VOLUME II

L'ANTIQUE ET LES MAITRES :
DE LA NOSTALGIE « AU PROGRES DES ARTS »

CHAPITRE 5

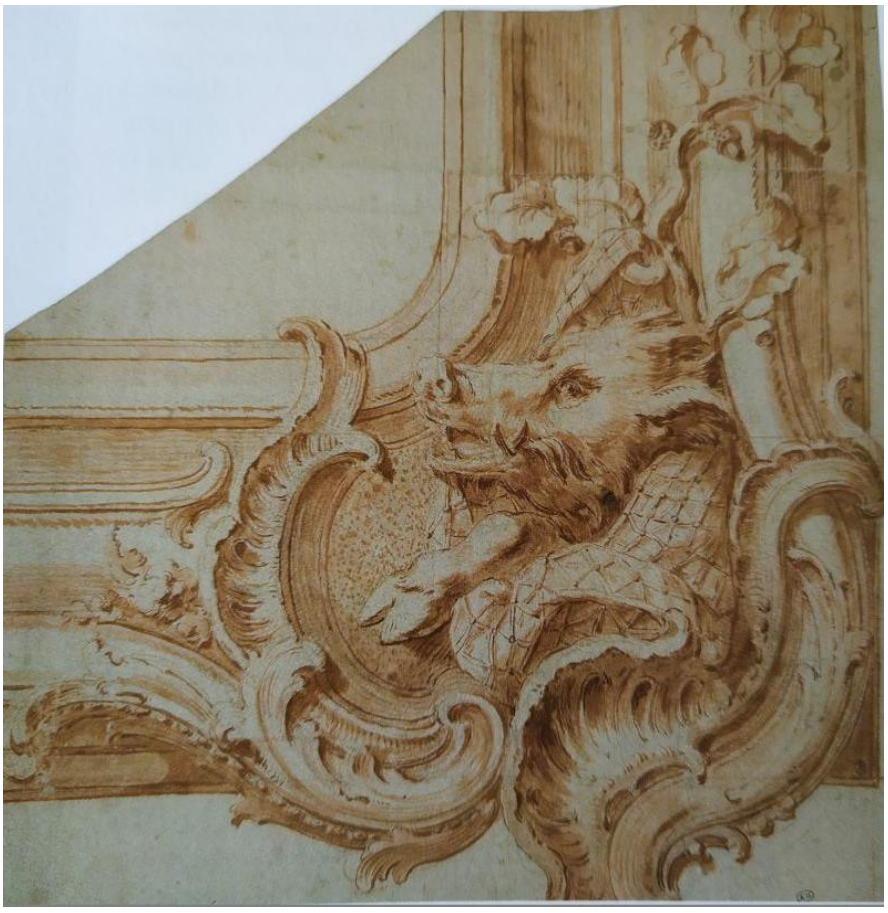
De l'ordre à l'ornement libre :
Structure et décor pittoresques réinventés.

« *Le style Louis XVI* [Je souligne] apparaît aux alentours des années 1755 », apprend-on dans les actes du colloque *Soufflot* (1980)[1]. C'est évidemment absurde, au moins pour deux raisons. Chronologique : Louis XV meurt en 1774 ; méthodologique : le jugement *rétrospectif* sur la valeur esthétique de la production d'une période ne saurait *globalement* caractériser celle-ci et, encore moins, rendre justice au génie des artistes novateurs qui ont fait évoluer le goût de leur temps. Leurs innovations s'appuient, individuellement, sur le choix des maîtres du passé qu'ils vénèrent. C'est donc dans l'optique d'une *histoire du goût*, histoire culturelle et sociale (?), au XVIII[e] siècle qu'il faut aborder les images et les réflexions ci-dessous. On pourra y reconnaître l'écho d'une *Mham*[2] récente consacrée à l'histoire de la *théorie architecturale*, ou sinon un prolongement, du moins l'illustration ponctuelle d'un livre fondateur de Didier Laroque sur l'histoire de la *philosophie de l'art* [*Le Discours de Piranèse*, 1999].[3]

Le passage de l'ordre à l'ornement, de la norme à l'anti-norme esthétique, libertaire, correspond à la résorption du long conflit des Anciens (antiques) et des Modernes. Récusant une théorie figée des proportions, grâce à l'apport du « goût rocaille » sous la Régence (1715-1723), durant le règne du Bien Aimé[4], architectes, dessinateurs et ornementistes

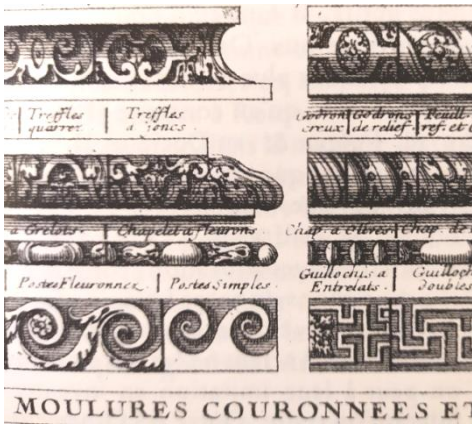
[1] Lyon, 1980
[2] *Mham*, *Minute d'histoire de l'architecture moderne*, J. Potel, « Palladio versus Vignole », Publications en ligne du Ghamu, oct. 2023 ; cf également W. Szambien, 1986.
[3] D. Laroque, [*Le Discours de Piranèse*, 1999.
[4] M. Roland Michel, Lajoue

passent ensuite le flambeau de l'imagination aux sectateurs du « goût à la grecque » : « *à là »,* c'est primordial = « à la manière de… »[5], qui ajustent le sentiment de la Nature et la réflexion sensualiste, dans une libre imagination. *Emulation* / *Imitation*. On suivra Michel Gallet dans ce raccourci, à la conclusion pourtant hasardeuse : « Louis XIV avait jeté autant d'éclat que Périclès, Auguste et les Médicis. A présent, le siècle de Louis XV était celui de la régression et de l'effacement (…). Alors s'est épanouie la rocaille, dont les maîtres sont Desgoullons, Vassé, Verberckt, Oppenord, Lange, Roumier, Pineau, Lajoue, Meissonnier. Elle n'est pas morte d'épuisement au milieu du siècle, mais a été condamnée par le goût des connaisseurs et a cédé à la réaction *néo-classique*. »[6].



1-Nicolas Pineau, Rocaille avec trophée de sanglier, sanguine,

[5] [cf. Rabreau, 2010],
[6] [cf. *Boffrand*, 1986]



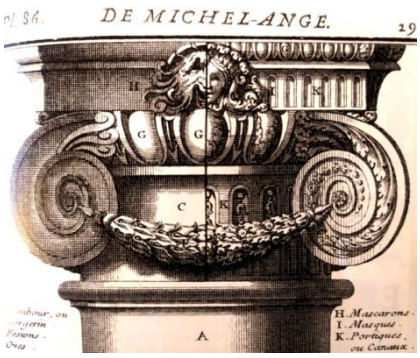
2-Augustin-Charles d'Aviler, estampe, ill. du *Cours d'Architecture*, 1791 (Cl.Centre Ledoux)



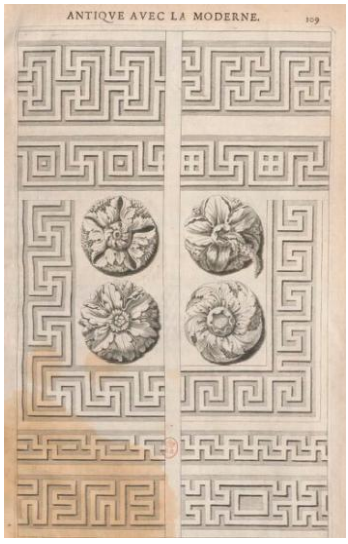
4-Edme Bouchardon, Fontaine des Quatre saisons (détail), 1739-45, rue de Grenelle, Paris (Cl. D. Rabreau)



6- Louis-François Trouard, Façade de la maison de l'architecte, rue du Faubourg-Saint-Denis, 1761, Paris (Cl. D. Rabreau)



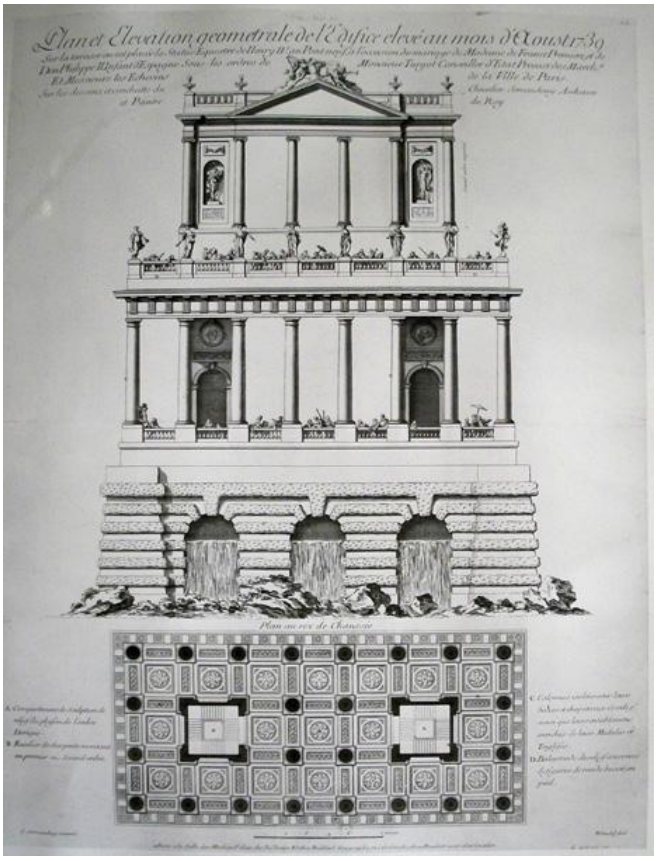
3-D'Aviler, estampe, ill. du *Cours d'Architecture* , 1691 (Cl. Centre Ledoux)



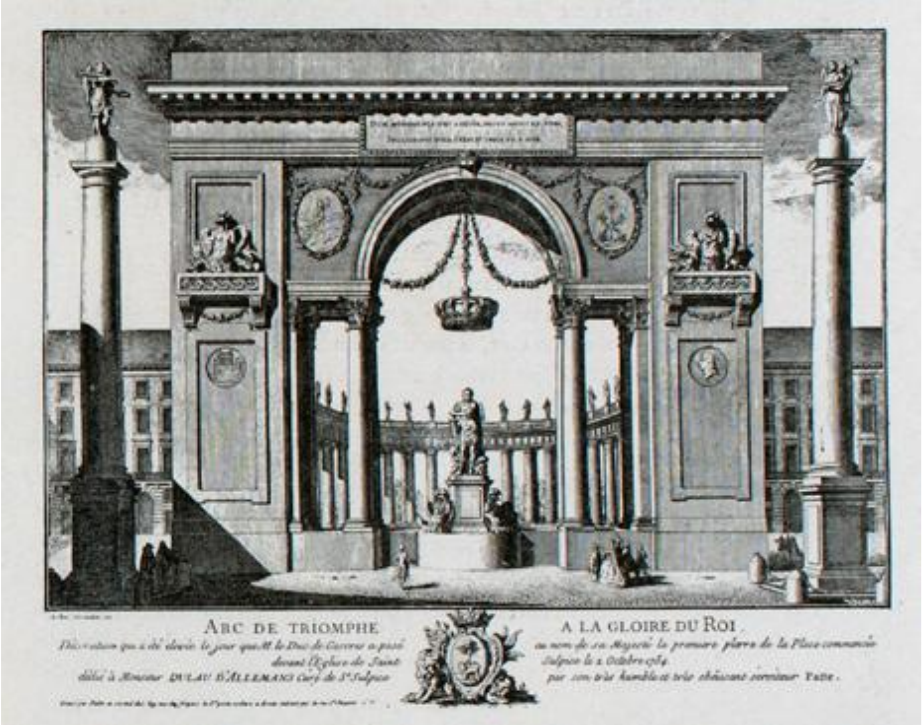
5- Fréart de Chambray, estampe, ill. du *Parallèle*… (Cl. Centre Ledoux)



7- Edme Bouchardon, Fontaine des Quatre saisons, 1739-45, rue de Grenelle, Paris 1739-45 (Cl. D. Rabreau)



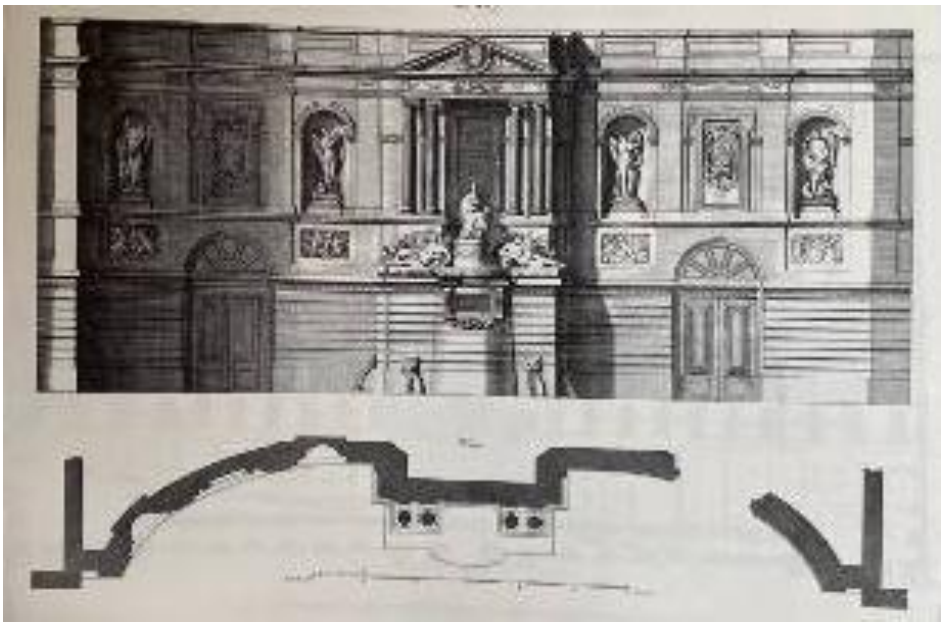
8-Servandoni, le *Temple de l'Hymen* (1er projet 1739), gravure de J.-F-. Blondel, , BnF (cl. Centre ledoux-Ghamu)



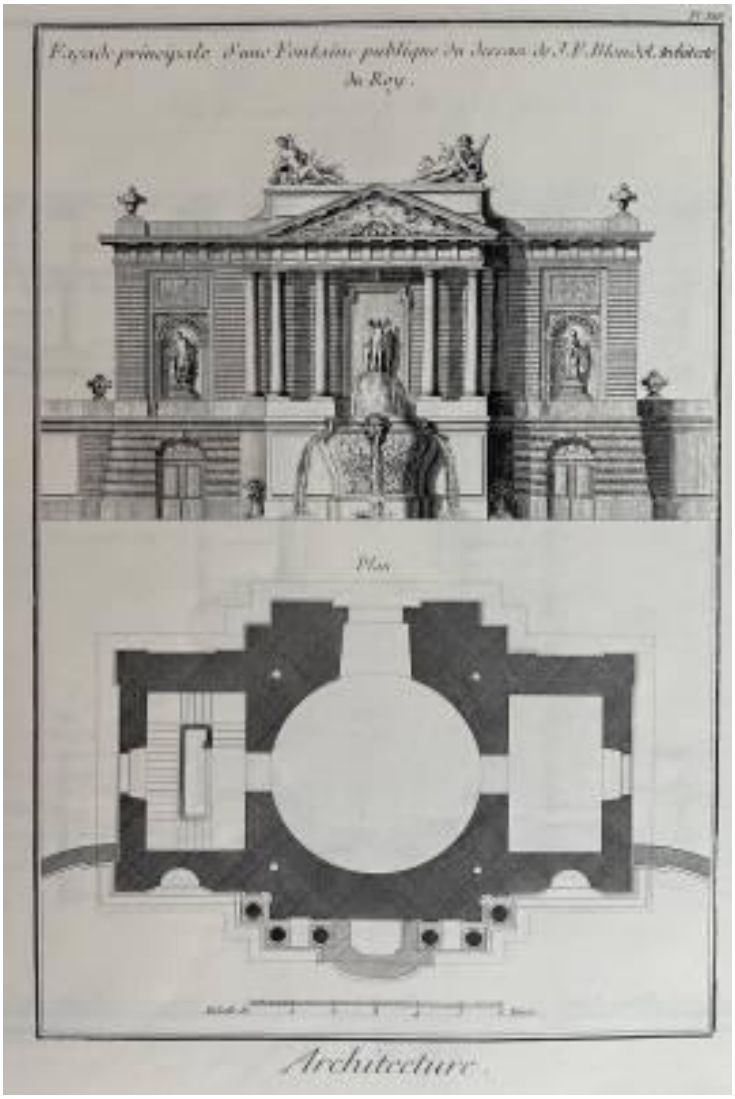
9-Servandoni, Arc de triomphe à la gloire de Louis XV, pour la pose de la première pierre de la façadede Saint-Sulpice, 17xx, estampe, (Cl. Centre Ldoux)



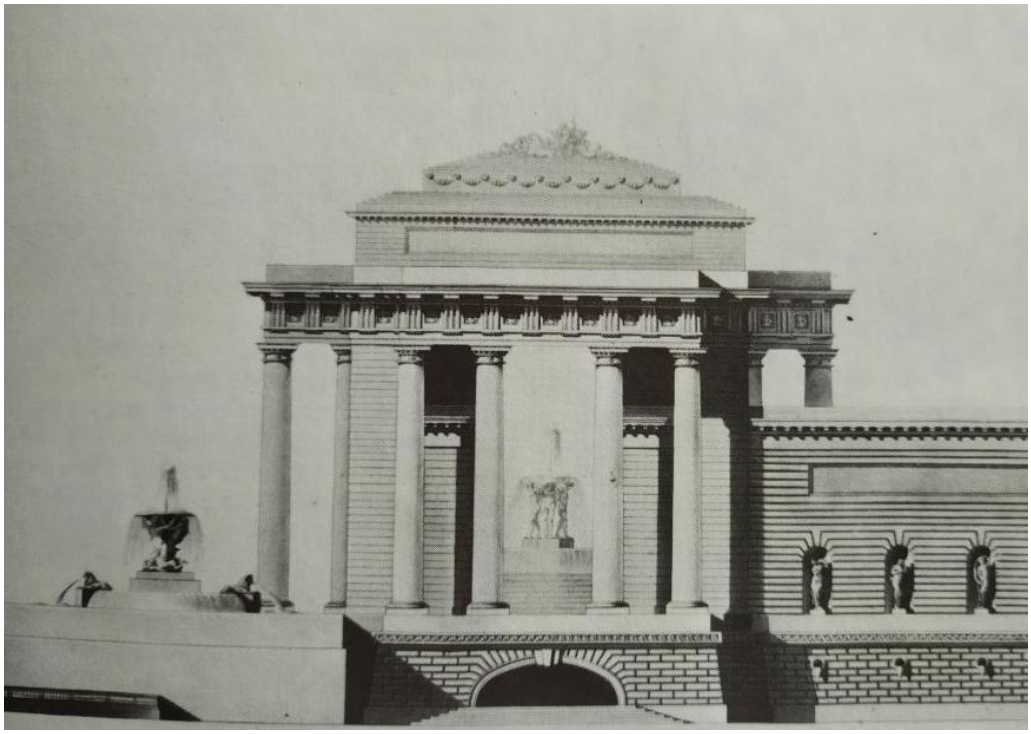
10-L'ordre ionique de la façade de l'église Saint Sulpice à Paris, 1732-1745, de Servandoni, (cl. de l'auteur).



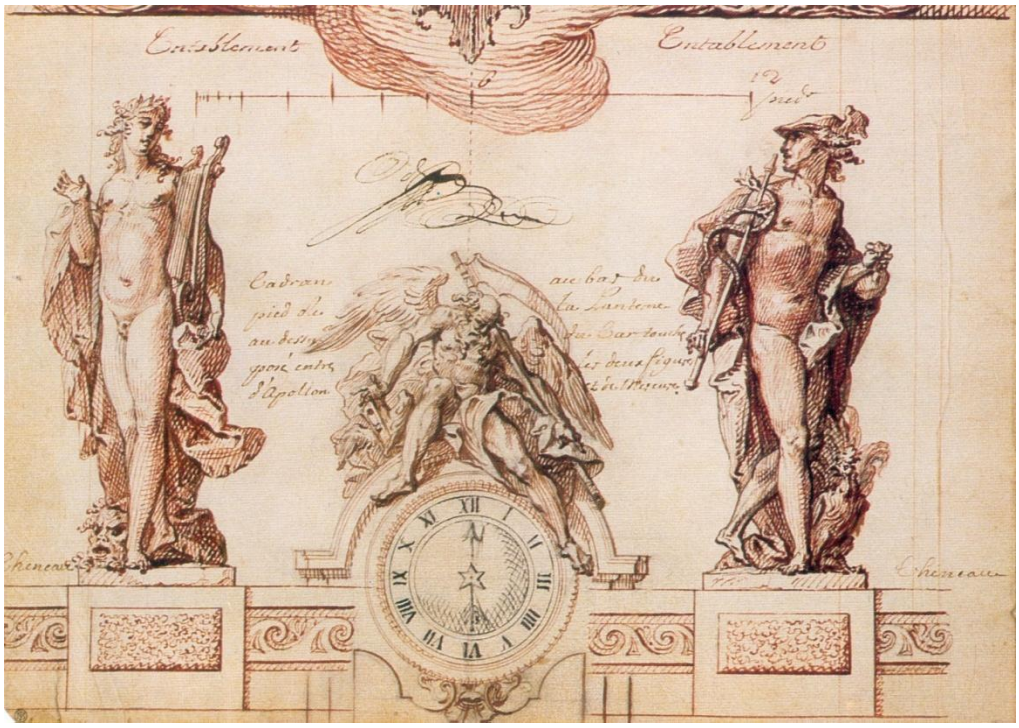
11-*Elévation la Fontaine des Quatre Saisons* d'E. Bouchardon, gravure publiée par J.-F. Blondel dans le volume d'illustration de l'*Encyclopédie*, 1762 (cl. Centre Ledoux-Ghamu)



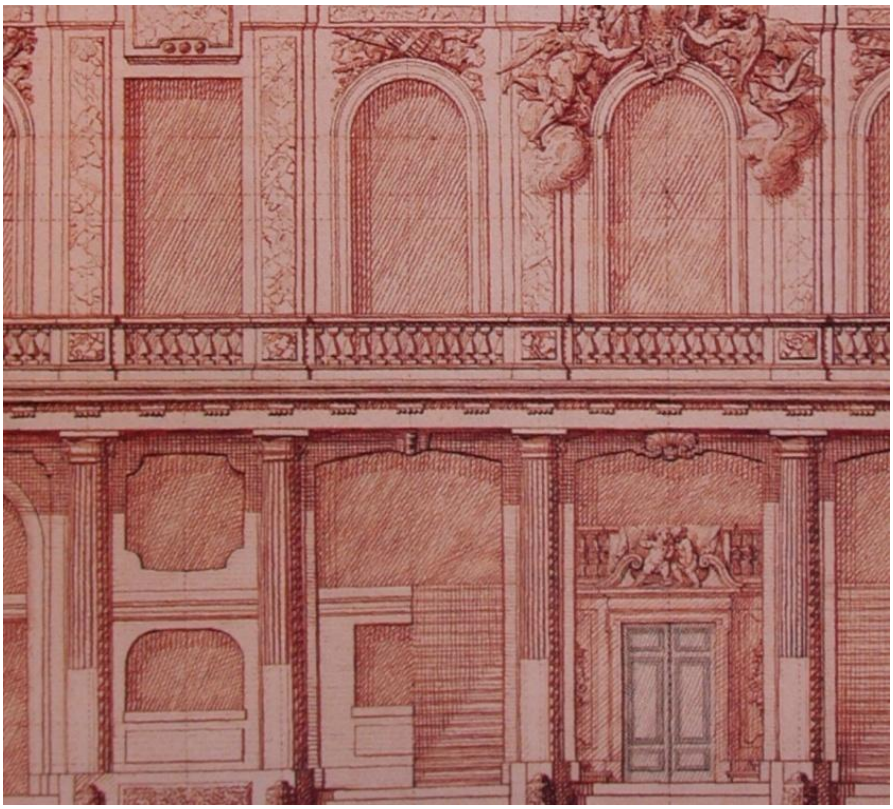
12-Jacques-François Blondel, *Modèle de fontaine,* gravure publiée dans le volume d'illustration de l'*Encyclopédie*, 1762 (cl. Centre Ledoux-Ghamu)



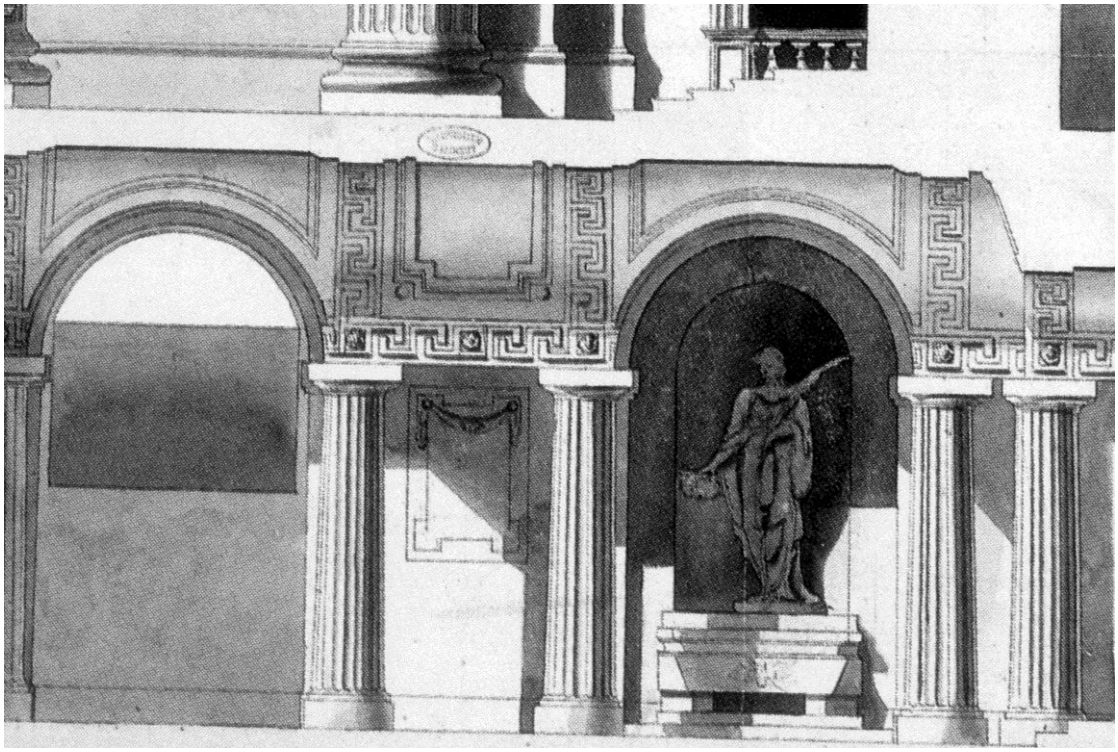
13-J.-P. Gisors, Projet d'un château-d'eau au sommet d'un quartier d'une grande ville, 1er Grand prix de l'Académie, Paris, ENSBA 1777 (Cl. ENSBA)



14- Gilles-Marie Oppenord, Projet d'Opéra pour Paris (2e projet, détail de la façade), 1734, plume et lavis, Bibl. de l'ENSBA, Paris (cl. Centre Ledoux)



15- Gilles-Marie Oppenord, Projet d'Opéra pour Paris (1er projet, détail de la façade), 1734, plume à l'encre rouge, Bibl. de l'ENSBA, Paris (cl. Centre Ledoux)



16- Jacques-Germain Soufflot, Projet (non réalisé) pour la crypte de Sainte-Geneviève (Panthéon), 1757, plume et lavis, Archives nationales, Paris (cl. Centre Ledoux)

« La belle Antiquité fut toujours vénérable,
Mais jamais je ne crus qu'elle fut adorable. » [7]

« Les Grecs, peuple ingénieux et porté à tout ce qui est du ressort de l'imagination, négligèrent bientôt l'essentiel pour s'attacher aux subtilités de l'esprit […]. Ces Athéniens dont la politesse a passé en proverbe sous le nom d'Atticisme, et dont les progrès dans les beaux-arts font depuis tant de siècles l'admiration de la postérité, passaient leur vie au théâtre, ou dans la place publique à guetter les fautes grammaticales de leurs rhéteurs. » [8]

« 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. » [9]

« Le talent de nos artistes devrait-il se faire lâchement esclave des manières grecques et ne rien pouvoir prendre de ce qu'ils trouvent beau ailleurs ? Secouons donc cet indigne joug. » [10]

Chapiteaux « à la Michel-Ange » et frises « à la grecque » ou* guillochis[11] *en France, contre la théorie

Néoclassique ? Utilisé en stylistique architecturale rétrospective à partir des années 1950-60, c'est-à-dire bien après la disparition du courant *Art Déco* des années 1920-30, ce vocable n'est pas envisageable pour le siècle compris entre 1689-1789. Les « néo-styles » – néo-gothique, néo-Renaissance, néo-byzantin, etc. – se sont formés au XIX[e] siècle. Le *néo-grec* international, florissant dans l'approche historiciste du Siècle de l'Industrie et des nationalismes européens, met en œuvre le concept d'*imitation*, cher à Winckelmann et à son disciple Quatremère de Quincy[12], au XVIII[e] siècle le critique le plus radical de l'architecture de la fin de l'Ancien Régime ! Le « goût à la grecque » du règne de Louis XV est tout autre qui, comme l'a bien formulé André Chastel, 1976[13], tempère l'attirance de l'imitation de l'Antique par une *émulation* inventive, une liberté compositionnelle hors des sentiers battus. Contre les règles jalousement illustrées et diffusées par l'Académie royale d'architecture, au moins avant les années 1770 mais en son sein par de jeunes lauréats, s'est développée une approche sensualiste de l'architecture sous la forme d'un nouvel *antique-moderne* prôné par M.-A. Laugier, puis J.-D. Le Roy, deux réfractaires au conservatisme de Jacques-François Blondel[14]. Le recours à l'usage de l'ornement libre, jusqu'à l'hypertrophie, et aux modèles concrets des grands maîtres, eux-mêmes créateurs depuis la Renaissance, élargit le dogme

[7] Charles Perrault, *Le Siècle de Louis-le-Grand. Poème*. 1687.
[8] Victor Riquetti, marquis de Mirabeau, *L'Ami des Hommes. Traité de la population*. 1756.
[9] Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*. 1765.
[10] G. Battista Piranesi, *Diverse maniere d'adornare i cammini* (...). 1769 (trad. D. Laroque).
[11] Guillochis lignes de postes en forme de vaguelettes dynamiques et motifs géométriques de grecques en continu
[12] A.-C. Quatremère de
[13] [*Piranèse et les Français*
[14] Davrius

vitruvien entretenu depuis des lustres, notamment sur la suprématie des ordres canoniques et des proportions idéales. Le « goût à la grecque » repousse la bienséance et la convenance [cf. W. Szambien, 1986] : l'artiste est tout aussi libre que ses prédécesseurs faiseurs de chicorée, de rocailles, de cartouches, de chimères et de dragons tarabiscotés ; cependant il entend désormais être digne de l'admiration légitime portée à la civilisation mère ; ce que défend également Piranèse, sectateur des *Etrusques*, paradoxalement ! Le « goût à la grecque » repose sur un sentiment de *ressourcement*. Il intègre la vision du *caprice* et l'exception de la *licence* dans l'usage de fragments de ruine ou d'ornements hors système des trois ordres grecs – par exemple, les consoles massives, ornées du motif des triglyphes doriques, parfois enrichis de gouttes ou de lourdes guirlandes, y sont d'un emploi récurrent, fréquent chez J.-C. Delafosse[15], le plus prolixe dans le genre.

