CHAPITRE 8

Une typologie des monuments et équipements révolutionnaires

Le point de vue de ce chapitre est une déclaration d'intention plus qu'une démonstration. Il s'agit d'esquisser seulement une réflexion méthodique sur cette question très vaste de la *typologie* des monuments et équipements de la Révolution à Paris. Je privilégierai ici trois programmes d'équipement à *caractère* patriotique et politique, civique et culturel : le cirque du Champ de Mars, l'Assemblée nationale et le théâtre. Ils font tous trois appels à la modélisation de l'édifice antique à gradins égalitaires dans un plan curviligne : cavea du théâtre ou de l'odéon, amphithéâtre du Colisée ou du cirque ; avant 1790, la référence reste plus souvent métaphorique que typologique (à quelques exemples près très novateurs sous l'Ancien Régime : les amphithéâtres de dissection, le théâtre de Besançon de Ledoux, par exemple) … Tous trois, le cirque, l'assemblée et le théâtre, dans leur mise en scène urbaine, font également appel à d'autres typologies associées, hyper monumentales : l'arc de triomphe, l'ordonnance du temple, les accès caractérisés et des aires de dégagement où s'inscrivent souvent des espaces arborés…

En insistant sur le mot *caractère*, j'évite la référence aux pseudo-normes stylistiques héritées du XIX^{e} siècle dont je récuse la pertinence relativement aux classifications qu'il invente selon la périodisation politique propre au XVIII^{e} siècle français et même au-delà, jusqu'à la Monarchie de Juillet… J'y reviendrai. L'inspiration de l'Antique qui caractérise l'architecture savante de cette période (et cela depuis la Renaissance) ressortit à différents modes d'adaptation typologiques de sources compositionnelles (à travers l'imaginaire et la volonté d'une régénération de la société), sources qui sont empruntées à des modèles perçus comme fondateurs de la

civilisation urbaine. Un goût pour l'antique renouvelé, une prospection (au moins depuis le Comte de Caylus) plus anthropologique des racines de la civilisation gréco-romaines, inspirent l'*antique revival* dont le rôle va de pair avec toute application de l'idée de nature, dans la pensée et l'action régénératrice des Lumières et leurs conséquences sur l'art et la vie urbaine de l'époque révolutionnaire. Le thème : antique-nature, politique et social tel que l'analyse Jacques Bouineau dans *Les toges du pouvoir* [1], ou littéraire et artistique, d'après l'*Esthétique des Lumières* de Jacques Chouillet[2] rappelle sur quelles valeurs consensuelles s'est opéré le passage de la création artistique de la fin de l'Ancien Régime à la Révolution.

J'insiste ici sur la notion d'*imaginaire* dont la complexité n'échappe pas à l'historien et à l'historien de l'art, mais dont l'approche est sans doute plus une spécificité de ce dernier à travers l'exégèse des œuvres ou des images, dans la chaîne d'observation qui décortique les différents stades opératoires de la création : commande, projet, réalisation et réception – stades connus, trop souvent, avec toute l'imprécision des sources pour les œuvres disparues, ou les déformations pour les œuvres transformées ou mutilées. Tel est le cas de la période révolutionnaire dont l'architecture édifiée à Paris n'existe plus qu'à titre d'échantillons ou à travers les images et les descriptions, notamment pour l'art des fêtes et les innombrables projets, qu'ils soient idéaux ou ponctuels. La lecture de ces images (contextualisées) implique donc d'avoir recours à l'analyse typologique qui se diversifie en plusieurs rubriques et dont l'enchaînement ou la fusion, finement observés, peut seul aboutir à une caractérisation selon le goût, la forme, la fonction et le symbole.

-Il y a une typologie du goût, récurrent ou en rupture avec un usage dominant : le goût pour l'antique lui-même subit des fluctuations dans les mécanismes d'imitation, depuis le poncif à la mode jusqu'à la curiosité à caractère primitiviste. Cela se décrypte !

-La typologie formelle (celle des tracés, volumes, surfaces, ordonnancements et ornements), qui affecte la composition et le décor, caractérise aussi bien des habitudes constructives que des partis issus de tel langage formel, traditionnellement enseigné ou volontairement novateur…

-La distribution peut suivre ou rompre avec la valeur d'usage ; sa fonctionnalité répond, a priori indépendamment de la forme ou du décor, à une typologie des

[1] J. Bouineau, *Les toges du pouvoir. La Révolution de droit antique, 1789-1799*, Toulouse, 1988.
[2] J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974.

programmes architecturaux : le décryptage des espaces et des circulations engendre une typologie spécifique des lieux bâtis : elle s'étend à l'urbanisme et à l'art des jardins…

-Certains assemblages, certaines formes emblématiques, connotent enfin des significations de l'ordre de l'*iconologie*, qu'elles soient explicites ou implicites. J'en donnerai pour exemple une étude fondatrice, il y a déjà plus de trente ans, de Werner Oechslin sur les typologies et leurs significations de la pyramide et de la sphère dans l'architecture révolutionnaire européenne ![3]



1-Lavallée, *Cortège de la Panthéonisation de Voltaire*, 1791, plume et aquarelle, Carnavalet (Cl. du musée)

[3] W. Oechslin [1971], « Pyramide et sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIII[e] siècle et ses sources italiennes », *G.B.A.*, avril 1971.



2-Hubert Robert, Cénotaphe de J.-J. Rousseau au bassin des Tuileries, huile sur toile, Carnavalet (Cl. du musée)



3-De Wailly, Décor durable pour la place de l'Odéon, plume et aquarelle, bibl. de la Comédie française (Cl. Centre Ledoux)

4-Hubert Robert, Vue du cirque de la Fédération nationale, 1790, huile sur toile, Carnavalet (Cl. du musé)



5-P.-A. De Machy,Vue de la Fête de la Fédération nationale, huile sur toile, Carnavalet (Cl. du musée)



Emil Kaufmann, à qui l'on doit le concept d'architecture révolutionnaire (dès les années 1930) n'a pas fait œuvre d'historien (c'est un euphémisme que de le dire, à propos de son rôle de défenseur polémiste du Mouvement moderne !) ; mais ses intuitions et sa méthode d'analyse phénoménologique ne sont pas obsolète, loin de là :

[4] E. Kaufmann [1952], « 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).

il s'agit désormais de les intégrer à l'observation d'une micro-chronologie événementielle, ainsi qu'à une ouverture sur l'évolution culturelle de la société dans ses œuvres -comportements et création. On regrettera que l'approche stylistique narrative de Louis Hautecœur, le plus connus et le plus influent des historiens de l'architecture classique en France au XX^e^ siècle[5], n'en ai pas tiré profit ! Le ton est donné dès l'introduction au tome V (édition de 1953) du volume qu'il consacre à la Révolution et l'Empire. Hautecœur rappelle le naturalisme rousseauiste ambiant et déclare :

« Les années tragiques vont contraindre les architectes au chômage, mais n'en marqueront pas moins les esprits. La Révolution joue dans ses assemblées, dans les prisons, sur l'échafaud des drames noirs autrement plus terribles que tous ceux naguère représentés sur les théâtres. Elle veut répandre dans le monde entier ses idées libératrices et gonfle son éloquence de toutes ses ambitions hyperboliques. Les architectes donnent l'ampleur de leurs rêves aux projets que leur imagination élabore et que ne limite aucune réalité. Napoléon I^er^, continuateur, à bien des égards, de ses amis jacobins, pourra mépriser les idéologues ; il héritera cependant de cette mentalité, voudra égaler les Césars et ne concevra la Beauté que sous la catégorie de la grandeur ; il commandera des édifices à la mesure de l'Empire. On peut donc affirmer sans paradoxe que cette architecture est, par certains côtés, préromantique [sic]. »[6]

Après ce morceau d'anthologie d'auscultation stylistique, péremptoire (Hautecœur ne doute jamais !), l'auteur poursuit sans grande conviction l'introduction à la période qu'il va décrire : « Lorsqu'on aborde l'étude de la Révolution et de l'Empire, écrit-il pour conclure, il convient d'oublier tous les préjugés politique ou artistiques. Comme toutes les époques de notre histoire, celle-ci mérite notre attention et même notre intérêt »[7]. Laissons-nous aller à lire le contraire entre les lignes du truisme : Hautecœur noie le poisson dans le récipient du *préromantisme,* notion galvaudée qui n'apprend rien sur la Révolution et ses œuvres !

Revenons à l'idée d'une approche typologique minutieuse comme réactif à l'insondable « a peu près » de l'histoire stylistique subjective. On mettra d'emblée en garde sur la relativité de la méthode : en effet il n'y a pas de prétendues *images-réalité*. Toutes les figurations demandent à être interprétées à partir des faits et avec l'éclaircissement de sources complémentaires, parfois sujettes à caution ; toutefois,

[5] L. Hautecœur [1948], *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, t. II, 1948, t. III, 1950, t. IV, 1952, t. V, 1953.
[6] *Ibid*., t. V- p. V-VI).
[7] *Ibid*.

l'attitude qui consiste à partir de l'image analysée pour remonter aux sources signifie qu'on renonce à lire une image (un plan, une coupe, une vue perspective, la gravure d'un événement) dans un rôle exclusif d'illustration. Certes, le dessin ou l'estampe est un témoin précieux, mais avec tous les désordres ou distorsion que cela peut entraîner, dès qu'on l'interprète comme une *œuvre* à part entière !

La prise de conscience de cette grande difficulté en histoire de l'art ne doit pas décourager l'énoncée et l'application d'une méthode d'analyse, d'autant plus que dans la matière considérée, l'architecture de la période révolutionnaire, le corpus des images s'est considérablement augmenté depuis une trentaine d'années : dans des expositions et colloques (en 1974 à Clermont-Ferrand sur les fêtes[8] ; à Paris en 1989 à l'occasions de grandes expositions[9]), puis dans les travaux de W. Szambien[10], de M. Deming[11], dans des synthèses sur l'ensemble des institutions et des arts publiées par des historiens de la culture artistico-politique des trente dernières années du XVIII[e] siècle. Notamment dans les grandes synthèses de R. Michel et P. Bordes (dir.)[12] ou B. Bergdoll (dir.).[13] L'évolution depuis Hautecœur est donc incontestable, mais elle demeure partielle ; si l'on excepte l'histoire du Panthéon, et malgré les études de Richard Etlin[14] ou de Claudine de Vaulchier[15] sur le cirque de la Fédération et l'Assemblée nationale, de Mona Ozouf[16] sur les fêtes, de Werner Szambien sur les concours de l'An II ou les architectes Durand et Vestier[17], parmi d'autres (y compris des mémoires de recherche universitaire inédits), il manque un grand nombre de monographies d'artistes, d'œuvres ou de programmes projetés, rien que pour Paris. Il est urgent de les entreprendre, mais, si faire se peut, méthodiquement, en revenant sur bien des interprétations hâtives ou, c'est plus fréquent, sur l'absence même d'exégèse fondée sur des informations démontrées.

---

[8] D. Rabreau, avec M. Mosser et J.-P. Bouillon, préface d'A. Chastel, *Les Fêtes de la Révolution*, Clermont-Ferrand, éd. musée Bargoin, 1974.

[9] A. Jacques et J.-P. Mouilleseaux, *Les architectes de la liberté*, cat. expo. Paris, ENSBA, 1989.

[10] W. Szambien [1986-b], *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, 1986.
W. Szambien [1988], *Le musée d'architecture*, Paris, 1988

[11] M.-K. Deming [1989], « Louis XVI en l'Ile. Contribution à l'étude des places royales parisiennes à la fin de l'Ancien Régime », *Revue de l'art*, nº 83, 1989.
M.-K. Deming [1992-a], « Louis XVI à Dole ou le libérateur des mers sur les bords du Doubs. Un monument royal à la fin de l'Ancien Régime », *Le progrès des arts réunis*, Bordeaux, 1992.

[12] *Aux Armes et aux Arts*, P. Bordes et R. Michel (éd.), Paris, 1989.

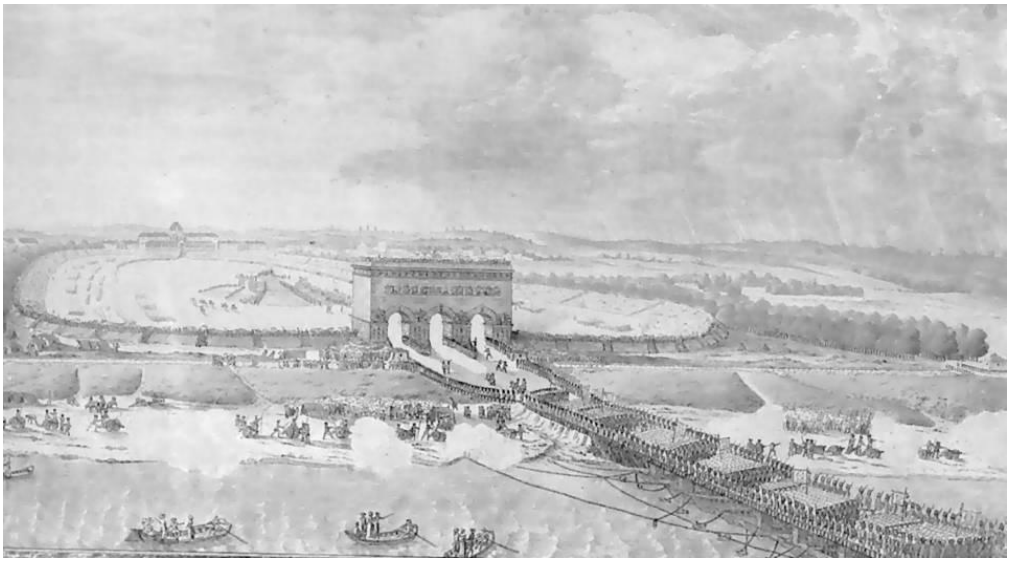
[13] *Le Panthéon, symbole des révolutions*, B. Bergdoll (dir.), Paris-Montréal, 1989.

[14] R. Etlin.

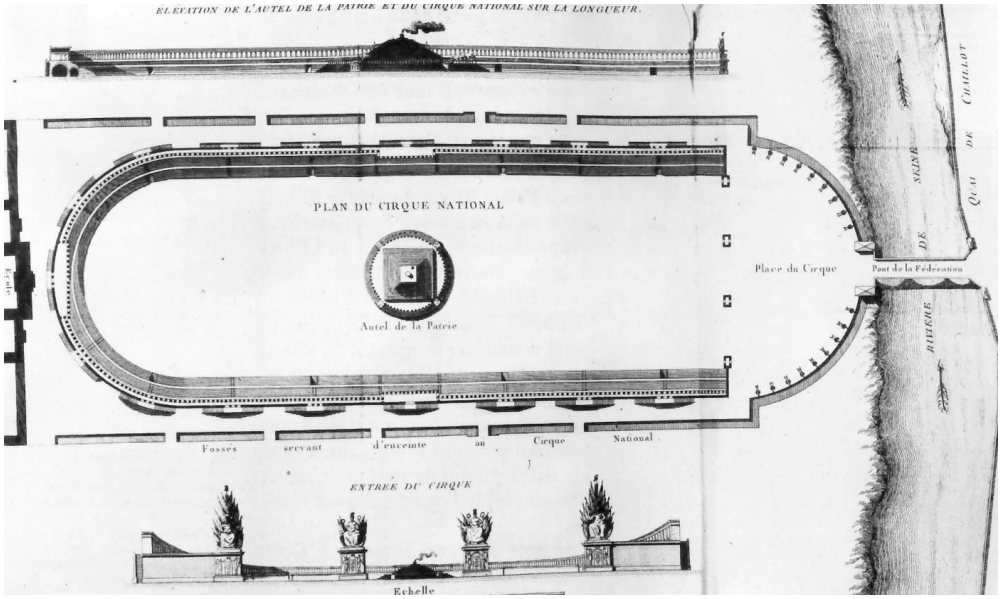
[15] M. Deming & C. de Vaulchier, *Revue de l'art*.

