses dimensions, le sens des images à l'antique dans la vision de la ville moderne. Et, par exemple, parmi les thèmes proposés aux concours, et selon une chronologie signifiante, les théâtres, salles de concert, muséums, pavillons de plaisance, foires ou fêtes nautiques, montrent à l'évidence une véritable émulation, avec une liberté recherchée dans l'élaboration de monuments destinés aux *loisirs*. Suivront les hôpitaux, palais de justice, prisons, entrepôts, ports, etc. L'enquête complète sur les attendus

[500] Cf. P. Jean-Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild* (Louvre, cabinet des arts graphiques), Paris, 1978, n° 519, p. 155-156.

[501] *Les Arts du Théâtre, de Watteau à Fragonard*, cat. expo. Musée des Beaux-arts de Bordeaux (mai-sept. 1980), Bordeaux, 1980.

symboliques des projets *concrets* d'embellissement urbains de l'époque, devrait interroger, d'une part, l'imaginaire partagé entre l'architecte féru d'expérience archéologique et son public, acteur d'un *antique revival* moderne et, d'autre part, les motifs formels mis en œuvre pour exprimer cet imaginaire.

Avec certains architectes, acteurs directs de l'étude et de la diffusion des vestiges romains, les De Wailly, Peyre, Gondoin, Combes, Crucy … ce sont les meilleurs urbanistes de leur temps, metteurs en scène de monuments publics et d'espaces de loisir, qui appliquent leurs connaissances des schémas formels et d'articulations dynamiques, observés dans les vestiges romains, à des compositions modernes parfaitement inédites. Par exemple, le plan et l'insertion dans le paysage du château de Montmusard[502] de Charles De Wailly, non seulement transpose la symbolique des tracés régulateurs antiques à des fins expressives (avec interpénétration des cercles d'un *odeum* ouvert et d'un salon couvert d'un observatoire -temple d'Apollon sis sur le mont des Muses) dans le cadre de la villégiature, mais il expérimente dans le jardin un type de tracé qui lui servira, très précisément, avec son ami Peyre, à faire rayonner le théâtre urbain au-delà des limites de ses portiques et arcades (les plans de la nouvelle Comédie française, théâtre de l'Odéon actuel, à Paris, furent publiés dans la supplément de l'*Encyclopédie*[503]). Gondoin, dans son souci de justifier le parti résolument " à la grecque " de son Ecole de Chirurgie[504], n'invoquait-il pas l'effet dynamique de ses colonnades en transparence sur la rue, dont le rôle était d'*attirer* le public vers l'amphithéâtre de dissection[505] ?

Partant de l'analyse de motifs directement évocateurs de la *vision* antique (notamment les plans et volumes dérivés du cercle et de la sphère, associés à l'écran d'entrecolonnement) qui animent les plans régulateurs de bâtiments et d'espaces publics, bien d'autres réalisations concrètes parisiennes de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle pourraient être analysées : le vauxhall, appelé le Colisée[506], construit par Louis-Denis Le Camus aux Champs-Elysées, la Halle aux blés et son quartier[507] de Nicolas Le Camus de Mézières, le

[502] Cf. M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo. CMNHS, Paris, 1979.

[503] *Ibid*., Dans les jardins des châteaux d'Enghien et de Seneffe, en Belgique, De Wailly projette ou réalise des aménagements parfaitement inspirés de ses restitutions « à l'antique » (nymphée, canal, théâtre).

[504] 1777. Il appelle ces tracés « l'échelle du théâtre » ; cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, " Le théâtre de l'Odéon de C. De Wailly et M.-J. Peyre, 1767-1782 ", *Revue de l'art*, n° 19, 1973 ; D. Rabreau, *Le théâtre et l'embellissement des villes de France au 18^{e} siècle*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris IV, 1979 (exemplaire polycopié).

[505] Cf. P.-L. Laget, " Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de Chirurgie ", *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, Annales du Centre Ledoux, tome 1, Paris-Bordeaux, 1997.

[506] J. Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie*, Paris, 1780.

[507] Cf. A.-C. Gruber, " Les vauxhalls parisiens au XVIII^{e} siècle ", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1972.

Théâtre Feydeau[508] de Legrand et Molinos à Paris et le Théâtre français de Jean-Baptiste Dufart à Bordeaux (1800). [509]

Mais c'est à Nantes, sur l'échelle d'une ville neuve qui accompagne l'expansion portuaire considérable de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, que s'observe le plus ambitieux embellissement « à l'antique » émanant d'un seul architecte : Mathurin Crucy, le lauréat de l'Académie l'année de la mort de Blondel.