[15] J.-C. Delafosse J. Barrier



17-J.-C. Delafosse, Vases “à la grecque”, aquarelle, Coll. part., s. l.

La découverte de l’art grec, in situ, et l’érudition des savants amateurs *antiquaires*, Caylus, Mariette, par exemple, ou architectes-archéologues comme Le Roy[16], façonnent un nouveau *goût* dont s’imprègnent les pensionnaires de l’Académie de France à Rome, tous lancés sur les lieux de fouilles, parfois jusqu’en Grande Grèce ! L’art augustéen (époque de Vitruve), d’un *classicisme* qui avait inspiré, exclusivement, les artistes depuis le

16

Renaissance[17], perd de son prestige normatif avec les relevés disparates qu'avait publiés en 1682 Antoine Desgodetz dans *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, dédicacé à Colbert et conçu en écho à la fameuse traduction illustrée et copieusement commentée des *Dix livres d'Architecture de Vitruve*, de Claude[18]. La naissance et l'épanouissement de la rocaille entre 1720 et 1745 environ, eurent une double conséquence dans l'évolution des arts. Invention des successeurs de Jules Hardouin-Mansart et de Robert de Cotte, maîtres de l'architecture de la fin du Grand Siècle, généralement considérée comme la version « à la française » du *rococo* européen, héritage détesté du Romain Francesco Borromini disait-on à l'époque, cette rocaille a d'abord *perverti* l'ornement dans le décor intérieur, les arts appliqués et la gravure. Mais quand les architectes incorporèrent ces formes souples, dissymétriques et remuantes, quasi incontrôlées pour le plaisir de moderniser l'antique, elles furent ensuite rejetées pour immoralité, inconvenance et insignifiance. Alors, si la rocaille était jugée indigne d'un *langage* architectural moderne symbolique [cf. C.-N. Cochin, 1754], il devenait urgent de *régénérer* la grammaire et la syntaxe, non plus seulement de l'art de bâtir, mais de *concevoir* l'architecture ; en témoignent les écrits de Laugier, Le Roy, Piranèse et, plus tard, Boullée et Ledoux.

Réédité une troisième fois, en 1766 par Mariette, le fameux *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* de Fréart de Chambray (1650), s'achève par une planche complète intitulée : *Dessin d'une espèce d'ornement qu'on appelle guillochis***,** substitut d'une liberté d'usage décoratif empruntée aux Grecs et qui s'oppose à l'emploi de chapiteaux antiques *capricieux* romains, non canoniques, qui « ne sauraient plus avoir de place aujourd'hui en aucune sorte d'édifices, vus qu'ils n'étaient convenables qu'aux divinités du paganisme… » Elargissant le recours à la forme géométrique carrée du motif de « la grecque », deux planches de modèles proposent au contraire des *lignes de postes* ou méandres, dissymétriques, finement ondulées et dynamiques comme des vaguelettes, sur les plinthes des bases des colonnes toscanes et corinthiennes de Charles Errard, par exemple. Il faut attendre le *Cours d'Architecture* (1691) d'Augustin-Charles d'Aviler pour trouver réunis sur une même planche « Des ornements et Moulures » le motif de grecques et celui de postes, ce dernier varié avec « rosettes » ou « fleuronnées » ou simple. Mais ce qui distingue le *Cours* de d'Aviler des traités français précédents c'est, qu'après s'être fait l'interprète de Vignole, il consacre un long chapitre et plusieurs planches à des œuvres bâties de Michel-Ange ; notamment aux fameux chapiteaux « enguirlandés » du petit ordre ionique du Palais des Conservateur à Rome. Avant lui, à défaut d'être commentés, ce sont déjà des chapiteaux à la Michel-Ange que déclinait la perspective gravée du frontispice du livre de Vignole, *Le Due regole della prospettiva pratica* (1664).[19] Anciens et Modernes seraient-ils compatibles ? En 1738, féru de livres d'architecture, le grand sculpteur Edme Bouchardon – ami des

[17] Cf. F. Lemerle
[18] Perrault [1673, 2e éd. augmentée 1684
[19] Vignole
[19] [*Cours d'Architecture,* t. II, 1771].

antiquaires Caylus et Mariette –, dessinait le frontispice d'une réédition du *Cours* de d'Aviler : le portait de Vignole y figure sur un médaillon ovale avec guirlande « à la française », à la manière de Claude Perrault à la colonnade du Louvre et analogues à ceux de Pierre Lescot… Ce motif est devenu le poncif d'une volonté identitaire, tout comme les colonnes accouplées inusitées dans l'Antiquité et objet de débats. Mais attention ! Le docte Jacques-François Blondel veille au grain : « Quel fruit (…) peut-on tirer des compositions de Michel-Ange, principalement celles qui nous sont présentées avec autant de crédulité que de fastes dans d'Aviler ? » [Il s'agit] « D'apprendre à nos élèves à sentir de bonne heure les fautes des grands hommes, parce qu'autrement elles pourraient devenir des exemples dangereux Il n'empêche que Blondel, en le nommant, emploie ce chapiteau dans son projet de *Portail pour le Palais épiscopal de Cambrai* [20] Et on va le voir, si ses élèves, forts nombreux, ne *copient* pas exactement le chapiteau de Michel-Ange, du moins s'obstinent-ils a *adapter les effets* de sa guirlande suspendue entre les « yeux » des volutes, « à la manière de… » !

Tandis que le riche corinthien, inspiré de la colonnade du Louvre de Perrault tout comme les portiques très allégés, d'A.-J. Gabriel pour le projet définitif de place Louis XV à l'emplacement de l'esplanade du « Pont-tournant », demeurent les plus nombreux parmi les exemples publiés dans le somptueux livre-témoin de Pierre Patte[21], l'ordre dorique – alors réputé *apollinien* – austère est choisi exceptionnellement dans deux des projets concurrents très admirés et conservés dans l'album Marigny[22] : le premier de Soufflot montre des portiques transparents qui libèrent la vue sur les frondaisons des Champs-Elysées, parti imposé par Marigny lui-même ; le seconde, du vieux Boffrand traite d'un programme édilitaire (un « grenier d'abondance ») dans une veine puissante pré-ledolcienne. Plus tard, Ledoux s'en souvient-il lorsqu'il met en œuvre exclusivement cet ordre dans ses pavillons d'octroi des Fermiers généraux ? Avec en prime les bossages géométriques qui dynamisent les futs trapus, d'un pittoresque puissant, herculéen – comme à la Saline royale ! Avec cet ordre, accepté par Louis XV dans le second projet pour le futur théâtre de l'Odéon de Peyeret De Wailly (1771), le dorique royal pouvait s'imposer dans les monuments publics sous Louis XVI…

[20] Cf.J.-F. Blonbel, *L'Architecture française,* t. III, pl. XXIII. .
[21] P. Patte
[22] Album Marigny



18-- Jacques-Germain Soufflot, Façade de l'Hôtel Dieu de Lyon (détail d'une travée), 1739-47 (Cl. D. Rabreau)
)



19- Pierre-Louis Moreau (?), agence de Beausire, Fontaine du Pot-de-fer, rue Mouffetard, v. 1757, (cl. l'auteur (Cl. D. Rabreau)



20- Giovanni-Nicolo Servandoni, Porte de l'immeuble de l'architecte, place Saint-Sulpice, après 1754 (cl. Centre Ledoux) (après 1754)



21- Jacques-Germain Soufflot, Chapiteaux de la façade de l'Ecole de Droit, place du Panthéon, 1763-74 (Cl. Centre Ledoux)



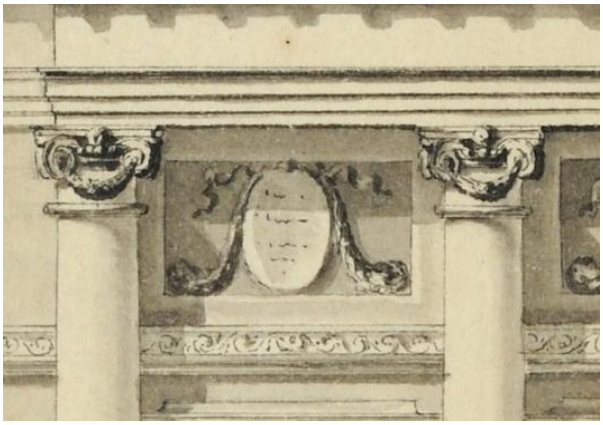
22- Etienne-Louis Boullée, Chapiteau de la façade de l'hôtel Alexandre, 1764 (cl. Centre Ledoux) (1764)



23- Claude-Nicolas Ledoux, Chapiteaux de la façade du château de Bénouville, 1770 (cl. Centre Ledoux)



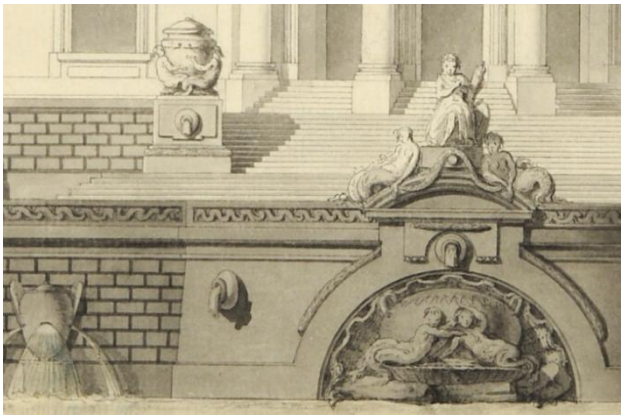
25-- Richard Mique, Chapiteaux sous la coupole de la chapelle du Carmel de Saint-Denis, 1780-84 (cl. Pierre-Louis Laget)



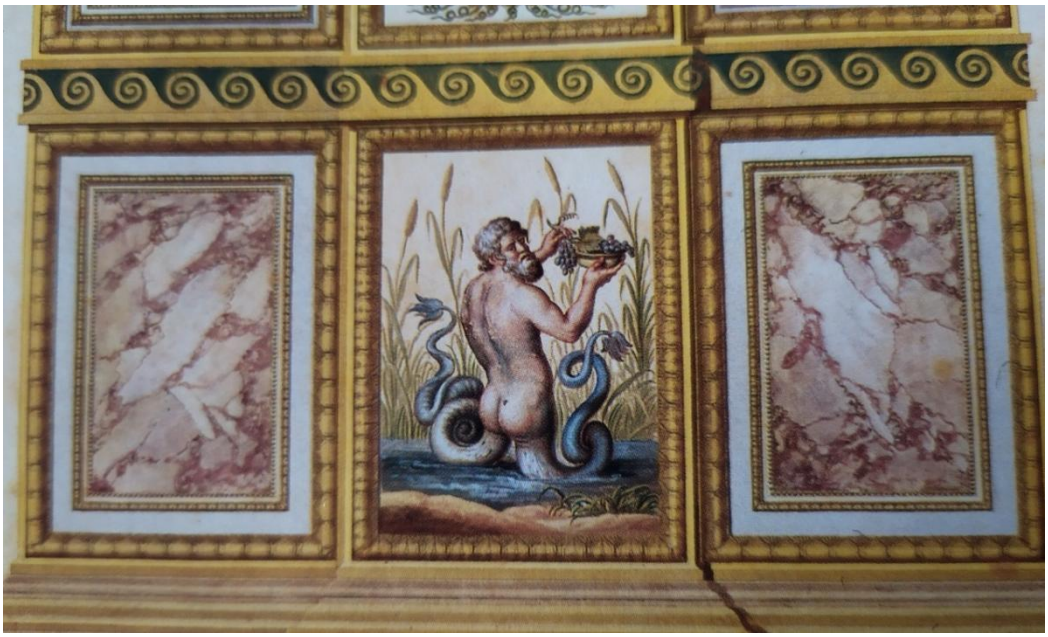
24- Jean-François-Thérèse Chalgrin, *Un pavillon au bord d'une rivière* (détail de la façade), plume et lavis, 1er Grand prix de l'Académie, 1758, Bibl. de l'ENSBA, Paris (cl. Centre Ledoux)



26- Charles De Wailly, *Une orangerie* (détail de la façade), plume et lavis, 2e Grand prix de l'Académie, 1750, Bibl. de l'ENSBA, Paris (cl. Centre Ledoux



26- Jean-François-Thérèse Chalgrin, *Un pavillon au bord d'une rivière* (détail de la façade), plume et lavis, 1er Grand prix de l'Académie, 1758, Bibl. de l'ENSBA, Paris (cl. Centre Ledoux)



27- Giovanni Volpato, copie à partir de 1772 d'après G. da Udine, atelier de Raphaël, dans *Les Loges de Raphaël* […], cat. expo. Musée des Beaux-arts de Tours, 2007 (cl. du Musée)

« *Bâtiments de Michel-Ange* » « *Chapiteau ionique du portique du Capitole* » La figure extraordinaire de ce chapiteau m'a fait naître l'envie d'en donner la représentation, pour faire connaître qu'il y a des compositions heureuses hors de la sévérité des règles, lorsqu'elles partent d'un grand fond de *dessein* [sic, je souligne] (…) M. Le Mercier architecte, a mis en œuvre ce chapiteau à l'ordre ionique du vestibule du grand pavillon du Louvre (…). »[23],

Michel-Ange a « émancipé l'architecture, en la délivrant par ses innovations, des liens et des entraves sous lesquels on suivait les routes battues par l'usage. » « C'est au Capitole que Michel-Ange fit l'emploi de ce chapiteau ionique qui porte son nom, et dont il fut réputé l'inventeur. Mais cette opinion a été réfutée depuis longtemps. Il y a plus d'un exemple dans l'antiquité de chapiteaux ioniques dont les volutes retournent en dehors (…). »
[Quatremère est ici coupable d'une erreur d'appréciation, car ce ne sont pas les volutes d'angle que Michel-Ange a inventées, mais ce que le critique omet de mentionner : les guirlandes pendantes (*festons*) ajoutées sur l'avant du gorgerin, entre deux volutes[24].

Pour la façade d'entrée de la maison de Marigny au Roule (1769), « Soufflot dessina sur les suggestions du marquis une porte mâle et carrée à la Michel-Ange. »[25]

[23] Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture*, 1691.
[24] A.-C. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, 1830
[25] Michel Gallet, *Soufflot et son temps*, 1980.



28-Vue du salon de la princesse à l'hôtel de Soubise, de Boffrand (Cl. Centre Ledoux)



29-Vue du grand salon de l'hôtel de la Chancellerie d'Orléans, de De Wailly et Pajou
(Cl. Centre Ledoux)

Oppenord, Bouchardon, Boffrand, Servandoni, Gabriel, Chalgrin (1734-1758)

Louis Hautecoeur, dans son *Histoire de l'architecture classique en France* (3 vol. XVIII[e] siècles, 1950 -1953) a malheureusement fait école avec cette formule « *retour* à l'antique » pour désigner la réaction anti-rocaille des années 1750. Or délaisser la rhétorique classique n'est pas se détourner de l'antique, ni s'éloigner des modèles gréco-romains ni les repousser. Il s'agit, sur un libre choix de l'artiste, de s'en inspirer selon une vision *moderne* des attendus de la création artistique. Pour faire simple : l'antique n'est plus seulement à imiter, mais à réinventer [cf. Laugier] en respectant l'idée du *Beau naturel* / *idéal* qui imprégnait l'art naturaliste des origines de la civilisation occidentale, notamment ; ne pas oublier également que l'attrait de l'*exotisme* est concomitant et révélateur du relativisme des Lumières !.

J.-M. Pérouse de Montclos, qui ne se départit pas de l'histoire des styles, a le mérite d'affirmer : « Le meilleur exemple de *retour* à un meilleur goût n'est pas dû [aux] théoriciens, mais au sculpteur Bouchardon, dont la fontaine de Grenelle, construite précisément dans les années 1739-1745, est, avec plusieurs décennies d'avance, en *style Louis XVI* » – sic, je souligne[26] Premier monument édilitaire du règne, offert par la Ville de Paris à Louis XV, « Pacificateur de l'Europe », la fontaine de Grenelle est également l'insigne manifeste d'un art régénéré par le génie d'Edme Bouchardon, en l'occurrence également architecte ! Tous les ingrédients des éléments évoqués ci-dessus y sont affirmés, dans une composition d'un *atticisme* idéal[27] c'est-à-dire avec une élégance et une harmonie étrangères au futur et massif militantisme « à la grecque ». Toutefois la frise de ligne de postes, qui couronne tout le socle à bossage régulier, confirme la recherche idiomatique qu'affirme également l'usage des colonnes *accouplées* – mais ici au chapiteau ionique canonique –, qui encadrent le groupe allégorique central composé à la manière de Michel-Ange [Quant au chapiteau de celui-ci, le sculpteur le réserve à un projet de monument funéraire, connu par une précieuse sanguine[28], Enfin, la statue de la Ville, assise, bras vigoureux drapé vers l'avant, qui s'inspire de statues antiques des musées romains, contraste avec le naturalisme des nus évoquant la Seine et la Marne, au-devant d'un charmant paysage de roseaux où s'ébrouent canards et cygnes en ronde-bosse. Antique, hymne à l'art, idéal, au naturel pittoresque et épuré, ce chef-d'œuvre de Bouchardon illustre un *goût* gallo-grec – « sentiment »[29] bientôt partagé par certains architectes parmi les plus influents du temps. Toutefois, et c'est symptomatique, le docte Jacques-François Blondel, tout en louant le génie du sculpteur, dénigre jalousement son monument qui, affirme-t-il, aurait dû être confié à un

[26] [*Soufflot*, 2004].
[27] [cf. cit. Mirabeau],
[28] cf. cat. expo. *Bouchardon*, fig. p. 346.
[29] [cf. Batteux, 1746.

architecte. A l'article « Fontaine »[30] il propose même un contreprojet de sa manière où il démontre, dans une gravure, la bienséance et la convenance – ordre dorique contre ionique – omises par Bouchardon. Malheureusement l'image parle d'elle-même : le professeur, dans un projet banal, associe d'une manière bancale la ronde-bosse à l'ordre péremptoire.

Nos remarques attestent que certaines critiques n'atteignent pas qu'une *mode* « à la grecque », un peu hystérique, comme on se l'imagine parfois en évoquant les modèles pléthoriques de Jean-Charles Delafosse, diffusés en gravures et appliqués dans la France entière [cf. Rabreau, 2010, Barrier, 2020]. La mode a existé, certes, mais l'on constate que les exemples qui illustrent ci-dessous cette *Mham* montrent des commandes royales, des œuvres magistrales – dessins et / ou constructions – emblématiques de la carrière des plus célèbres architectes de l'époque, puis de la génération active entre 1759 et 1789. Le format de la *Mham* du Ghamu ne permet pas de développer, mais le choix d'illustrations se veut éloquent.

On remarquera toutefois que si la *rocaille*, à l'origine, est le fait de collaborateurs des deux derniers Premiers Architectes de Louis XIV, on s'aperçoit également que certains d'entre eux n'ont pas ignoré l'emploi des modèles d'ornements « à la grecque » qui ne doivent rien à la déclinaison des cinq ordres. Parallèlement, les tenants du « *Moderne* », à la suite de Perrault, s'inspirèrent souvent de ses licences ou motifs emblématiques, colonnes accouplées et médaillons ovales enguirlandés, par exemple. Son adversaire, François Blondel, auteur du premier *Cours* de l'Académie, homonyme sans parenté avec Jacques-François, n'hésite toutefois pas à sommer la Porte Saint-Denis, qu'il érige à Paris en l'honneur de *Ludovico Magno* (1672), d'une monumentale frise de ligne de postes. Le même motif, également « *fleuronné* » [d'Aviler], mais à l'échelle d'un décor intérieur et doré, n'orne-t-il pas la chapelle royale de Versailles ? Les postes sont en bas-relief sur le maître-autel, de *part et d'autre* du tabernacle [refait sous la Restauration – mais en continu sur le dessin de Robert de Cotte], tandis qu'on les retrouve, peintes en trompe l'œil, en encadrement des figures bibliques d'Antoine Coypel sur la voute de la nef, et dans un style vigoureux manifestement inspiré de la *maestria* virile de Michel-Ange ! Enfin au Louvre, comme le signale d'Aviler, c'est le chapiteau « à la Michel-Ange » que Jacques Lemercier avait employé au vestibule du Pavillon de l'Horloge (1654) ; un bon siècle plus tard, Jacques-Germain Soufflot en perpétue l'usage dans la poursuite des travaux d'achèvement de la Cour Carrée… Avant d'évoquer le rôle capital de ce grand architecte dans la création d'une architecture *régnicole*, reflet des ambitions du Bien Aimé[31] et de son entourage très actif, Mme de Pompadour et son « cercle » face au public des Lumières, on remarquera des indices de l'ajustement du vocabulaire gréco-romain dans l'adoption d'un goût nouveau, moderne, en France.

[30] [*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, vol. ill. 1762]
[31] [cf. Davrius, 2014]

L'œuvre, réalisé, dessiné, peint ou gravé dans des recueils célèbres, de certains de ces maîtres, comme Lajoue, Pineau, Vassé, Cuvillés, Meissonnier… [cf. Roland-Michel, 1984], parait exclure le phénomène, sous réserve d'inventaire ! Toutefois, les guillochis, méandres et chapiteaux « à la Michel-Ange » ne sont pas absents des recueils de Gilles-Marie Oppenord, l'architecte du Régent au Palais Royal où se trouve le local de l'Académie royale de musique et de danse. Mieux, dans un projet alternatif qu'il dessine pour un « Opéra du Mont Olympe » à édifier à Paris (1734)[32], Oppenord offre deux variantes fondées justement sur l'*interprétation* « à l'antique » ou « moderne » du rôle de l'ordre ou de l'ornement. Dans le premier il réinvente un portique dorique non canonique, dont les colonnes sans base reposent sur des socles octogonaux – à l'arrière de bornes – qui soutiennent un entablement sans frise. Cet ordre, parfaitement *licencieux,* mais à la fois sévère et élégant, inspiré de Palladio, pénètre dans les accès intérieurs de l'édifice. Dans le second, l'entrée s'effectue sous des arcades, sans ordre, mais les façades agrémentées de sculptures envahissantes et d'ornements pittoresques, déploient en couronnement une frise ostentatoire de *méandres* qui supporte les statues allégoriques.

Dans un esprit proche, mais avec une monumentalité inédite à Paris, le portique dorique mâle, surmonté d'une loggia ionique de la façade de Saint-Sulpice que réalise le chevalier Servandoni (1733 -1754) montre une synthèse savante entre l'antique (cannelures vigoureuses, par exemple) et les goûts réunis : français, séculaire, dans la conception des tours qui renvoient à celles de Notre-Dame de Paris ou de la Trinité-de-Monts à Rome, et italien, dans la loggia qui rappelle la façade *moderne* de Saint-Jean-de-Latran – le temple de l'évêque de Rome où les rois de France avaient le privilège d'être chanoines ! L'interprétation iconologique n'est pas le sujet de ce chapitre, mais avec ces deux exemples, on comprend que la symbolique et l'idéologie nourrissent les expériences inventives de « régénération ». Grand ordonnateur du décor de fêtes urbaines dynastiques sous Louis XV, Servandoni était admiré pour ses architectures éphémères dressées sur la Seine : ses temples à blanches colonnades élevées sur le Pont-neuf contrastaient avec les « feux » rocaille élaborés dans l'agence de Beausire, au service de la Ville de Paris. Antique et moderne, c'est dans cet esprit qu'il avait composé un arc éphémère à l'occasion de la pose de la première pierre de la place Saint-Sulpice (1754). Magnifiant la statue de Louis XV de Pigalle, l'arche tripartite « à la Palladio » était cantonnée sur les piédroits de deux trophées soutenus par de lourdes consoles ornées de lignes de postes. Mieux : l'un de ses projets pour les tours de son église, gravé par P. Patte, comporte un couronnement de postes ! Un écho charmant de ce goût s'observe, encore aujourd'hui, dans la frise grecque géométrique qui décore les vantaux de la porte de l'immeuble que Servandoni s'est construit pour lui-même, place Saint-Sulpice. Le motif ornemental deviendrait-il un *poncif*, à défaut d'être une signature ? Et le motif de « grecque » ? Voici deux exemples chez l'illustre Piranèse : une frise au-dessus de la dédicace au pape Clément XIII qui orne le frontispice de ses *Lapides Capitolini…* (1762), et

[32] Rameau

la frise de grandes grecques de l'entablement du *pseudo* ionique historié qu'il crée à la façade de Sainte-Marie-de-l'Aventin (1764-66) – la seule construction de l'« architecte vénitien » !

Parmi les grands créateurs de décor intérieur rocaille, attaché toutefois à la symétrie structurante de l'ornement à l'hôtel de Soubise à Paris (1735-1738), Germain Boffrand est un modèle de modération dans la dialectique assumée de l'antique et du moderne, par exemple à la chapelle palatine de Lunéville, dans quatre projets très variés pour la place Louis XV et à l'Hôpital des Enfants trouvés – détruit ! –, qui trouve son inspiration dans l'*Art poétique* d'Horace. S'il ne sollicite jamais, semble-t-il, l'emploi du chapiteau « à la Michel-Ange », du moins use-t-il une fois, et de manière péremptoire, les lignes de postes *fleuronnées* aux deux façades du célèbre hôtel d'Argenson, sur toute la largeur du muret de couronnement. Admirateur de Palladio, sectateur d'un pittoresque original dans l'ornement *parlant*, à l'Arsenal à Paris, aux portiques du Château d'Haroué, à l'hôtel de Craon à Nancy, Boffrand lèguera utilement à la postérité ses principes imités de la théorie de l'*Ut Pictura poesis* transposée à son art, dans le *Livre d'Architecture* (1745) qu'il publie, en latin et en français, à la fin de sa longue vie. Laugier, Boullée, Ledoux… en développeront ensuite les conséquences !