[16] M. Ozouf [1976], *La fête révolutionnaire*, Paris, 1976.

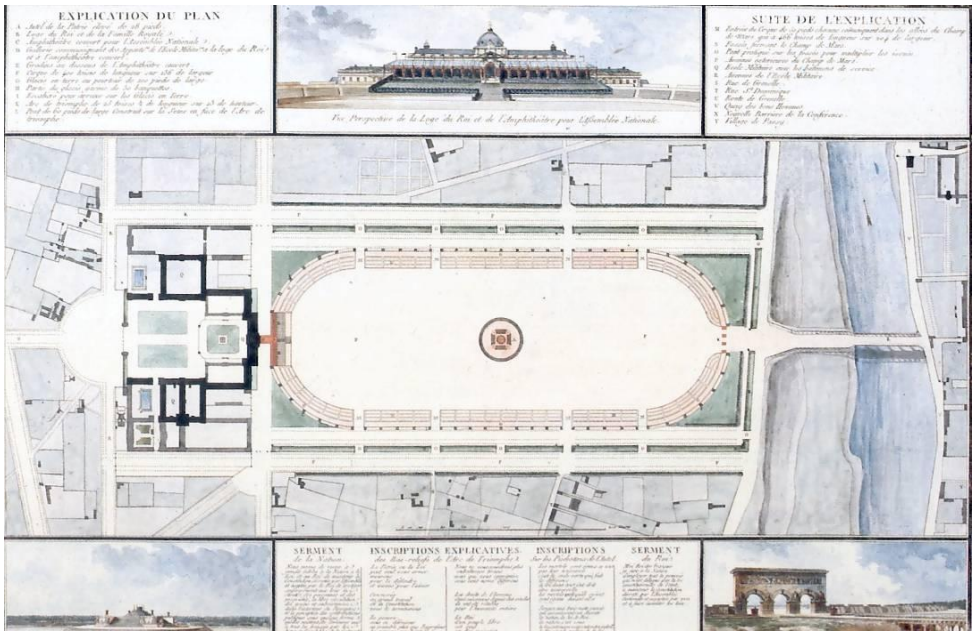
[17] W. Szambien [1986-b], *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, 1986.
W. Szambien [1988], *Le musée d'architecture*, Paris, 1988.
W. Szambien [1989], « Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire », *Revue de l'art*, nº 83, 1989.



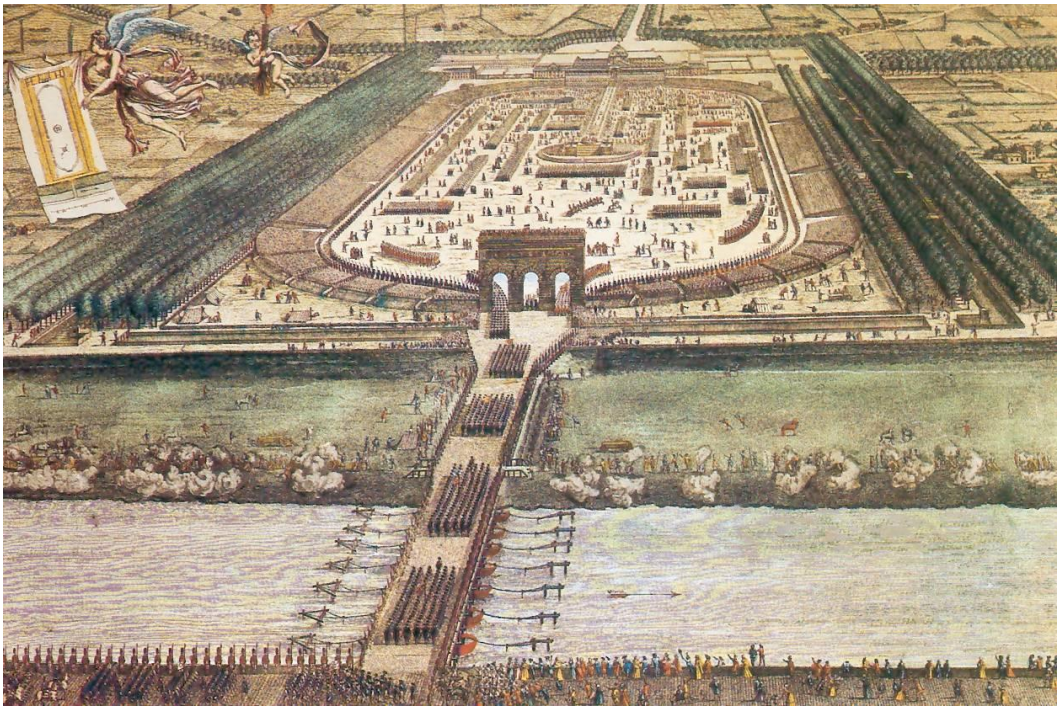
6-Anonyme, Vue du pont, de l'arc et du cirque de la Fédération, dessin,
Carnavalet (Cl. du musée)



7-Plan général du Champs de Mars avec le cirque de la Fédération, 1791, estampe,
Carnavalet (Cl. du musée)



8-Plan général du cirque de la fédération, estampe, Carnavalet
(Cl. du musée)



9-Vue générale du cirque de la fédération, estampe, Carnavalet (Cl. du musée)

Avec une vingtaine d'images, je voudrais qu'on se sensibilise au constat des rapports nécessaires qu'il s'agit d'établir en typologie, non pas pour classer stylistiquement des objets, mais pour essayer de comprendre les mécanismes de la création, et particulièrement, en sondant les intentions exprimées et/ou la réception envisagée ou connue a posteriori, pour essayer une approche de l'imaginaire dans l'art

mis au service de la société. L'étude des typologies suppose donc un déplacement du questionnement sur les intentions créatrices, leur vraisemblance, leur succès ou leur échec.

Le cirque du Champ de Mars

Sur le plan de l'histoire de l'art urbain (j'allais dire à l'évidence), je considère le cirque de la Fédération du 14 juillet 1790 comme le plus important équipement monumental de la capitale révolutionnaire. Et malgré le sentiment collectif, poignant et exalté, qui émanait de la fête troublée par des pluies diluviales, malgré le souvenir mythique de la fameuse « Journée des brouettes » égalitaire, malgré son gigantisme : je n'y trouve rien du « préromantique » à la Hautecœur ! Il est bien au contraire l'expression de cet *antique-revival* exacerbé, l'œuvre miracle attendue pour symboliser, enfin, la vocation démocratique de la nouvelle Rome – ou plutôt nouvelle Athènes –symbole de l'effervescence patriotique de la nation tout entière !

Tandis qu'on le présente toujours parmi les décors éphémères des fêtes publiques, a contrario je crois qu'il faut l'inclure dans ces *équipements* de base réalisés concrètement, sous une forme provisoire pressante dictée par l'actualité, mais dont l'utilité réelle a été prouvée sur plusieurs années. Rappelons que son utilisation dure une dizaine d'années, avec d'incessants changements dans le programme des fêtes (et donc de sa configuration globale, ou dans le détail), jusqu'à devenir sous le Directoire le « local » de l'exposition des produits de l'Industrie nationale, décoré de portiques : le détournement d'usage révolutionnaire du lieu était alors consommé !

L'image du « Cirque Fédération, 1791, Vue à vol d'oiseau, d'après Cloquet » montre le dispositif des éléments architecturaux conçus par J. Cellerier, avec J.-B. Blondel et Mandar, auxquels s'associe J.-J. Lequeu dès le chantier au chantier du 14 juillet 1790. Je n'ai pas élucidé le problème de la date de cette gravure coloriée qui coïnciderait avec la fête dédiée à la Liberté qui clôtura dans le même cirque l'hommage rendu à Voltaire à l'occasion de sa *panthéonisation* (1791).

Les questions d'ordre typologiques concernent l'ensemble du dispositif et les éléments qui le constituent ; ils sont rarement analysés dans leur rôle spécifique, ou relatif, ou selon une modélisation symbolique pourtant essentielle dans ce cas de

monument, fonctionnel certes, mais tout autant emblématique des événements et de leur charge émotionnelle :

-Les plantations du Champ de Mars, entre les berge de la Seine et l'Ecole militaire – la tribune du roi et de l'Assemblé nationale construite à l'avant du monument d'Ancien Régime, mais avec accès direct au salon central de l'Ecole royale militaire cachée – la configuration des gradins du cirque – les accessoires du rituel : l'« autel de la Patrie », qui est également religieux – l'arc de triomphe en entrée des cortèges, mais en issue du pont d'accès porté sur bateaux dont le dessinateur détaille la structure… Le sommet de l'arc servait également de tribune.

-Que la Renommée, qui vole dans les airs à gauche suivie du génie de la Liberté, déploie sous sa trompette le plan du cirque est symptomatique du souci d'éducation du regard du spectateur…

-Les tirs de canons, la position des défilés et l'éparpillement des badauds animent une vue perspective plutôt raide, mais commode de lecture. Le pittoresque descriptif l'emporte sur l'atmosphère…

Une autre image de la Fédération, (gravure anonyme aquarellée) montre cette fois une sorte de panorama atmosphérique, quasi météorologique, qui met en scène les quatre éléments de la nature : l'air et les cieux menaçant la trouée lumineuse de la cérémonie, tandis qu'un clair-obscur appuyé exalte l'effet à contre-jour de l'arc gigantesque de Cellerier.

Et puis le pont flottant d'accès au Champs de Mars, depuis la rive droite de la Seine : il n'avait rien d'obligatoire ! On l'interprétera comme un *Pont de Fondation*. Image mythique de la fondation de Rome à la suite du pont de bois construit par Hercule au-dessus du Tibre, à l'emplacement du Pont triomphal d'Hadrien (actuel Pont Saint-Ange) ; l'histoire, qui de Palladio[18] jusqu'à Piranèse, Boullée ou Ledoux, en passant par Poussin en peinture, François Blondel et bien des exercices de concours de l'Académie dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, rappellent l'importance du pont votif dans le mythe de fondation urbaine antique ; ici introduisant à l'acte régénérateur et purificateur du serment fédératif !

[18] A. Palladio, *Quattro libri*, 1570.

Quartier latin des rois et Temple des Lois républicain :
Tradition et innovations

On doit alors s'interroger sur l'image mythique antique du « Quarter latin » et de ses abords, rive gauche, où s'*implantent*, depuis plus d'un siècle des édifices d'inspiration gréco-romaine des plus représentatifs du prestige français. D'abord, à l'est, le nouveau Panthéon des cérémonies civiques (datant de l'époque de Louis XV) et, à l'ouest la façade emblématique de Saint-Sulpice de Servandoni : deux monuments hors d'échelle du bâti parisien de ce vieux quartier. C'est devant cette dernière colonnade qu'aurait pu s'élever la dernière place royale, dans l'idée d'embellissement général de la rive gauche.

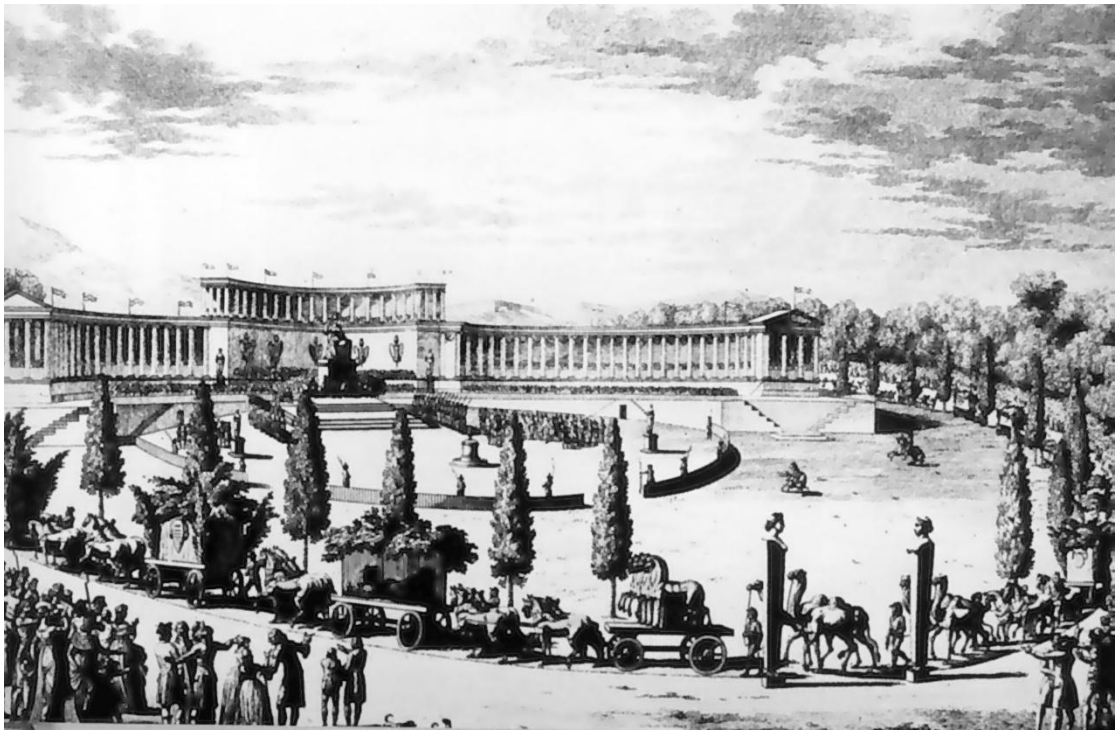
Or, auparavant, les ponctuations d'architecture antique-modernes jouaient déjà leur rôle, dès Marie de Médicis avec le Palais du Luxembourg, reflet du pittoresque ultramontain, avec son précieux jardin ouvert au public. L'ombre d'Henri IV – le Vert galant avait terminé le Pont-neuf et voulu la rue Dauphine – inspirait alors, pour la galerie de ce palais, les allégories célébrissimes de Rubens. Suivirent, toujours au XVII^{e} siècle : le portique sur cour de la Sorbonne et le Collège des Quatre nations ; ensuite, sous Louis XV influencé par Mme de Pompadour, l'Ecole royale militaire.

Apothéose de l'antique moderne « à la grecque » : le théâtre de l'Odéon de Peyre et De Wailly, dans de nouveaux tracés expressifs de rues, l'Hôtel de la Monnaies d'Antoine et l'Ecole royale de Médecine de Gondoin – tous monuments voulus et approuvés par le « Bien Aimé », monarque secret, sournois et incapable que Jules Michelet ridiculisera ensuite dans son *Histoire de France*, monuments nommés de *Style Louis XVI*, encore dans manuels !