De retour à Nantes, sa ville natale, après le traditionnel séjour romain qu'il effectue avec son ami le peintre J.-L. David, Crucy accède en 1780 au poste d'architecte-voyer, responsable des grands tracés de rues, quais, places, promenades, ponctués d'édifices publics (théâtre, bourse, bains, halles, église) dont l'effet monumental s'accorde avec l'habitat à programme qui modèle les cheminements et les points de vue. Je me permets de renvoyer aux études qui ont été consacrées à cet architecte[510], encore trop peu connu, non sans montrer ici le témoignage direct de sa démarche antiquisante moderne.

En effet, reprenant certains plans d'urbanisme de son prédécesseur, J.-B. Ceineray[511], qu'il modifie, Crucy en agrémente l'image en dessinant des vues de ruines imaginaires qui explicitent certains effets des monuments qu'il projette. L'*entrecolonnement* du vestibule voûté qui ouvre la *façade* du Théâtre Graslin sur sa place monumentale, effet qu'il concrétise à partir du motif central de son Grand Prix de 1774, montre la constance de son inspiration : dans d'autres motifs, il rejoint la manière de composer de Boullée et de Ledoux, mentionnés plus haut. Evoquant l'Antiquité *revisitée*, Crucy écrivait :

« C'est dans ces sentiments, dans ces principes, avec cette vénération *réfléchie* [je souligne] pour tous les beaux restes de l'Antiquité, que chargé de donner à Nantes une salle de spectacle, j'ai tâché d'y exprimer, autant qu'il a été en moi, toute la simplicité, la pureté et l'élégance de l'architecture grecque » […]. « J'avais étudié les principes des Egyptiens pour les grandes dispositions, écrit-il encore, et j'ai toujours regardé ce peuple comme le premier, et comme le père des sciences et des arts : ce sont ensuite les Grecs qui, par la beauté, l'élégance et la pureté de leurs admirables proportions, ont fixé à jamais le goût et le choix des ornements »[512].

Enfin, après avoir recréé Athènes sur les bords de la Loire, Crucy prolonge le rêve au-delà de la ville, dans une villégiature virgilienne, visiblement « à l'italienne » par le site et la

[508] Cf. M.-K. Deming, *La halle au blé de Paris, 1762-1813. " Cheval de Troie " de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, 1984.

[509] D. Rabreau, *Apollon dans la ville, op. cit. supra*.

[510] Cf. D. Rabreau, « Le théâtre Feydeau et la rue des Colonnes, 1791-1829 », actes du *100[e] Congrès national des Sociétés savantes*, Paris, 1975.

[511] Cf. C. Cosneau, D. Rabreau, *op. cit. supra* note 17 et P. Lelièvre, *Nantes au XVIII[e] siècle, urbanisme et architecture*, Nantes, 1942 (nlle éd. Paris, 1988).

[512] Lettre de Crucy à Baraguey, *op. cit. supra* note . *Ibid*., P. Lelièvre.

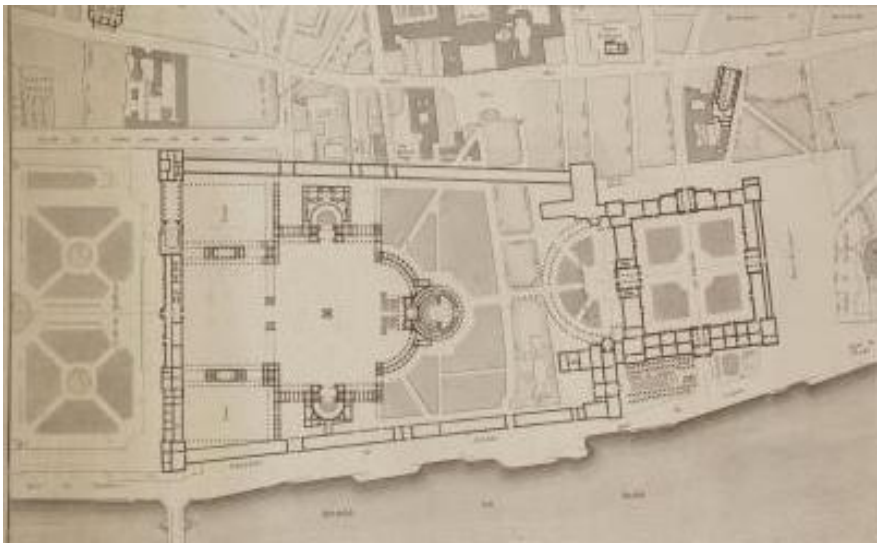
végétation : la fameuse Garenne Lemot dominant les bords de la Sèvre nantaise à Clisson[513]. Parfait représentant de la société bourgeoise nantaise[514], l'architecte offrait à ses concitoyens armateurs et négriers, une image sublimée de leur loisir !