Et Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) ? Dans les années 1755-1770, on observe cette tendance *syncrétique* dans l'agence du dernier Premier Architecte qui sera libéré de sa charge en 1775 ; il est pourtant garant du *grand genre* prôné par l'Académie dont il est, *es qualité*, le directeur, avant l'enseignement de son successeur J.-D. Le Roy et les réformes sous Louis XVI. On vient de suggérer que certains maîtres de la rocaille, qui ont influencé Gabriel à l'origine de sa formation, n'ont pas attendu la « mode » du goût à la grecque dans le mobilier et les arts appliqués[33] pour prospecter les voies d'une inspiration « à l'antique » *moderne*. Or c'est forcé par le directeur des Bâtiments du roi, Marigny, le frère de Mme de Pompadour, que Gabriel dut adapter ses projets au gré de l'orientation de jeunes collaborateurs, notamment Potain, De Wailly, le sculpteur Pajou, anciens lauréats de l'Académie de retour de Rome, et l'ornemaniste Honoré Guibert. La cause est entendue, comme M. Gallet et A.-C. Gruber[34] l'ont démontré : les derniers « chefs-d'œuvre » de Gabriel ont été mis au goût du jour « à la grecque » par les protégés de Marigny : à l'Opéra du château de Versailles (chapiteaux à la Michel-Ange de la colonnade palladienne de la salle, cadre de lignes de postes en fer forgé des loges grillées, oculi ou médaillons enguirlandés – salle et foyer), à la chapelle de l'Ecole militaire (nef sobrement ordonnancée) et au Petit Trianon, spécialement créé pour Mme de Pompadour. Ce pavillon, d'un *atticisme* exemplaire, à l'ordre subtilement gradué sur ses quatre façades, devenu emblématique d'un antique moderne qui ne doit plus rien au grand genre, déploie des frises de lignes de postes (intégrées au bossage régulier de la façade sur cour où s'incrustent des oculi ovales à la

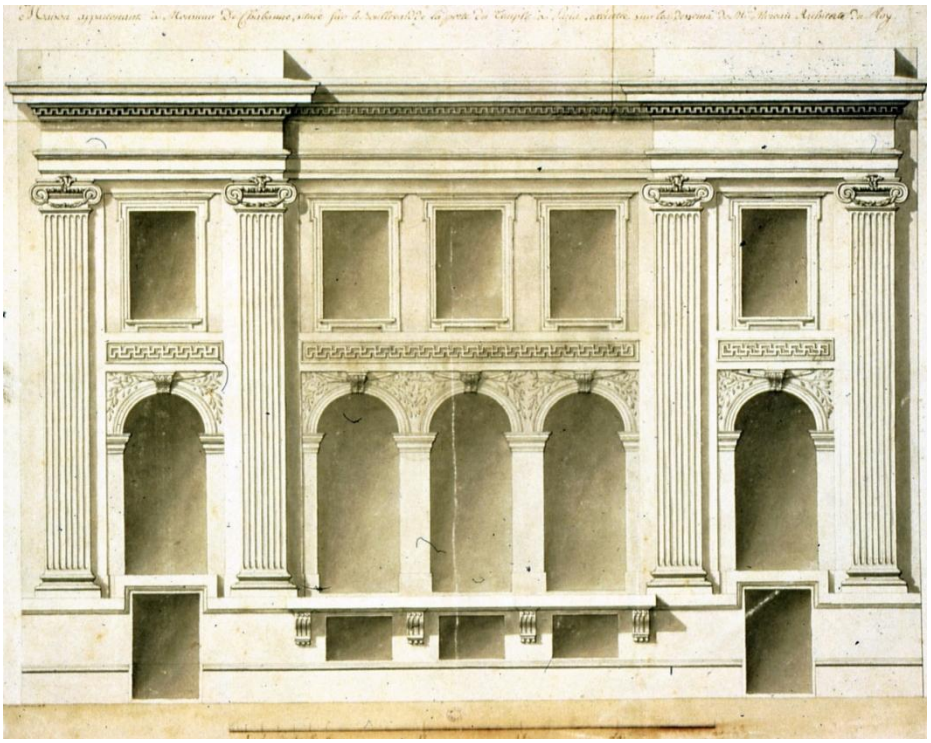
[33] [cf. Eriksen, 1974],
[34] Gruber Boucher

Perrault, et, à l'intérieur, sur la rampe en fer forgé de l'escalier)… On en connait l'inspiration directe à partir d'un Premier Grand prix de l'Académie dont le programme, *Un pavillon sur le bord d'une rivière,* avait été donné opportunément en 1758 : celui de J.-F.-T. Chalgrin dont les dessins seront collectionnés par Marigny. L'artiste, appelé ensuite à une très grande carrière, y décline, avec le chapiteau à la Michel-Ange, frise de ligne de postes ostentatoires et médaillons enguirlandés[35] On se souvient que Gabriel avait dû refaire son projet de place Louis XV (Concorde actuelle) en tenant compte de certaines idées de ses confrères académiciens ; la coupe est pleine quand la commande et le chantier de l'église Sainte-Geneviève (Panthéon) lui échappent au bénéfice de Soufflot !



30- Jean-François-Thérèse Chalgrin, *Un pavillon au bord d'une rivière,* plume et lavis, 1er Grand prix de l'Académie, 1758, Bibl. de l'ENSBA, Paris (cl. Centre Ledoux)

[35] Prix de rome



31- Pierre-Louis Moreau, L'hôtel de Chavannes, 1759, façade sur le Boulevard, plume et lavis, Musée Carnavalet (cl. Centre Ledoux)

« Au savoir spécifique des principes de l'architecture, s'associera (…) une deuxième connaissance, plus enracinée dans la culture générale que dans un savoir détaillé : le goût. L'invention du goût n'équivaut pas à celle de l'Académie (et ce n'est surtout pas l'Académie qui invente le goût : par contre elle le propage), mais à celle du public. Mais dans la mesure où on attribue à ce dernier cette faculté et qualité, il est inévitable de l'attribuer également à l'architecte et à son œuvre. »[36]

« J'ai dit qu'on vit naître le goût, qu'on prescrivit des règles ; le goût les forma, elles forment le goût – c'est selon moi une même chose dans l'architecture. »
Jacques-Germain Soufflot, *Mémoire pour servir de solution à cette question, savoir si dans l'art de l'architecture le goût est préférable à la science des règles ou la science des règles au goût*, discours devant l'Académie de Lyon, 1744[37]

Epilogue : avec Soufflot et les Piranésiens français (1738-1789)

Cette *Mham* s'efforce d'être un *constat*. Même très partiel, celui-ci devrait engager ultérieurement une approche *esthétique*, déterminée, de l'évolution de l'art de l'architecture selon la qualification du goût ; qu'il s'agisse d'un phénomène global ou d'une notion

[36] Werner Szambien, *Symétrie, goût, Caractère* (…), 1986.
[37] [éd. *L'œuvre de Soufflot à Lyon*, 1982]

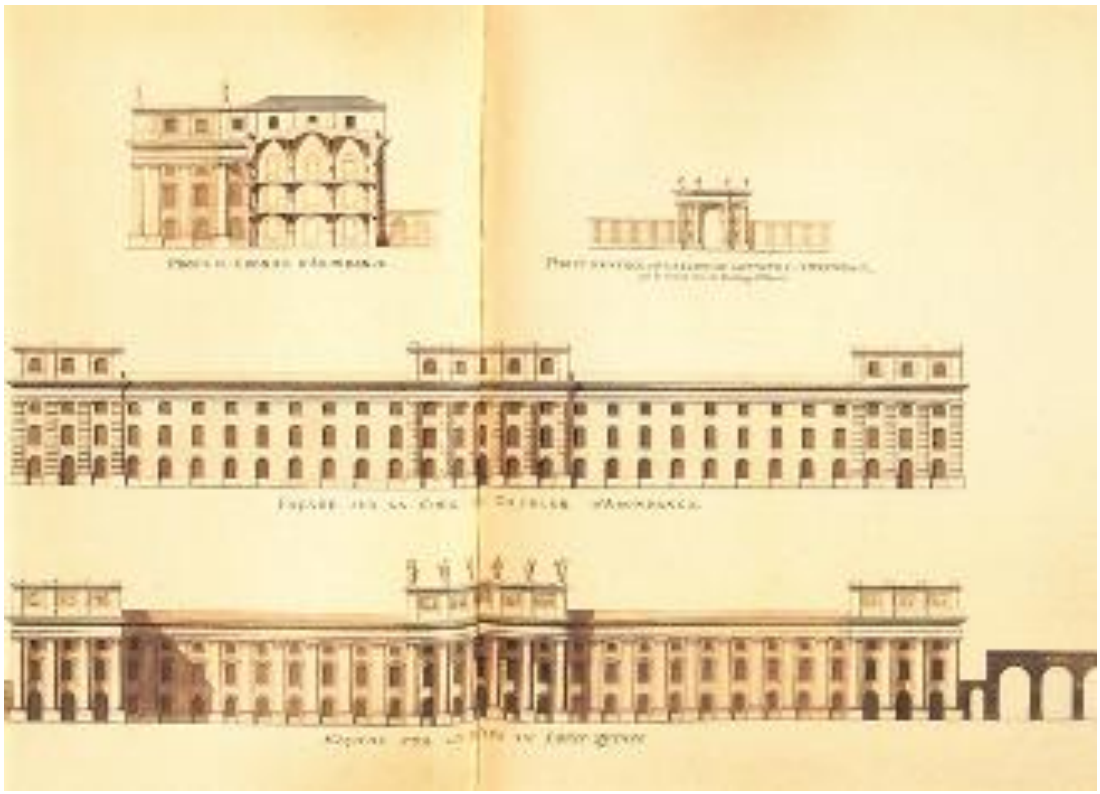
appliquée à l'inspiration individuelle de l'artiste et/ou du commanditaire et, bien sûr, au jugement du public – alors, se pointe la mode ! On vient de le décrire : le double phénomène *critique* et *prospectif* qui touche, d'une part, la relativité du dogme prônant le primat des ordres antiques et, d'autre part, la liberté d'user d'ornements non canoniques qui accompagnent tout ou partie d'un édifice, ce phénomène débride l'*imagination* des meilleurs architectes de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. Doués d'un génie d'invention militant, maîtres d'œuvre comblés de chantiers et de charges, trois architectes parmi cinq ou six maîtres très admirés en leur temps, Soufflot, De Wailly et Ledoux, ont chacun fait évoluer leur *style*, quitte à défrayer parfois la chronique[38] sans que l'on puisse attribuer à ce style, très *personnel* – la « *manière* » des maîtres, disait-on en peinture –, les qualificatifs réducteurs néoclassiques, Louis XV ou Louis XVI, monarques qu'ils ont servi avec zèle ! On se limite, en conclusion, au constat qui fait l'objet de cette amorce de recherche sur l'usage concomitant du chapiteau « à la Michel-Ange » et des frises « à la grecque ».

Sans que les causes de sa vocation d'architecte soient connues, c'est à l'âge de 20 ans que Jacques-Germain Soufflot (1715-1780) quitte sa famille pour Rome. Il s'y formera durant cinq ans, vite apprécié par des mécènes influents et admis à rejoindre les pensionnaires de l'Académie de France, sans être passé par les concours. A son retour, en 1738, il commence une carrière fulgurante à Lyon, chargé des édifices civils les plus importants de la ville et très actif dans l'architecture privée, membre de l'Académie des Beaux-arts et formateur de disciples-associés qui témoignent de son influence considérable. Protégé par de hauts dignitaires, proches du « clan Pompadour », il est choisi pour être le mentor du frère de la Favorite, le futur marquis de Marigny destiné à la survivance de la charge de son oncle à la Direction des Bâtiments du roi, afin de former le goût de celui-ci durant un voyage d'un an en Italie (1749-50). Il en rapporte des relevés des temples grecs de Paestum que son ami J.-P. Dumont diffuse par la gravure (1764). Membre de l'Académie royale d'Architecture, il poursuit à Paris – comme à Lyon – la lecture de ses mémoires théoriques où certaines questions techniques se partagent l'intérêt pour des sujets brûlants d'actualité touchant au goût et, par exemple, à l'exemplarité des effets constructifs du « *gothique* ». Contrôleur des bâtiments du roi dans la capitale, dirigeant une agence d'architectes et d'ingénieurs, mais également de dessinateurs et de graveurs comme Bellicard, Dumont, Neufforge, Soufflot connaît une aura indiscutable comme arbitre du goût auprès de la Direction des Bâtiments du roi mais également en province. En témoignent ses projets pour Reims, Bordeaux, Rennes, non réalisés, mais également l'activité de ses disciples : François Lhote à Bordeaux, par exemple, grand sectateur du « goût à la grecque », comme Toussaint Loyer à Lyon. Quant à son disciple le plus célèbre, le *piranésien* E.-A. Petitot, il devient l'architecte de la cour du duché de Parme, possession des Bourbons où Madame Infante, fille de Louis XV attire artistes, savants et penseurs français – Condillac, le héraut du Sensualisme ! –, qui y délivrent le nouveau goût, dans la bonne humeur.

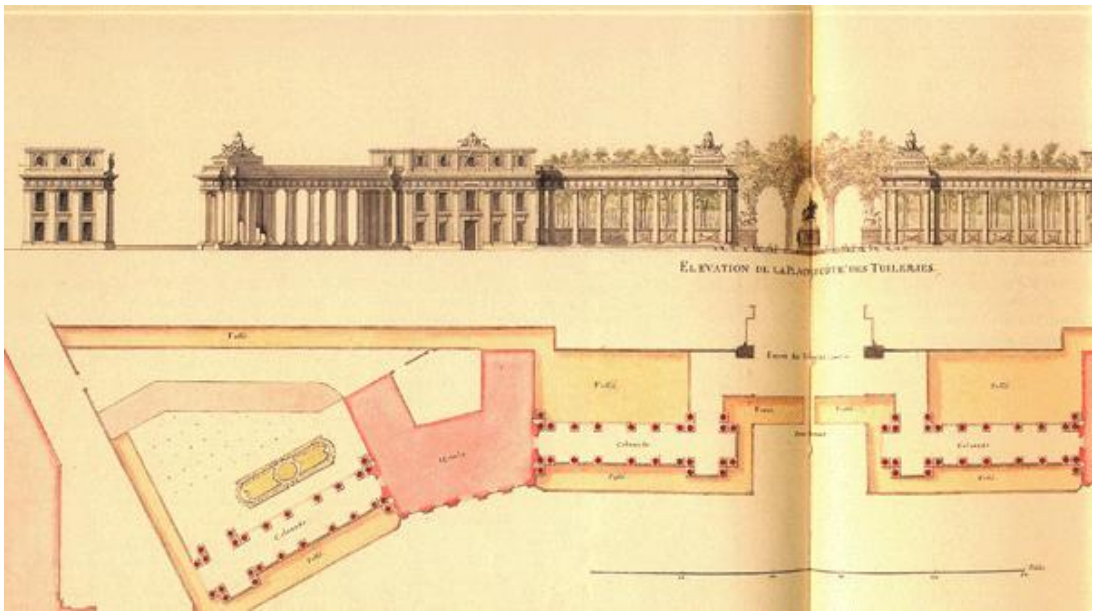
[38] [cf. actes du colloque *Soufflot*,

Deux chefs-d'œuvre à Lyon, deux autres à Paris, retiennent ici succinctement notre attention sur la question du *syncrétisme* à partir de l'influence des maîtres *modernes* et de la volonté militante d'user d'ornements « à l'antique », non canoniques. D'abord, dressé sur les rives du Rhône et fondation royale ancestrale, le majestueux Hôtel-Dieu décline ce syncrétisme *régnicole* que Soufflot affirme clairement avec le dôme sur plan carré « à la française » et les oculi ovales enguirlandés, tandis que les frises de grecques géométriques, sur la façade, et la couronne de lignes de postes de l'oculus du dôme de la chapelle[39], attestent du rôle emblématique de ce décor réputé « à la grecque » – mais hors d'échelle par rapport à l'ordre. Et, sur les pilastres d'ordre colossal, c'est à Scamozzi qu'est empruntée la structure des chapiteaux ioniques – disposition des volutes « *qui sortent du haut de l'ove* » comme le précisait François Blondel en 1675 –, en les épurant à l'extrême. Ensuite, à la Loge du Change, Soufflot respecte les ornements du même ionique dans un édifice quasi *historiciste*, avant la lettre (!), puisqu'il s'agit d'un ancien bâtiment construit au XVII^{e} siècle, étendu et entièrement remodelé à la manière de Serlio, l'auteur d'un projet non exécuté (1575). La double loggia à l'italienne, l'élégance de l'ordre et du parti décoratif général font de cet édifice un exemple quasi unique au XVIII^{e} siècle en France. A Paris, ensuite, l'hommage de Soufflot à Palladio et Michel-Ange s'affirme dans un autre chef-d'œuvre, discret mais également unique en son genre : la maison de Marigny au Roule (1767-détruite). Enfin, tandis que le créateur de la basilique Sainte-Geneviève orne son vis-à-vis, l'Ecole de Droit, de chapiteaux « à la Michel-Ange » rectifiés et d'oculi ovales enguirlandés, on peut s'interroger sur le devenir du goût à la grecque… Eh bien ! il eut caractérisé l'immense crypte de l'église dont un premier projet, en 1757, montre un ordre dorique primitif soutenant des frises de guillochis surdimensionnés, quasi provocantes ! La complexité de l'évolution du projet et du chantier du futur « Panthéon » – Soufflot meurt en 1780, ayant juste choisi le parti du dôme définitif[40]– rendent impossible d'en détailler ici les observations qui alimentent notre réflexion sur le syncrétisme *moderne / antique-libre*, qu'invente Soufflot. Dédié au Roi, à la Religion et à la Nation – déjà ! –, le temple moderne synthétise dans une harmonie générale à l'antique, intérieur/extérieur, d'abord l'idéal grec de l'ordre corinthien, ensuite la mise en volume et en espace des plus belles conceptions de la Renaissance italienne avec à l'origine du projet le plan centré en croix grecque, comme à la basilique Saint-Pierre de Michel-Ange – les deux plans furent amendés, en cours de réalisation – et, enfin les effets sensibles de lumière, de clair obscur et de légèreté des nefs voutées, selon les principes constructifs dynamiques du « Temps des Goths » – cf. Laugier et les commentaires des ingénieurs collaborateurs de Soufflot… En somme, rien de « *néo-classique* », ce que lui reprocheront plus tard les adeptes des idées de Winckelmann et de Quatremère de Quincy sur l'*imitation*.

[39] [cf. *L'œuvre de Soufflot à Lyon*, fig. 25]
[40] [cf. *Le Panthéon*, 1989]



32-G. Boffrand, Projet pour la place Louis XV (Cl. Centre Ledoux)



33-J.-G. Soufflot, Projet pour la place Louis XV (Cl. Centre Ledoux)



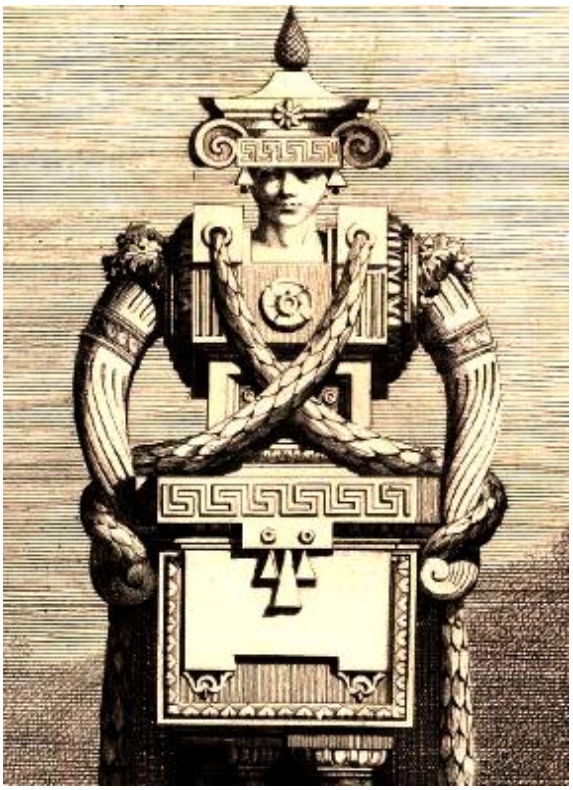
34-- Louis-Denis Le Camus, La pagode chinoise du domaine de Choiseul à Chanteloup, 1773, détail (Cl. D. Rabreau)



35-- Pierre Peyrat, L'hôtel de Chazerat à Clermont-Ferrand, la cour ovale, 1760-69 (Cl. Centre Ledoux)



36- Charles De Wailly, Chaire de l'église Saint-Sulpice, 1789 (cl. Pierre-Louis Laget)



37- Ennemond-Alexandre Petitot, « L'époux à la grecque », estampe, ill. de *La Mascarade à la grecque*, Parme, 1771 (cl. Centre Ledoux)

Le chapiteau « à la Michel-Ange » connaît une grande faveur chez nombre d'architecte renommés durant la période 1760-1780 ; il disparaît ensuite même si Pierre Desmaisons en donne une version ostentatoire à la grille monumentale de la Cour de Mai du Palais de Justice de Paris (1782). De son côté, le successeur éphémère de Gabriel, Richard Mique, architecte au service de la reine, déploie les fameux chapiteaux à guirlande et volutes « en corne » dans deux de ses chefs-d'œuvre : la chapelle du Carmel de Saint-Denis et celle du Couvent de la Reine à Versailles (Lycée Hoche); et parmi les plus célèbres *piranésien*, Victor Louis l'emploie au Grand théâtre de Bordeaux, dans la cage d'escalier lumineuse qui

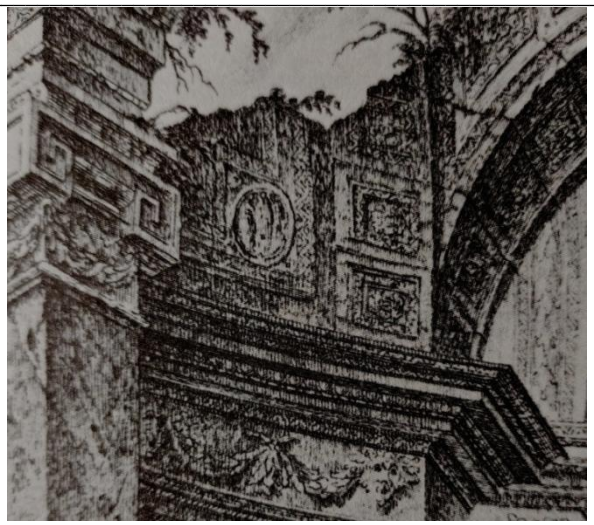
contraste avec le vestibule bas qu'introduit le grand portique de façade… Architectes et ingénieurs, qui œuvrent en province, ne sont donc pas en reste ; trois exemples encore : les chapiteaux « à la Michel-Ange » de l'ingénieur Emiland-Marie Gauthey – un défenseur de Soufflot dans le genre *gallo-grec* – à l'église de Givry (1773-1791)[41] et au théâtre de Chalon-sur-Saône ; ceux de Pierre Peyrat à l'hôtel de Chazerat à Clermont-Ferrand et d'Armand Lefèbvre au portique du Palais de Justice de Caen (1783). L'inventaire reste à faire non sans constater, avec nombre de variantes, que dans des œuvres de jeunesse, déterminantes pour leur carrière, Boullée et Ledoux – comme Chalgrin à l'hôtel de Saint-Florentin – déployèrent le chapiteau « à la Michel-Ange » ; le premier aux hôtels Alexandre et de Monville (1764-1768), le second au château de Bénouville (1770)[42] et dans l'intérieur de hôtel de Montmorency, notamment. Leur jeune confrère, P-L. Moreau, l'ami de Peyre, De Wailly et Trouard, successeur des Beausire à la Ville de Paris, avait déjà suscité l'admiration de Laugier, juste un peu réservée, avec son premier chef-d'œuvre, l'hôtel de Chavannes (1758) sur les Grands boulevard : chapiteaux à la Michel-Ange simplifiés et frises de postes et de guillochis s'y déploient sur toute la façade.

On l'a observé, après 1775-80, ni Boullée, ni Ledoux n'ont sacrifié à un tel décor, mais leur confrère De Wailly, qui affirme un éclectisme d'inspiration plus constant, orne la cuve de la chaire de Saint-Sulpice (1789) d'une légère frise de postes dorée, tandis que sous l'abat-son qui soutient la statue de la Charité, un grand *méandre* d'or sur fond noir, souvenir des « vases étrusques » chers à Piranèse (?), semble vouloir aspirer les âmes vers le salut. Souvenir nostalgique du dessin de son 2e Grand prix de 1750, où le seul décor de la façade d'une orangerie, au bossage régulier, est une frise de postes péremptoire ? A noter : le professeur J.-F. Blondel considérait les *postes* comme un ornement « moderne »[43]. La *symbolique* serait plutôt à interroger, d'autant que parmi les références aux maîtres, De Wailly, a choisi Le Bernin, auteur de la *Cathedra Petri* à Saint-Pierre de Rome[44] comme modèle de structure et d'expression de son petit monument élancé dans la transparence… En revanche, telle une provocation, c'est un bouleversement ornemental de l'*ordre dorique* que William Chambers propose dans son projet pour un temple d'Eole à Kew. Cet ami de Peyre, De Wailly et Moreau – leur ancien condisciple du cours de Blondel – et correspondant de J.-D Le Roy, milite en Grande-Bretagne pour le *goût à la grecque*… « à la française » ! Dans le dessin qu'il publie en 1763, il substitut à l'alternance canonique de métopes et de triglyphes de la frise un grand déploiement de lignes de postes. Le Dieu des vents n'est-il pas le maître des vagues ondulantes ? Peu d'ornements *classiques*, dissymétriques, exposent ainsi leurs rondeurs émaciées à l'imaginaire du mouvement… Parlerait-on de convenance iconographique ?

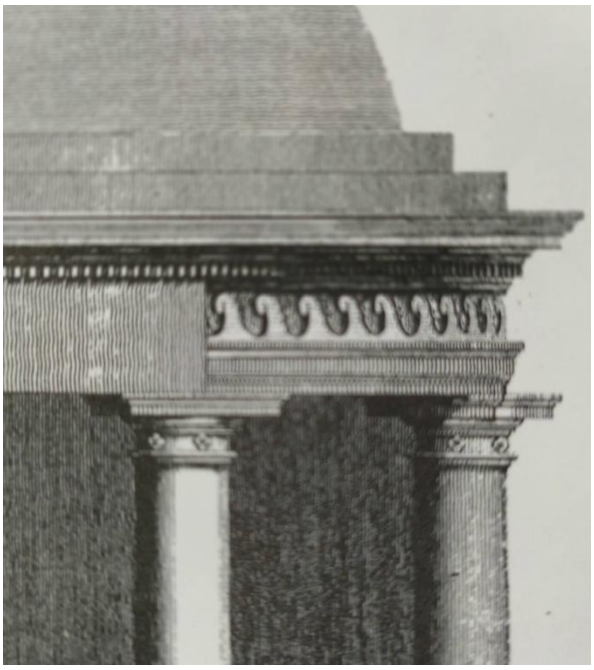
[41] [*Cours*…, t. I p. 253].
[42] D. Rabreau 2000
[43] J.-. Blondel,
[44] [cf. Rabreau-Gallet, 1974],

En plus du *Palladianisme* [45]et du *Piranésisme*, on doit considérer l'admiration que les architectes-peintres portent aux illustres peintres du passé, Raphaël, Corrège[46], Poussin, Le Sueur… Par exemple De Wailly, qui rend hommage au Raphaël de *L'Ecole d'Athènes*, en 1771, dans son morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture [cf. Rabreau, 2012], se souvient-il à Saint-Sulpice des lignes de postes murales qui accompagnent les grotesques de Giovanni da Udine, sous la houlette du maître des loges du Vatican ? L'histoire du *syncrétisme Antique / Moderne*, résolution d'un vieux conflit, doit se poursuivre avec d'autres sources qui abreuvent l'imaginaire des meilleurs créateurs du XVIII[e] siècle ; notamment, l'atavisme des maîtres de la « Renaissance » françaises, clairement évoqués ou nommés par certains architectes ; Ledoux, par exemple, qui n'invoque pas seulement Palladio, Inigo Jones, Du Cerceau ou *Le Songe de Poliphyle*[47], cherche également à partir de Philibert de l'Orme et de Jean Goujon à revivifier les motifs d'archivolte appareillée et la *cariatide* grecque du Louvre. En 1768, Soufflot avait projeté des cariatides pour un projet de grand escalier derrière la colonnade du Louvre ; en 1790-91, Legrand et Molinos réalisent le rêve au fameux Théâtre Feydeau – « Théâtre de Monsieur »[48], frère du roi. L'imaginaire partagé entre le commanditaire et l'architecte serait-il une question de goût ? L'artiste « crée, il perfectionne et met en mouvement ; il peut assujettir le monde entier aux désirs de nouveauté qui provoque les hasards sublimes de l'imagination »[49].

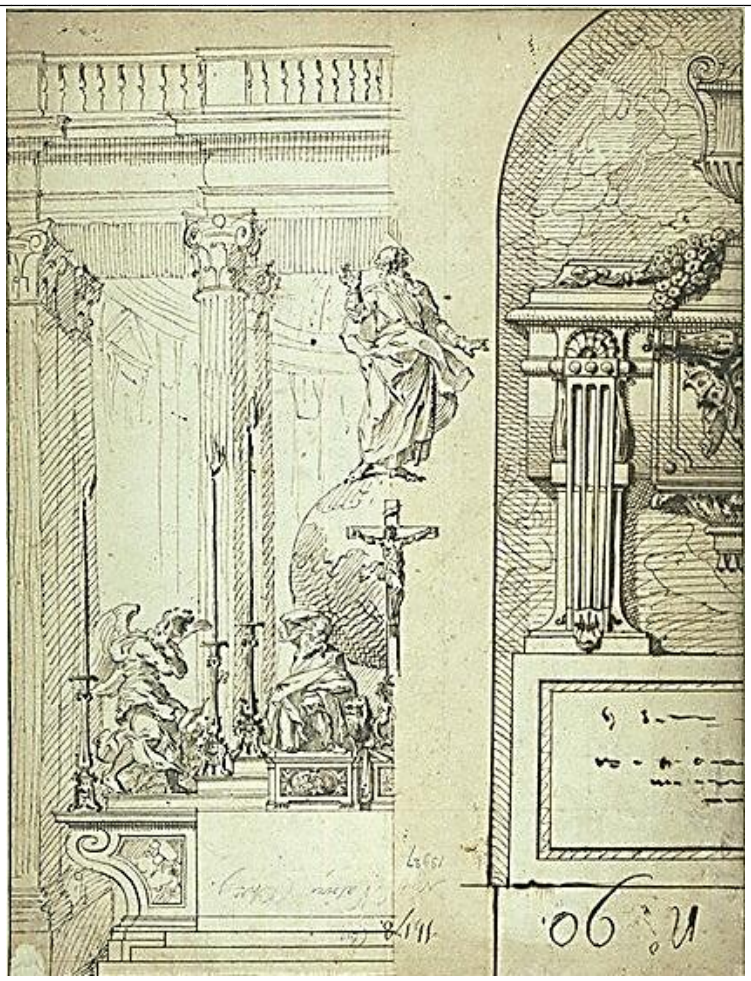
[45] D. Rabreau 2000 et D. Rabreau
[46] [cf. Henry, 2006
[47] Legrand
[48] D. Rabreau
[49] [Ledoux, *L'Architecture*…, 1804]



38-- Jean-Laurent Legeay, Fantaisie architecturale (chapiteau à volutes carrées et guirlandes), v. 1760-65, plume et encre de Chine, coll. HM. King Charles III, ill. *Piranèse et les Français*, n° 98
(Cl. Centre Ledoux)



39- William Chambers, "Le Temple d'Eole", gravé dans *Plans, Elevations and perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey*, Londres, 1763 (Cl. Centre Ledoux)



40-Oppenord, Maître autel de Palladio à San Giorgio Maggiore et projet de tombeau, plume, Louvre (Cl. du musée).