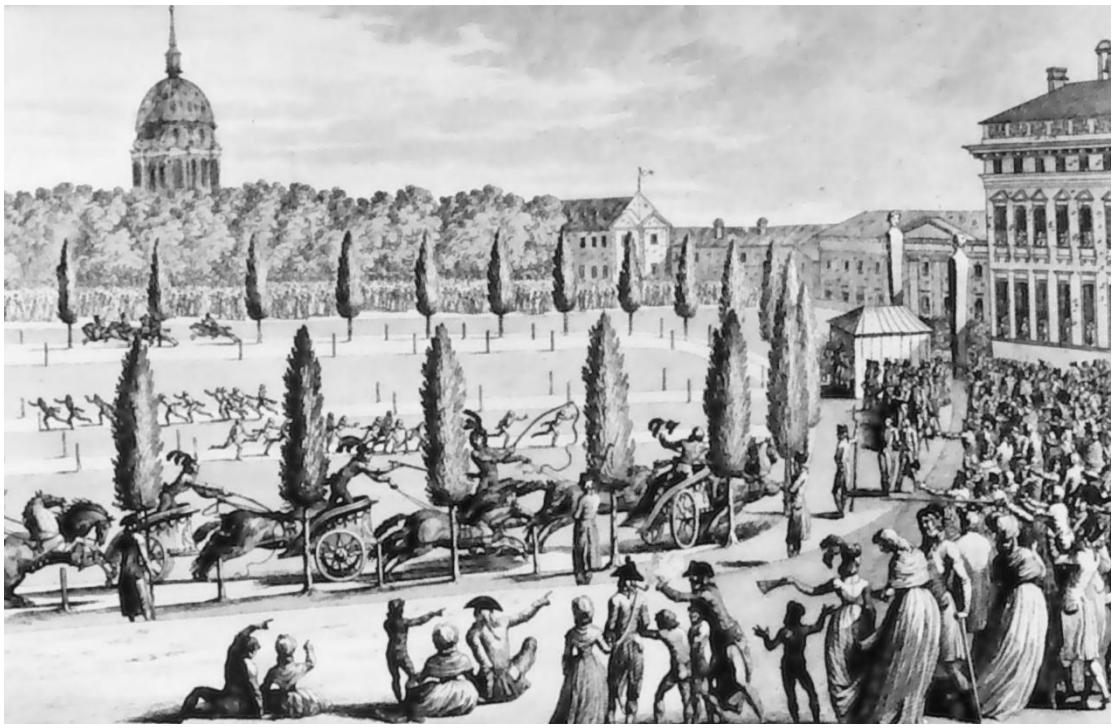
Lors de la *panthéonisation* de Voltaire, la seconde grande fête populaire de la Révolution suivie avec ferveur, le cortège du char antique tiré par douze chevaux blancs, sans ignorer le passage au cirque du Champ de mars, parcourait le Quartier latin avant d'arriver au Temple de la Nation. Avant-dernière station : la place de l'Odéon, où l'on voyait dans le vestibule du théâtre illuminé la fameuse statue de Voltaire de Houdon. Moins antique et plus champêtre, la translation des cendres de Jean-Jacques Rousseau donna lieu à d'autres simulacres : témoin son cénotaphe dressé sur le bassin des Tuileries, entouré de peupliers évoquant le séjour du philosophe à Ermenonville, où se trouvait sa tombe…



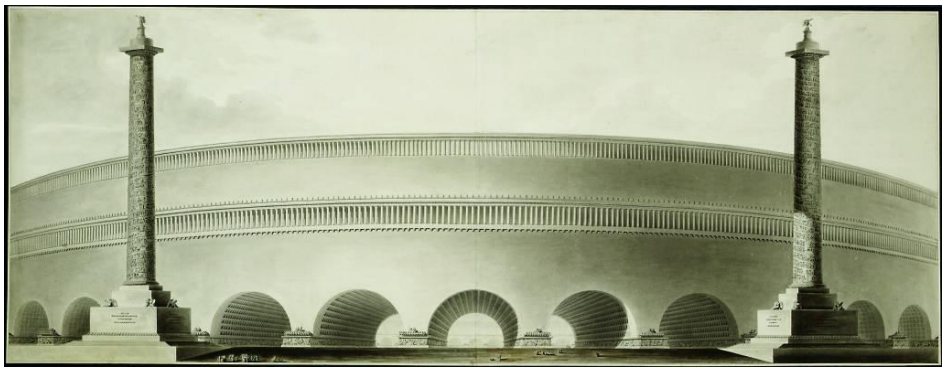
10- P.-A. De Machy, Vue de la Fête de l'Être Suprême au Champs de Mars, 179x, huile sur toile, Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)



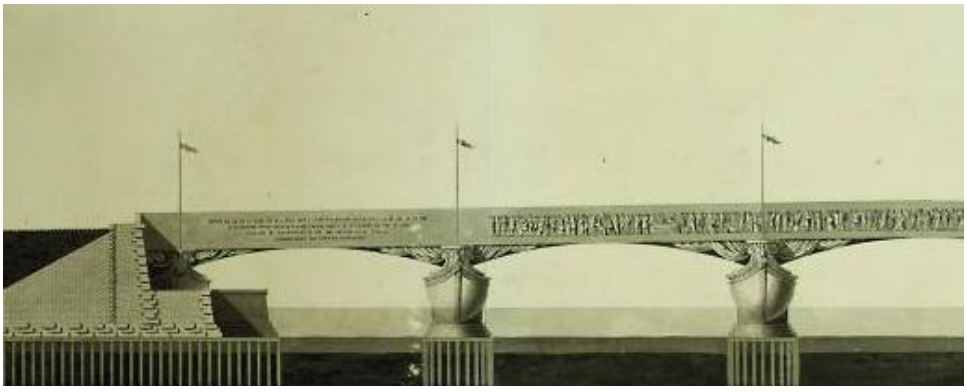
11-Chalgrin, architecte, Vue de la fête du retour des œuvres d'art et de science d'Italie, estampe de Berthault, 1793-1803, estampe, Carnavalet (Cl. du musée).



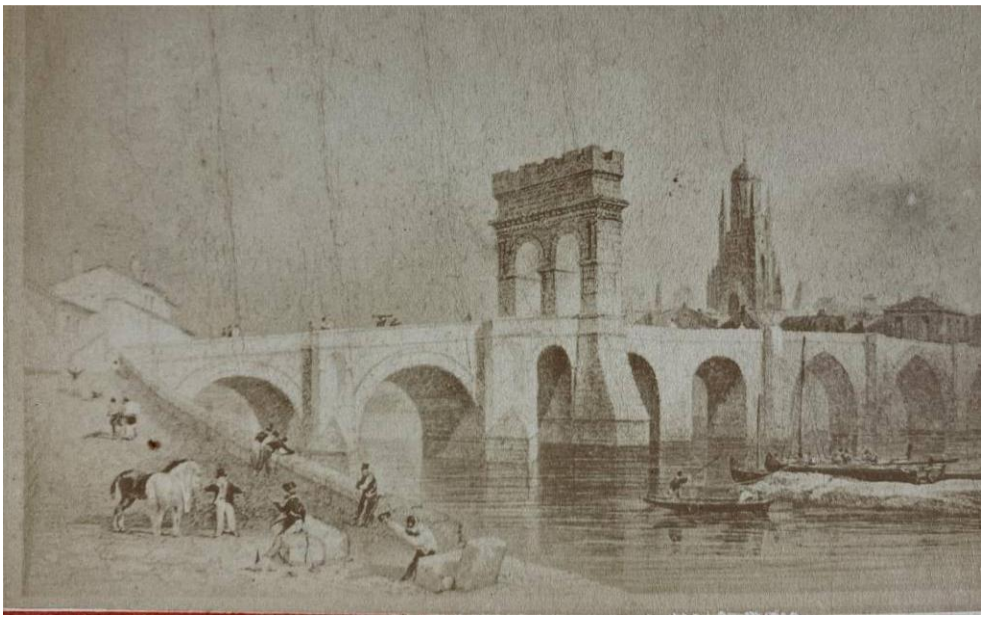
12-Vue de la fête de xxxxxx, : courses de chars antiques, 179x, estampe, Carnavalet (Cl. du musée).



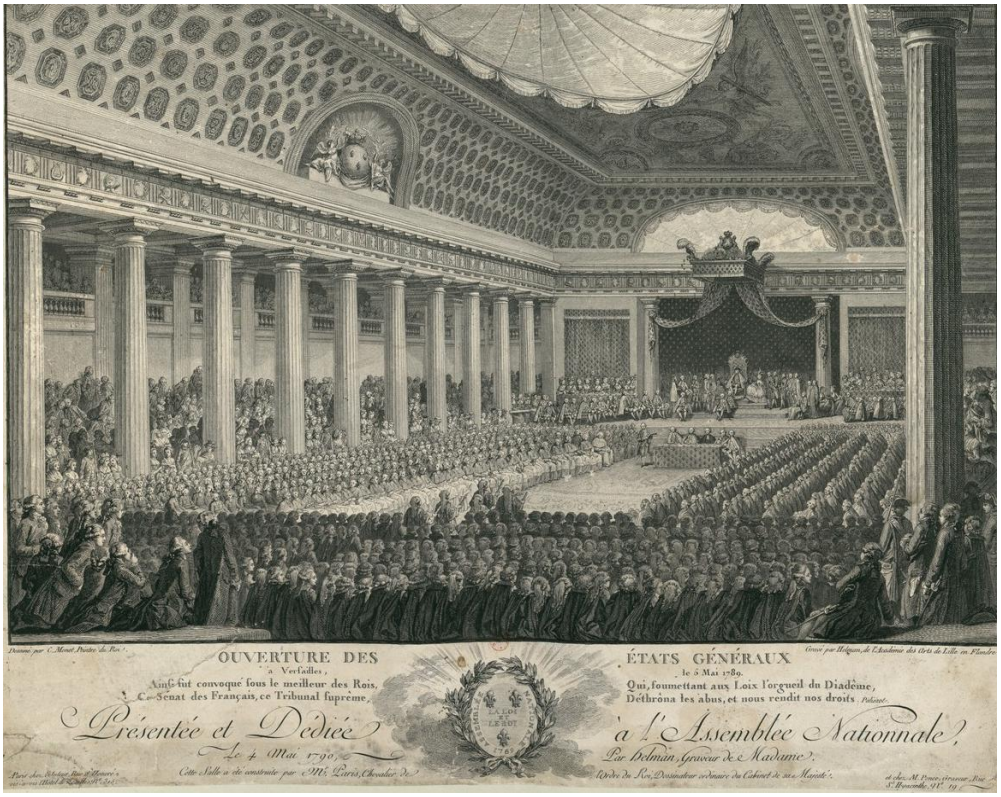
13-Boullée, Projet de cirque, plume et lavis ;BnF (Cl. CentreLedoux)



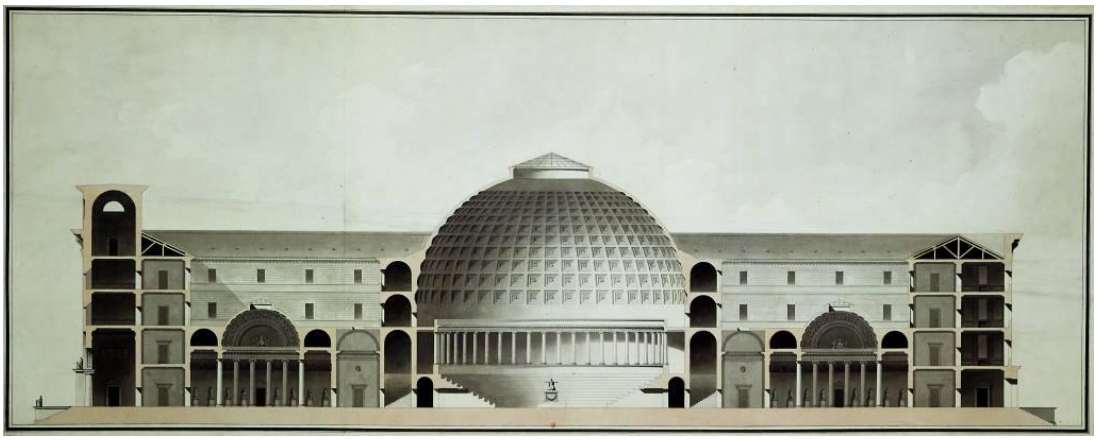
14-Boullée, Projet de pont Louis XVI (Concorde), plume et lavis, BnF (Cl. Centre Ledoux)



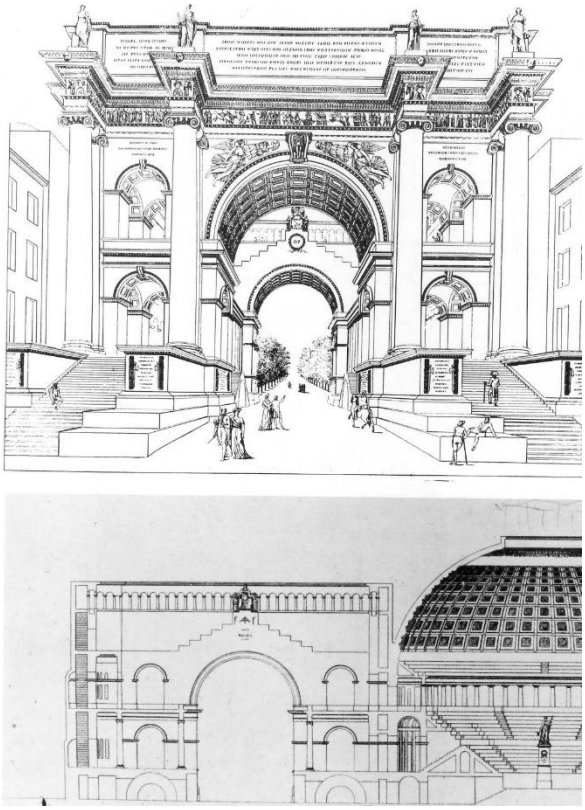
15-Anonyme, Vue du pont et de l'arc d triomphe romains de Saintes, dessin, xxxx (Cl. Centre Ledoux)



16-Vue de la salle des Etats généraux à Versailles, de P.-A. Pâris, estampe, BnF (CL.Centre Ledoux)



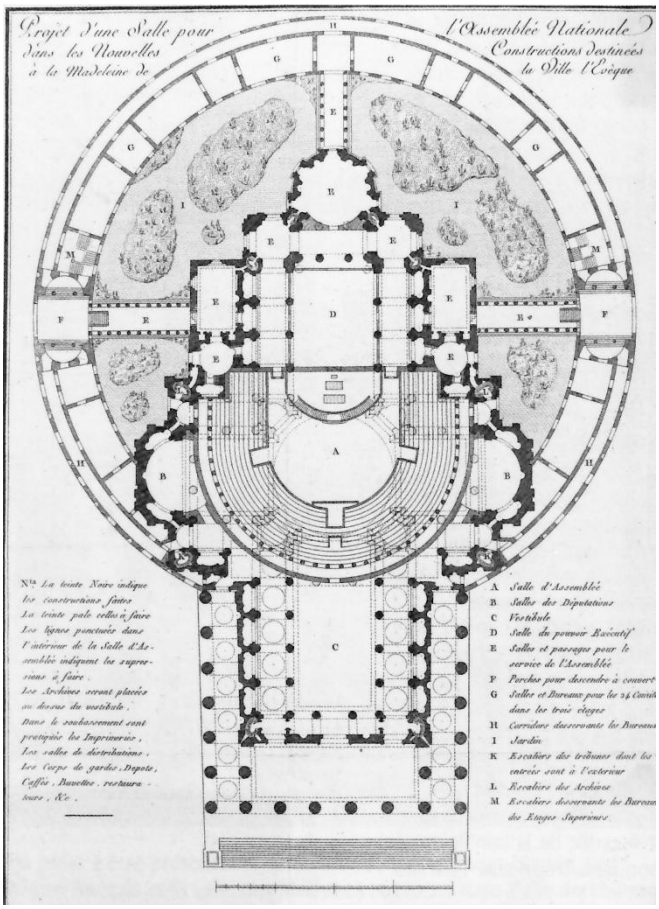
17-Boullée, Projet d'Assemblée nationale, plume et lavis, BnF (Cl. Ledoux)



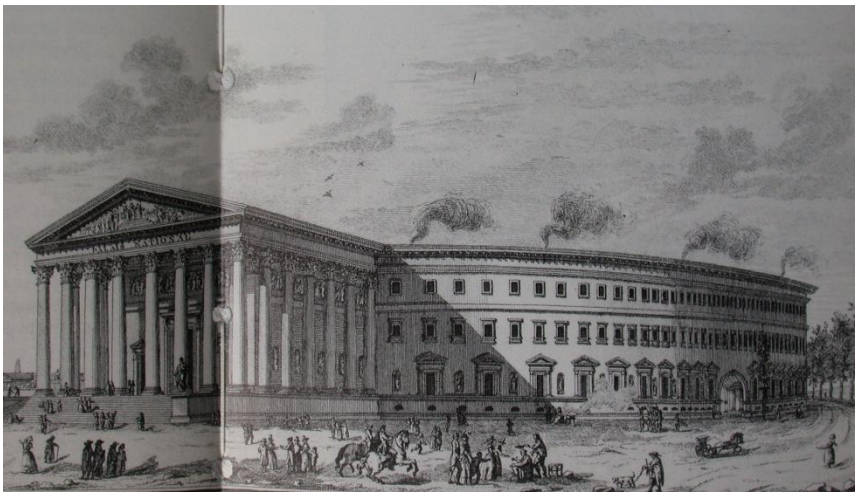
18-Thibault, Projet de cirque et d'arc de triomphe sur le Boulevard,
Concours de l'An II, ,estmpe (Cl. Centre Ledoux)