Autour de 1800, l'Europe aux blanches colonnades identifie ses villes et ses paysages de la villégiature, aux perspectives gréco-romaines et aux mythiques frondaisons de l'Arcadie ; et les alentours de Rome, qui ont ébloui les jeunes pensionnaires de l'Académie, rappellent les paysages historiques du peintre Nicolas Poussin, inspirateur des jardins dits « à l'anglaise ». L'image *bonifiante* de l'Antiquité retrouvée (bientôt *vivante* depuis Paris, dans la mode vestimentaire féminine, sous le Directoire) aurait-elle dominée à ce point les mentalités et les arts, sans une imprégnation forte de l'idée de nature et de la manière de vivre à la campagne (promenade, séjours temporaires) ? L'idéal, exprimé jadis par Voltaire dans *Le Temple du goût* (1733), se réalisait !



42-Hubert Robert, Le port de Ripetta à Rome, huile sur toile, Paris, ENSBA
(cl. Centre Ledoux)

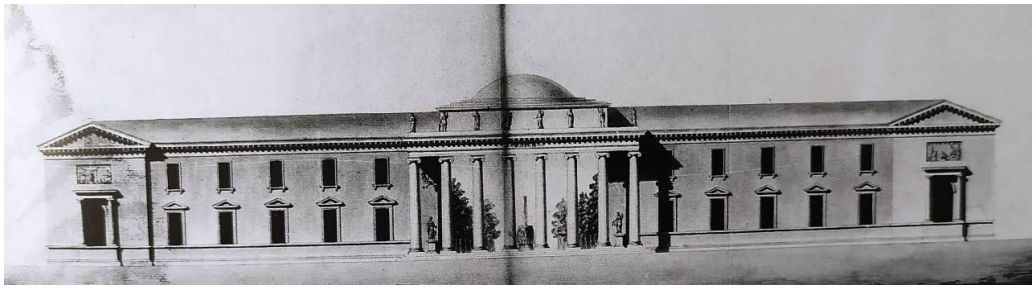
[513] Cf. *Clisson ou le retour d'Italie*, Cahiers de l'Inventaire, Paris, 1990.
[514] M. Crucy, avec ses frères, dirigeait une très importante entreprise de construction navale familiale.



43-F.-J. Bélanger, 2e projet pour une place Lois XVI avec l'Opéra aux Tuileries, plan gravé, BnF
(cl. Centre Ledoux)



44-F.-J. Bélanger, Vue du projet de place Louis XVI avec l'Opéra aux Tuileries, Paris, Carnavalet
(cl. Centre Ledoux)



45-L. Combes, Elévation d'un projet de muséum à Bordeaux, plume et lavis, Bibl. municipale, Bprdeaux
((l. Centre Ledoux)



46-F. Verly, Vue du projet d'Opéra pour la reconstruction de Lille, plume et lavis,
Lille, Palais des Beaux-arts (cl. Centre Ledoux)

L'Europe des loisirs

Le couple ville-campagne s'impose comme un facteur déterminant, parmi les activités de loisir (le spectacle), qui exposent l'art à d'autres fins que de servir un besoin utilitaire, social, économique, politique ou religieux. Lorsque le public eut un réel pouvoir, sondé par les politiques, dès les années 1750-1760 (presse, rôle des institutions artistiques), le loisir intégra les préoccupations édilitaires les plus constantes. C'est de ce point de vue que l'antique « moderne » exprime une nouvelle urbanité, à travers les programmes de théâtres, de bains publics, de vauxhalls, de guinguettes[515], mais aussi d'édifices publics « mis en scène » pour le spectacle urbain (écoles, halles, cirques) et même de maisons de plaisance ou de folies dans les faubourgs verdoyants.