« Il me semble que dans les arts qui ne sont pas purement mécaniques, il ne suffit pas que l'on sache travailler, il importe surtout que l'on apprenne à penser. » (…) « Ma principale intention est de mettre le Public, et surtout les Artistes, en voie de douter, de conjecturer, de se contenter difficilement. »
Marc-Antoine Laugier (1753).

« Les motifs particulièrement frappants de masses s'interpénétrant et de masses mêlées à des volumes devaient connaître une grande faveur au XX[e] siècle. Nous les voyons déjà apparaître dès 1770 dans la maison de Mlle Guimard, la danseuse. Les projets de ce genre durent surprendre au XVIII[e] siècle. Il n'est pas étonnant que Ledoux se soit plaint d'être incompris [sic]. Pour nous, le « cubisme » avant la lettre semble tout à fait familier. »
Emil Kaufmann (1955). [50]

Chapitre 6

Scénographie du cul-de-four d'entrée, en façade

Ce chapitre aborde une *métamorphose* architecturale. Comment muter une structure et un décor majeur de l'intérieur d'une nef en un élément capital de façade expressive ? Méditation sur la ruine et le motif antique moderne.

A vingt ans de distance, à peine, Claude-Nicolas Ledoux caractérise les façades de deux de ses chefs-d'œuvre par un *effet*[51] ostentatoire, aussi rare que magnifique : une grande niche centrale en hémicycle, ombrée d'une colonnade libre que domine une voûte en cul-de-four à caissons.

[50] *[Abréviations dans les légendes et les notes : AM, Archives municipales, AN, Archives nationales, BnF, Bibliothèque nationale de France…]* – Cit. : M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, p. XXXIJ et LIJ (1[re] éd., 1753 - rééd. Bruxelles, 1979) et E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963, 180-181)

[51] « Effet », Vocabulaire emprunté à la théorie de la peinture dans de nombreux écrits sur l'architecture, depuis Laugier (cf. l'influent traité de Roger de Piles, *Le Cours de peinture par principes*, Paris, 1708).

Le premier, la maison de Mademoiselle Guimard (1770, détruit), dont Fragonard, *in fine*, refusa de livrer un plafond peint, au bénéfice de Jacques-Louis David, témoigne et des fastes et des caprices de la première danseuse de l'Académie royale de Musique et de Danse (l'Opéra de Paris) ; il comporte plusieurs innovations[52], dans la distribution, le décor et l'expression symbolique, inusuelle dans un édifice privé de taille modeste. « Temple de Terpsichore », disait-on, où la propriétaire rendait publics les fastes de sa vie galante effrénée et consacrée au prestige des arts.

Le second, le pavillon d'octroi du mur des Fermiers généraux à Paris à la Barrière des Bonshommes, sur le quai de Passy (1784-1789, détruit)[53], est un monument public sous tutelle du Contrôleur général des Finances, Charles-Alexandre de Calonne, et du directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, soucieux de métamorphoser un programme architectural ingrat et impopulaire (servir l'impôt), en architecture de prestige, royale et civique. Ledoux, chargé de concevoir et de réaliser plus de cinquante pavillons, ceinturant Paris tout au long d'un nouveau boulevard, y affirme sa liberté d'imagination et une stimulante *variété* de partis, dans une unité s'intention totalement inédite : le plus grand chantier de la capitale, avant Hausmann, défraie la chronique et sa disparition au XIX^{e} siècle laisse un goût amer. Tenant compte de la topographie des barrières aux *portes* de la ville, Ledoux a magnifié l'emplacement de quelques *entrées royales*[54] ; c'est le cas ici : la barrière des Bonshommes[55] accueillait l'issue de la route de Versailles vers le séculaire Cours la Reine.

L'ordre ionique féminin sur lequel repose le groupe sculpté de Félix Lecomte[56], *Apollon couronnant sur terre la déesse de la danse*, consacre la demeure de la muse Terpsychore. A la barrière des Bonshommes, les armoiries royales du fronton et les métopes de la frise dorique (décalées très au-dessus du

[52] Le décor végétal peint sur miroir de la salle à manger, le jardin intérieur, le bain distribué derrière la façade sur cour, le théâtre privé au-dessus de la porte cochère… Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux L'Architecture et les Fastes du temps*, Tome III des Annales du Centre Ledoux-Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Bordeaux, éd. William Blake & Co, 2000.

[53] J.-G. Legrand et C.-P. Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, Paris, 1806-1809 (rééd., 1818, 1842), M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980.

[54] Cf. D. Rabreau, *op. cit. supra note 2* et Daniele Vegro, *Entre histoire et architecture : les Propylées de Paris de Claude Nicolas-Ledoux à travers les aquarelles de Palaiseau,* étude de 2025, en instance de publication.

[55] *Ibid*. Appelée également Barrière de Versailles, de Passy ou de la Conférence.

[56] J. Tissier, « Félix Lecomte (1737-1817) : la carrière sous Louis XV d'un sculpteur aujourd'hui méconnu », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, Annales du Centre Ledoux, t. I, Bordeaux, 1997. D. Rabreau, "La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture, selon C.-N. Ledoux", *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^{e} siècle*, actes du colloque du Louvre (1992), Paris, La Documentation française, 1993.

portique vigoureux signalant l'entrée) sont le seul décor qui couronne la façade du pavillon massif. Mais sur la largeur du quai, l'architecture vue du « point de distance »[57] *pyramide* grâce à la présence de statues colossales au niveau des grilles des passages de part et d'autre du pavillon : les figures allégoriques de la Normandie et de la Bretagne honorent le trafic avec ces provinces.

Sans chercher à établir une généalogie du motif *hyper-attirant* du cul-de-four, ainsi magnifié en façade par la plastique de l'ordre antique libéré du mur et approprié au caractère de l'édifice, il s'agit ici de sonder l'inspiration créatrice (formelle et symbolique) d'une structure aussi rare en façade, témoin de *l'anti-vitruvianisme* pittoresque qui motive les *effets* recherchés par les artistes du siècle des Lumières.

L'attachement au pittoresque naturaliste – c'est-à-dire reflétant le sentiment de la Nature –, Ledoux l'a exprimé une troisième fois dans un autre chef-d'œuvre : la grotte ordonnancée, ponctuée de vases d'où s'écoule une saumure minérale, à l'entrée de la Saline royale d'Arc-et-Senans. Le parti y est travesti en évocation primitive de la matière et des éléments[58] mis en œuvre, le sel ignigène transformé par l'industrie des hommes. Pas de niche semi-circulaire, pas de cul-de-four à caissons, mais un conglomérat concave de roches brutes, au milieu duquel la porte d'entrée couronnée des armes royales (peintes à l'origine, bleu et or[59]), libère un rayonnement en bossage régulier à chanfrein digne d'un emblème apollinien !

Il ne s'agit plus d'une *niche* détournée à proprement parler, contrairement à d'autres exemples contemporains de Ledoux, on le verra, où le thème du cul-de-four, devient un parti de composition *complet* ; indépendant comme un édicule, il s'affirme alors en contraste avec la plastique de l'ordre [cf. infra les exemples de Boucher, De Wailly, Soufflot, Alexandre Lenoir].

L'analyse de la faculté de voir, selon Ledoux dans l'image sensualiste théorique d'un œil qu'il en donne en gravure (fig. 5), évoque une progression de

---

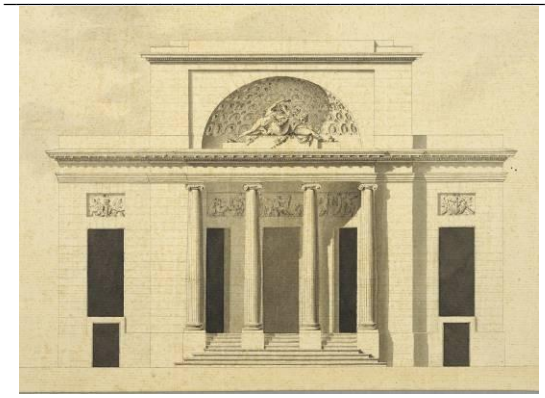
[57] Expression récurrente dans C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804 (Tome I – rééd., Nördlingen, éd. Dr. Alfons Uhl, 1981.

[58] Cf. *Les éléments et les métamorphoses de la nature*, (Colloque de Bordeaux, sept. 1999), sous la dir. de H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, tome IV Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Bordeaux, éd. William Blake & Co, 2004. M. Mosser, « Le rocher et la colonne. Un thème d'iconographie architecturale au XVIII[e] siècle », *Revue de l'art*, n° 58-59, 1982-83.

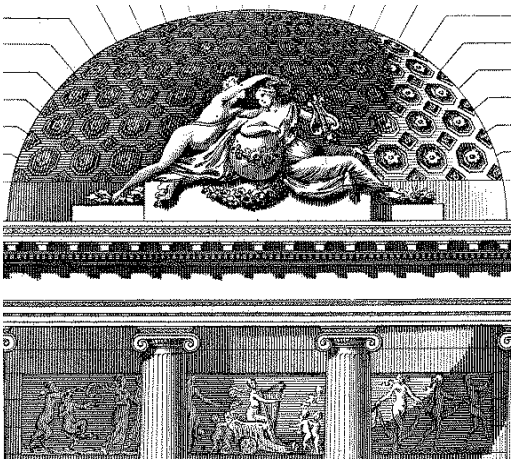
[59] Description dans une rendue de 1793 (AN), cit. dans B. Naviner, , *La saline royale d'Arc-et-Senans de Claude Nicolas Ledoux*, mémoire du diplôme d'architecte, École d'Architecture de Paris La Villette. 1998 (inédit).

la vue, du regard et de la vision[60]. Nul doute qu'il faille interpréter le contraste entre le linéaire et le courbe, la colonnade et le cul-de-four, comme un effet, vecteur de l'entendement attendu du *spectateur* ! Spectateur ? Ce vocable, à l'époque des Lumières *théâtromanes*, désigne fréquemment tout amateur des *Beaux-arts*, en dehors du théâtre qui les réunit tous ! Trois auteurs d'ouvrages à visées réformatrices de l'architecture, Laugier, Gondoin et Le Camus de Mézières[61] [cf. infra] sont explicitement très attentifs à s'adresser au *Public* qui, par ailleurs, est régulièrement informé par les gazettes des innovations en architectures : des débats y sont ouverts[62].

[60] « Coup d'œil du théâtre de Besançon », pl. extraite de C.-N. Ledoux, *L'Architecture…, op. cit*.
[61] M.-A. Laugier, *op. cit*. et *Observations sur l'architecture*, La Haye-Paris, 1765 (rééd., Bruxelles, 1979), J. Gondoin, *Description des Écoles de Chirurgie*, Paris, 1780, N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.
[62] R. Whitman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France* New York & Abingdon, UK: Routledge, 2007 *;* D. Rabreau « Architecture et art urbain : un nuancier de la réception et de la critique à travers la presse (1760-1798) », communication à une journée d'étude de l'Université de Lyon II - CNRS, 30 janvier 2010 (inédite).



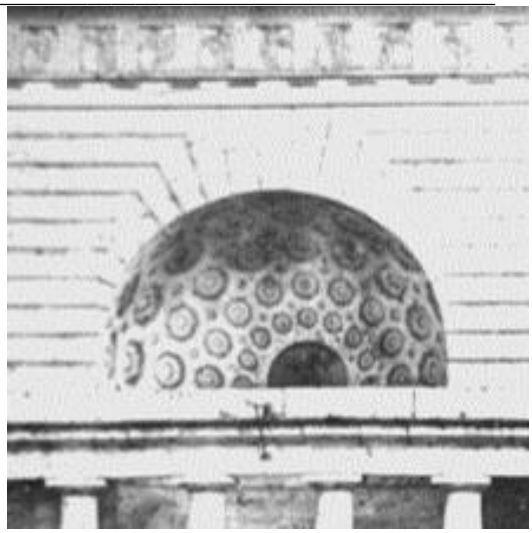
1 – Ledoux (d'après), Hôtel de Mlle Guimard, plume et lavis (anonyme), BnF, Départ. des Estampes (Cl. Centre Ledoux)



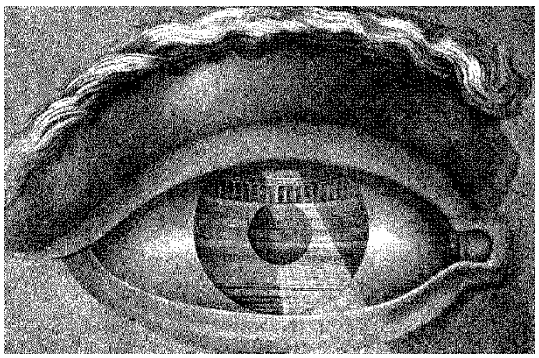
3 – Détail de la fig 1, Gravure extraite de l'édition de Daniel Ramée, *L'Architecture…*, éd. 1848 (Cl. centre Ledoux)



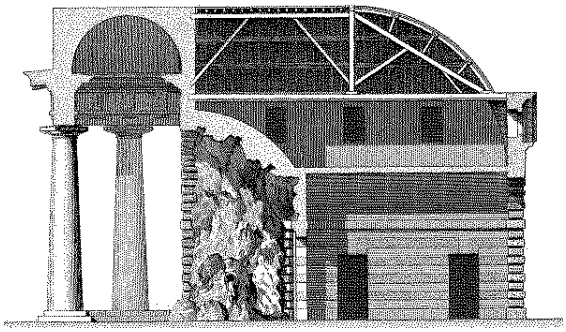
2 – Ledoux, Barrière des Bonshommes, photographie d'Auguste Gouviot, 1859, BHVP (Cl. Gaël Lesterlin)



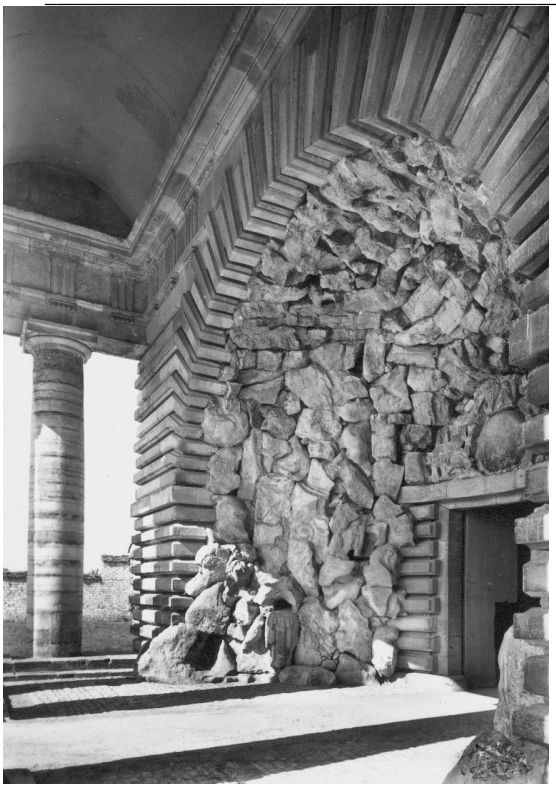
4 - Détail de la fig 2 ,Photographie d'Auguste Gouviot (Cl. Gaël Lesterlin)



5 - Ledoux, *Coup d'œil du théâtre de Besançon*, extrait de *l'Architecture…*, 1804 (Cl. Centre Ledoux)



6 - Ledoux, Coupe de l'entrée de la Saline royale d'Arc-et-Senans, gravure dans *L'Architecture…*, 1804 (Cl. Centre Ledoux),



7 – Ledoux, Entrée de la Saline royale d'Arc-et-Senans (Cl. Centre Ledoux),

Il faut évidemment souscrire à ces affirmations de Ledoux lui-même : « L'Architecture est à la maçonnerie ce que la poésie est aux belles lettres : c'est l'enthousiasme dramatique du métier » (c'est-à-dire dans l'idée d'atteindre au sublime). « Laissons savourer à longs traits l'ambroisie d'une théorie fondée sur la nature ». « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre. »

« Les hommes pompent avec les yeux les vertus et les vices, les impressions du plaisir et des peines, les effets qui stimulent la conception dans les arts ; ceux qui régularisent leurs sensations par la réflexion, préparent en tous genres les délicieux transports du cœur. » « (…) L'imagination embellit l'image. » [63]

Une autre manière de magnifier le cul-de-four en entrée d'édifice consiste à en doubler l'usage aux extrémités d'un vaste vestibule, vaisseau ouvert *transversalement* et *directement* à l'arrière d'une colonnade libre en façade – situés au-dessus d'entrées latérales, les culs-de-four correspondent à un parti inverse de celui de la perspective axiale d'une nef. Tel est le cas, peut-être unique,

[63] C.-N. Ledoux, *L'Architecture…*, op.cit., p. 15, 16, 113 et 224. E.-L. Boullée affirmait, comme le Corrège admirateur de Raphaël : « *Ed io anche son pittore* », cf. J.-M. Pérouse de Montclos [1969], *Étienne-Louis Boullée. 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969. 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*, actes des colloques de Paris (décembre 1999 et décembre 2004), D. Rabreau & D. Massounie (dir), Paris, 2006.

du chef-d'œuvre de Mathurin Crucy[64], élève de Boullée, Premier grand prix de l'Académie royale d'architecture et pensionnaire à Rome : le Théâtre Graslin de Nantes[65].

C'est fortuitement la lecture d'un passage du livre posthume d'Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France* (1955)[66], qui m'a suggéré ce rapprochement avec les effets innovants qu'affectionne Ledoux.

Historien de l'Ecole de Vienne[67], totalement soumis aux théories modernistes d'Alfred Loos (*Ornement et crime*…, 1908)[68], Kaufmann demeure le pionnier de la « redécouverte » de l'œuvre de Ledoux et de l'architecture française de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, notamment[69]. Mais en inventant le concept d'« architecture révolutionnaire », il prend carrément ses distances : « Je ne pense pas avoir résolu l'important problème de savoir quelles furent les raisons de la révolution architecturale aux environs de 1800 »[70], écrit-il…

L'étude de la fortune du cul-de-four, tout en rendant hommage à la démarche *phénoménologique* de Kaufmann, est également un argument de critique radicale des limites de sa démarche : un historien ne saurait admettre sa méthode rétrospective qui juge d'une époque selon les critères de la *modernité* de son temps ! Quelle que soit la pertinence de ses intuitions, l'historien doit établir une *interprétation informée* (sur les mentalités, la culture, le goût, la chronologie sans failles, etc.) comme la pratiquent aujourd'hui musicologues et interprètes de la

[64] D. Rabreau, « Introduction » à C. Cosneau, *Mathurin Crucy, 1749-1826, architecte nantais néoclassique*, cat. expo., Musée Dobrée, Nantes, 1986 ; D. Rabreau, « L'œuvre de Mathurin Crucy à Nantes. Un modèle d'esthétique urbaine néoclassique-1780-1820 », revue *Storia della Città*, Milan, 1977 ; D. Rabreau, « Postface : L'œuvre de Mathurin Crucy à Nantes. Une ''nouvelle Athènes'' sur la Loire : migrations et mutations architecturales (1780-1820) », *Graslin. Le temps des Lumières à Nantes* (colloque de Nantes, juin 2005), sous la dir. de P. Le Pinchon et A. Orain, Rennes, Presse universitaires de Rennes, 2008.

[65] D. Rabreau, « Le Théâtre et la place Graslin de Mathurin Crucy (1784-1787) à Nantes », *Congrès archéologique de France*, Haute Bretagne, 1968 ; A. Delaval, *Le théâtre Graslin à Nantes*, Nantes, 2004 ; P. Lelièvre, *Nantes au XVIII[e] siècle, urbanisme et architecture*, Nantes, 1942 (nlle. éd. augmentée, Paris, 1988).

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

[67] Emil Kaufmann émigre ensuite aux Etats-Unis.

[68]. A. Loos, *Ornement et crime*, (« *Ornament und Verbrechen* », 1908, éd. *Frankfurter Zeitung*, Francfort, 1929), trad. *Cahiers d'aujourd'hui,* Paris, 1913.

[69] E. Kaufmann, « Die Stadt des Architekten Ledoux », *Kunstwissen-schafiliche Forschungen*, Berlin, 1933; 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*, « Postface » de D. Rabreau, Paris, éd. de La Villette, 2002) ; 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).

[70] E. Kaufmann, *L'architecture au Siècle des Lumières...*, *op. cit. supra* note 17, p. 14.

musique ancienne – en histoire de l'art, nous en sommes hélas encore loin ![71] En effet, le concept même de modernité, si ambigu, n'a certainement pas le même sens au XVIII[e] siècle qu'aux XX[e] et XXI[e] siècles. Par exemple, l'époque des Lumières a cru au « progrès des arts » (sens encyclopédique), notion impraticable aujourd'hui où la subjectivité a force de loi. [72]

Il n'empêche que certains concepts résultant des analyses *formelles* de Kaufmann, fort judicieuses, apprennent à voir, à comprendre et à interpréter le résultat du cheminement anti-conventionnel (ou antiacadémique) de ceux qu'il a appelé les « architectes révolutionnaires ». D'autres concepts nouveaux étayent la démarche de Kaufmann. Le premier, « Baroque Gelé »[73], montre un attachement à l'histoire des styles, bien contestable aujourd'hui mais éclairant dans le contexte de la dialectique Classique / Baroque[74]. Les autres penchent pour le plaidoyer en faveur d'une modernité volontaire, transhistorique : « Système architectural », « Espace unifié et intégral », « Architecture autonome ». Recherchant la variété d'application des contrastes dans l'esthétique de Ledoux, Kaufmann en élargit l'usage à la plupart des architectes révolutionnaires.

Témoin l'évocation de trois œuvres de Mathurin Crucy à Nantes qui montrent un usage de « motifs modernes » ![75] Pas un mot, en revanche, sur l'originalité de la relation entre l'ouverture du vestibule à hauteur de la colonnade qui domine la place Graslin (conçue par Crucy lui-même), ni de la perspective biaise opposée, le cours Cambronne, promenade monumentale plantée qu'accompagne une litanie de *pilastres* uniformes [De l'anti-Laugier provoquant !]. La clôture de ce *mail*, au-dessus d'une étroite terrasse privée, constitue le réceptacle de l'espace arboré, comme au Palais-royal de Victor Louis, au riche composite, ou certains *crescents* de Bath ou de Londres. Villes avec lesquelles Arthur Young compare Nantes à la fin de sa tournée en Bretagne rurale ![76]

C'est, en plan, en volume ou en creux, que Kaufmann analyse l'effet de juxtaposition du carré et du demi-cercle, du cube ou du demi-cylindre, épurés, qui

---

[71] Par analogie avec l'exigence théorique des spécialistes de musique ancienne, cf. N. Harnoncourt, *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique, Paris, 1984 (1[ère] éd. en* allemand, *Musik als Klangrede : Wege zu einem neuen Musikverständnis*).

[72] Cf. *Le progrès des arts réunis 1763-1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à l'Empire ?* (colloque Bordeaux-Toulouse, mai 1989), Bordeaux, éd. CERCAM et William Blake & Co, 1992.

[73] E. Kaufmann, *op. cit. supra* note 17, y analyse par exemple l'œuvre de A.-J. Gabriel en ce sens.

[74] Cf. V.-L. L. Tapié *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.

[75] E. Kaufmann, *op. cit. supra* note 17.

[76] A. Young *Voyages en France. 1787-1789*, publiés par H. Sée., Paris

caractérise, la place Royale, les bains publics et le projet de halle aux poissons (inexécuté). Ces deux derniers, comme la proue et la poupe d'un vaisseau, dominaient la Loire aux deux extrémités de l'île Feydeau, fleuron de l'urbanisme *rocaille* récent de la cité portuaire[77]. Réalisée trop tardivement pour recevoir une statue espérée de Louis XVI, la place Royale de Nantes (fig. 13 à 20) devait être dotée d'un corps de garde « composé d'un cylindre surmonté d'un cylindre plus petit (sic) »[78] Constatant la juxtaposition des formes élémentaires, sans précautions de liaison, Kaufmann établit le parallèle avec Ledoux dans le paragraphe qui suit l'évocation des édifices nantais[79]. Mais il n'a pas la perspicacité qu'a montrée Monique Mosser qui nuance l'appétence à l'analyse moderniste : « (…) Lorsque Ledoux revendique une géométrie fondée sur une articulation claire des figures les plus simples, le cercle ou le carré, il serait évidemment naïf de la lire au premier degré. »[80] En effet, le motif épuré qu'affectionne Ledoux prend toute sa signification dans l'approche *spatiale* et *environnementale* de l'édifice, perçu dans sa quatrième dimension – le déplacement du spectateur[81] propre à jouir d'une *esthétique urbaine*, comme on le voit au théâtre de Crucy mis en scène dans l'espace esthétiquement et symboliquement conçu.

Avec cette idée d'une nouvelle esthétique urbaine, ne peut-on rapprocher l'expérience de Crucy à Nantes des créations *révolutionnaires* de certains de ses confrères parisiens parmi les plus renommés ? Par exemple, Ledoux, paysagiste à l'antique au fameux hôtel de Madame Thélusson, ou Temple de Vénus (1780)[82] – l'on prenait des billets pour le visiter, à la fin du chantier (fig. 48) ? L'entrée, ouverte depuis la rue sur un jardin pittoresque en creux, consistait en une grande arche de pont[83] qui cadre la perspective sur la façade du logis. Celle-ci n'était autre qu'une évocation emblématique du Temple de Vesta à Tivoli, dont Fragonard et Hubert Robert, parmi d'innombrables peintres, ont fait leur délice.

---

[77] P. Lelièvre, *Nantes au xviii^e siècle, urbanisme et architecture*, Nantes, 1942 (nlle. éd. augmentée, Paris, 1988.
[78] *Ibid*. p. 213.
[79] *Ibid*. p. 213.
[80] Cf., *Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, texte de présentation de M. Gallet, « Avant-propos » de M. Mosser, p. 7-11, Paris, 1991 ; 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.
[81] Thème récurrent dans les ouvrages de Laugier, Ledoux, Gondoin, Le Camus de Mézières. Cf. D. Rabreau, « Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage », dans *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, gta Verlag, Zürich, 2004.
[82] Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*…, 2000, op. cit.
[83] Au XX^e siècle, les auteurs emploient souvent le terme « arc de triomphe », totalement impropre ici, contrairement à l'entrée de l'allée conduisant à l'hôtel d'Uzès, cf. D. Rabreau, *Ibid*.

Cette « vue sous le pont »[84] urbaine, thème piranésien par excellence, Peyre et De Wailly l'ont illustré dans la composition de leur nouveau Théâtre français[85] et de son quartier, centrés sur une place en hémicycle ; de part et d'autre des rues latérales qui longent le bien nommé « Temple des Muses », analogue au Parnasse français, les architectes ont dressés deux ponts qui protègent les descentes « à couvert » des carrosses[86]. Ce dispositif, extériorisant les accès latéraux au vestibule, Crucy l'a repris pour ses propres projets du théâtre de Nantes ; la première fois sous forme de ponts dans le projet approuvé par la municipalité (1784) et, la seconde fois, sous l'Empire après l'incendie de l'intérieur en 1796, sous la forme d'un passage soutenu par des caryatides « à la grecque » – non réalisé A l'évidence, ce parti extérieur donnait tout son sens à la présence des deux culs-de-four qui couronnent, à l'intérieur, les entrées latérales aujourd'hui occultées.

L'approche du motif très innovant du cul-de-four en façade méritait ces réflexions digressives sur la notion d'esthétique urbaine qui implique fortement l'éducation du regard et le mouvement du spectateur dans l'espace. Alors, l'arc géant, l'archivolte, comme le frontispice de temple antique, entrent dans une *typologie* séculaire, mais qui évolue au plan formel et symbolique. Et la question des *sources d'inspiration* illustre également le fameux débat entre modèles antiques et / ou gothiques (il enrichit la querelle des Anciens et des Modernes[87]) qui inspire les architectes des Lumières – Soufflot et Laugier en ont été les hérauts, notamment en exprimant le ressenti des nefs gothiques, légères et lumineuses qu'annoncent, de l'extérieur, les triples archivoltes. [88].

[84] 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 », *Piranèse et les Français,* sous la dir. de G. Brunel, colloque de la Villa Médicis (Rome, mai 1976), Rome, 1978.