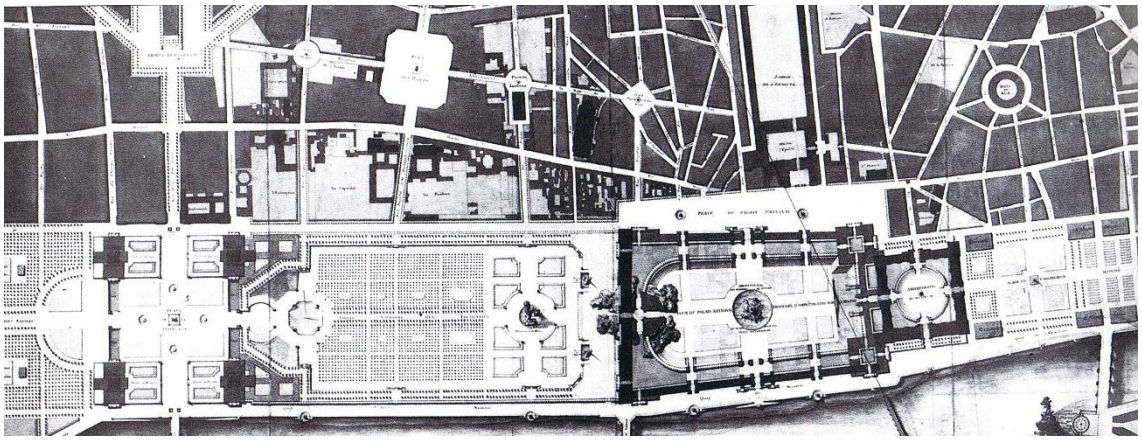
19-J.-B.-P. Moitte, Projet d'arc de triomphe à l'entrée des Champs Elysées, plume et lavis, Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)



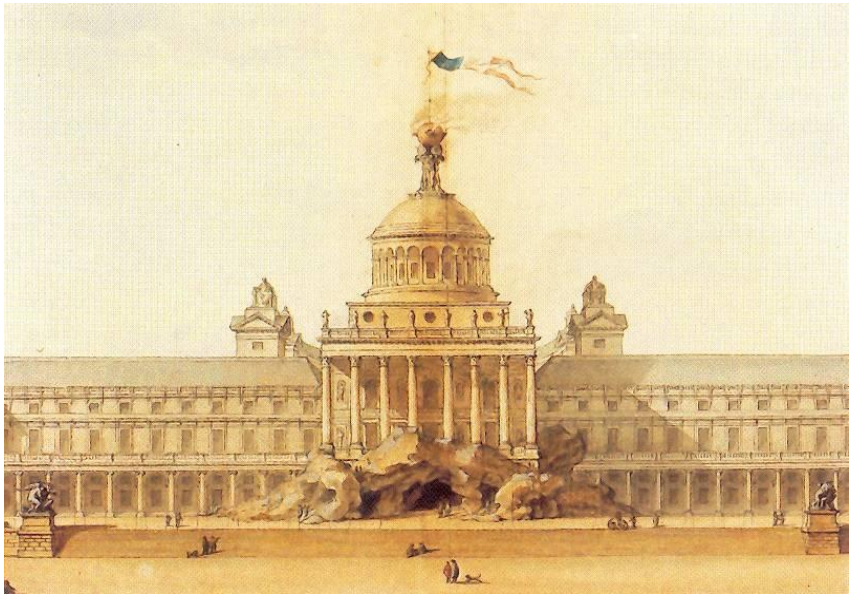
20-Legrand et Molinos, Plan du projet d'Assemblée nationale à l'emplacement de la Madeleine, estampe, Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)



21--Legrand et Molinos, Projet d'Assemblée nationale à l'emplacement de la Madeleine, estampe, Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)



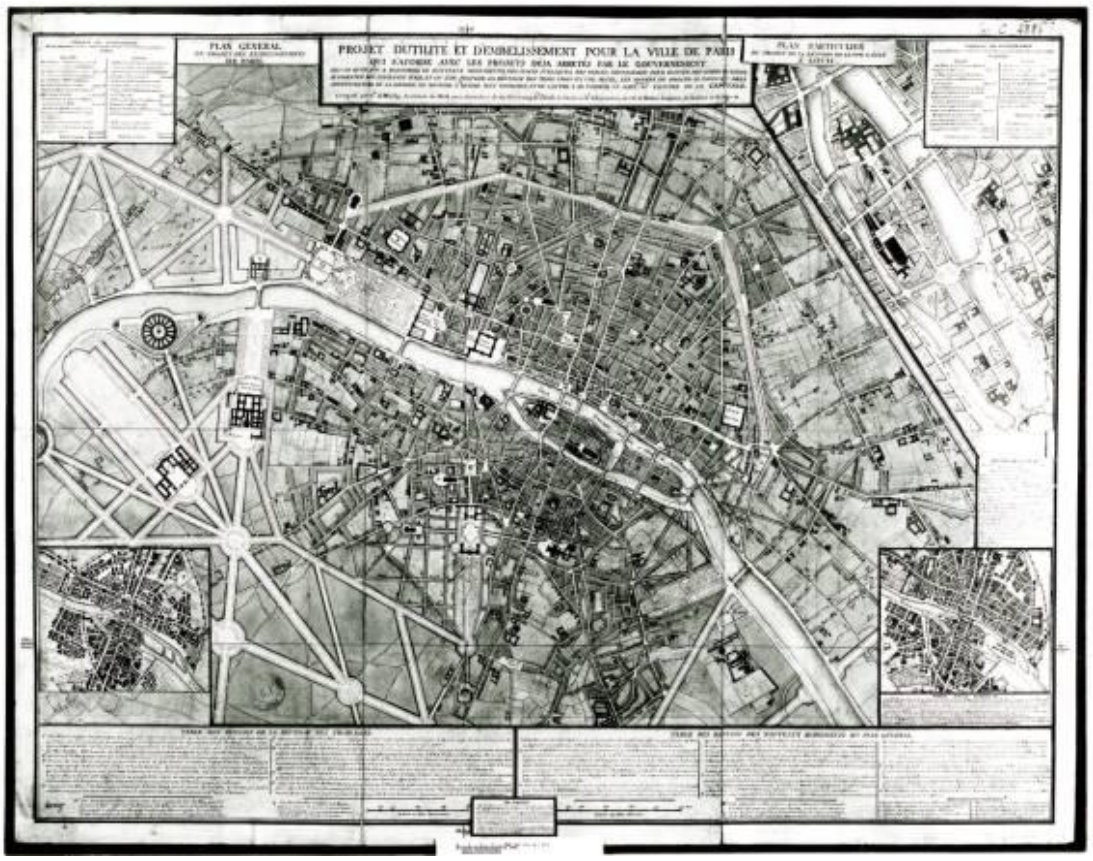
22-De Wailly, Projet d'Assemblée nationale aux Tuileries et aménagement de la place de la Révolution, plume et lavis, Carnavalet (Cl. du musée)



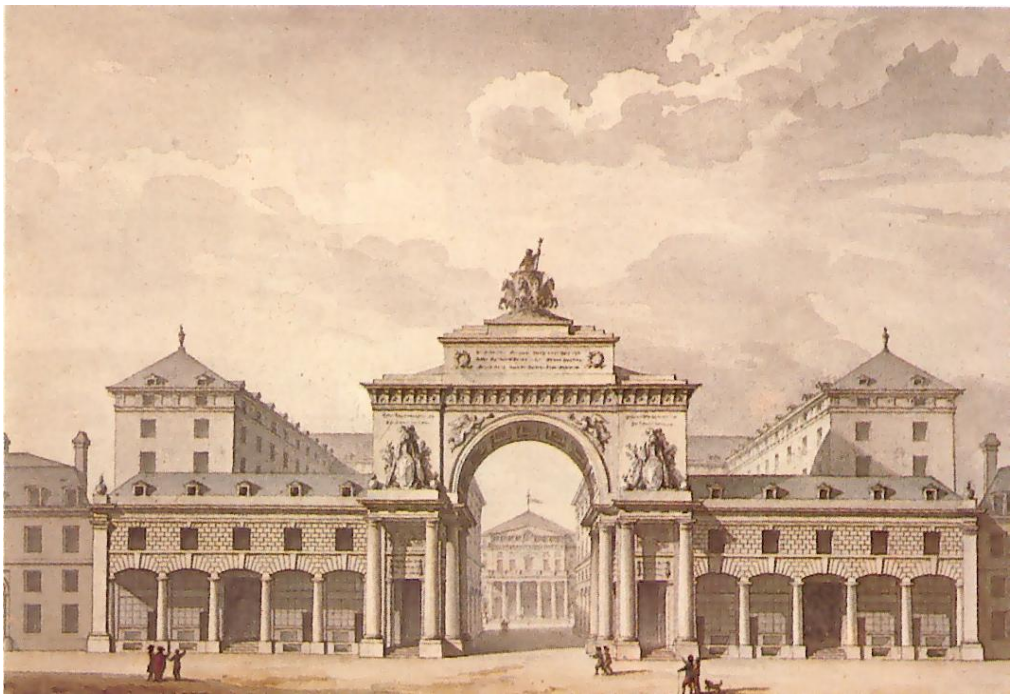
22-De Wailly, Projet d'Assemblée nationale aux Tuileries plume et lavis, Carnavalet (Cl. du musée)



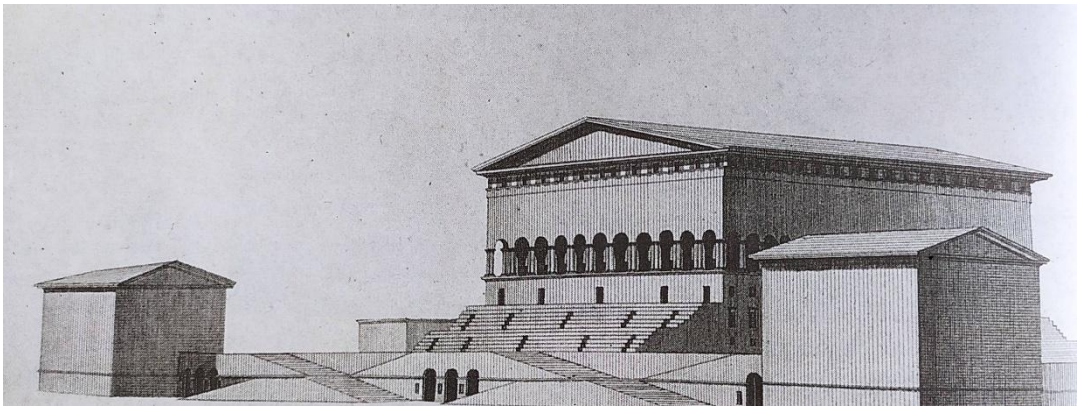
23-De Wailly, Projet à la gloire des frères Montglfgier, bassin des Tuileries,
plume at aquarelle, Bnf (Cl. Centre Ledoux)



24-De Wailly, Projet d'embellissements de Paris, Salon de 1789, plume et aquarelle, BnF (Cl. Centre Ledoux) ,
plume et aquarelle, Bnf (Cl. Centre Ledoux)



25-De Wailly, Projet d'Opéra et nouveau quartier à l'emplacement du couvent des Capucines, 1798, plume et aquarelle, BnF plume et aquarelle, Bnf (Cl. Centre Ledoux)



26-Ledoux, Projet d'Opéra à l'emplacement du couvent des Capucines, estampe, BHVP (Cl. Centre Ledoux)

Les projets de Boullée pour un cirque national, dans les années 1783-84, s'inspirent sur un discours sur les cirques de l'abbé Brotier, prononcé devant l'Académie des Inscriptions… Exemple colossal prémonitoire, illustration brillante d'une typologie qui se cherche depuis les fêtes de cours du XVI^{e} siècle, tant en Italie qu'en France, ou dans des projets grandioses du règne de Louis XIV (comme la réunion du Louvre aux Tuileries), mais pour quel usage autre que des carrousels et des défilés de carrosses princiers ou mythologiques ? Le programme du cirque moderne était à inventer. La fin de l'Ancien Régime l'énonce comme un instrument plausible

de pédagogie du civisme et de la culture du peuple réuni en *public* ; la Révolution lui donne, après l'échec des Etats généraux, la vocation d'assemblée nationale, en grand et à ciel ouvert pour le peuple lui-même ; fermé ensuite comme un théâtre, pour les élus de la nation, les projets de construction d'une Assemblée nationale – fixée finalement au palais Bourbon – vont se multiplier, pour divers emplacements dans Paris. Un des plus remarqués, celui de Legrand et Molinos pour le site de la Madeleine inachevée, émanait directement de l'Assemblée des élus du peuple, via le député Kersaint.

Enfin, comme au théâtre, la scène du cirque du Champ de Mars variait le décor en fonction des programmes festifs, jusqu'au Directoire. Une vue anonyme de la fête de la destruction des Emblèmes de la royauté (le 14 juillet 1792) monte un bûcher avec arbre féodal, palmier sur l'autel et pyramide funèbre : ce sont les débuts de l'encombrement du cirque et la diversification du rituel devenu exclusivement civil et militaire, avant que Robespierre n'en décide autrement avec l'établissement d'une nouvelle religion… La Fête de l'Être suprême, présidée par la déesse Raison. Auparavant, dans une vue générale de la Fédération de 1790, l'autel de la Patrie du serment royal et national émerge péniblement des défilés et rassemblement de troupes. Au fur-et-à-mesure des succès des armées de la République, le Champ de Mars retrouve sa vocation militaire d'origine !



27-Anonyme, Projet d'Assemblée nationale et d'un nouveau quartier de la place de la Bastille, estampe, Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)



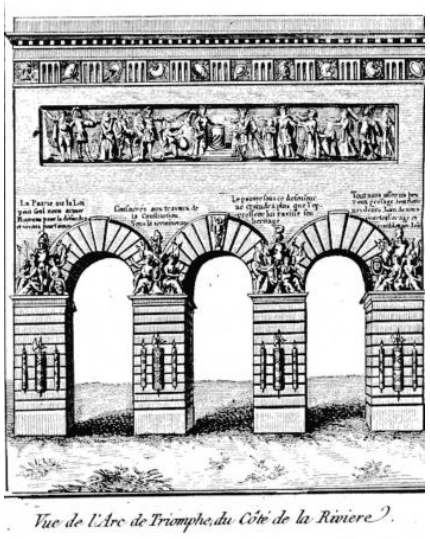
28-Projet pour l'Assemblée nationale au Champ de Mars, estampe de J.-F. Janinet, Carnavalet (Cl. du musée)

Deux dernières vues du cirque du Champ de Mars : d'abord, l'occasion de la fête de la Fondation de la République 1er vendémiaire an V (22 sept. 1796), montre des courses de piétons, de cavaliers et de chars antiques… Une autre, la-Fête de la Liberté et entrée triomphale des objets des sciences et d'arts recueillis en Italie (9-10

Thermidor an VI, 27-28 juillet 1798). Chalgrin y élève une grande tribune officielle, dos à la Seine, en forme grandiose d'autel hellénistique ou pompéien…

On se souvient des projets de De Wailly pour aménager la place de l'Odéon en place de fêtes civiques permanentes. Le même artiste, dans un dernier projet gigantesque, prévoit la construction de l'Opéra sur le site du couvent des Capucines, dans l'axe de la rue de la Paix (actuelle). Les projets de ce type se multiplient, comme si les spectacle lyrique, d'origine aristocratique, était devenu l'une des conquêtes majeures de la Révolution populaire. Le symbole est fort, à tel point que De Wailly rajoute un arc de triomphe à la gloire de Bonaparte à l'entrée du quartier aux 700 colonnes qu'il dédie aux « Républiques sœurs ». L'artiste républicain, adulé lors de ses obsèques en 1798, s'était déjà profondément impliqué dans les projets d'embellissement de la capitale ; témoin son plan exposé au Salon du Louvre de 1789. Boullée envisage lui aussi cet emplacement, comme Ledoux, dont le projet méconnu montre une austérité drastique qui ne lui est pas coutumière…

Toujours De Wailly : l'artiste participera au *Plan des Artistes* [19]qui fait suite aux relevés scientifiques de Paris par l'ingénieur Verniquet et qui influencera durablement l'urbanisme parisien jusqu'au Second Empire. L'emplacement du Palais Garnier, dans le grand style éclectique qu'on y admire, concrétise tardivement un des rêves urbains qui perdurent entre les époques.