On se rappellera que le public doit être considéré comme un corps social dont toutes les activités sont susceptibles d'être soutenues par le pouvoir politique. Les historiens de l'antiquité ont depuis longtemps décrit la ville monumentale grecque (notamment hellénistique) ou romaine, comme une entité exprimant un urbanisme de la promenade et de la contemplation artistique. Avant Piranèse, dès 1745 dans son *Livre d'Architecture*, Germain Boffrand louait la pratique des arts libéraux des Anciens, à travers leurs vastes édifices destinés aux loisirs du peuple et aux activités éducatives qui y étaient associées :

[515] Cf. les projets de guinguettes de Ledoux, D. Rabreau, *op. cit. supra* note 39.

« Tous ces édifices capables de contenir un grand concours de peuples, d'une construction magnifique et qui étonnent jusque dans leurs ruines, donnaient aux architectes de ces temps-là de grandes et fréquentes occasions de déployer leurs talents, de cultiver et de perfectionner tous les jours leur art, et d'en établir des principes qui devenaient plus certains *parmi un peuple libre* [je souligne], accoutumé à voir de superbes et beaux bâtiments, et qui ne pouvaient souffrir le médiocre, que chez les autres nations, où ces jeux, ces exercices et ces spectacles n'étaient pas en usage, où l'art de l'architecture n'était employé qu'à la construction des maisons des particuliers et pour les seuls besoins de la vie »[516].

Afin de combattre l'oisiveté, cause de maints désordres, les loisirs ont été favorisés en des lieux identifiés comme instruments de *police urbaine* [notamment dans les ports, Marseille, Bordeaux, Le Havre, Brest, Lorient … et des villes de garnisons, comme Besançon] et comme activité supérieure, destinée à l'exercice hautement symbolique du divertissement, de l'amusement, de la récréation et des réjouissances publiques ou individuelles. L'*Encyclopédie* en donne une définition idéale, empruntée à l'expression de l'*otium* des Romains :

« Temps vide que nos devoirs nous laissent, et dont nous pouvons disposer d'une manière agréable et honnête. Si notre éducation avait été bien faite, et qu'on eût inspiré un goût vif de la vertu, l'histoire de nos *loisirs* serait la portion de notre vie qui nous ferait le plus d'honneur après notre mort, et dont nous nous ressouviendrions avec le plus de consolation sur le point de quitter la vie : ce serait celle des bonnes actions auxquelles nous nous serions portés par goût et par sensibilité, sans que rien nous y déterminât que notre propre bienfaisance » [517].

On ne pensait pas différemment du côté de Tibur ! Dans la ville des loisirs, l'ordonnance de portiques à l'antique s'allie aux sculptures et aux voûtes monumentales disposées à l'air libre, au jeu des surfaces lisses, des bossages variés ou des parements à refends, et aux formes géométriques pures, dans des hôtels isolés comme des temples au cœur de jardins pittoresques. Une esthétique du fragment, de la citation, mise en scène dans une visions spatiale qui exprime dans le clair-obscur les enchaînements formels du plan, incite à la promenade, à la flânerie artistique et à l'adhésion aux valeurs de la représentation civique. L'harmonie recherchée entre le public et le privé détourne définitivement l'art urbain des modèles donnés auparavant par l'art de cour : telle est une des leçons du culte de l'antique dans l'architecture et de l'étonnante diversité de ses principes d'application. L'*architecture du Loisir* pourrait être considérée comme un

[516] G. Boffrand, *Livre d'architecture,* Paris, 1745, introduction.
[517] *Encyclopédie* […], *op. cit. supra* note 41, article " Loisir ", IX-p. 680a.

laboratoire d'innovations stylistiques liées aux ambitions culturelles *idéales* du public. Telle est l'idée d'une France « à la grecque » (dès les années 1750-1760), image souhaitée par la nécessité des réformes entreprises par la monarchie affaiblie. Image conductrice, ensuite, d'une révolution politique qui abolira l'Ancien Régime, en se réclamant des démocraties d'Athènes et des Temps de Brutus (événements obligent), en attendant l'Empire et son augustéen *revival*. Qui clôt, brutalement, la tragédie révolutionnaire inachevée !



47-Jalliers de Savault, Vue du projet de place Louis XVI à Brest, aquarelle, Louvre (cl. du musée)



48-Thian (d'après M.-J. Peyre), Projet d'Opéra dans le prolongement des Tuileries, apprécié par le comte d'Angiviller, aquarelle, Paris, Musée Carnavalet (cl. Centre Ledoux)



49-F. Bonfin, Fontaine de la Grave à Bordeaux
(cl. Centre Ledoux)