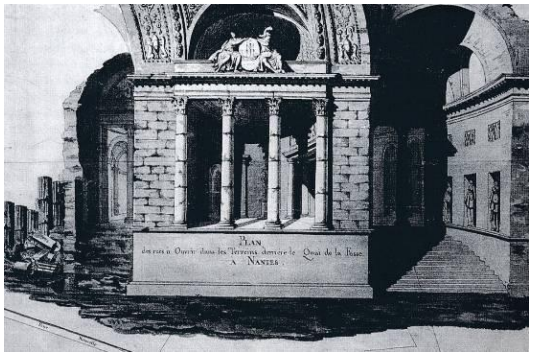
[85] Arches détruites, pour cause de vétusté et encombrement, sous la Monarchie de Juillet. Cf. D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon. Naissance du monument de loisir au XVIII[e] siècle*, Paris, éd. Belin, 2007.

[86] Sur les descentes à couvert et l'art urbain, cf. D. Rabreau, « Un forum au cœur du Paris révolutionnaire. Le Projet de théâtre des arts de Charles De Wailly 1798 », *L'ivre de pierre n°1*, Paris, Aérolande, 1977.

[87] Cf. D. Rabreau, « De l'ordre à l'ornement. Minute d'histoire de l'architecture moderne, éd. en ligne du Ghamu , 2024. pour servir d'antidote à l'*histoire stylistique* de l'« art Régence, Louis XV, Louis XVI et Néoclassique »Minute d'histoire de l'architecture moderne, éd. en ligne du Ghamu , 2024.

[88] M.-A. Laugier, 1765, *op. cit.*, J.-G. Soufflot, *Mémoires sur l'architecture gothique*, 1741, lu à l'Académie de Lyon, puis à l'Académie royale d'Architecture (*L'œuvre de Soufflot à Lyon*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982). Cf. H. Rousteau-Chambon, *Le Gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris, 2003.





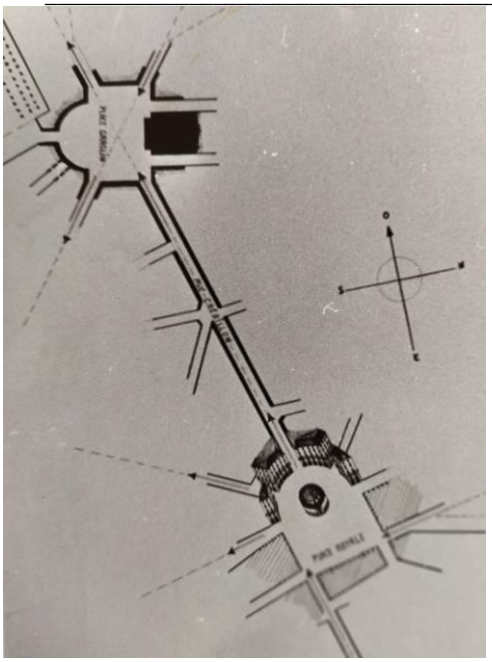
8 & 9, Mathurin Crucy, *Ruines imaginaires* (préfiguration de l'entrée du théâtre et variation d'après la façade de l'hôtel Guimard), vignettes dessinées sur deux plans d'urbanisme du quartier Graslin de l'agence de son prédécesseur J.-B. Ceineray, AM Nantes, (Cl. Centre Ledoux)







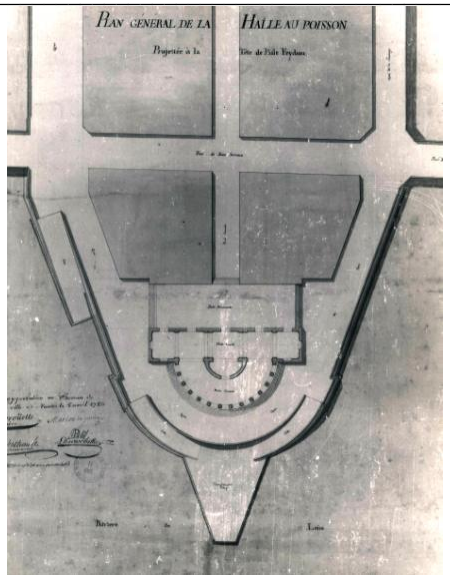
10-11 12 – Mathurin Crucy, Nantes, l'entrecolonnement du portique de façade du théâtre Graslin (et vue vers la place et le cours Cambronne) ; la voûte du vestibule (Cl. D. Rabreau)



13 – Mathurin Crucy, d'après son dernier projet, *Schéma de liaison : la rue Crébillon entre la place Royale et la place Graslin*, à Nantes (dessin et cl. de D. Rabreau).



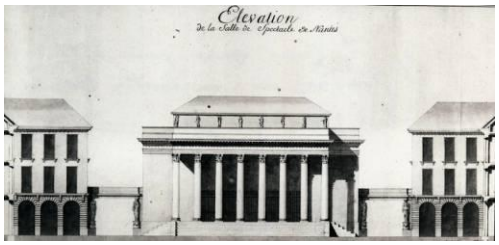
15 - Vue aérienne Nantes, de bas en haut : la place royale, la rue Crébillon, la place Graslin (théâtre) et le cours Cambronne, Carte postale (Cl. éd. Champeau, Nantes)



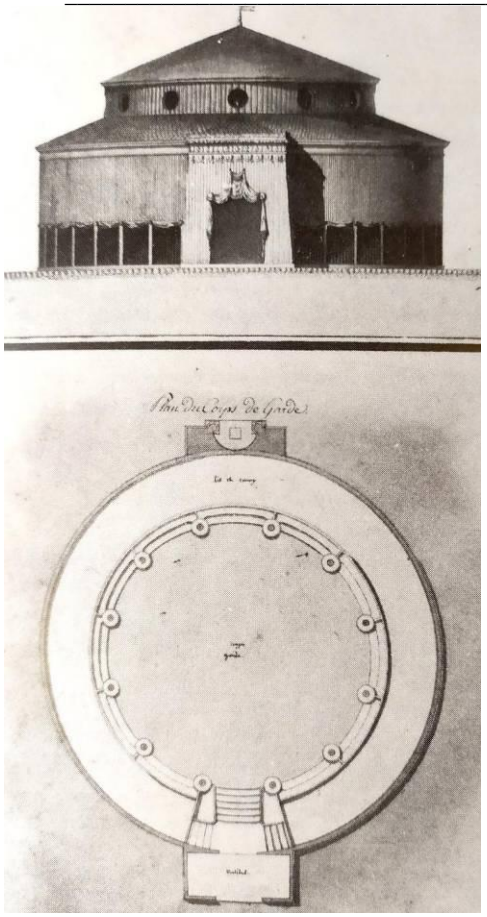
14 - Mathurin Crucy, Plan du projet de halle aux poissons sur l'île Feydeau à Nantes,



16 – Mathurin Crucy, le théâtre et la place Graslin à Nantes (Cl. D. Rabreau)



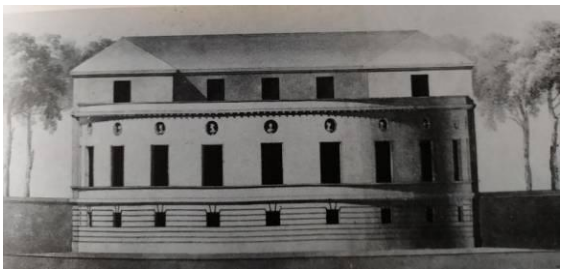
17 – Mathurin Crucy, élévation du théâtre et de la place Graslin, 2e projet de descentes à couvert, avec cariatides (non réalisé) pour les entrées latérales (reconstruction de l'intérieur par Crucy, après incendie), 1808, plume et lavis (Cl. AM, Nantes)



18 – M. Crucy, Projet de pavillon de garde au centre de la place royale de Nantes, 1791, plume et lavis, AM Nantes (Cl. D. Rabreau)



19 - M. Crucy, Premier projet pour l'extrémité est de l'île Feydeau à Nantes, plume et lavis 1783, AM Nantes (Cl. D. Rabreau)



20 - M. Crucy, Elévation des bains publics construits à l'extrémité ouest de l'île Feydeau à Nantes, 1800, plume et lavis, AM Nantes (Cl. D. Rabreau)

Ruines, niches géantes, archivoltes et archétypes de façades

La question de la *façade principale* d'un édifice est un thème majeur de l'architecture, jusqu'à ce qu'elle soit contestée radicalement par les tenants du mouvement moderniste de l'ère industrielle –attitude nuancée depuis la réaction du courant postmoderne dans les années 1980, certes ! La tradition gréco-romaine impose des modèles, devenus des *archétypes*. Par exemple, le frontispice du temple périptère et l'arc de triomphe sont les plus fréquents ; également la demi tholos ou l'élévation d'arcades sur plan curviligne dans des façades convexes, à l'imitation des amphithéâtres romains. Une typologie des projets de façades de

théâtre exprimant la courbe de la cavea égalitaire fait école au XIX[e] siècle, sous l'autorité de J.-N -L. Durand[89]. Dans des formes d'imitation canoniques ou fragmentées et réadaptées (pilastres au lieu de colonnes, frontons variés ou absence de fronton, ordres superposés, piédestaux dépliés, etc.), le système des *baies* qui ouvrent et éclairent l'intérieur de l'édifice se trouve en principe inféodé à la rhétorique des ordres classiques et déploie, sur un mode mineur, une décoration analogue[90]. La fécondité débridée de l'esthétique éclectique du XIX[e] siècle, repose sur une réinterprétation des licences accumulées à l'époque dite du *Baroque* – qui se démarque résolument de l'historicisme gothique ou roman/byzantin !

Le monde roman et gothique, au Moyen Âge, n'a pas ignoré le *type* structurel des *arches d'accueil*, mais il rejette et les formes et les proportions de l'architecture gréco-romaine, tout en instaurant un type de façade qui se prolongera jusqu'à la Renaissance (du moins en France) : l'*archivolte* hyper-sculptée (fig. 24-28), unique ou triple, qui creuse la façade des églises médiévales d'arches en *tiers-point* – caractéristiques de la voûte d'ogives. Or au XVI[e] siècle, certains architectes réintroduisent déjà les proportions et le vocabulaire ornemental romain importé d'Italie, dans leurs archivoltes (fig. 24-26). Ils vont jusqu'à reproduire les arches plein-cintre des arcs de triomphe, par exemple, ou de ruines romaines imposantes et inspirantes (fig. 27) ; le motif des caissons (arcs romains d'Orange, Saint-Rémy-de-Provence, Besançon), devient un poncif adapté à la magnificence de l'archivolte d'entrée – donc d'accueil au niveau du *seuil* qui se franchit, ainsi annoncé de loin…

A l'image de l'arc de triomphe, certaines baies s'adaptent au système de l'ordre antique revisité et préfigurent même la plastique structurelle de l'intérieur – San Andrea d'Alberti à Mantoue en est une sorte de prototype (fig. 29) –. Enfin, la niche géante couronnée d'un cul de four deviendra elle-même un poncif, jusque tardivement dans le XIX[e] siècle[91], mais le plus souvent sans caissons, par exemple à l'image de la cour du Belvédère au Vatican à la Renaissance (fig. 30) ou de la

[89] J.-N -L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes*, Paris, an VIII-IX (1800). Au théâtre de Rennes (1731-1736), l'architecte Charles Millardet suit très exactement le modèle donné par Durand ; même remarque au sujet de l'Opéra de Dresde dans sa première version, cf. *infra* note 40.
[90] Par exemple, petit fronton sur console, au-dessus du linteau, ordre mineur encadrant le chambranle.
[91] Un magnifique exemple : la façade de l'Opéra de Dresde (reconstruite après incendie) de Godfried Semper 1838-1841, puis 1871-1878.

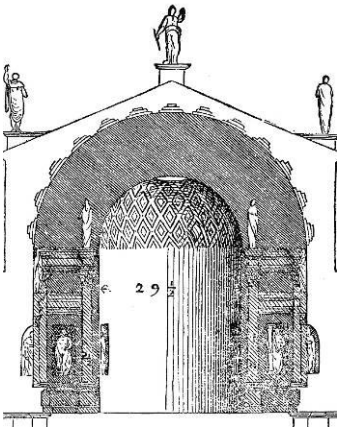
cour du Dragon à l'époque de l'apogée du *Rocaille* à Paris (fig. 31), détruite[92]) ; les tendances historicistes et éclectiques du XIX[e] siècle ne s'en priveront pas[93].

Et le cul de four ? Il s'agit d'une structure au décor très souvent privilégié, emprunté aux Romains, qui couronne l'*intérieur* d'une grande nef absidiale (chœur d'église) ou, avec de faibles dimensions, des sous-espaces (chapelles) ou des niches. L'art byzantin y a déployé ses somptueuses mosaïques, l'art roman des fresques qui s'harmonisent avec la polychromie des voûtes plein cintre, piles et murs. Il faut attendre les coupoles demi-sphériques des Temps modernes pour retrouver l'usage des caissons admirés au Panthéon de Rome ; d'abord dans de petits édifices (Chapelle du château d'Anet de Philibert de l'Orme), puis avec l'ensemble des voutements plein cintre devenus une norme [*néoclassique* !] dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle et au-delà[94] (fig. 46).

[92] Cf. M. Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII[e] siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995.
[93] Cf. La seconde façade de l'Opéra de Dresde de Gottfried Semper, 1871 -1878, qui mêle l'historicisme Renaissance et l'élévation convexe en arcades des amphithéâtres romains.
[94] Cf. Grande niche des projets d'assemblées parlementaires – J.-F-T. Chalgrin, dans un projet non retenu pour le Sénat au palais du Luxembourg, associait la *niche* et l'arc de triomphe pour l'ordonnance.



21 - Rome, Temple de Vénus et de Rome, nommé également du Soleil et de la Lune (Cl. Centre Ledoux)



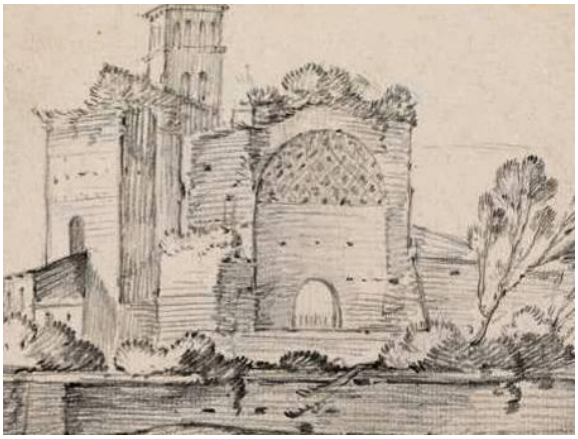
22 - Andrea Palladio, coupe du temple de Vénus et de Rome, planche des *Quattro Libri*, 1570 (Cl. Centre Ledoux)



23 - Philibert de l'Orme, planche, pl. vij (p. 108) de *L'Architecture*…, éd. 1648 (Cl. Centre Ledoux



24 - Façade de l'église Saint-Nizier à Lyon, att. à Jean Vallet, disciple de Philibert de l'Orme, (Cl. D. Rabreau)



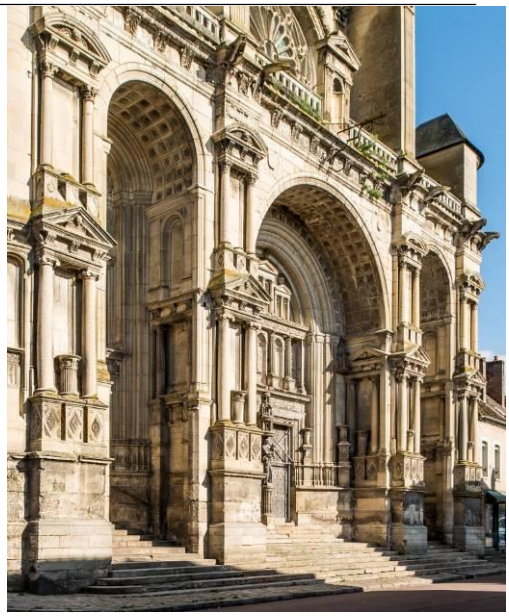
25 - Joseph-Marie Vien, *Le temple de Vénus et de Rome*, 1754, dessin au graphite, National Gallery of Art, Washington (Cl. centre Ledoux)



26 - Irancy (Yonne, ville natale de Soufflot), Archivolte Renaissance de la façade de l'église, anonyme (Cl . D. Rabreau)



27 - Giovanni Battista Piranesi, *Ruines du temple de la Paix* (maison dorée de Néron), gravé dans *Vedute di Roma*, 1748-1751 (Cl. Centre Ledoux)



28 - Façade Renaissance de l'église de Villeneuve-sur-Yonne (C. D. Rabreau)



29 - Alberti, façade de San Andrea à Mantoue, 1460-1488 (Cl. Centre Ledoux)



30 – Pirro Ligorio, Cour du Belvédère au Vatican, 1562 (Cl. Centre Ledoux)



31 - Paris, Pierre Vigné de Vigny, façade de la cour du Dragon, 1732 (détruite, sculpture de P.-A. Slodtz remontée au Louvre…) (Cl. Centre Ledoux)

La question de la *mutation* d'une structure d'espace intérieur en dispositif de façade, comme on le constate dans les deux exemples de Ledoux, reflète de nouveaux enjeux dans la relation que le spectateur appréhende à l'approche du monument. Enfin, le « *voile* » (dixit Michel Gallet[95]) de colonnade qu'il faut franchir au-dessous du quart de sphère de la niche géante de l'hôtel de Mlle Guimard, amplifie le sentiment d'admiration du spectateur et magnifie un nouveau *goût* pour les effets qui s'affirme dans des contrastes très volontaires – en relation avec le caractère symbolique de l'édifice. Que le temple de Terpsychore soit dédié par Ledoux à la déesse de l'Amour, indique une source d'inspiration antique directe : celle des ruines du temple de Vénus et de Rome[96] – vestige monumental à proximité du Forum, souvent représenté par les artistes paysagistes. Dès 1731, à Stowe, le célèbre architecte William Kent orne un petit temple de Vénus d'un cul-de-four analogue, mais moins subtil en effets sculptural que celui

[95] M. Gallet, 1980, *op. cit. supra* note 4, p. 86.
[96] Cf. Allan Braham, *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 (1re éd. anglais, 1980). L'auteur a été le premier à proposer le rapprochement. Le monument est également attribué au culte du Soleil et de la Lune.

de l'hôtel Guimard. Il s'agit de la vision absidiale d'un intérieur ruiné, analogue à une coupe transversale à l'air libre. Source d'inspiration plus que plausible, justement, les dessins de coupes d'édifices s'observent dans certains recueils d'architecture depuis le XVI[e] siècle (fig. 23-24-26), à commencer par Palladio qui restitue le Temple de Vénus et Rome dans les *Quattro libri*[97], 1570. Encore un bel exemple de détournement de la niche à caissons en façade, mais seulement juxtaposée à deux ordonnances latérales d'accompagnement, à Rome : la célèbre villa Sachetti de Pierre de Cortone, 1630, dite aussi Casino al Pigneto (cf. la *veduta* d'Hubert Robert.

Veut-on encore une preuve de l'inventivité permanente de Ledoux ? Elle s'affirme dans la différence de structure décorative des caissons des niches de l'hôtel Guimard et de la barrière des Bonshommes. Dans le premier cas (fig. 3), la présence du groupe sculpté en ronde-bosse est valorisée sous une vraie *calotte* en demi-coupole, dont les ornements diminuent en montant vers la clé de voûte. Au niveau du diamètre, la sphère de la Terre qui explicite l'allégorie apollinienne, devient le point focal volumétrique/spatial et en clair-obscur du dispositif global de la façade. Dans l'exemple du pavillon des Propylées, le point focal et le caractère du décor de la demi-calotte sont tout autre. Le rayonnement montre des caissons qui s'amenuisent en montant, en éventail depuis un demi-oculus percé en bas, au niveau de l'horizontale de l'ordre dorique. La dynamique des deux effets s'en trouve largement modifiée et, dans le second cas, le système de voutement s'apparente sans doute plus au type d'appareil d'une *trompe stéréotomique* [98]qu'à une structure de voûte semi-sphérique. Le rayonnement symbolique qui rejette au sommet la frise dorique et le fronton orné des armes royales, offre une image centrifuge entre les larges avenues où les statues des provinces accueillent le roi.

[97] A. Palladio, *Quattro libri dell'architettura,* Venise, 1570, Livre IV, 2 pl. p. 37- 38, « De i tempii del Sole, e della luna ». Ce traité fait l'objet de nombreux débats à l'Académie royale d'Architecture au XVIII[e] siècle.
[98] Charles De Wailly, à l'extérieur de la chapelle de la Vierge (1774-1777), au chevet de l'église Saint-Sulpice à Paris, a dressé une magnifique trompe qui surplombe la rue, hommage appuyé à l'art de la stéréotomie hérité de la Renaissance !

Coupe ou ruine de *tempietto,* en forme de demi-tholos voûtée à caissons (fig. 41 à 43), sont également inspiratrices d'un type d'édifices nouveaux (plutôt des édicules) qui consacre l'usage du cul de four supporté par une colonnade sur plan semi-circulaire, comme on le constate avec des exemples de François de Neufforge, Alexandre Lenoir et à l'Alameda d'Osuna[99] à Madrid, d'inspiration française. Soufflot lui-même s'amuse de cette typologie inédite, en traçant le plan *elliptique*, très pittoresque, d'une de ses fabriques de jardin pour le ministre Bertin[100]. En 1761, deux *programmes* d'édicules, bien différents, ont été traités de la sorte par le peintre François Boucher et l'architecte-peintre Charles De Wailly.

Le premier, le Temple du *Génie des Arts*, est le sujet même d'une tapisserie tissée aux Gobelins – Soufflot en est alors le directeur influent qui sollicite auprès des artistes des sujets d'un grand style ; ici, l'architecture s'inscrit dans une mise en scène surprenante de la part du Premier peintre du roi, décorateur rival de Servandoni à l'Opéra et, surtout, adulé pour ses sujets mythologiques et pastoraux sensuels. Un commentateur récent s'étonne ainsi du parti de composition de l'artiste réputé (à tort) frivole : les Génies « (…) ne laissent pas de surprendre. Assemblés devant l'inconcevable cul-de-four d'une colonnade ionique déjà néoclassique [*sic*], tous s'emploient à exercer leurs talents (…). » [101]

Le second, dont le Père Laugier se fera l'écho, avec quelques réserves[102], dans ses *Observations* de 1765, est un projet de décoration du chœur de la Cathédrale d'Amiens, dessiné par De Wailly qui l'avait exposé en marge du Salon du Louvre[103]. Au-dessus de l'autel en forme de tombeau antique, le cul-de-four à

[99] Cf. F. de Neufforge, *Recueuils élémentaires*, Supplément, T. I-II, Paris, 1757-1758. Et la *Exedra*, fabrique sinistrée, remontée sans son cul-de-four. Cf. P. Navascues, « La Alameda de Osuna: una villa suburbana", revue *Pro-Arte*, Barcelone, 1975 n° 2. L'auteur estime que « la Exedra anuncia la dissolution del neoclassismo »(sic, p. 21)

[100] C. Ollagnier, « Soufflot au service des ministres : les demeures de Marigny au Roule et de Bertin à Chatou », *Les Ministres et les arts sous Louis XV, dir. C. Ollagnier & D. Rabreau (colloque à* Blois, Conseil départemental du Loir-et-Cher, et Tours, Université François-Rabelais*), éd. en ligne du Ghamu, 2023.*

[101] J. Vittet, « Les Génies des Arts », notice, n° 162, p. 390-391, Madame de Pompadour et les arts, dir. X. Salmon, cat. expo., (Versailles, Munich, Londres, mai 2002-janv. 2003), Paris, RMN, 2002.

[102] P. 145. Commentant un premier projet de Slodtz, qu'il critique, Laugier loue ensuite la cohérence plastique et symbolique du projet concurrent de C. De Wailly, tout en regrettant l'encombrement prévisible du chœur : « M. De Wailly en rapprochant la représentation du tombeau [*de la Vierge*] de celle de l'Assomption, aurait eu au moins le mérite de se renfermer dans une unité de sujet ; mais sa niche [*sic*] était un mauvais accessoire qui rompait l'harmonie de l'ensemble. »

[103] D. Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur (1730-1798) », *L'Information d'histoire de l'art*, 17e année, novembre-décembre 1972.

caissons s'élève à l'avant de nuées et d'une gloire évoquant l'Assomption de la Vierge. On trouvera une des sources, plus que plausible chez Boucher et De Wailly, dans des planches de *baldaquins*, publiés dans ses *Recueils élémentaires* dès 1757, par le graveur d'architecture (proche de Soufflot) François de Neufforge[104]. Autonome, le petit temple-autel de De Wailly est ouvert et repose sur un ordre de caryatides imitées de celles de Jean Goujon au Louvre ! La question des caryatides mériterait à lui-seul une étude analytique informée, hors sujet ici certes, mais symptomatique de la variété des motifs qui inspirent l'anti-vitruvianisme « à la grecque ». Depuis la Renaissance jusqu'à Julien-David Le Roy qui publie le temple de l'Erechthéion à Athènes d'après ses relevés in situ ![105], leur usage s'intensifie ensuite sous l'Empire et la Restauration : témoin l'exceptionnel Théâtre Feydeau (1790, détruit)[106] de Legrand et Molinos, deux admirateurs influents de Piranèse et de Ledoux. Enfin, si l'allusion à l'origine ruinée du motif du cul-de-four structurant un édicule complet, n'a pas lieu d'être suggérée à partir des exemples cités ici, ce n'est pas le cas avec un projet de William Chambers (un grand ami de De Wailly), dessin destiné au *Mausolée du prince de Galle*, vision qui n'avait aucune chance d'être réalisée : la source *emblématique* du génie de l'artiste s'y affirme, prioritaire !

Cette structure totale d'un édicule, renvoie à une autre structure d'*intérieur* qui, elle, peut prendre des dimensions importantes. Il s'agit de la grande niche à caissons dominant une ordonnance, non pas dans la perspective d'une nef –temple romain ou église médiévale – mais dans une salle d'assemblée, théâtre par exemple ou assemblée parlementaire. L'effet recherché, égalitaire et hyper-monumental, est clairement inspiré du théâtre Olympique de Vicence (1580-1585), modèle absolu du « théâtre à l'antique moderne », dans lequel Palladio a déployé la *cavea* sommée d'une colonnade libre face à un schéma tripartite géant d'arc-de-triomphe où apparaissent trois perspectives de rues. Vers 1800 le thème devient un poncif, comme le montrent, parmi bien d'autres, les projets de Chalgrin pour le Sénat au palais du Luxembourg ou d'Etienne-Chérubin Leconte pour l'Assemblée nationale, respectivement abandonné et inexécuté (1803-1795) ;

[104] F. de Neufforge, *Recueuils élémentaires*, Supplément, T. I-II, Paris, 1757-1758.
[105] J.-D. Le Roy [1758], *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758 (rééd. en 1770).
[106] D. Rabreau - « Le théâtre Feydeau et la rue des Colonnes à Paris », actes du *Congrès national des Sociétés savantes*, 100e session, Paris, 1975 ; D. Rabreau & W. Szambien), « Ein verkanntes Monument : Die rue des Colonnes in Paris », revue *Daîdalos*, Berlin, 1987, n°24.

comme sur une scène, le dispositif distingue la position dominante des orateurs et du président de séance. L'archétype inverse, la niche en fond de salle, distingue auparavant un théâtre prestigieux entre tous : l'Opéra de Versailles d'A.-J. Gabriel et de C. De Wailly (1770) qui introduit au-dessus de la loge royale une grande niche à caissons associée à l'ordonnance palladienne. Rappelons qu'il existe, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, une typologie de la serlienne géante, sous l'autorité du fameux exemple des ruines du palais de Dioclétien à Spalato (Split en Dalmatie), relevées par Charles-Louis Clérisseau et publiées à Londres par Robert Adam en 1763.[107]

Antique modernisé et architecture révolutionnaire : le Père Laugier bon prophète ?

L'inspiration trouvée chez Palladio et Piranèse – l'histoire de l'art l'identifie en *palladianisme* et *piranésisme* ! –, que l'on peut assimiler à la volonté de moderniser l'architecture antique toujours modélisante, n'offre pas qu'une unique voie à l'usage des *licences* que dénoncent les champions de la théorie académique vitruvienne. Mais les deux courants s'amalgament dans le recours aux *effets* dominants (l'hypertrophie d'un motif singularisé, baie vénitienne ou thermale, chez Palladio, ou structure des *barchesse*, etc.) et à la libération de l'imaginaire visuel dans des *caprices* surprenants (aux programmes improbables, comme les *Carcere* de Piranèse, et la transmission en clair-obscur de ses visions de ruines animée). Y ajoutera-t-on le mode d'emploi du *ressenti* de l'espace architectural dans un site où l'on se déplace ? Ce ressenti n'est-il pas constamment suggéré dans les écrits du Père Laugier qui invente – en le soulignant – l'expression « maisons *ambiantes* »[108] et fait du paysage un facteur de jugement du goût ? L'appel à l'imagination, incontournable, est alors à réguler, précise l'ancien jésuite, et l'exemple des grands maîtres modernes à bien apprécier. Mais l'artiste est libre de ses choix, sous couvert de respecter l'inspiration de la Nature.