29-Anonyme, L'arc de triomphe de Cellérier au Champ-de-Mars,
estampe, Carnavalet (Cl. du musée)

[19] M. Halbwachs, « Les plans d'extension et d'aménagement de Paris avant le XIXe siècle », *La vie urbaine*, no 5, 1920.



30-J. Cellerier (?), Vue de l’arc du Champ-de-Mars, dessin ;
Carnavalet (Cl. dumusée)

« Cette architecture, pleine de grâce et de force, n'est ni égyptienne, ni grecque, ni romaine, c'est de l'architecture française ; elle est neuve et l'artiste n'en a puisé le goût et la forme que dans son imagination. »
N. Goulet

« Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quand au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous. »
M.-A. Laugier

« Oh ! Que de chefs-d'œuvre les Goths eussent laissé à la postérité, si les Phidias du temps avaient épuré leur style »
C.-N. Ledoux[20]

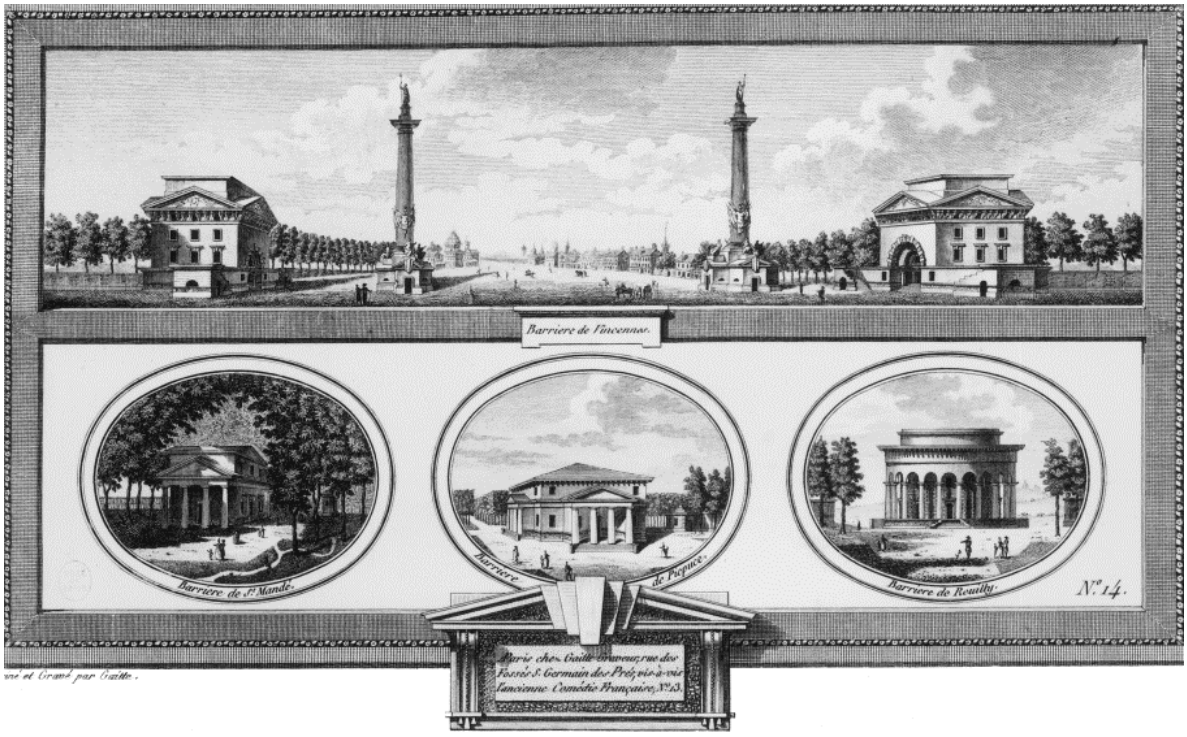
CHAPITRE 9

Quoi de neuf au château ?
Effets du Temps des Goths et de la Renaissance des arts

On n'a guère évalué aujourd'hui les retombées de la curiosité qu'artistes et amateurs de l'époque de Louis XV et de Louis XVI, portèrent à l'art et aux artistes de la Renaissance – au sens large, qui s'étend jusqu'au début du XVII^{e} siècle. Obsédés par l'idée de *Néoclassicisme*, les historiens de l'art ont minoré cet aspect de la culture artistique de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle ; ils n'en ont pas vu en tout cas la diversité[21]. Au mieux, ils se sont contentés d'expliquer une certaine curiosité pour le XVI^{e} siècle, comme

[20] Respectivement : à propos des « Propylées » de de Ledoux : N. Goulet, dans J.-G. Legrand et C.-P. Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, Paris, rééd. augmentée de 1818, cit. par M. Raval et J.-C. Moreux, *Claude-Nicolas Ledoux, op. cit*. p. 41 ; M.-A. Laugier, *Observations* (…), 1765, *op. cit.*,, p. 27 ; C.-N. Ledoux, *L'Architecture* (…), *op. cit.*,, p. *2*.
[21] L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. IV et t. V, *op. cit.*; A. Braham, *Architecture of the French Enlightenment*, Londres, 1980 [*L'Architecture des Lumières : de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982].

prolégomènes à l'apparition du « *style Empire* » (bien imprévisible, même dans les premières œuvres de Percier et de Fontaine qui se réfèrent surtout à l'Italie).[22]



1-Quatre Barrières d'octroi de Ledoux : le Trône (Vincennes), Saint-Mandé, Picpuce et Reuilly, estampe de Gaitte, Musée Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)

Certes, les noms des architectes Jacques-Guillaume Legrand, Jacques Molinos, Bernard Poyet, et du sculpteur Augustin Pajou, sont associés à celui de Jean Goujon, dans la sauvegarde et le remontage de la Fontaine des Innocents. [23] Les noms de Legrand et de Molinos sont encore évocateurs du modèle qu'ils choisirent pour exécuter la première coupole en charpente de la Halle aux blés : Philibert De l'Orme[24] – Chalgrin s'en inspire à Saint-Philippe-du-Roule. Mais on n'a pas assez insisté sur le fait qu'il ne s'agit pas d'exemples exceptionnels. Le style « à la Goujon » est nommément identifié par les critiques, les amateurs, les gazetiers ou les artistes eux-mêmes, au style le plus avancé des sculpteurs du règne de Louis XVI et du Directoire ; l'exécution de nombreuses charpentes « à la Philibert » en France, à la suite du prototype réinventé par Legrand et Molinos,

[22] D. Rabreau, « Le décor de l'habitat à Paris vers 1800 : formation du style Empire », op. cit. ; D. Rabreau, « Introduction » au colloque « Historiographie en français de l'art impérial », colloque international d'Ascona *La Culture architecturale italienne et française à l'époque napoléonienne : Aspects stylistiques et architecturaux, op. cit. infra.*
[23] M. Boudon, « La fontaine des Innocents », dans *Paris et ses fontaines*, cat. expo. *op. cit.* .
[24] Mark Deming, *La Halle au blé de Paris (1762-1813) : « Cheval de Troie » de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1984.

prouve clairement que ces « imitations » tenaient lieu d'impulsion *progressiste*, alors jugée nécessaire aux arts comme aux gouvernements. La préservation de la colonne Médicis de Jean Bullant intégrée dans son plan de Halle aux blés par Nicolas Le Camus de Mézières[25], le remontage avec des compléments de la Fontaine des Innocents, comme l'utilisation projetée des quatre statues de Vertus de l'atelier de Germain Pilon (musée du Louvre) pour la chasse de sainte Geneviève dans la nouvelle église de Jacques-Germain Soufflot (actuel Panthéon), témoignent donc d'un élargissement quasi *historiciste* du renouveau classique solidement promu dans l'art de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle.

L'inspiration du « goût à la grecque », au moment de la parution du livre sur Athènes de Julien-David Le Roy[26], souscrit à l'hommage aux cariatides du Louvre de Jean Goujon, par exemple, soit en façade au théâtre Feydeau de Legrand et Molinos qui font usage de ce motif[27], soit en fond de tableau symbolique dans le *Pâris et Hélène* de Jacques-Louis David, ou encore comme décor de scène de la tragédie *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, largement diffusé par la gravure. J'ai montré ailleurs[28] comment une certaine prise de conscience *patrimoniale* – certes le vocable est anachronique ! – dirige, dès le milieu du règne de Louis XV, la réflexion sur plusieurs témoins emblématiques de l'histoire de la Nation (depuis les « modernes » Goths jusqu'au Grand siècle de Louis XIV), parallèlement avec l'émergence du culte des Grands hommes dont l'initiative ne revient pas uniquement au dernier directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, mais qu'il favorisera systématiquement dans ses commandes de statues et de peintures à sujet d'histoire moderne destinées au futur muséum (le Louvre).

L'« Architecture à la française » revisitée

Relisant Serlio, Palladio, Philibert De l'Orme et « deux ou trois auteurs de cette trempe », Claude-Nicolas Ledoux (selon son ami l'architecte Jacques Cellerier, auteur de sa première biographie[29]) se lança dans la promotion d'une nouvelle architecture « à la

[25] Mark Deming, *La Halle au blé de Paris (1762-1813)* (un médaillon en hommage à Philibert rappelait les titres de l'architecte d'Henri II).
[26] J.-D. Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758 (rééd. 1770).
[27] D. Rabreau, « Le théâtre Feydeau et la rue des Colonnes à Paris », actes du *Congrès national des Sociétés savantes*, 100^{e} session, Paris, 1975.
[28] D. Rabreau, « L'exaltation du passé national dans les monuments modernes. Prélude d'une politique du patrimoine à la fin de l'Ancien Régime ? », dans J.-Y. Andrieux (dir.), *Patrimoine et Société*, Rennes, PUR, 1998.
[29] J. Cellerier, « Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude Nicolas Ledoux », *Annales de l'architecture et des arts*, 1808.

française », où l'histoire nationale autorisait un *anti vitruvianisme* militant – c'est-à-dire anti académique, en opposition aux doctes préceptes de l'assemblée à laquelle appartenait l'architecte[30]…

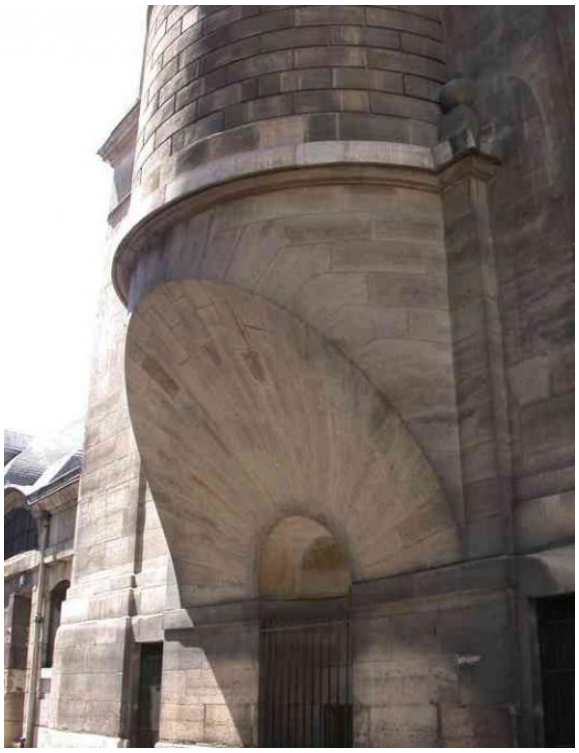
Plus qu'à la théorie, ce chapitre est consacré à l'usage et aux raisons d'être d'une nouvelle *parité* entre l'Antique et le Moderne *historique* qui bouleverse l'esthétique classique dominante dans tous les domaines de l'architecture.

Dans la *Description de Paris et de ses édifices* de Legrand et Landon, réédition augmentée de 1818, l'architecte Nicolas Goulet qualifiait l'architecture, toujours contestée, des pavillons d'octroi des fameux pavillons ses barrières du mur des Fermiers généraux de Ledoux (1785-1789) en ces termes : « Cette architecture, pleine de grâce et de force, n'est ni égyptienne, ni grecque, ni romaine, c'est de l'architecture française ; elle est neuve et l'artiste n'en a puisé le goût et la forme que dans son imagination. »[31] Ce phénomène identitaire dans la création durant la période dite *néoclassique*, avec ses raisons d'être et l'exaltation des sources ou modèles historiques français qui l'expriment, est le grand absent de toutes les synthèses sur l'histoire de l'architecture en France, depuis Louis Hautecœur jusqu'à Pérouse de Montclos, en passant par Allan Braham ou Emil Kaufmann.[32]

On aurait pourtant pu l'attendre dans la thèse de Jean-Marie Pérouse de Montclos consacrée à *L'Architecture à la française* (1982). Il n'en est rien. On sait que l'auteur fonde sa théorie sur l'observation et l'analyse de la *stéréotomie* pour définir une architecture vernaculaire dominante, jusque dans l'architecture savante. La démonstration est faite, certes, pour une production qui s'étend du XVI^{e} au milieu du XVIII^{e} siècle ; mais le demi-siècle qui s'achève vers 1800 est traité d'une manière paradoxale et quasi incompréhensible. Dans la deuxième partie de son livre, sous l'intitulé « Destin de la stéréotomie après 1750 » – période qu'il juge à juste titre anti vitruvienne – Montclos écrit : « Dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, la stéréotomie recule sous le double effet de la concurrence d'autres techniques et d'une proscription esthétique. Mais il ne s'agit que d'une éclipse de quelques dizaines d'années. Le XIX^{e} siècle rétrospectif favorise la renaissance de la stéréotomie, qui rentre en faveur à la fin du siècle et au début au XX^{e} siècle. »[33]

---

[30] D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'Architecture et les fastes du temps* (…).
[31] J. Cellerier « Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude Nicolas Ledoux ».
[32] J.-M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, 1989 ; E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason, op. cit*.
[33] J.-M. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, *op. cit.*, p. 219.



2-Trompe de la chapelle de la Vierge au chevet de l'église Saint-Sulpice, de De Wailly
(Cl. D. Rabreau)



3-Trompes de l'hôtel de Jaucourt, rue Croix-des-Petits-Champs à Paris,
de Pierre Desmaisons (Cl. Centre Ledoux)

Le *Néoclassicisme*, ou plutôt « l'utopie classique » « supra nationale », tels que l'envisage Pérouse de Montclos devient la bête noire qui « avoue sa véritable nature : internationaliste, ou mieux encore utopiste »[34] ; « utopiste par doctrine, le classicisme prétendait libérer l'architecture de la topographie » pour mieux imposer sa « dictature »[35]. Les mots sont forts. Mais la réflexion, qui s'appuie surtout sur quelques théoriciens de l'époque – des Charles-Nicolas Cochin, Marc-Antoine Laugier, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy ou Charles-François Viel – qui dénoncèrent l'exercice stéréotomique virtuose encore pratiqué de leur temps, ne justifie justement pas cette opposition entre moderne (c'est-à-dire *régnicole* – plutôt que vernaculaire) et classique universel imité de l'antique ! N'est-ce pas deux chefs-d'œuvre absolus du genre qui illustrent, bien paradoxalement, la théorie hâtive de notre collègue : pour la référence à la « renaissance des arts », la grande trompe, à la simplicité expressive, que Charles De Wailly ajoute à la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice en 1774 et, bien sûr, l'église Sainte-Geneviève de Soufflot. Ce chantier, à la complexité rayonnante, témoigne d'une esthétique *gallo-grecque* de l'avenir qu'approuve publiquement, en 1765, le théoricien sensualiste de l'architecture Laugier[36]. En cours d'achèvement dans les années 1780-1790, l'édifice accuse une structure délicate et lumineuse, à la fois technique et symbolique, dont le système constructif gothique est épuré en apparence par l'usage de l'ordre et des ornements à l'antique – chef-d'œuvre de stéréotomie, Sainte-Geneviève fut également un chantier expérimental dans l'emploi démesuré du fer armant la pierre.[37]

Bien des exemples, tant à Paris qu'à Bordeaux, Lyon ou Nantes, illustreraient le triomphe de la stéréotomie jusqu'à l'époque révolutionnaire. Et se souvient-on que Ledoux lui-même, après Jean-Louis de Cordemoy et Laugier, témoignait son admiration pour l'architecture historique française « du bon vieux temps », comme on dit dans l'inspiration de la peinture *Troubadour*[38] naissante sous Louis XV ? L'auteur de la Saline royale d'Arc-et-Senans écrit : « Oh ! Que de chefs-d'œuvre les Goths eussent laissé à la postérité, si les Phidias du temps avaient épuré leur style… »[39] Militant pour une libération de

[34] *Ibid*. Chap. 25, « Supranationalité ».
[35] *Ibid*.
[36] Cf. *supra*, chap. 2.
[37] *Le Panthéon, symbole des révolutions* (…), *op. cit.*
[38] F. Pupil, *Le Style Troubadour*, Nancy, Nancy, 1985.
[39] C.-N. Ledoux, *L'Architecture*(…), p. 2 ; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux, l'Architecture et les fastes du temps, op. cit.*

l'imagination créatrice, tout en respectant le goût dominant pour l'Antique, Ledoux s'est exprimé sur le recours aux sources formelles et aux modèles inspirateurs historiques :

« Les monuments de l'antiquité, leurs *fragments* {je souligne], quels qu'ils soient, portent un caractère qui commande nos respects. Ceux des architectes modernes pourraient contribuer à fixer les bases de l'instruction, s'ils adaptaient ce qu'ils ont de bon à nos usages. En effet, comparez les productions de Ménésiclès [sic], celles de Palladio ; adaptez ces dernières à nos maisons de campagne, à nos châteaux couverts depuis un siècle d'une charpente tourmentée, que la faveur du temps qualifia de mansardes. Écartez cette absence du vrai goût ; appliquez les grands principes, les ordres qui exigent peu ou point de détails à nos manufactures ; vous verrez que l'on aurait pu les généraliser en les employant aux édifices qui excluent la dépense, et ne permettent que les *effets* [*ibid*.] que l'on obtient avec la combinaison des masses. »[40]

Citant Du Cerceau et Inigo Jones, « et deux ou trois auteurs de cette trempe » (Serlio, Philibert De l'Orme, Palladio), comme le rappelle Cellerier, et citant même le *Songe de Poliphile*[41], Claude-Nicolas Ledoux poursuit sa réflexion historiciste :

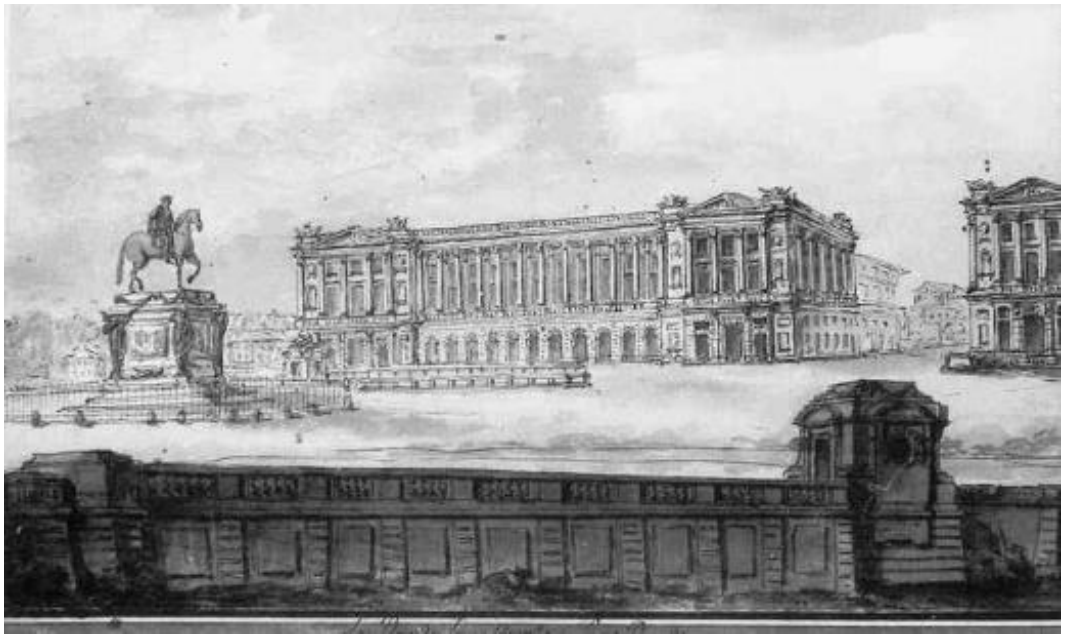
« Interrogez les cendres d'Illion, les annales des nations les plus célèbres ; tous ces hommes qui ont paru à leurs plus brillantes époques, pour le bonheur des arts autant que pour le progrès de la Civilisation : que nous apprendront-ils ? Les Grecs dégrossissent les masses que la main patiente de l'Egyptien a formées ; les peuples les plus modernes les atténuent ; elles s'appauvrissent sous Théodose ; les Goths occidentaux les divisent, et les rendent fatigantes à l'œil dont ils les surchargent21. »[42]

L'épuration du goût, indispensable aux progrès espérés de l'architecture des Lumières, nécessite cette approche relative de l'antique par rapport aux autres sources historiques qui témoignent de l'évolution des civilisations. Ledoux semble suivre Laugier qui, de son côté, déclarait à propos de l'architecture du temps de Philibert De L'Orme ou de Salomon De Brosse, qu'il ne trouvait pas sans défauts, évidemment : « Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quand au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous. »[43]

Avant de poursuivre avec l'exemple de Ledoux, quelques images témoignent de l'ampleur de la question de la relativité avec laquelle on doit traiter ce style prétendument *néoclassique* français du milieu du règne de Louis XV à la Révolution…

---

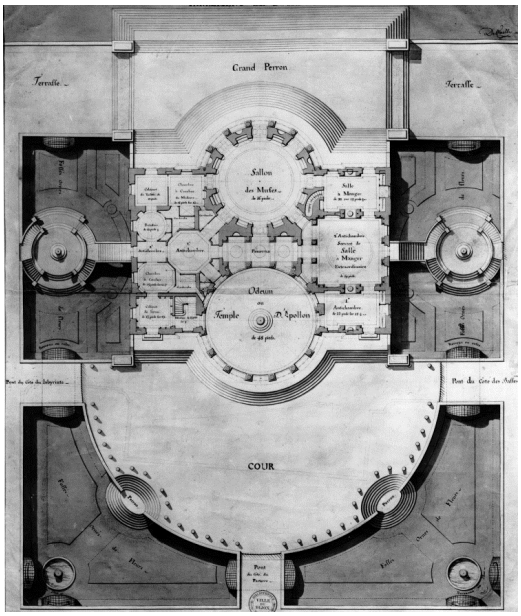
[40]. *Ibid*., p. 109.
[41] J.-G. Legrand publie, à Paris, en 1804, une traduction en français de ce texte fameux de la Renaissance. J Toda, « Combien le vulgaire ignorant n'a-t-il pas débité d'absurdités (…). Jacques-Guillaume Legrand », *op. cit.*
[42] C.-N. Ledoux, *L'Architecture*(…), p. 2 ; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux, l'Architecture et les fastes du temps, op. cit*
[43] M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, *op. cit.*, p. 27.



4-W. Chambers, vue des fossés de la place Louis XV à Paris, plume et lavis, Londres, V & A, (Cl. Centre Ledoux)



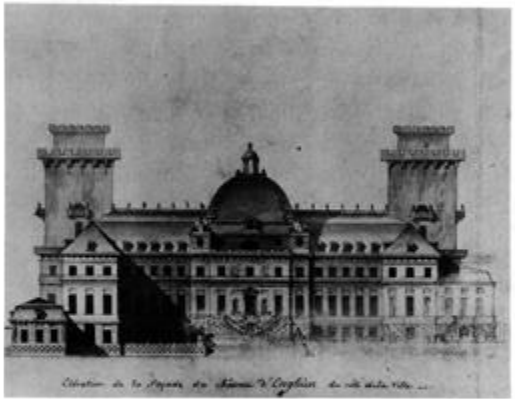
5-Château de Vayres (Gironde), Façade remodelée sur la Dordogne, v. 1700 (Cl. Centre Ledoux)



6-De Wailly, Plan de Montmusard, plume et lavis, Dijon, BM (Cl. de la bibliothèque)



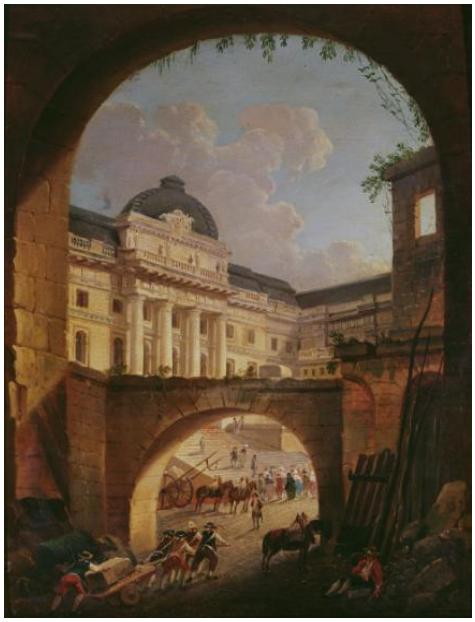
7-J.-B. Lallemand, Vue du château de Montmusard, huile sur toile, Dijon, Musée des Beaux-arts (Cl. du musée)



8-De Wailly, Projet pour le château d'Enghien, 1781, plume et lavis, Bruxelles Archives générales du royaume (Cl. des archives)



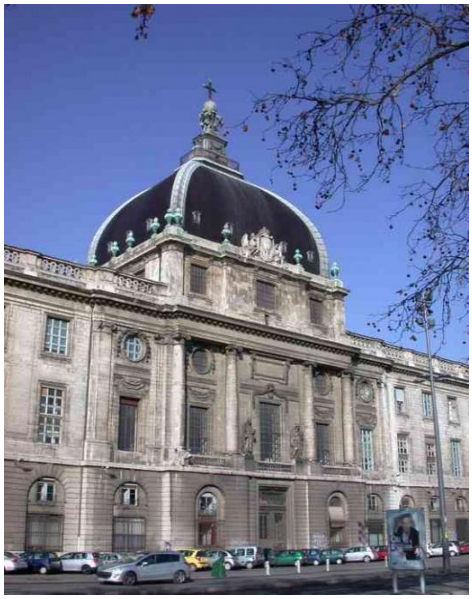
9-J.-L. Desprez, Façade du côté de l'entrée d'un château, Premier Grand prix de l'Académie, 1776, plume, Paris, ENSBA (Cl. ENSBA)



10-P.-A. De Machy, La Cour de Mai du Palais de Justice à Paris, huile sur toile, Paris, collection privée (Cl. Centre Ledoux)



11-Palais de Justice de Paris, grille de la Cour de Mai, de Desmaisons (Cl. D.Rabreau)



12--Hôtel-Dieu de Lyon, de Soufflot
(Cl. D. Rabreau)



13-Dôme de l'Ecole Militaire, de A.-J. Gabriel
(Cl. Centre Ledoux)



14- H. Bellangé, Le Palais des Tuileries sous l'Empire, 1810, huile sur toile, Louvre (Cl. du musée)



15-Pavillon de l'Horloge du Louvre (Cl. Centre Ledoux)



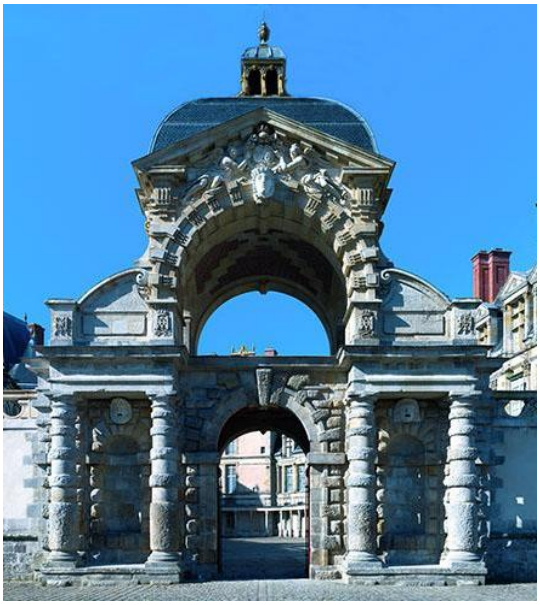
16-Château de Herces (Eure-et-Loir), de J.-D. Antoine (Cl. Centre Ledoux)



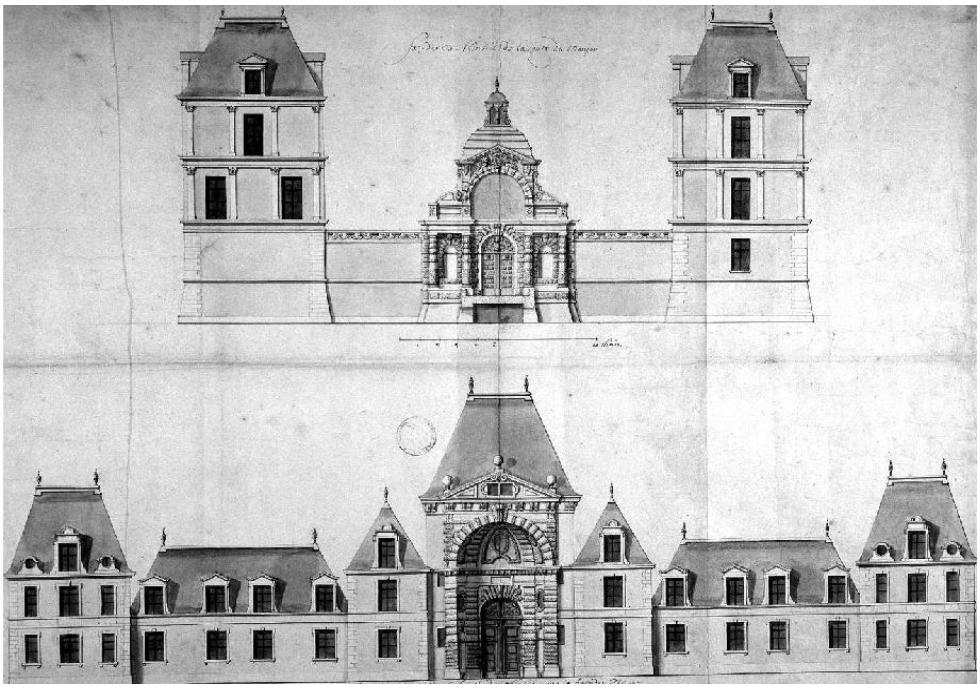
17-Communs du château de Herces (Eure-et-Loir), de J.-D. Antoine (Cl. Centre Ledoux)



18-Château de Fontainebleau, Grand portail de la Cour des Offices, 1609 (Cl. Centre Ledoux)



19- Château de Fontainebleau Porte Dauphine ou du Batistère, début XVII^{e} s. (Cl. Centre Ledoux)



20- F. D'Orbay, relevé du Château de Fontainebleau (1676), façade de la Cour Ovale et de la Cour des Offices, plume, lavis et aquarelle, Paris, AN (Cl. des AN)

Après les premiers exemples d'un patrimoine historique national à préserver, on l'a vu, il faut considérer les signes de l'architecture « à la française », régnicole, comme emblèmes de la féodalité (sujet que j'ai développé antérieurement dans une étude intitulée, « Châteaux et Révolution »[44]). J'aurais pu choisir de montrer ici deux girouettes bien explicites : celles de la Halle aux blés, dessinée par Le Camus de Mézières en forme de soc de charrue, ou celle de la nouvelle Comédie-Française (le Théâtre de l'Odéon actuel) dessinée en forme de lyre d'Apollon *fleurdelysée* par De Wailly.