Mise en scène ou théâtralisation d'une dramaturgie sensualiste ? Un trait de mode le confirme à cette époque où Paris est un des centres européens de

[107] Robert Adam *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro*, Londres, 1764.
[108] M.-A. Laugier, *Observations*…, p. 175.

diffusion des gravures d'optiques, version populaire coloriée (afin de donner du relief) de la *veduta* de ville, de jardins ou de ruines pour le plaisir et l'apprentissage du regard d'un public de curieux. Par exemple, la presse commente un décor d'opéra que le peintre Pierre-Antoine de Machy réalise pour l'acte de la prison du *Dardanus* de Rameau (reprise de 1761), explicitement copié de la *Prima Parte* (1743)[109], et réinterprétée dans une eau-forte coloriée (fig. 38). Divertissement de foire populaire ou de salon, la boîte d'optique[110] a donné lieu, par exemple, à une représentation emblématique chez le peintre François Boucher (fig. 35), dans un carton de la suite de tapisserie de Beauvais, intitulé *Foire de campagne*, dans *Les Fêtes italienne*, composé sur le système des perspectives divergentes, *per angolo*, des Bibiena, célèbres décorateurs de théâtres. Le paysage romain, avec son *tempietto* antique domine les divertissements évoqués dans une nature généreuse. Gravée par C.-N. Cochin-fils en 1740, l'année même où Piranèse se fixe à Rome, l'image est clairement intitulée *L'Opérateur ou le Curiosité*… Avec son « Coup d'œil… », suggérant la soumission au sensualisme ambiant du siècle, Ledoux a donc magnifié en *allégorie* le sens de la vue, que le peintre Boucher, soixante ans avant lui, n'avait qu'illustré d'une manière allusive et pittoresque, mais explicitement référencée !

L'innovation architecturale à laquelle se livre F. Boucher dans son petit temple des *Génies des arts* (on l'a vu plus haut) demeure rare, mais elle a au moins un antécédent prestigieux avec Nicolas Poussin ; non pas au sujet du cul-de-four, mais de formes architecturales radicales, épurées, inconcevables de son temps. Dans plusieurs tableaux d'histoire religieuse[111], André Chastel y a reconnu le premier exemple de *Palladianisme* « à la française »[112], qui ne pouvait laisser indifférents les architectes révolutionnaires… En effet ces tableaux, bien diffusés par la gravure, montrent des paysages ornés de fabriques d'architecture imaginaires. L'effet géométrique élémentaire et l'économie de l'expression de l'ordre n'offrent plus aucun rapport avec la tradition académique. Qu'on se souvienne combien Ledoux, qui nomme les grands paysagistes du XVII^{e} siècle

[109] Giovanni Battista Piranesi, *Prima Parte di architetture e prospettive*, Rome, 1743, « Carcere oscura ».
[110] Cf. *Le monde en perspective vues et récréations d'optique au siècle des Lumières : les collections montpelliéraines de vues d'optique au château de Flaugergues* [collectif], Montpellier, 2014, D. Rabreau « Piranesi y los Franceses », Cat. Expo. *Giovanni Battista Piranesi*, Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid, 2019.
[111] Un bon exemple : dans *L'Ordre* (série des *Sacrements*), un édifice sommé d'une pyramide au-dessus d'une arche surbaissée ordonnancée (fig. 47) et un pont palladien d'après les *Quattro Libri*… ; C.-L. Frommel, « Poussin e l'architettura", *Poussin et Rome* (colloque de l'Académie de France et Bibliotheca Herziana à Rome, 1994), Paris, 1996.
[112] Cf. Numéro spécial *Palladio et la France*, *Les monuments historiques de la France*, 1975 n° 2.

(Poussin, Dughet, Salvator Rosa[113]), a insisté sur l'exemple de la démarche des peintres ; E.-L. Boullée lui-même, ne cite-t-il pas Le Corrège ?[114] Toutefois, le paysage c'est avant tout la Nature et, de ce point de vue, la sensibilité qui sous-tend l'engouement pour les jardins *anglo-chinois* (loués par le Père Laugier). Telle était déjà la démarche des architectes britanniques, auteurs de fabriques dans les fameux parcs d'Outre-Manche.

Que la philosophie sensualiste, transmise par John Lock et Condillac[115], soit au cœur des motivations du changement de goût à l'époque des Lumières est explicitement démontré par un ouvrage à succès de Nicolas Le Camus de Mézières, publié à Paris en 1780 : *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. La dédicace à l'un des théoriciens de l'art des jardins les plus influents de l'époque est limpide : « Dédié à Monsieur Watelet[116], de l'Académie française, honoraire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, de celle d'Architecture, etc. ». Architecte de la Halle aux blés de Paris, l'un des édifices les plus novateurs et emblématiques du règne de Louis XV[117], l'auteur s'ingénie donc à fonder tous ses préceptes de distribution et de décor à l'aune du ressenti des effets, canalisé par le sentiment du Beau naturel… Et la référence à l'Antique (comme Le Camus l'avait lui-même envisagé à la Halle aux blés, « Colisée » de la subsistance dans la capitale ![118]) n'échappe pas à la condition de respecter, non seulement la nature physique, mais encore humaine. Une vision *analogique* de l'art a remplacé l'adhésion à la rhétorique métaphorique des règles. Le Camus affirme : « Il existe cependant d'heureuses productions de ces vastes génies, vrais phénomènes de leur siècle : prenons-les pour modèles ; discutons-les avec une attention raisonnée ; démêlons les causes qui les font agir sur notre âme ; et par cette voie formons des principes. » Depuis ma jeunesse, écrit l'auteur, j'ai fixé mon attention « sur les ouvrages de la gravure », j'ai jeté les yeux « sur les décorations de nos théâtres, où la simple imitation des ouvrages de la nature détermine nos affections. », la disposition des formes, leur caractère et leur

[113] *Cf. D.Rabreau, Claude-Nicolas Ledoux…, 2000, op. cit.*
[114] Cf. réf. *supra* note 14.
[115] J. Lock *An Essay Concerning Human Understanding, Londres, 1690* [trad. en français : *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, 1729] ; E.-Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, Paris-Londres, 1754.
[116] C.-H. Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, 1774. C.-H. Watelet *Encyclopédie méthodique* (éd. Panckoucke), *Beaux-arts*, par Watelet et Lévesque, 2 vol., Paris-Liège, 1788-1791.
[117] M. K. Deming, *La halle au blé de Paris. 1762-1813. « Cheval de Troie » de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, 1984
[118] *Ibid.*

ensemble « deviennent le fond inépuisable des illusions. » Alors, « Le premier coup d'œil doit nous frapper, il enchaîne nos sens ; les détails, les masses de la décoration, les profils, les jours conduisent à ce but », et « (…) les proportions, les ombres, les lumières ont servi de base à nos combinaisons » : « C'est au Public éclairé à décider si nous avons réussi dans notre projet. »[119]

Lorsque Jacques Gondoin publie en 1780 les dessins de son *Ecole de Chirurgie*[120], un des monuments phare de la nouvelle architecture « moderne à l'antique » voulu personnellement par Louis XV et dont le jeune Louis XVI posera la première pierre, il prévient dans son introduction qui justifie le parti uniforme de la longue colonnade transparente qui se dresse entre la nouvelle place et la cour de l'édifice à portique de temple : « … j'ai voulu produire un effet dont l'aspect, non seulement arrêtât, mais *appelât* le spectateur [je souligne]. »[121] Or selon l'axe de pénétration, le fronton aux ordonnances imbriquées à la Palladio annonce le « sanctuaire » de l'Ecole : à l'issue de la déambulation, c'est l'immense amphithéâtre de dissection, couvert d'une demi-coupole à caissons digne de celle du Panthéon de Rome !

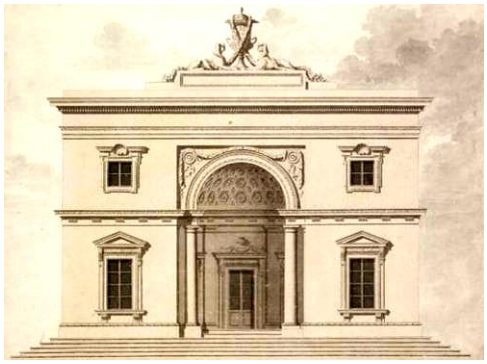
[119] N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.
[120] J. Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie*, Paris, 1780.
[121] *Ibid.* p. 8.



32 - Robert Adam et Clérisseau, le palais de Dioclétien à Spalato (Dalmatie), extrait des *Ruines…*, 1764, (Cl. Centre Ledoux)



34 - William Kent, Temple de Vénus, fabrique du parc de Stowe, 1731 (Cl. Centre Ledoux)



33 - William Chambers, *Projet de pavillon*, plume et lavis, Londres, Vitoria & Albert Museum (C. Centre Ledoux)



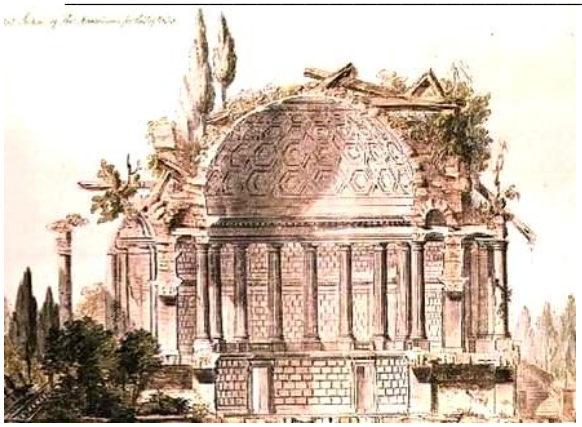
35 – C.-N. Cochin-fils, d'après François Boucher, *L'Opérateur ou la Curiosité*, détail central du carton de la suite de tapisseries de Beauvais, *Fêtes italiennes*, gravure, 1740 (Cl. D. Rabreau)



36 - Hubert Robert, *La villa Sachetti à Rome*, 1778, estampe de Janinet, (Cl. Centre Ldoux)



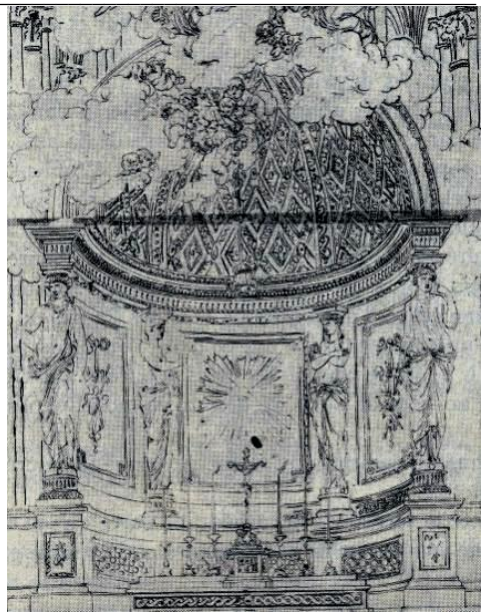
38 - Anonyme (d'après Pierre-Antoine De Machy), « *Prison de Dardanus ou vue nouvelle dédiée aux amateurs de l'optique* » [d'après la *Prima parte* de Piranèse] 1761, eau-forte coloriée, Paris, BnF (Cl. Centre Ledoux).



37 - William Chambers, projet de Mausolée pour le prince de Galles,v.1751 Londres, Victoria &Albert Museum (Cl. Centre Ledoux



39 - François Boucher, *Les Génies des Arts*, carton de tapisserie des Gobelins, 1761, Angers, Musée des beaux-arts (Cl. Centre Ledoux



41 - Charles De Wailly, Projet pour le maître autel de la cathédrale d'Amiens, 1761, calque du XIX^{e} siècle, coll. part. Amiens (Cl.Centre Ledoux)



42 - Hubert Robert, *Le jardin élyséen des Petits Augustins*, Monument à Anne de Montmorency, 1803, Paris, Musée Carnavalet (Cl. du musée)



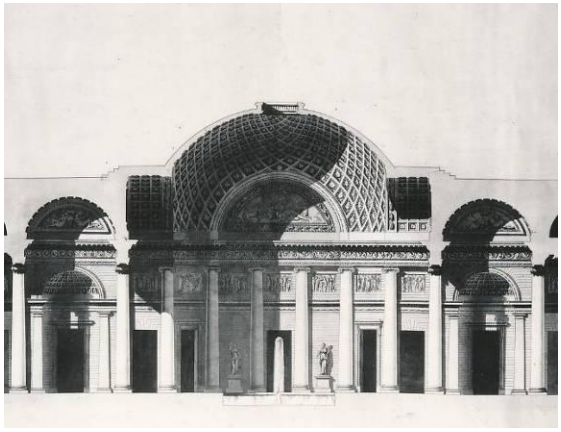
43 - Martin Lopez Aguado, l'*Exedra*, 1838, fabrique dans l'Alameda d'Ossuna à Madrid (cul-de-four détruit aujourd'hui -cl. Centre Ledoux)



45 – F. de Neufforge, Baldaquin, Recueil élémentaire…, T. I-II, supplément, 1757, (Cl. Centre Ledoux)



44 - J.-G. Soufflot, vue du nymphée au domaine du ministre Bertin à Chatou, Hauts-de-Seine (Cl. Centre Ledoux)



46 - Mathurin Crucy, *Bains publics* (détail central de la coupe), plume et lavis, Premier Grand prix de 1774, Paris, ENSBA (Cl. Centre Ledoux)



47 - Jean Dughet, d'après *L'Ordre* de Nicolas Poussin, gravure, v. 1630 (Cl. Centre Ledoux)



48 - Louis Courtin, *Vue de l'hôtel Thélusson de Ledoux en démolition*, v. 1823, gravure, Paris, Musée Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)

L'intention de frapper l'imagination du spectateur en mouvement est identique aux recommandations de Ledoux, Boullée, Laugier, De Wailly, Le Camus de Mézières, Bélanger[122] qui, tous, ont prôné l'analogie de la démarche poétique et dramaturgique de l'architecte avec celle du peintre. Le Public, spectateur, devient acteur dans l'architecture appropriée, urbaine ou paysagère, dans laquelle il déambule : autour, à son approche, à l'intérieur et en sortant. L'esthétique urbaine mise en œuvre à Nantes par Mathurin Crucy, évoquée plus haut, ne se comprend ou ne s'apprécie que dans cette optique *sensualiste*. C'est elle, traduisant également la volonté de traiter *rationnellement* les fonctions urbaines, qui lui fait suivre les préceptes du Père Laugier dans les tracés obliques, divergents et/ou rayonnants de l'extension ou du remodelage urbain ; témoin cette célèbre citation, aux accents fortement naturalistes : « Il faut regarder une ville comme une forêt. Les rues de celle-là, sont les routes de celle-ci ; et doivent être percées de même. Ce qui fait la beauté d'un parc, c'est la multitude des routes, leur largeur, leur alignement (…) »[123]

L'architecte, tenu de produire des *effets* signifiants, doit anticiper les points de vue changeants du spectateur et produire l'émotion du Beau, qui est un sentiment. L'*éducation du goût*, clairement, a remplacé le conditionnement qu'imposaient les *règles* de la théorie classique – revanche de la poésie sur la rhétorique ! Voilà bien une des raisons qui devrait bannir, en histoire de l'art, l'usage du terme *néoclassique*, pour la période ici considérée, 1740-1800 – tout comme l'expression « retour à l'antique », qu'affectionnait Louis Hautecœur[124]. Ou bien faudrait-t-il expliciter cette idée de *retour*, puisque dans les pires exemples d'usage des *licences* – du *Maniérisme* au *Rococo*, en histoire de l'art – le regard sur l'Antiquité ne s'est jamais tari. Encore Laugier, qui éclaire l'attitude des modernes réformateurs, en affirmant d'emblée : « 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 »[125]

Quant au cul-de-four ordonnancé à caissons en façade, invention des Modernes, Ledoux lui donne une perfection et un sens symbolique incomparables. Et l'extrême usage de *l'art de la*

---

[122] Cf. D. Rabreau, « Le Théâtre de la Réunion des Arts : les enjeux d'une conquête révolutionnaire », *Le progrès des arts réunis 1763-1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à l'Empire ?* (colloque de Bordeaux-Toulouse, mai 1989), Bordeaux, éd. CERCAM et William Blake & Co, 1992.
[123] M.-A. Laugier, *Essai*…, *op. cit*, p. 222.
[124] L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, t. II, 1948, t. III, 1950, t. IV, 1952, t. V, 1953.
[125] M.-A. Laugier, *Observations*…,p. 253 (l'auteur propose l'invention d'un ordre d'architecture français).

variation qu'il pratique l'a retenu d'abuser de l'effet dans l'ensemble de son œuvre – notamment avec la cinquantaine de pavillons des Propylées de Paris, où l'archivolte à bossages et la serlienne, sont cependant récurrentess – sur une autre échelle de proportions, à la manière de Philibert de l'Orme, à l'entrée du château d'Anet ou de la porte du Baptistère d'Henri IV à Fontainebleau.

Dans les années 1788-1820, il revient à Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, théoricien très influent et disciple de Winckelmann, d'avoir flétri avec l'art de Ledoux, celui des architectes novateurs de son temps[126]. Ses publications fondamentales, où le concept d'*imitation*[127] est valorisé comme une valeur sûre, inconditionnelle, vont inspirer – en France comme en Europe – le *pastiche* académique des années 1800-1840, résultat de la formation archéologique des lauréats architectes de l'Ecole des Beaux-arts. Les Lumières, au XVIII^{e} siècle, avaient ouvert la voie au thème de l'« Ut architectura Poesis »[128], pour incorporer l'*art de bâtir* parmi les arts libéraux. Cette réussite, indéniable (elle valorisait, comme à la Renaissance, le statut d'artiste des architectes et le rôle du dessin), a ensuite été détournée afin de justifier l'apparition des *styles* copiés dans une inspiration historiciste ou éclectique, identitaire, et à la faveur d'une histoire de l'art en devenir et aux perspectives rétrécies. Relativiser la méthode d'Emil Kaufmann, tout en s'inspirant de ses observations analytiques judicieuses, et les confronter à l'*histoire du goût*, informée, permet de redonner leur part de génie individuel à chaque architecte vraiment novateur et d'éviter les généralités paresseuses, insignifiantes. [129]

[126] Exception faite de l'Ecole de Chirurgie de Gondoin, qu'il donne en exemple comme imitation innovante de l'architecture grecque. Cf. A.-C.-Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, 1832. *Encyclopédie méthodique* (éd. Panckoucke), *Architecture*, par A.-C. Quatremère de Quincy, 1er vol., Paris-Liège, 1788.

[127] 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)

[128] J'emprunte la formule à Monique Mosser. Cf. R.-W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la Peinture. XV^{e}-XVIII^{e} siècles*, Paris, 1991 (1re éd. en anglais, 1967).

[129] Cf. C. Mignot, « Baroque », *Vocabulaire européen de la philosophie*, dir. B. Cassin, Paris, 2004. D. Rabreau, « Néo-classicisme » [supplément à l'article de Mario Praz (éd. 1971)], *Encyclopaedia universalis*, nlle éd., *Corpus*, 1985 ; D. Rabreau, « Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique au XVIII^{e} siècle », *Histoire de l'art*, n° 54, juin 2004

« Les Grecs non contents de leurs ordres Dorique, Ionique et Corinthien, dont ils avaient établi les proportions d'après le corps humain, voulurent substituer à l'Art la *représentation de la nature* elle-même. » [Nous soulignons]

Jacques-François Blondel[130].

CHAPITRE 7

La caryatide. Un ordre « gallo-grec » figuré et emblématique ?

Comme presque tous les pavillons d'octroi du mur des Fermiers généraux de Ledoux (1784-1789), le Théâtre Feydeau (1790) de Legrand et Molinos, l'un des chefs-d'œuvre de la fin du règne de Louis XVI à Paris, a été détruit au XIX^e^ siècle ; les premiers, tardivement sous le Second Empire, victimes de l'Haussmannisation, le second démoli en 1830 pour laisser place à la rue axiale de la nouvelle Bourse de Brongniart. Appelé également *Théâtre de Monsieur* (du nom de son mécène, le frère de Louis XVI, Comte de Provence, futur Louis XVIII), il fut durant une trentaine d'années la salle des opéras-comiques à succès de Favart, Paisiello, Cherubini et de la reprise du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, notamment.

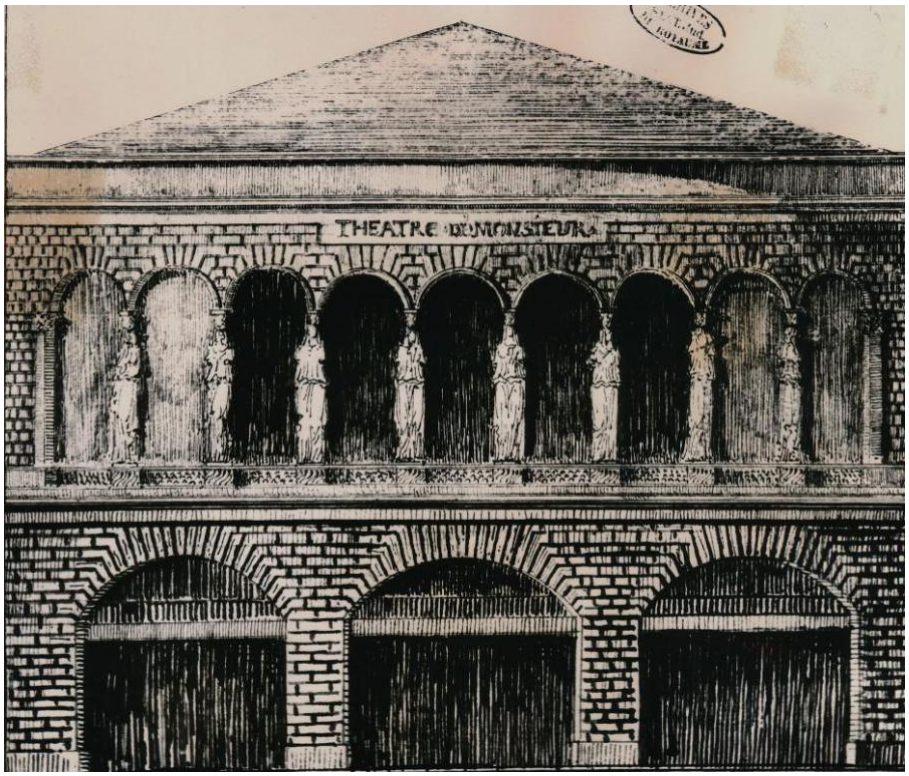
La trace de l'emprise urbaine de ce théâtre est toujours visible : c'est la rue des Colonnes (2^e^ arrondissement), magnifique ordonnance de dorique primitif, orné de palmettes au rez-de-chaussée des immeubles, attribuée à l'architecte Antoine Vestier par Werner Szambien[131]. Cette rue, avec la façade curviligne de la salle de spectacle directement accessible aux carrosses, et le passage Feydeau (il était situé au-rez-de-

[130] Blondel, *Cours d'Architecture*, 1771[130], t. I, p. 198-199
[131] W. Szambien et D. Rabreau

chaussée et traversait tout l'édifice) témoignaient d'une nouvelle esthétique urbaine, telle que l'avait mise en œuvre les architectes du quartier de l'Odéon (Peyre et De Wailly) et de la Comédie Italienne (place Boieldieu actuelle – architectes Heurtier et Le Camus[132]). Ces salles, nouveaux *temples des Muses*, avaient été élevées à l'emplacement respectif des hôtels de Condé et de Choiseul, tandis que le Théâtre Feydeau occupait le cœur d'un lotissement tracé sur l'ancien couvent des Filles-du-Calvaire.

Comment interpréter le *caractère* de la façade du Théâtre Feydeau, si singulière avec son ordonnance de grandes *caryatides* « à l'antique » (féminines), dont l'écho se répercute à l'intérieur du foyer du public par la présence d'un *ordre Persique* (mâle) équivalent ? L'édifice, l'un des plus innovants de cette période (1760-1800), mérite une réponse qui satisfasse et l'histoire du goût et les hypothèses symboliques et/ou emblématiques. Dans l'idée d'une « *architecture révolutionnaire* » à la Emil Kaufmann[133] qui dénie toute importance au *décor* (cf. biblio), que penser de l'appétence de certains architectes – autour de 1789-1830 – pour l'« ordre caryatide », traditionnellement décrié par la critique académique ? On comprend qu'il ne s'agira pas ici de Néoclassicisme, nomenclature qui reste sans réponse, évidemment ! Appétence ? S'il s'agit bien de célébrer la Nature inspiratrice…

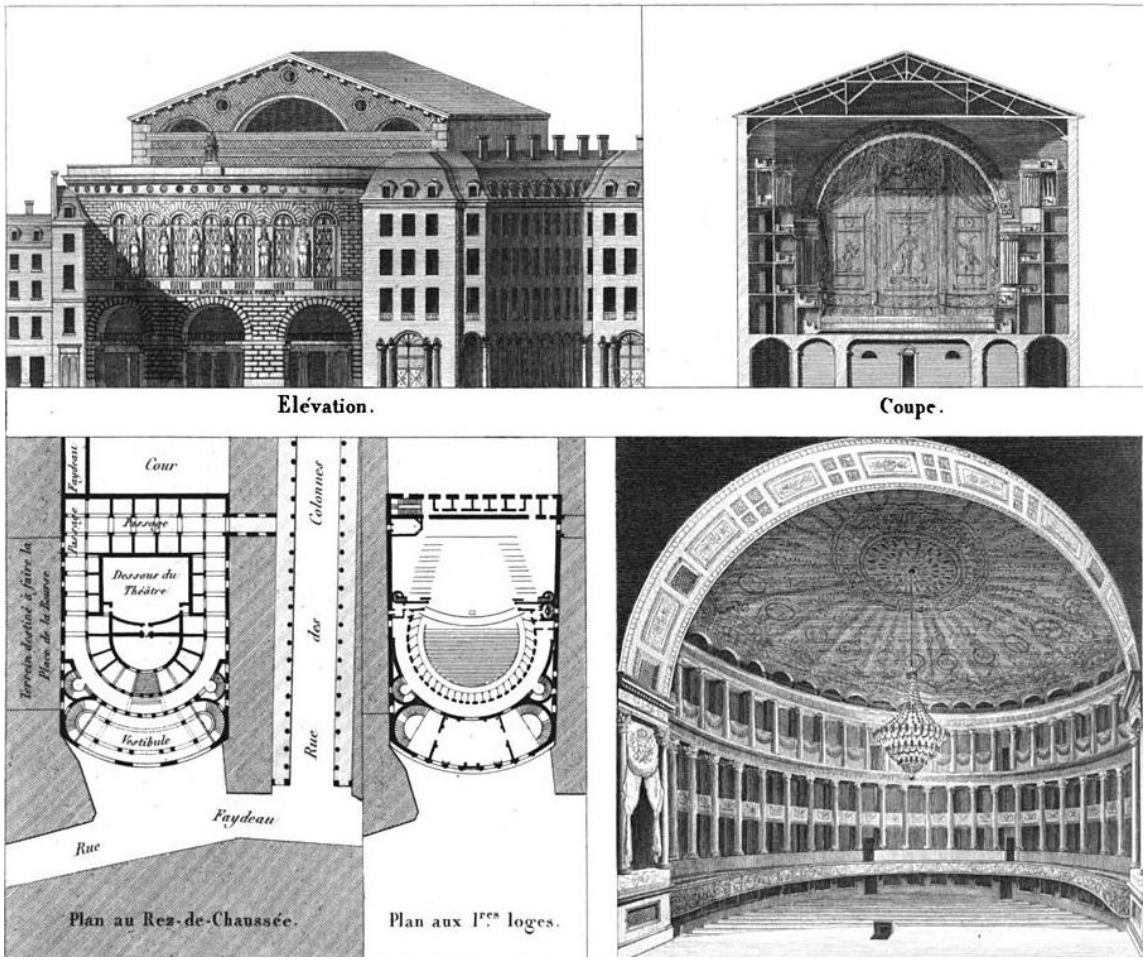
[132] D. Rabreau, *Apollon dans la Ville*, *op.cit. supra*.
[133] E. Kaufmann, *op. cit. supra*.



1-Legrand et Molinos, Façade du Théâtre Feydeau, 1790, dessin à la plume, Paris, AN, (cl. Centre Ledoux)



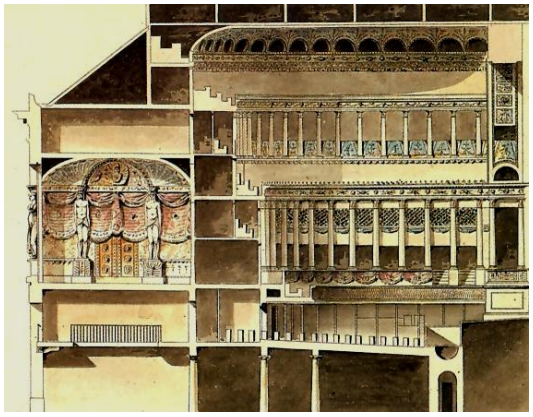
2-La rue des Colonnes de Nicolas-Jacques-Antoine Vestier à Paris, 1792-1794 (cl. Centre Ledoux)



3-Le Théâtre Feydeau, gravure dans Alexis Donnet, *Architectonographie des Théâtres*, 1821 (cl. Centre Ledoux).



4-Jean-Louis Prieur, Façade du Théâtre Feydeau (cl. Centre Ledoux)



5- Jean-Louis Prieur, Coupe du Théâtre Feydeau (cl. Centre Ledoux)

« Les Grecs voulurent faire passer à la postérité les marques de leurs victoires : pour cet *effet* ils convertirent les colonnes qui ornaient leurs bâtiments en figures humaines, humiliées et affaissées sous le poids immense qu'elles semblaient supporter. Celles-ci qui représentaient des femmes, étaient des Cariennes esclaves. Les Perses captifs étaient désignés par des figures d'hommes ; d'où ces sortes de soutiens furent nommés *ordre Cariate* et *ordre Persique*. » [Nous soulignons]

« […] De telles images, quelque estimable qu'elles puissent être d'ailleurs, par rapport à la sculpture, semblent contraires à la *douceur de nos mœurs*, qui ne permet pas d'asservir ainsi la représentation de nos semblables ; on ne peur regarder dans l'Architecture une application de cette espèce que *comme accessoire* qui exige d'être employée avec beaucoup de prudence ; autrement ces figures qu'on dirait avoir du mouvement et de l'action, s'accorderaient mal avec la solidité *qu'on doit affecter de faire paraître* dans tous les genres d'édifices. » Et : « […] La séduction de l'art a souvent prévalu sur la vraisemblance »… « L'ordre Persique n'est pas plus tolérable. » [Nous soulignons][134]

Les caryatides modernes : ordre ou désordre ?

Le Père Laugier, dans la seconde édition de son *Essai sur l'Architecture* (1755), qui comporte un petit lexique de vocabulaire, n'y fait pas figurer l'ordre caryatide – alors même qu'il récuse l'usage du « cartouche » qu'il considère comme un « ornement bizarre », « une manière d'écusson environné de moulures baroques » [etc.], motif pourtant récurrent de son temps, sous forme de *mascaron*. Y aurait-il quelque inconvenance à introduire la figure humaine parmi les motifs signifiant de l'architecture ? Pourtant son confrère et néanmoins contradicteur, Jacques-François Blondel qui s'accorde avec lui sur cette question, ne se privait pas, au plan théorique, de publier des profils humains pour justifier le *caractère* des proportions des entablements dans son célèbre *Cours* (1771), en invoquant les « têtes d'expressions » du peintre Charles Lebrun. [135]

Laugier omet donc les caryatides. Toutefois, dix ans plus tard (*Observations*, 1765), il admet leur usage contre le piédestal de l'équestre de Louis XV, détruite – à l'emplacement de l'obélisque de la Concorde –, d'Edme Bouchardon (1763). Mais s'il approuve le choix emblématique des *Vertus cardinales* (personnalisées : la Modération est nommée l'« Amour de la Paix ») qui *soutiennent* le Bien Aimé, en contraste avec

[134] J.-F. Blondel, t. II, p. 119, pl. XLVIII et t. III, 1772, pl. IV
[135] C. Lebrun *Expressions des passions de l'âme*, 1649.

les effigies de son bi-aïeul, Louis XIV, le conquérant, représenté avec des esclaves, il n'apprécie pas leur disposition *architectonique*, ni le mouvement naturaliste savamment étudié par le grand sculpteur. Comme Diderot, dans ses *Salons*, le Jésuite justifie sa critique en proposant une version *stylisée* des caryatides et, surtout, une position latérale (et non pas angulaire) davantage équilibrée, visuellement stable : « Le sculpteur aurait eu un plus beau champ pour *inventer* son sujet avec noblesse. Les vertus auraient paru dans un état de *liberté et de repos*. Les groupes même auraient augmenté l'*effet* pyramidal du monument, en donnant plus d'empâtement à la base. » [Nous soulignons]. En résumé : trop de naturalisme en sculpture nuit à l'harmonie de l'architecture… Paradoxe, puisque l'idée *sensualiste* de l'architecture, que le Père Laugier a contribué à théoriser, prône la nécessaire « imitation de la nature », dans l'art de bâtir !

On doit alors se référer à la fameuse tribune du Louvre, située dans la Salle des Cent Suisses (devenue Salle des Antiques du Musée en gestation sous Louis XVI[136]) de Jean Goujon, élevée durant la Renaissance à la gloire de Henri II, que Claude Perrault illustre par la première gravure qui accompagne sa traduction des *Dix Livres d'Architecture de Vitruve* (2e éd. 1684)[137], et dont Julien-David Le Roy, successeur du professeur Blondel à l'Académie, publie l'unique modèle antique dans son livre à succès, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758, 2e éd. 1770)[138] : c'est la tribune de l'Erekthéion à l'Acropole. Le mystère de sa connaissance (à travers des copies romaines) à la Renaissance reste entier, alors qu'elles deviennent à la fin du XVIIIe siècle, et plus encore au XIXe, un archétype de la norme grecque[139]…

Il n'existe pas, à ma connaissance, de catalogue des édifices à caryatides en France ; l'on constate leur prolifération croissante, depuis la fin du règne de louis XV jusqu'à la Troisième République, non seulement pour rehausser la solennité d'un monument public (en façade, comme à l'intérieur : au Grand théâtre de Bordeaux[140] de Victor Louis et à l'Opéra de Charles Garnier[141]), mais encore dans maintes maisons et immeubles bourgeois, ou grands magasins jusque vers 1900… Pourquoi pas, dès le XVIIe siècle, à la suite d'un certain engouement à la fin de la Renaissance (par exemple, la célèbre *Maison des Caryatides*, à Dijon ou le *Bureau des maîtres Merciers* à Paris[142]) ? Pourtant, au Louvre de Louis XIII, l'architecte Jacques Le Mercier a

[136] J. Pauwells « Athènes,Rome, Paris : la trinune et l'ordre de la salle des caryatides au Louvre », *Revue de l'art*, 2010, 3, n° 169.
[137] C. Perrault, *Les Dix livres*…, *op. cit. supra*.
[138] J.-D. Le Roy, *Les ruines*…, *op. cit. supra*.
[139] P« Le ''pré-éclectisme'' renaissant de l'architecture française. De la Révolution à la Restauration (1789-1830) », revue *Ricerche di Storia dell'arte* (''La costructione du uno stile. Architectura tra Francia in età napoleonica"), n° 105, 2011auwels
[140] D. Rabreau, « Le grand théâtre de Victor Louis : des vérités, des impressions », actes du colloque *Victor Louis, architecture théâtrale et scénographie aux 18e et 19e siècles*, sous la direction de P. Roudié, (Bordeaux, mai, 1980), Paris, éd. CNRS, 1982
[141] M. Steinhauser *Le Palais Garnier : cathédrale mondaine du Second Empire*, Paris, 1977.
[142] Remonté et complété dans la cour au musée Carnavalet.

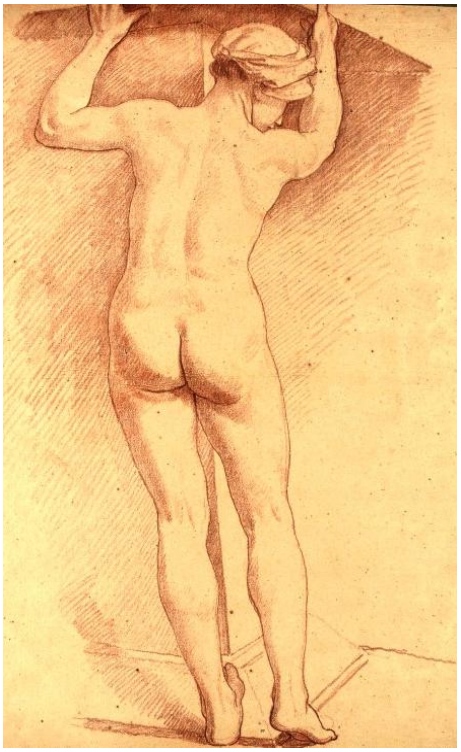
couronné le gros pavillon d'entrée de la Cour carrée de caryatides géantes enlacées, dues au sculpteur Jacques Sarrazin, 1624-1654.

Et tandis qu'apparaissent des figures d'atlantes ou des ordres Persiques comme en Europe germanique et même en France (Pierre Puget à Toulon, ou Boullée dans son projet de *Bibliothèque royale* et Combes à Bordeaux à l'hôtel Acquart, cent ans plus tard ![143]), il semble falloir attendre Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon, pour contempler des caryatides familières : le style Empire, souvent dans une forme gainée, en a fait un poncif de décor de meubles ou de cheminées... Ne trônaient-elles pas déjà sur le bureau de l'Assemblée nationale, 1798 ? Dès 1783, le *Piranésien* Charles De Wailly n'avait-il pas inventé des caryatides en bronze, à l'égyptienne mais dotée d'une patte de lion, à la cheminée du foyer de la Nouvelle Comédie française (Odéon, actuel), pour y poser le buste de Molière ?[144] La caryatide, expression de la libre imagination, suggestive et emblématique, ou *caprice* immodéré à la mode, que l'on trouve également dans le décor peint pour la célèbre sociétaire, Mlle Contat, toujours par l'architecte-peintre De Wailly ?[145] Du même artiste, Laugier n'approuve pas trop l'encombrement des *Vertus* – en caryatides – de son projet pour le maître-autel de la cathédrale d'Amiens, 1761 ?[146]

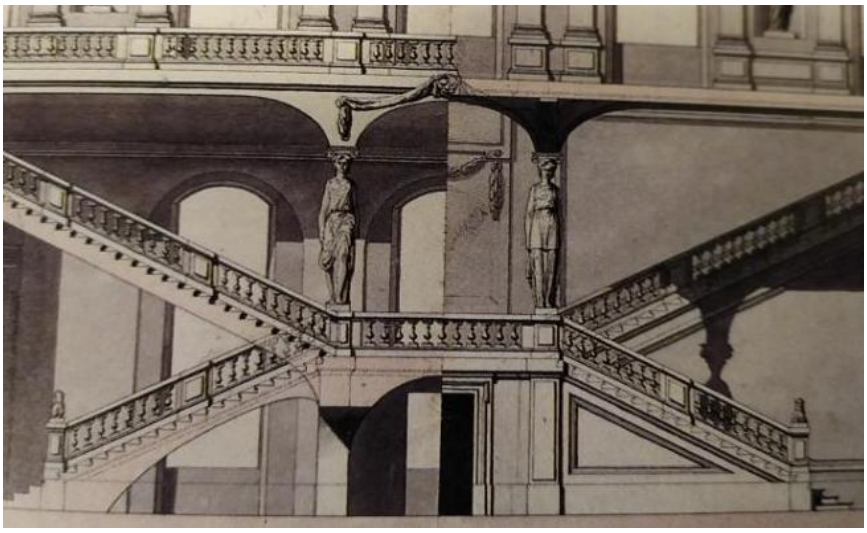
[143] L. Combes *Réflexion sur les temples antiques et modernes de Rome*, Archives municipales de Bordeaux, François-Georges Pariset, « Les théories artistiques d'un architecte du néoclassicisme, Louis Combes, de Bordeaux », *Annales du Midi*, t. 76, n^{os} 68-69, juillet-octobre 1964, p. 543 - 554 (lire en ligne), Robert Coustet, *L'architecture bordelaise autour de 1789*, p. 547-582, dans *Révolutions en Aquitaine. De Montesquieu à Frédéric Bastiat*, Actes du XLII^{e} congrès d'études régionales de la Fédération historique du Sud-Ouest, Bordeaux, 1990.
[144] D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon*, op. cit. supra
[145] *Ibid*.
[146] J. Foucart-Borville, *op. cit. supra*.



6-Edme Bouchardon, l'Equestre de Louis XV, dessiné et gravé par Bonaventure-Louis Prévost, 1764, Musée Carnavalet (cl. centre Ledoux)



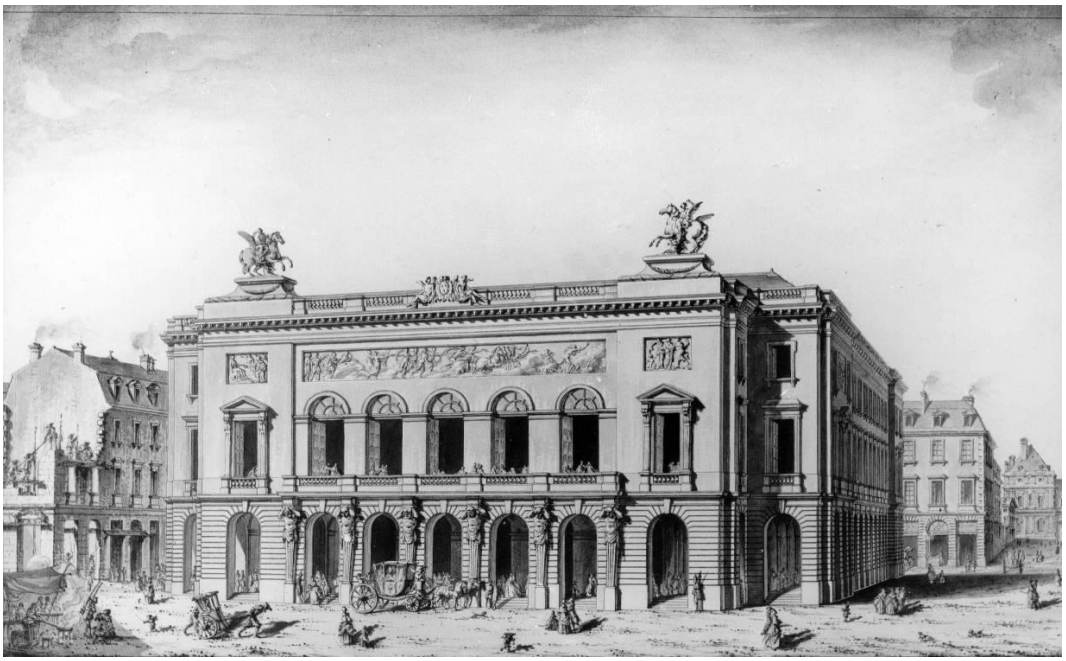
7-Edme Bouchardon, Etude pour une caryatide de l'équestre de Louis XV, sanguine, Louvre (cl. du musée)



8-Jacques-Germain Soufflot, Projet d'escalier pour un transfert de la Bibliothèque royale au Louvre, 1768, plume et lavis, Musée du Louvre (cl. du musée)



9- XXXX, d'après Jacques-Germain Soufflot, 2e projet de Sainte-Geneviève, 1764 : coupe longitudinale avec la chasse à la croisée, estampe (Cl. Centre Ledoux)



10-L.-P. Moreau, Projet de la Nouvelle Comédie française pour la Ville de Paris, 1773, plume et lavis, Paris, Carnavalet (Cl. entre Ledoux)



11-Vue du Théâtre de l'Odéon de Peyre et De Wailly (approuvé par Louis XV en 1771), arches latérales détruites en 1833 (Cl. Centre Ledoux)

Atlantes et figures gainées

Au XVII[e] siècle, Pierre Puget crée une exception en France, à Toulon, avec ses superbes atlantes de l'hôtel de ville. Ne font-ils pas pâlir les lourdes statues du Cours Mirabeau d'Aix-en-Provence ? Tandis que les palais viennois et praguois déclinent à

foison ce genre de décor réputé *baroque*, la France de Louis XV semble devoir être épargnée de cette frénésie figurative – après les délicatesses de la *rocaille* ! La même remarque s'impose à propos des figures gainées, abondantes au XVII^{e} siècle dans les jardins, mais jugées sans doute indignes dans la sculpture d'architecture. Pourtant la tentation est forte puisqu'on rencontre de ces figures proposées par les meilleurs architectes du temps dans leurs projets les plus officiels. Témoin Boullée qui dessine de grandioses Atlas à l'entrée de sa Bibliothèque royale, De Wailly qui orne le vestibule de la Comédie française (2^{e} projet) d'atlantes gainés et L.-P .Moreau de caryatides hors d'échelle (!) dominées par des figures d'acrotère de Pégases – préfigurant ceux de Garnier à l'Opéra. Enfin, Lenoir-le-Romain, à l'Opéra provisoire de la Porte-Saint-Martin dote la façade de figures gainées – partiellement cachés par un auvent…

Ces essais de façades de théâtre, particulièrement ornés, contrastent évidemment avec la solution de l'*antique-moderne* austère de Peyre et De Wailly, approuvée par Louis XV. C'est le triomphe absolu de Marigny à la direction générale des Bâtiments du roi : la volonté d'un « style ministériel » a fait rejeter toutes les intrigues de cour qui bloquaient depuis une dizaine d'années les projets, tous rivaux : administration des fêtes et spectacles des Menus plaisirs, Ville de Paris, intérêts privés des comédiens et, finalement, ténacité du ministre Marigny et de ses protégés, piranésiens français ! L'ami et concurrent de De Wailly, Moreau, architecte de la Ville (pressentie un moment pour administrer le futur théâtre) s'était formé dans l'agence de son oncle, Beausire, responsable depuis des décennies du décores grandes fêtes dynastiques offerte par la Ville au peuple[147]. Son projet visait donc à *séduire* et aucunement à *signifier*, comme le souhaitait l'entourage de Mme de Pompadour !

Enfin réapparaissent encore des essais d'emploi de caryatides, timides : au vestibule du Grand théâtre de Bordeaux de Victor Louis ou au théâtre de la Loge olympique, célèbre salle de concerts où furent données les *Symphonies parisiennes* de J. Haydn. Cette salle, due à L.-E.-A. Damesme (disciple de Ledoux), fut ouverte en 1801 : le second balcon continu de l'intérieur était soutenu par un rythme régulier de caryatides sans bras. Quasi contemporaines de celles, gigantesques, du Théâtre Feydeau, elles rappellent sans doute une tradition franc-maçonne qui n'est étrangère ni au lieu des concerts-rivaux des Concerts spirituels ni aux mœurs du frère du roi, Monsieur, le Comte de Provence.

D'autres formes figuratives, imitant la nature on servant de *pictogrammes* emblématiques ont pu être également imaginées à partir de la simple évocation de la

147 M. Ledoux-Prouzeau, « Les fêtes parisiennes sous Louis XV : décor et rituel », *Paris, capitale des arts sous Louis XV* (dir. D Rabreau), coll. *Annales du Centre Ledoux*, t. I, Paris-Bordeaux, éd. William Blake & Co Art & Arts, 1997

caryatide *animée* (c'est-à-dire active). Telles sont, par exemple les *Nymphes* porteuses de source comme les a représentées, entre deux pilastres cannelés, Jean Goujon au XVI[e] siècle à sa célèbre et très admirée fontaine des Innocents aux Halles. Sœurs, en bas-reliefs virtuose des caryatides de la salle des Antiques du Louvre, ces sculptures animées suivent le rythme équivalent à celui des statues porteuses, mais soumises au rythme des pilastres ordonnancés. Elles ne supportent ni ne subissent rien : elles vivent ! Protégée, restaurée et complétée par Poyet et Pajou (collaborateurs de De Wally) pour devenir un tempietto sur plan carré, cette fontaine était devenue un des archétypes renaissance, au même titre que la tribune du Louvre.

En revanche, c'est bien l'autorité de la présence de caryatides qui inspire à Ledoux le sujet du frontispice de *L'Architecture* de 1804, connu par une épreuve avant la lettre daté de 1789[148]. Le buste de l'architecte du roi *dévoilé* par les caryatides qui l'encadrent, s'inscrit dans un rébus d'objets signifiants : deux plans d'édifices royaux, des lauriers, compas et équerre… . Se souvient-on que sous la Terreur, Ledoux avait été emprisonné pour « aristocratie » ? Il attendait toujours de recevoir le Cordon noir d'anoblissement des artistes que l'abbé Terray lui avait promis à l'époque de son chantier pour le pavillon de Louveciennes de Mme Du Barry ! Magnifique syncrétisme de ses ambitions artistiques et sociales, le bas-relief que soutiennent les caryatides au-dessus de son buste (sur des coussinets *ionisants* !) n'est autre que la frise des Villes de France sculptée par Moitte au sommet des pavillons d'octroi de la place Denfert-Rochereau, inspirée du bas-relief féodal des Preuses du château de Coucy (gravées dans Du Cerceau) et de l'antique cortège Borghèse.

Ailleurs, Ledoux s'en tient à l'usage de pictogrammes : col de cygnes appollin
niens d'embarcations pour les piles du pont sur la Loue, cortège uniforme de bas-reliefs féminins et faisceaux de licteurs aristocratiques en guise d'ordonnancement, procédé auquel il avait eu recours avec des miroirs au Café militaire (17561), sa première œuvre louée dans la presse de l'époque (Carnavalet [149] !

[148] Catalogue de vente Paul Prouté, Paris.
[149] D. Rabreau, *Ledoux*, 2000.



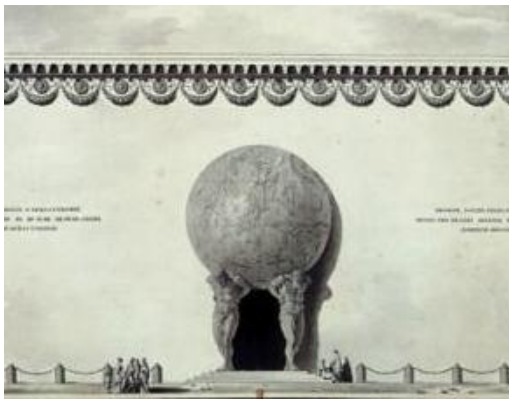
12-Caryatides de la cage d'escalier du Grand théâtre de Bordeaux de Victor Louis, 1780, dessin, AM de Bordeaux (cl. des AM)

13-*à droite* : paire de caryatide de Jacques Sarrazin au pavillon de Jacques Lemercier au Louvre, 1624-1654 (cl. Centre Ledoux)





14-Caryatides sous l'auvent de la façade de l'Opéra de Lenoir le Romain à la Porte Saint-Martin, 1781, gravure du XIX^{e} s. (cl ; Centre Ledoux)



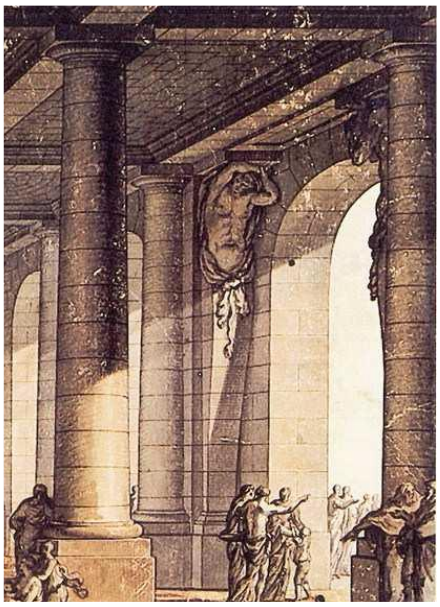
15-Etienne-Louis Boullée, projet de façade pour la Bibliothèque du Roi, plume et lavis, 1785, Bnf (cl. Centre Ledoux)



17-De Wailly, détail, caryatide gainée du Décor de la loge de Mlle Contat à la Nouvelle Comédie française (Odéon), plume et aquarelle, Paris, Muse des Arts décoratifs (cl. du Musée)



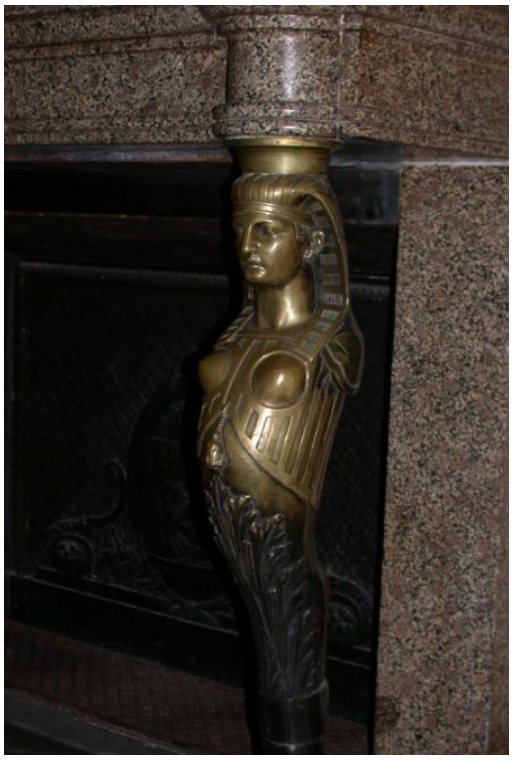
19-Maison du peintre Antoine Callet, 1780, architecte B. Poyet, gravure extraite de Krafft et Ransonnette (cl. centre Ledoux



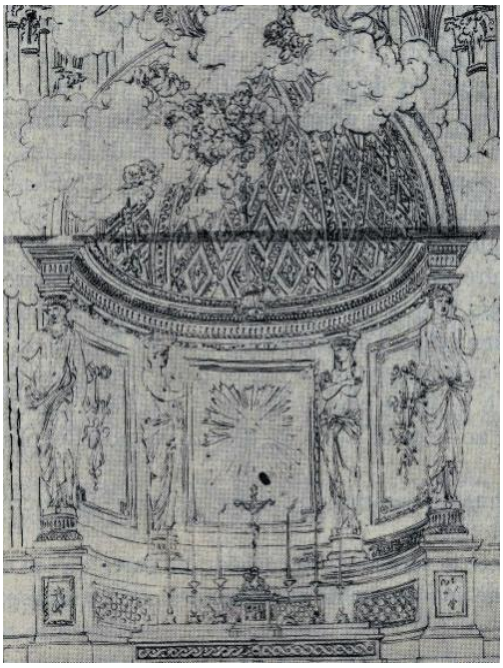
16-De Wailly, Vestibule de la Nouvelle Comédie Française (Odéon), 2e projet, 1771, plume, lavis et gouache, Louvre (Cl. du Musée)



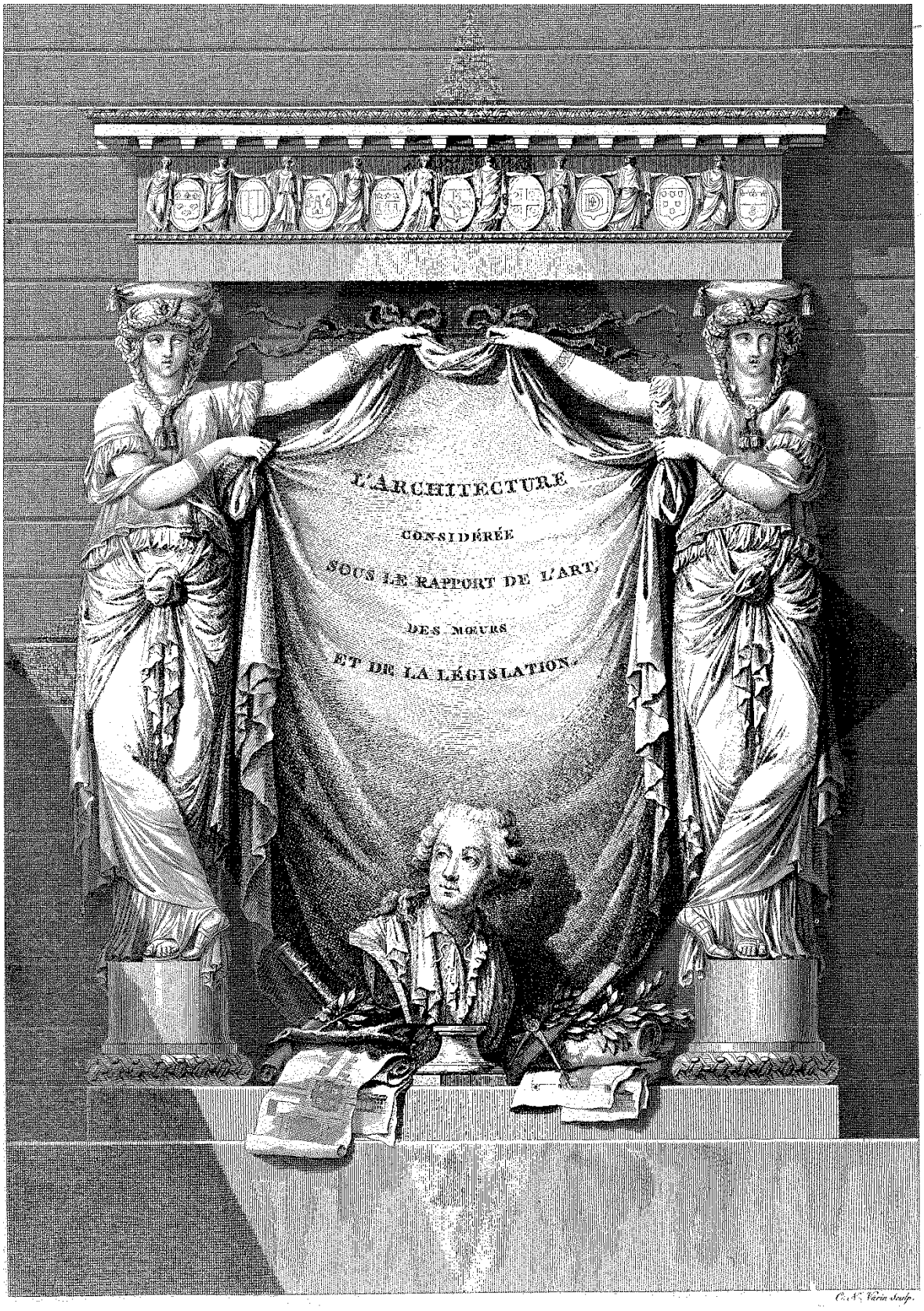
18-L. Combes, Triton-atlantes de l'Hôtel Acquart à Bordeaux (Cl. Centre Ledoux)