Deux autres emblèmes féodaux, cette fois monumentaux et fort répandus, récusent toute référence aux modèles réputés néoclassiques : les fossés, délimitant une plate-forme, dans l'architecture noble moderne qui, par exemple, isolent l'espace royal destiné à l'équestre de Louis XV à Paris, hors de la ville ou « aux champs » comme on disait ironiquement, et tels que les dessine l'architecte William Chambers en 1774 ; [Dispositif sans la moindre nécessité défensive, mais techniquement utiles au drainage d'un site quelque peu marécageux, en bas des Champs-Elysées].

Et puis les gros pavillons carrés (ou semi-cylindriques), substituts détestés des donjons depuis le XVI^{e} siècle, comme le rappelle Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (cf. infra). Leurs dômes sur plan carré « à la française » [Ou « à l'impériale »], attestent leur usage recrudescent après 1750 ; c'est flagrant, non seulement dans les châteaux de l'aristocratie ou de la très haute bourgeoisie anoblie, revendicatrices, mais également en contrepartie : au centre même d'édifices publics royaux de la plus haute importance, par exemple depuis l'Hôtel Dieu de Lyon de Soufflot jusqu'au Palais de justice de Paris sous Louis XVI, en passant par l'Ecole royale militaire de A.-J. Gabriel dont le pavillon central était d'ailleurs appelée le « château »[45]… Dans ces deux deniers cas, la présence d'une grille en fer forgé doré, ostentatoire, rappelle Versailles…

Le phénomène *pavillonnaire s*'explique donc dans le cadre du recours à l'architecture *régnicole* des XVI^{e} et XVII^{e} siècles et, au-delà, au modèle ancestral : l'architecture féodale. Avec tous les auteurs de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, Quatremère de Quincy, à l'article « château » de l'*Encyclopédie méthodique* (1788 – il refuse explicitement de traiter le sujet et renvoie à l'article « Maison de campagne »), rappelle qu'il faut regarder les pavillons carrés, massifs, ornés de bossages et couverts de dômes sur plan carré, comme les substituts des tours ou donjons de l'époque médiévale.[46] Le Louvre et les Tuileries en

[44] D. Rabreau,« Les nouveaux châteaux de la réaction nobiliaire et seigneuriale. Le mythe de la féodalité et ses conséquences sur l'architecture à la veille de la Révolution », *op. cit*.
[45] Cf. *infra* dans ce chapitre ; A.-C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique, op. cit.*
[46] *Ibid*.

sont le symbole absolu qui contraste évidemment avec l'archétype classique – fort discuté d'ailleurs – de la fameuse colonnade dite de Perrault, le glorieux moderne !

Nous allons le voir, avec les « entrées » des barrières du mur des Fermiers généraux, c'est dans cet esprit que Ledoux exalte le style pavillonnaire – à l'encontre du motifs de la porte arc de triomphe qu'attendait Quatremère de Quincy.[47] Signe urbain, royal et civique, les *Propylées* méritaient un décor approprié, parlant. L'idée *historique* de régénération, justifiait de bon droit le recours à la parure de bossages. Jadis les débats théoriques sur la « manière à la française », à partir des traités de Serlio et de Philibert De l'Orme, tournaient autour du bon usage de ce décor indissociablement lié, au XVI^{e} siècle, à la question de la *stéréotomie*.[48] On sait comment l'*ordre français* inventé par De l'Orme, caractérisé notamment par des fûts bagués, était justifié par la façon de composer les colonnes avec des tambours dont il fallait cacher les joints – genre opposé aux colonnes monolithes à l'italienne. Paradoxe du temps : on n'en admirait pas moins le bossage pittoresque, d'origine italiennes, que Salomon de Brosse avait dédié à la Florentine Marie de Médicis au Luxembourg – il inspira à Peyre et De Wailly les parements du futur théâtre de l'Odéon !

Au XXVII^{Ie} siècle, un théoricien réformateur comme Laugier, qui n'approuve pas cette manière de composer, lui reconnaît toutefois des mérites qui pourraient bien avoir inspiré Ledoux dans sa propre démarche : je reprends la citation faite plus haut, car elle est fondamentale : « Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quant au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous. »[49] Et mêlant tous les modernes – ceux qu'il appelle paradoxalement « nos anciens » pour les distinguer de l'antique – le bon Père poursuit dans l'enthousiasme :

« Je suis presque tenté de regretter ces tours gothiques de diverses formes et de différentes hauteurs, qui flanquaient et distinguaient nos vieux châteaux. »[50] « Pourquoi les vues des villes où l'on aperçoit une multitude de dômes et de tours dans une confusion de bâtiments hauts et bas, présentent-elles une perspective si frappante ? C'est que nous aimons en tout la diversité des masses. Ne renonçons donc point à la bonne habitude de les varier sur les façades de nos bâtiments. Souvenons-nous qu'il n'y a proprement que les hauteurs inégales qui varient les masses : parce qu'elles seules dessinent cette variété dans le vide des airs. Ce sont comme des montagnes à l'horizon, qui par l'inégalité de leurs contours, par la bizarrerie de leurs formes et par la fierté de leurs cimes, tracent devant nos

[47] *Ibid.*, t. 1, article « Barrière ».
[48] P. De l'Orme, *Architecture de Philibert De l'Orme* […] *avec une belle invention pour bien bâtir et à petits frais*, Rouen, 1648 (1re éd., 1567) ; J.-M. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, *op. cit.*
[49] M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, *op. cit.*, p. 27.
[50] *Ibid.*, p. 28.

yeux une scène pleine de pompe et de majesté. »[51] Louant les « gros pavillons surmontés de combles » qui l'enchantent au palais des Tuileries, car « de quelque endroit qu'on l'envisage [il] présente toujours l'idée d'un grand palais », contrairement à Versailles dont il critique l'uniformité et la platitude, Laugier érige en principe l'aspect *pavillonnaire* des grandes compositions architecturales : « La surface extérieure des bâtiments doit être proportionnée relativement à leurs différents genres. Ce sont ou des corps de logis, ou des pavillons, ou des portails, ou des tours, ou des galeries. De là résultent autant de façades de genres différents qui ne sauraient avoir les mêmes proportions. »[52]



21-Ecole de Médecine à Paris, chapiteau ionique d'angle de la cour d'honneur,
par J. Gondoin (Cl. D. Rabreau)

[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*



22-Le domaine des Belles-eaux à Dammarie-Lès-Lys (Seine-et-Marne), de J. Gondoin (Villa détruite et reconstruite en château néo-Louis XIII à la fin du XIX^{e} s.) et Communs (conservés), carte postale v. 1900 (Cl. Centre Ledoux)



23-Palais Thiene à Vicence, de Palladio (Cl. Centre Ledoux)



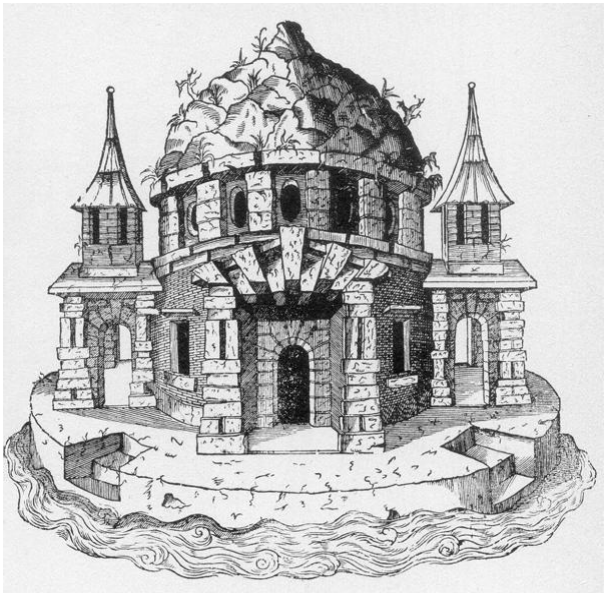
24-Château de Vallery (Yonne), pavillon et aile préservée, de P. Lescot (Cl. Centre Ledoux)



25-A.-N. Misbach, vue de la Barrière de la Gare, lavis, Musée Carnavalet (Cl. du musée)



26- La Barrière des Fourneaux à Paris, photographie d'A. Gouviot, v. 1859, Paris, BHVP (Cl. G. Lesterlin).



27- P. De l'Orme, pavillon à bossage, estampe extraite de
l'*Architecture de Philibert De l'Orme* […], Rouen, nlle. éd. 1648 (Cl. D. Rabreau)

On peut s'étonner de découvrir dans un texte publié en 1765 autant d'intérêt porté au pittoresque des effets ! Et, comment ne pas s'apercevoir que l'avant-dernière phrase citée paraît presque programmer la variété de composition des bureaux d'octroi de Ledoux ? De Laugier à Ledoux : l'architecture *idiomatique* se cherche. Avec l'art de la citation, dans le vocabulaire de l'ordre, elle relativise la référence alors dominante du « goût à la grecque ». En voici deux exemples, parmi bien d'autres, curieusement passés sous silence par les meilleurs auteurs. C'est d'abord l'Ecole de Chirurgie de Jacques Gondoin dont la linéarité formelle de la façade et la transparence de la colonnade étaient considérée comme du meilleur « goût à la grecque », vrai classicisme de l'époque de Louis XV, et par Legrand et par Quatremère de Quincy[53], lui si sévère pour l'architecture témoin de sa jeunesse. Monument le plus *néoclassique* des années 1760-70, dirait-on aujourd'hui, il sacrifie toutefois ostensiblement au maniérisme très *palladien* du système d'imbrication des deux ordres de la façade sur cour et, aux angles de celle-ci, à la disposition singulière des fragments de deux volutes du chapiteau ionique, directement inspirés – mais épurés – de ceux du tombeau de François I^{er} de Philibert de l'Orme.

[53] P.-L. Laget, « Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de Chirurgie », dans *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, *op. cit*.

Effets de structure et ornements emblématiques

« *Bossages*, sont des pierres qui font saillie sur le nu du mur, et dont les joints sont artistiquement séparés pour être rendus sensibles. Les bossages sont un assez bel ornement quand il est bien employé. Il convient surtout aux édifices rustiques, parce qu'il marque un air de négligence dans la manière de bâtir. Le bossage ne doit jamais avoir lieu sur les colonnes. »[54]

Laugier à qui l'on doit cette définition et ces préceptes ne s'écarte pas de la tradition académique : la stricte séparation des *genres* (ordre et bossage) est de rigueur ; s'ils peuvent coexister dans un même bâtiment, ou dans un groupe de bâtiments (château et communs, programme urbain), ce ne sera pas mêlés, mais juxtaposés ou superposés selon une hiérarchie bienséante. Ledoux, anglomane amateur d'Inigo Jones et de Shakespeare[55], imbrique les deux genres ; il brosse avec furia des caractères où le rustique et le fracassant peuvent s'exprimer sans égard pour la dignité native de l'ordre antique. Une fois de plus, si l'on considère le jeu cathartique de son art, on s'aperçoit que ses effets les plus anti-vitruviens (inspirés de Palladio – palais Thiene, par exemple – ou des descendants de Jules Romain et Sanmicheli) sacrifient à une nécessité quasi opératoire, nécessité pittoresque ou parlante « dont les effets tiennent à la magie trompeuse de nos théâtres », écrit-il. Les décors européens des Bibiena abondent d'ordre à bossage !

Le bossage, qui « marque un air de négligence dans la manière de bâtir », comme le rappelle Laugier, s'oppose donc par *essence* à l'ordre. La colonne et son entablement, décorés et proportionnés selon des règles inspirées par la nature soumise, signifiaient la perfection constructive et ses attendus symboliques variés. La suite des *Cinq ordres*, sujet de prédilection des débats de l'Académie, représentait jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle la quintessence d'un art superbement maîtrisé par une société qui s'estimait policée. Ledoux, avec les philosophes, fustige ces prétentions qui, si l'on peut dire, sont identifiées aux préjugés que dénonce sans relâche l'artiste. L'usage intense du bossage et, plus encore, le rôle que Ledoux fait jouer à celui-ci pour soumettre l'ordre à la parité qui l'obsède, ne sont-ils pas l'exacte traduction plastique, ou l'*effet parlant*, de cette dialectique à la fois morale et compositionnelle, dans laquelle s'inscrit le programme *régénérateur* des *Propylées* ?

---

[54] M.-A. Laugier, « Dictionnaire », dans *L'Essai sur l'architecture*, 2^{e} éd. 1755, p. 286.

[55] Cf. P. Bjurstrom, « Mise en scène de ''Sémiramis'' de Voltaire en 1748 et 1759 », *op. cit.* Voltaire, admirateur de Shakespeare cite celui-ci dans sa préface de *Sémiramis* (1749), justifiant ainsi l'apparition de l'ombre de Ninus dans sa tragédie, véritable manifeste du renouveau de ce genre hyperclassique. Des architectes se sont inspirés de cette pièce de théâtre dans leurs dessins : Desprez, Thomas de Thomon, Dumont…

Artifice suprême, le jeu des bossages paraît introduire le chaos originel dans un système d'équilibre, l'ordre grec, dont au demeurant l'auteur des barrières sait exalter, si nécessaire, la spécifique beauté. La moitié des bureaux d'octroi, environ, ne comportent d'ailleurs pas de bossages, ou limitent leur présence aux lignes de refend. Mais l'idée historiciste demeure tenace, cette fois avec l'usage de la polychromie des matériaux et, notamment, le *brique et pierre*[56] parfois assorti à la meulière : un des temples les plus grecs, parmi les Propylées de Paris, le pavillon d'octroi de la Glacière, n'en sont-ils pas, avec la rotonde de Reuilly, deux exemples parfaits ?[57]

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

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

Côté antique, le rapprochement entre l'art *originel* d'assembler les blocs et le bossage à grand appareil de la Renaissance italienne, apparaissait bien établi par les théoriciens de l'architecture. Le caractère des carrières et le mode d'extraction de la pierre chez les Étrusques, selon la croyance en la loi du milieu historico-géographique, justifiaient la persistance d'un grand genre de maçonnerie en Toscane au Moyen Âge et à la Renaissance. De Michelozzo et de Brunelleschi à Ammanati, jusqu'aux imitations françaises du tout début du XVII^{e} siècle, l'affaire était entendue. On l'a évoqué, Salomon de Brosse, élevant à Paris pour Marie de Médicis le palais du Luxembourg, à l'imitation du palais Pitti, ne semblait-il pas vouloir rappeler que la reine, épouse d'Henri IV, avait « apporté du sang étrusque à la lignée de France » – selon la formule de J.-M. Pérouse de Montclos, qui paraphrase Sauval ?[58]

---

[56] Cf. J. Sartre, *Châteaux « brique et pierre » en France, op. cit.*
[57] A.-G. Gabriel, *L'art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774*), *op. cit*.
[58] J.-M. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, *op. cit.* p. 235.

Un siècle et demi plus tard, la question des filiations nationales retrouvait son importance, avec le débat sur la prééminence des modèles, grecs ou romains (étrusques), selon qu'on se ralliait à l'optique de Le Roy ou à celle de Piranèse. Ledoux n'a-t-il pas tenté et réussi la synthèse, à l'époque où Winckelmann – tenant des Grecs – triomphait dans l'Europe entière ?