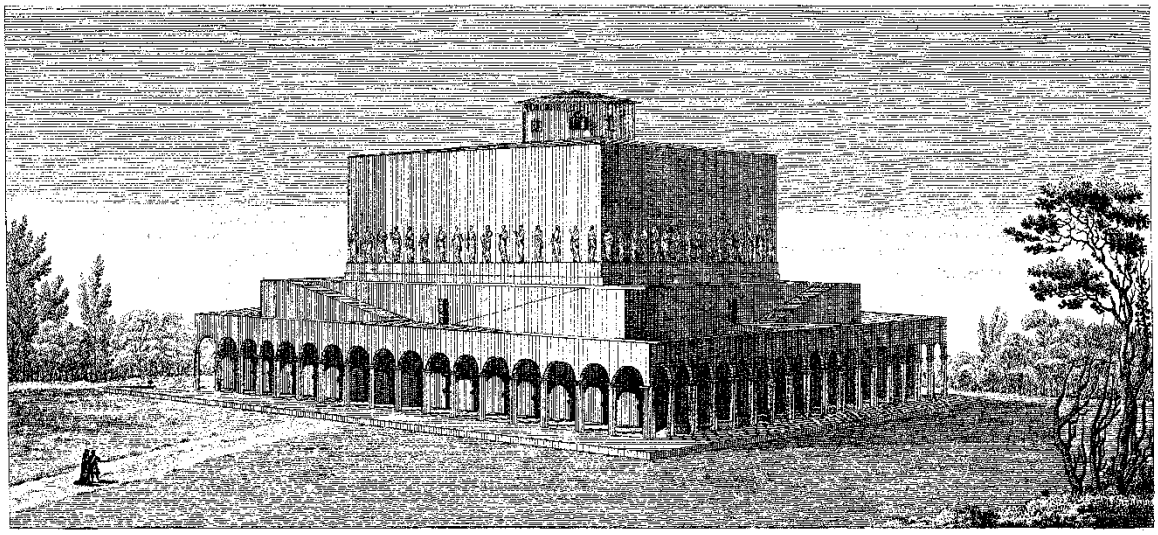
20-De Wailly, Cheminée du foyer du Théâtre de l'Odéon, sculpté par Caffieri, 1783 (cl. D. Rabreau)



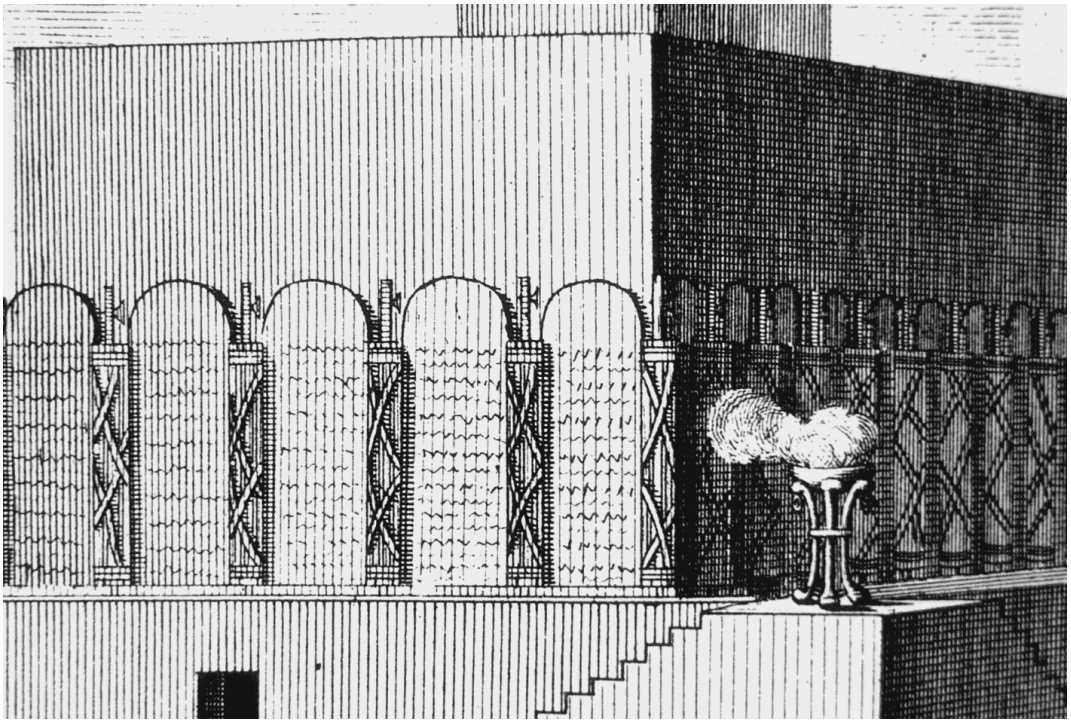
21-D'après De Wailly, calque XIX^{e} s.du projet de maître-autel dela cathédrale d'Amiens (Cl. Centre Ledoux)



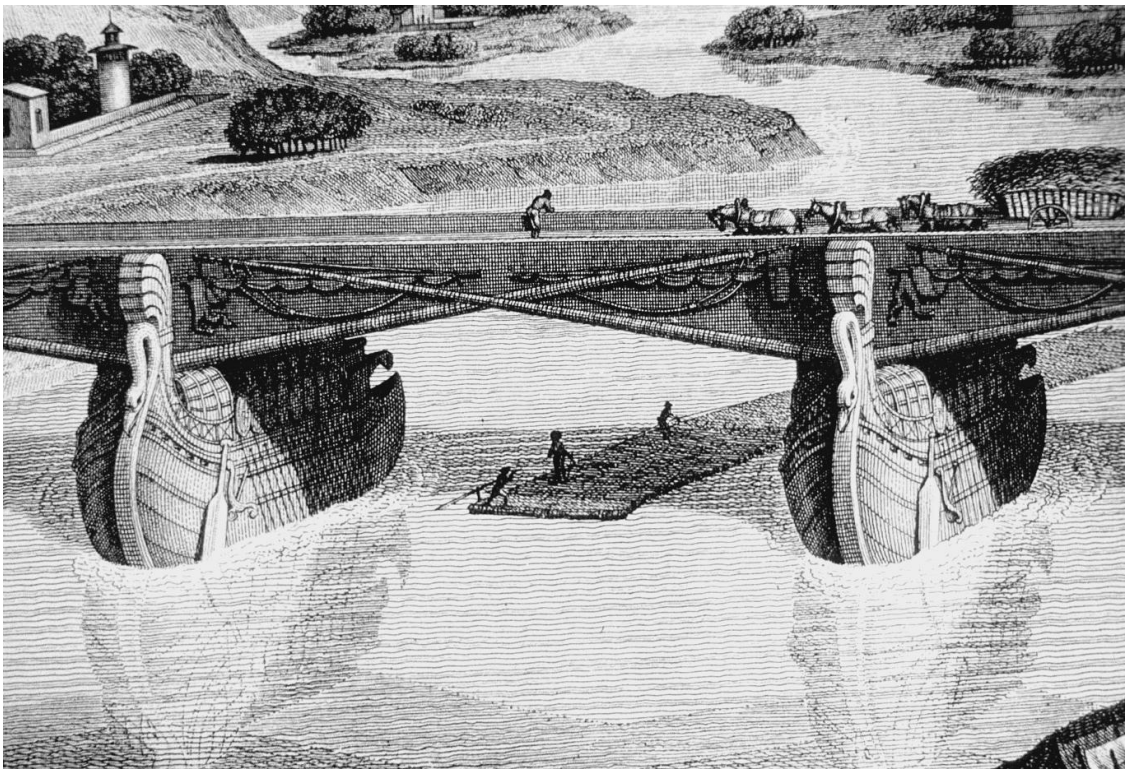
22-Ledoux, sur un modèle de Moitte, Frontispice de *L'Arcchitecture*, 1804, estampe (Cl. Centre Ledoux)



23-Ledoux, Projet de *Panarétéon*, estampe de *L'Architecture*, 1804 (Cl.Centre Ledoux)



24-Ledoux, Projet de *Pacifère*, estampe de *L'Architecture*, 1804 (Cl.Centre Ledoux)



25-Ledoux, Projet de Pont sur la Loue, estampe de *L'Architecture*, 1804 (Cl. Centre Ledoux)

La critique sans appel du décor ajouté

« Le vieux Louvre consiste en deux corps de bâtiments dont les façades sont décorées d'une très belle architecture. Tout l'édifice est de trois ordres ou étages et les avant-corps sont enrichis de colonnes. Les *connaisseurs* estiment les fenêtres du second étage, et la tribune qui est dans la salle des Cent-Suisses est de l'ouvrage de Jean Goujon. Ce magnifique bâtiment est du dessein de Pierre Lescot, seigneur de *Clagny*. Il fut commencé en 1528. Le gros pavillon a été bâti sous le règne de Louis XIII. Il est plus élevé d'un étage que le reste du bâtiment et a été achevé sous la conduite de Jacques Le Mercier, premier architecte du roi. Les cariatides qui sont dans l'attique et qui soutiennent un riche fronton ont été sculptées par Sarrazin d'*après* [sic] celles de la salle des Cent-Suisses. » [Nous soulignons][150]

[*Critique du Gros pavillon Louis XIII au Louvre*] « On condamne absolument la hauteur gigantesque de l'ordre caryatide, et, cependant, sans considérer que ce dernier étage n'est encore qu'une imitation de celui du gros pavillon du roi, et que Mercier, en tous les endroits de ce nouveau corps, a cru être obligé de porter du respect à son prédécesseur, et d'affecter la manière d'un aussi grand homme qu'était Clagny [Pierre Lescot] ».

« Pour ce qui est des trois frontons enchâssés l'un dans l'autre, et portés sur une même corniche, c'est encore une chose qui blesse la vue, et qu'on trouve de fort mauvais goût; d'ailleurs, que ces caryatides et ces frontons assomment l'attique, et, qu'enfin, c'est un géant sur un pygmée. Joint que le tout ensemble ne compose pas

[150] Jean-Aymar Piganiol de la Force. *Description de Paris, de Versailles de Marly, de Meudon de S. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons et châteaux des environs de Paris*, Paris, T. 1, 1742, .

cette belle et noble harmonie qui se remarque dans le reste de l'édifice. Toutefois, on ne laisse pas d'admirer ces huit grands termes de femmes qui remplissent les trumeaux, et enfin, c'est la plus superbe et la plus gracieuse partie de tout ce vestibule; on voit dans leurs belles têtes je ne sais quel orgueil, qui marque de la vertu et sent sa personne de qualité; on trouve leurs embrassements très-naturels et bien séant à des compatriotes affligées, qui tachent à se consoler et à s'entre-aider dans leurs misères, par l'union de leurs bras et de leurs mains; leurs manches, retroussées jusques aux coudes, nous laissent voir de gros bras ronds et potelés, leurs robes fendues nous montrent des jambes grasses et bien proportionnées à leur taille et leurs pieds nus sont plantés avec beaucoup de force; leurs jupes liées et levées si commodément, qu'elles ne leur sont point à charge, ni ne les embarrassent. Ceux qui s'y connaissent, et même les critiques, avouent avec tout le monde que quoique ces figures aient plus de quinze pieds de haut le raccourcissement néanmoins, dans le point de vue, en est si ingénieux qu'elles ne paraissent pas plus grandes que nature. Nonobstant cela, tant les gens sont difficiles, on voudrait qu'elles eussent cette taille riche que toutes les plus belles dames souhaitent d'avoir et qui leur manque si souvent; d'ailleurs, que leur draperie, bien loin d'être si serrée, fût un peu plus développée et plus large; que leurs têtes, leurs bras, leurs jambes, et même tout le corps, n'eussent pas tant d'embonpoint, et parussent moins matérielles. Ces colosses, à ce qu'on prétend, ont trop de masse et de graisse pour des matrones grecques, que Vitruve nous représente si délicates. Qu'enfin cela est trop grossier pour servir de couronnement à trois ordres de colonnes. »[151]

[151] Henri Sauval. *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724 . p 29-30.



26-La châsse de Sainte-Geneviève dans l'ancienne basilique, estampe du XVIIe s.(Cl. Centre Ledoux)

27- Germain Pilon, Monument ducoeur de Henri II, Louvre (Cl. du musée)

28-Germain Pilon (att. à, puis Buyster),Cariatide en bois de la câsse de Sainte-Genevière, Louvre (Cl. Centre Ledoux)





Une emblématique moderne pour un art libéré des règles classiques

CARYATIDE (1er article). […] Il parait, d'après Vitruve, que ce nom fut donné à des statues de femmes habillées de longues robes que les Grecs imaginèrent d'employer, au lieu de colonnes, à supporter des entablements, comme on aura occasion de le raconter dans la suite de cet article. Mais ce qu'on ne saurait affirmer, c'est que le nom de *Caryatides* ait été affecté en Grèce, comme il est chez nous, à toutes les figures qu'on applique à l'emploi dont j'ai parlé. Il est vraisemblable au contraire que ce nom, ainsi que celui des figures persiques qu'on donne encore à présent aux *fausses colonnes*, ne servit qu'accidentellement à désigner l'espèce de support dont il s'agit. Les Grecs avaient pour l'exprimer deux autres mots, *Atlantes* et *Telemons*, dérivés tous deux de deux verbes qui signifient porter ou soutenir. Ces mots n'ont point passé dans notre langue ;et le mot *caryatide* est, à proprement parler, le seul que l'usage ait consacré pour désigner ce nouveau genre de colonnes formées par des figures, de quelque sexe ou nature qu'elles soient. On ajoute ordinairement le mot de figure à celui de *caryatide*, qui semble alors devenir une espèce d'adjectif, et l'ont dit *figure caryatide* ou bien *ordre caryatide*. C'est donc à ce mot que je rapporterai particulièrement toutes les notions qu'on pourrait chercher aux autres noms que l'usage n'a point adoptés. Ces notions sont de deux genres : l'une historique et descriptive ; et diviseront naturellement cet article en deux ; » [C'est l'auteur qui souligne]

[L'auteur qui loue les caryatides de jean Goujon et celles que Raphaël a peintes en grisaille dans la salle de *l'Incendie du Bourg* du Vatican, tout en vilipendant celles de Sarazin au Louvre, déclare dans le paragraphe *Notions théoriques sur les Caryatides,* :] qu'on pourrait « s'accorder à bannir de l'architecture moderne des objets allégoriques qui, ne tenant plus à aucune de ces deux causes [le politique chez les Grecs et le religieux chez les Egyptiens], offenseraient gratuitement les principes ou l'apparence de la solidité. Si donc aujourd'hui de telles représentations n'ont plus, dans nos édifices, d'autre principes et d'autre objet que le plaisir des yeux, voyons si la raison et le goût peuvent en autoriser l'emploi. » « […] Les caryatides ne sont plus, dans l'architecture moderne, qu'un objet de décoration sans rapport avec aucune des allusions religieuses et politiques qui leur avaient donné naissance dans l'Antiquité. Le goût doit se montrer plus sage et plus sévère dans leur emploi. »[152]

[152] Achille Chrysostome Quatremère de Quincy, article « Cariatide » dans *Architecture*, volume I (1788) de *L'Encyclopédie méthodique*, Paris, 3 tomes, 1788-18XX, p. 528-539.

> [Sous Henri II, Pierre Lescot et jean Goujon] « furent préférés à l'illustre Sébastien Serlio, qu'on avait fait venir exprès d'Italie, mais qui eut le chagrin de voir que l'on ne suivit pas ses desseins. On voit dans la salle des Cent-Suisse une espèce de tribune de l'ouvrage de Jean Goujon, soutenue de quatre cariatides, d'un dessein si régulier et si bien imaginé que M. Perrault de l'Académie royale des sciences l'a fait graver dans la traduction des œuvres de Vitruve, où il l'a proposé comme modèle achevé. »
>
> « On peut faire porter des entablements à des Termes, Persans et Caryatides ; mais c'est une indécence insupportable de faire faire cet office à des Anges ou figures de Saints. Il y a beaucoup d'autres Ornements qui contribuent à la décoration des Façades ; mais ce n'est pas ici le lieu d'en parler […]. » [153]

Je termine cette brève fortune critique de la caryatide en France, de Goujon à Ledoux, en constatant une convergence d'intérêt pour de motif dans l'entourage de Louis XVI et de son évocation à la Renaissance. Le Comte d'Artois qui achète la célèbre toile de Jacques-Louis David, *Les Amours de Pâris et Hélène*, – soigneusement terminé pour l'iconographie à l'antique par Isabey[154] – savait-il que le tableau avait été conçu d'abords par David, sans son décor emblématique : le tribune de Goujon du Louvre ? Le prince, futur Charles X était très attaché à cette œuvre qui décorait sa folie de Bagatelle au bois de Boulogne. Monsieur, le Comte de Provence, futur Louis XVIII se montra lui-même très sensible à la présence de caryatides dans des œuvres dont il fut le mécène ;

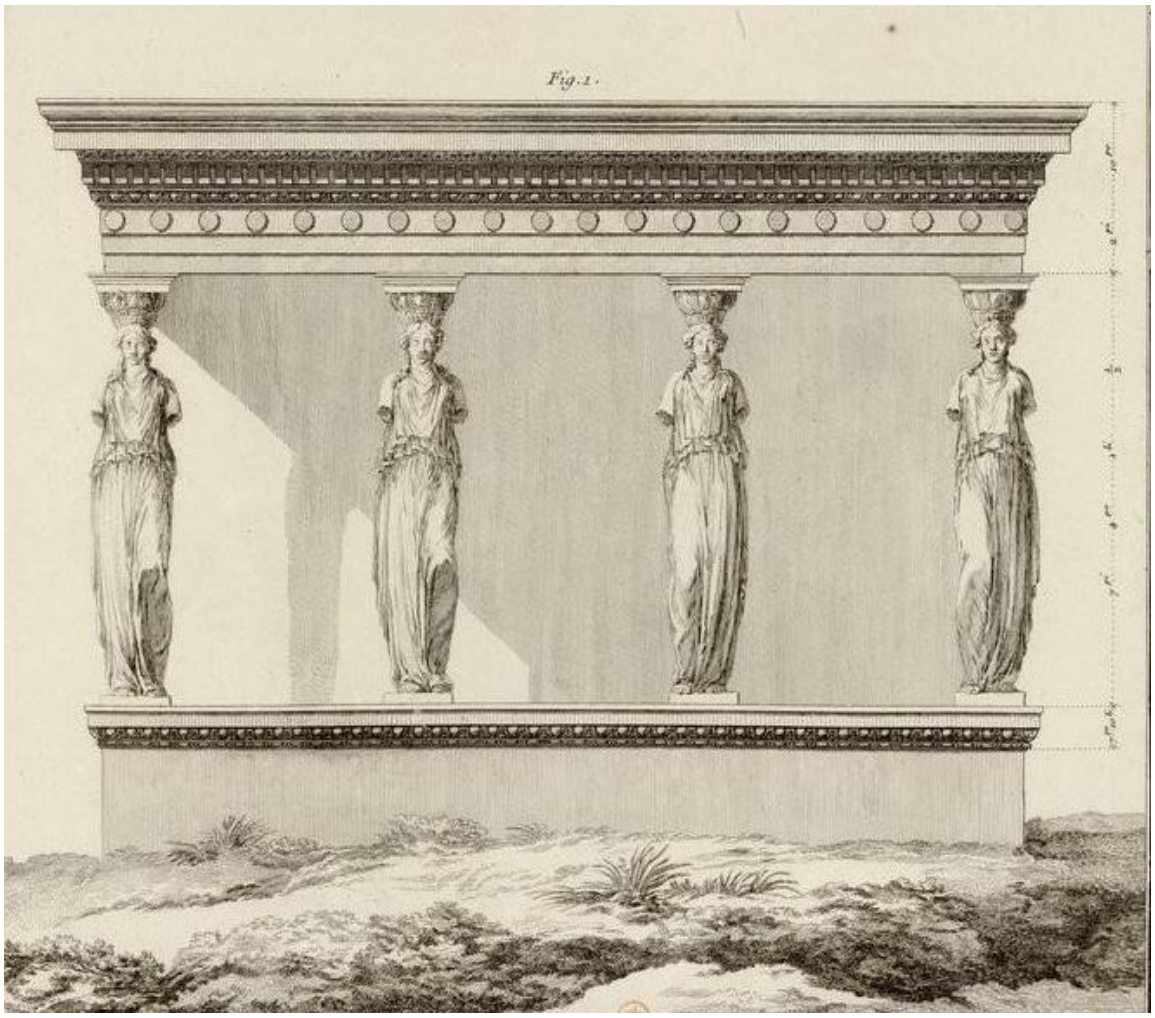
Enfin, la présence de caryatides dans des projets de Soufflot, destinés à Louis XV, s'approche d'une autre source du XVI^{e} siècle que Jean Goujon, c'est Germain Pilon, supposé à l'époque être l'auteur des quatre caryatides qui soutenaient la châsse de la sainte dans l'ancienne basilique Sainte-Geneviève (Louvre[155]). Y aurait-il quelque allusion dynastique à l'usage de cet ordre figuratif, qui expliquerait déjà leur présence au Louvre des XVI^{e} et XVII^{e} siècles ?[156] Monsieur, Louis XVIII, insiste en approuvant les caryatides que l'architecte du sénat, Baragay (un ami *romain* de M. Crucy), dote le haut du foyer du public de l'Odéon (après le second incendie, 1818) et, surtout, une loge royale à l'italienne ornée de ce motif devenu ostentatoire. La tribune de Goujon n'était-elle pas le fond de scène de la Comédie française où Marat triomphait dans la tragédie de *Charles IX* de M.-J. Chénier – ou *L'Ecole des rois*. Trente ans plus tard, à l'époque où la duchesse de Berry défend les droits de l'héritier

---

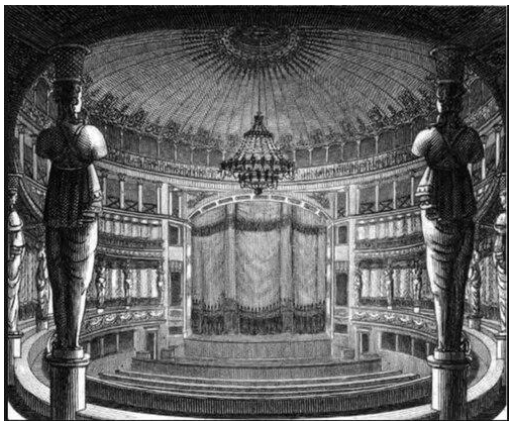
[153] Germain Brice. *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris,* Paris, 1684. p. 12-15.
[154] Y. Pauwells, *op. cit. supra.*
[155] Attribuées à P. de Buyster, cf. Pierre Chaleix, *Philippe de Buyster : contribution à l'histoire de la sculpture française du XVII^{e} siècle,* Paris, 1967,
[156] Y. Pauwells, *Ibid*.

du trône, en pays toulousain la caryatide des ateliers Virebent[157] se multiplie, en terres cuites blanches préindustrielles[158]. Dans son domaine de Chatenay-Malabry, le poète-ministre, Châteaubriand, descend de sa tour de Velléda et s'approche méditativement des deux sœurs gainées qui soutiennent le petit fronton virginal de sa maison (1807-1817).

[157] M. Culot, *Toulouse. Les Délices de l'imitation*, Bruxelles, 1986.
[158] *Ibid.*



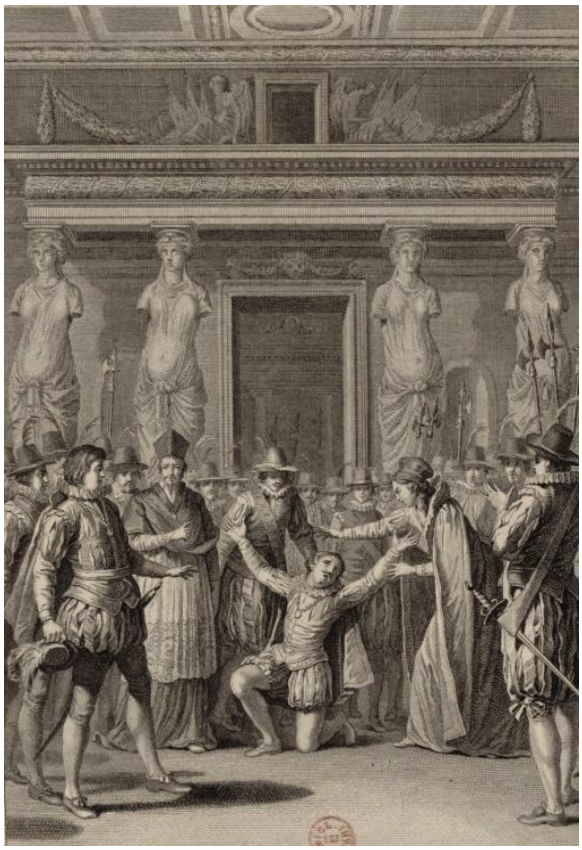
29- J.-D. Le Roy, Caryatides de l'Erechthéion à Athènes, estampe dans *Les ruines*…, 1758 (Cl. Centre Ledoux)



30-Damesme, Vue dela salle du Théâtre de la loge olympique à Paris, estampe dans A. Donnet (Cl.Centre Ledoux)



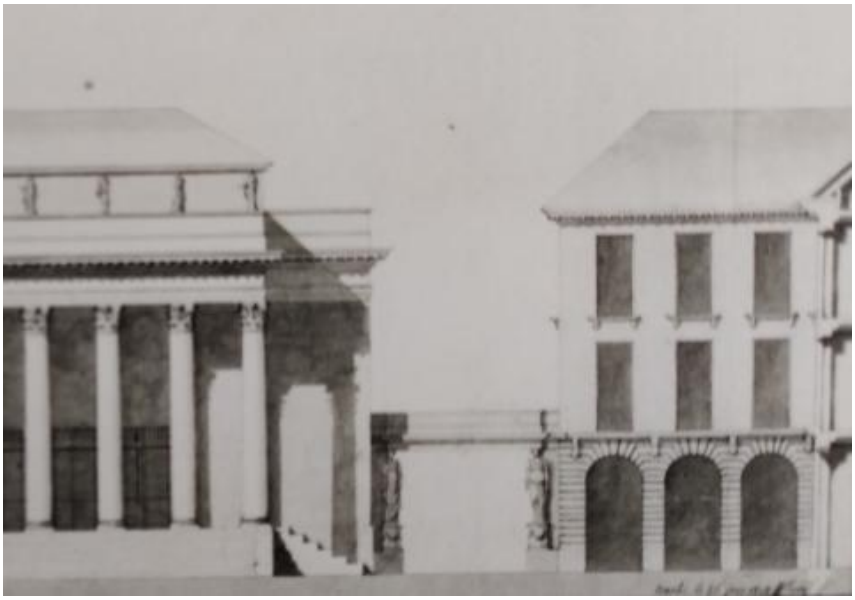
31-J.-L. David, *Les amours de Pâris et d'Hélène*,1789, Louvre (Cl. du musée)



32-Scène de Charles IX, tragédie de M.-J. Chénier, 1791,
estame (Cl. Centre Ledoux)



33-J.-B.Moitte, Modèles de caryatides en terre cuites,
cat. vente Talabardon & Gautier (Cl. B. Gautier)



34-M. Crucy, Cariatides projetées au théâtre Graslin à Nantes, plume et lavis,
AD Nantes (Cl. Centre Ledoux)



35-Maison aux caryatides de F.-L. Seheult à Nantes, au revers des immeubles du cours Cambronne, rue de l'Héronnière (Cl. D. Rabreau)



36- Villa nantaise des bords de l'Erdre, de Seheult (Cl. Centre Ledoux)



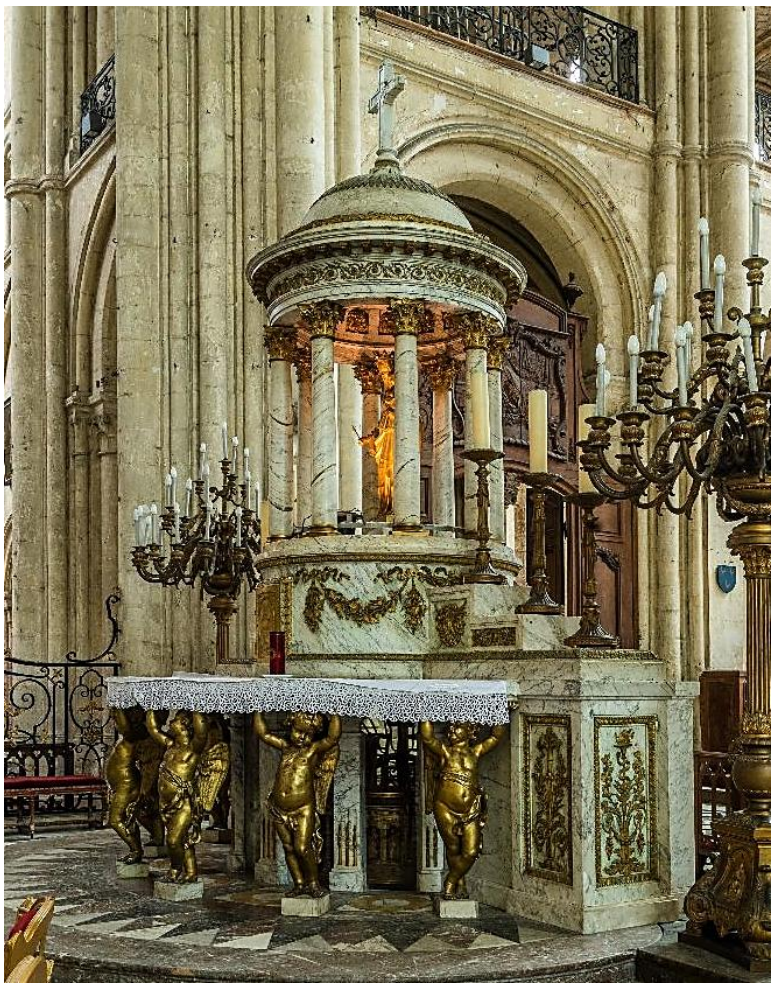
37-Mison aux caryatides « à la Virebent », à Montauban (Cl. Centre Ledoux)



38-Maison aux caryatides à Lille, rue des Arts (Cl. D. Rabreau)



39- Mison aux caryatides « à la Virebent », à Toulouse (Cl. Centre Ledoux)



40-Maître-autel de la cathédrale de Noyon, de Jacques Gondoin, 1779
(Cl. P._L. Laget)