Côté moderne, l'offensive du goût « à la grecque » lancée contre la *rocaille* et les « caprices » du *premier style Louis XV*, était un essai de réforme par le biais de l'*ornement* classique. L'idée morale de régénération suscitait une volonté de densifier la valeur iconographique de l'architecture ; elle entraîna une hypertrophie des ornements, naturalistes ou géométriques. Cette conception narrative de l'architecture ne pouvait qu'engager les réformateurs (autour de Soufflot d'abord, puis avec la génération des piranésiens français des années 1755-1765) à mieux comprendre les débuts de la *renaissance des arts*, ses développements, les modes d'ornementation et les effets obtenus par l'assemblage de l'ordre et des jeux de matière apparente ou simulée...

Le problème de la structure gothique entretenue par la tradition des maîtres maçons au XVII[e] siècle[59], poussait certains théoriciens à engager une réflexion globale sur le caractère expressif de ce mode de construction et ses multiples avantages techniques, bien connus des maîtres anciens comme De l'Orme, notamment dans l'art des voûtements. Des commentaires de Frézier sur la géométrie naturelle pratiquée dans l'architecture gothique, jusqu'aux méthodes de la géométrie descriptive de Gaspar Monge, contemporain de Ledoux : une histoire parallèle à l'histoire stylistique *ornementale* fondée sur les cinq ordres de Vignole, se dessine à partir du goût pour les formes constructives et le plaisir mêlé – sensuel et intellectuel à la fois – qu'entretient la perception des rapports entre la matière et la géométrie qui la met en œuvre, entre le dessin et le volume.

[59] *Ibid.*, p. 184-185.



28- La Barrière des Bonshommes à Paris, photographie d'A. Gouviot, v. 1859, Paris (Gl. G. Lesterlin)



29-La façade de l'église Saint-Nizier à Lyon (Cl. D. Rabreau)



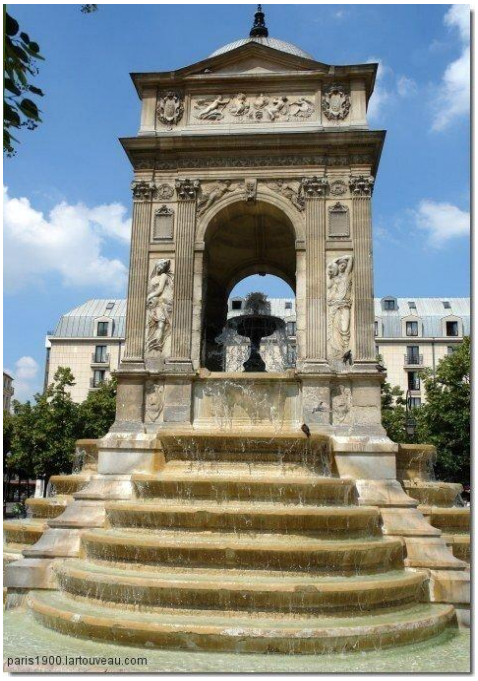
30-Un des pavillons de la Barrière du Trône, place de la Nation, à Paris (Cl. D. Rabreau)



31-Entrée du château d'Anet (détail central), de P. De l'Orme (Cl. Centre Ledoux)



32- Entrée du château d'Anet, de P. De l'Orme (Cl. Centre Ledoux)



33-La fontaine des Innocents à Paris, de J. Goujon (Cl. Centre Ledoux)



34- J.-J. Chalon, Marché et fontaine des Innocents à Paris en 1822, de J. Goujon
(Cl. Centre Ledoux)



35-J. Goujon, Nymphes de la fontaine des Innocents (Cl. Centre Ledoux)



36-A. Pajou, Nymphe pour le décor de l'hôtel d'Argenson, Paris, hôtel de Rohan (Cl. Centre Ledoux)

L'archivolte et la façade creusée, concave ou en cul de four, est un motif avec lequel Ledoux traite de l'accueil d'une façade sous forme d'une structure de coupe d'un bâtiment – il en existe des modèles piranésiens[60], avec ou sans colonnade en transparence et Nicolas Poussin, l'un des premiers *palladiens français*, dans certaines fabriques de tableaux[61] en donne l'image [Cf. *supra*, chapitre 6]. Dans cet esprit, les façades de l'hôtel de M^lle^ Guimard et de la Barrière des Bonshommes à Passy, route de Versailles, exaltent par leur décor un motif récurrent chez Ledoux. Il s'agit des plus beaux exemples de cette démarche d'une continuité compositionnelle historique moderne, appuyée, et « anti-grecque » par essence : la grande forme concave qui creuse les façades monumentales, au Moyen Âge bien sûr sous la forme d'archivoltes, mais aussi à la Renaissance qui adopte le motif en le *romanisant*.

De l'église à l'entrée du château, la *porte* s'inscrit dans cet espace d'accueil monumentalisé qui, de voussure plein cintre, se transforme parfois en niche ou en arcades géantes. L'exemple le plus antiquisant au XVI^e^ siècle, autrefois attribué à De l'Orme, la façade de l'église Saint-Nizier de Lyon[62], comporte, avec son cul-de-four et ses colonnes monumentales engagées, tous les ingrédients formels que Ledoux saura varier dans ses barrières – l'épuration graphique du motif qu'il pouvait emprunter au château d'Anet ou aux portes pavillonnaires de Fontainebleau, et la mise en scène des volumes dans l'espace transfigurent le motif aux pavillons des barrières de Passy, du Trône, de l'École Militaire, tandis que l'introduction de la *serlienne* dans la structure de la niche engage de nouvelles métamorphoses, à l'exemple des *écorchés* (ou coupe dans un intérieur) que Piranèse se plaisait à sélectionner dans ses vues de voûtes et de colonnades ruinées (Barrière de la Chopinette, du Maine, de Vaugirard, etc.). Outre l'idée symbolique générale, la baie géante cintrée associée au genre pavillonnaire *rappelle* aussi la tradition des vraies portes de ville ou à l'avant du château des XVI^e^ et XVII^e^ siècles.[63]

Mais l'arc monumental en niche, orné de claveaux à bossage géométrique, alternés et reliés entre eux par la trace d'une architrave plein cintre, tel qu'on l'observe à la Barrière du Trône, renvoie plus directement à des sources emblématiques fondamentales de l'histoire de la Renaissance française. Le motif est analogue à celui qu'avait dessiné

---

[60] A. Braham, *Architecture of the French Enlightenment, op. cit.*

[61] Notamment dans la vue de ville à l'arrière du paysage de *Pyrame et Thisbé* (Städtische Galerie, Francfort-sur-le Main).Cf. A. Chastel, « Introduction », *Palladio* (en France), n° spécial *M.H.F.*, n° 2, 1975.

[62] Ce portail réalisé entre 1550-1578 environ, aurait été achevé par J. Vallet. Voir le *Dictionnaire des églises de France*, t. 2, Paris, R. Laffont, 1964.

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

Philibert De l'Orme au portail du château d'Anet, mais dans un module inférieur (dessiné de « petit goût » comme l'énonce Laugier) ; d'une manière plus frappante encore, par son association à d'étonnants jeux de bossage, il embellit deux arches édifiées sous Henri IV à Fontainebleau et qui servirent alors d'entrée royale au château : la Porte de la cour des Offices et la Porte Dauphine – dite « baptistère de Louis XIII ».

Ces sources, qui précisent l'idée de modèle historique royal, inspirent d'autres architectes que Ledoux dans la seconde moitié du XVIII[e]. A-t-on bien remarqué, par exemple, que A.-J. Gabriel, à l'époque où il *imite* lui aussi ces formes du bossage régulier dans un projet de grand portail cintré pour la Cour du Cheval Blanc à Fontainebleau[64], orne également la galerie du rez-de-chaussée des façades de la place Louis XV, ainsi que les chambranles et le linteau des baies des corps de garde de l'entrée de la place, de bossages en petit appareil similaire ; le premier projet pour les nouvelles façades du château de Versailles, non réalisées, et le dessin mis en œuvre pour la cour d'honneur du château de Compiègne illustrent le même motif. Compte tenu du caractère royal de ces programmes, on ne saurait douter de l'à-propos des sources d'inspiration ! D'autres architectes, réputés classiques, se sont livrés à cette imitation « canonique » du bossage ornemental « à la Philibert » ou « à la Serlio » : par exemple, Soufflot, au château d'eau de la Fontaine du Trahoir – premier monument public édifié sous le règne de Louis XVI[65] –, qui poursuit avec grâce une tradition solidement implantée à Paris par Salomon de Brosse, l'auteur de la Fontaine Médicis.

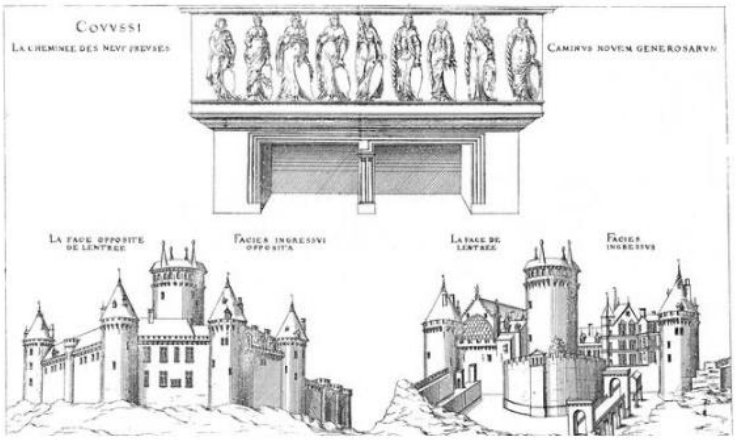
[64] M. Gallet et Y. Borrineau (dir.), *Les Gabriel*, Paris, Picard, 1982.
[65] C. Morin, « Les fontaines de pierre », dans *Paris et ses fontaines, op. cit.*



37-J.-G. Moitte, frise de la Barrière de Denfert de Ledoux : Allégories des villes de France (Cl. D. Rabreau)



38- Décor d'entrelacs de la Barrière de Denfert de Ledoux, (Cl. D. Rabreau)



39-Frise des Preuses du château de Coucy (Aisne), estampe, dans J. Androuet Du Cerceau, *Les plus excellents bâtiments* (…), 1576-79 (Cl. Centre Ledoux)



40-J. Chinard, Réplique de la Frise des Danseuses Borghèse, terre cuite, 1792
Paris, vente coll. P. Berger (Cl. centre Ledoux)

À la barrière d'Enfer, l'entrée des pavillons est un socle creusé dans la *matière* expressive. La grande forme horizontale, reportée au sommet du mur, comporte un entablement complet, très développé : sous une forte corniche, soutenue par des *couples* de modillons de section cubique, se déroule la frise féminine. Les figures drapées des Villes tenant des boucliers, gravées dans *L'Architecture...* et sculptées par Moitte dans un style à l'antique, incisif, proche de la célèbre frise des *Danseuses Borghèse,* que n'aurait pas désavoué Jean Goujon, forment un feston entraînant, mais digne, de plis et de bras nus aux contours très purs[66]. J'ai été surpris de découvrir dans *Les Plus excellents bâtiments de France* de J. Androuet Du Cerceau, un motif analogue, et particulièrement bien mis en valeur par la gravure et le commentaire qui l'accompagne. Il s'agit des Neuf Preuses, « faites selon le temps modernement »[67], sculptées sur la cheminée de la seconde grande salle du château de Coucy. Donné comme une œuvre remarquable, à la suite des sculptures des Neuf Preux qui ornaient l'autre salle, « qui est le tribunal », ce bas-relief témoignait, déjà du temps de Du Cerceau où le château de Coucy était devenu domaine royal, de la magnificence de la civilisation féodale ; chef-d'œuvre de fortification, le château de Coucy n'était-il pas réputé posséder le plus imposant donjon de l'architecture gothique ? Coïncidence ces figures sculptées similaires, mais personnalisées différemment par l'image de Villes épurées à l'antique, au-dessus des masses géométriques qui enchaînent le dorique ledolcien ? Le thème des Preuses n'est pas ignoré de *L'Architecture...*

[66] Legrand et Molinos avaient incorporé un moulage de ce bas-relief dans leur maison de la rue Saint-Florentin, décorée en hommage au dorique grec. Cf. W. Szambien, *Le musée d'architecture, op. cit.*
[67] J. A. Du Cerceau, *op. cit*.

Une autre coïncidence, moins étrange, mais plus piquante, concerne un troisième motif, ornemental cette fois, qui décore ces pavillons de Denfert. Il faut d'abord y regarder attentivement, de très près, puis on l'aperçoit : c'est une luxueuse tresse géométrique qui court tout autour des pavillons, *sous* la corniche dans l'intervalle des modillons. Transformé en couronne discrète, cet ornement « à la grecque » a connu dans l'architecture royale de la Renaissance une utilisation plus ostentatoire. J'en veux pour preuve deux exemples, d'un dessin analogue, sculptés sur les chambranles des fenêtres de l'aile de Pierre Lescot au Louvre et de la façade du château de Vallery, chef-d'œuvre d'architecture « à la française », situé dans l'Yonne à proximité de Sens, et attribué aussi à Pierre Lescot.[68] Ledoux ne pouvait ignorer ce château qui se trouvait sur le territoire de la Maîtrise des Eaux et Forêts de Sens, dont il était l'ingénieur-architecte dès 1764.

Relever, ou reconstruire, implique des choix relatifs au *goût*. Il s'agit donc de sélectionner les bons motifs et d'épurer leurs proportions et leur dessin selon l'idéal (reconnu pour absolu) de la Grèce, « mère des arts ». L'historicisme nationaliste, si l'on peut dire, de Ledoux s'oppose à toute idée de pastiche et même d'imitation, tant le travail d'épuration le force sans relâche à inventer de nouvelles combinaisons formelles, structurelles, décoratives ou spatiales – nous l'avons vu. Les fastes de l'ancien temps renaîtront, dans une splendide nudité (synonyme de vérité), une fois dépouillés de leurs oripeaux ; les « produits chéris de l'art héraldique » et « la splendeur des nations [qui] se compose des vertus qui les décorent »[69], se feront à nouveau connaître, mais avec le charme d'une enveloppe unitaire, conçue sous l'emprise de la vertu et de la vérité qu'exalte l'homme éclairé par la Nature et les *Lumières*. Le relativisme de la démarche de Ledoux n'est-il pas exemplaire dans cette insistance à *revisiter* l'Histoire ? « À travers les nuages qui couvrent un beau jour, on voit des plans très intéressants, des masses bien disposées ; nous en connaissons qui gagneraient à être dépouillées de leur enveloppe, et qui honoreront à jamais les seizième et dix-septième siècle. »[70]

L'Hercule grec, aux bonnes proportions, éduquera l'Hercule gaulois, dépositaire des vertus héroïques de la nation. Ensemble, ils relèveront l'architecture des *ruines du goût* pour la rendre agissante.

« Il semble que les sciences et les arts, comme la lumière du soleil, n'éclairent une contrée qu'en retirant les rayons d'une autre. Alors une grande partie de la terre est toujours dans l'obscurité. La Chaldée, l'Orient, l'Égypte, ont été le berceau des arts ; aujourd'hui ils

[68] Cf. J. Sartre, *Châteaux « brique et pierre » en France, op. cit.*
[69] C.-N. Ledoux, *L'Architecture… op. cit.* p. 212.
[70] *Ibid.,* p. 137.

sont dans les ténèbres. La Grèce languit dans l'esclavage ; l'Italie décline ; *l'Architecture assise sur les débris de matériaux incohérents, voudrait reprendre un nouvel éclat* [Je souligne ce passage qui pourrait se lire comme une allusion au frontispice de l'*Essai* de Laugier]. Que l'attitude est fragile ! [...] Les arts, portés à leur perfection, disparaissent sous les ruines de la fortune publique. »[71]



41- Ledoux, La Barrière de la Glacière (Gentilly), plume, lavis et aquarelle, Paris, musée Carnavalet (Cl. du musée)

[71] *Ibid.,* p. 211.



42-. J-L-G-B. Palaiseau, La Barrière de Reuilly, plume, lavis et aquarelle, Paris, BnF,
(Cl. Centre Ledoux)

Sans l'évocation de la Chaldée, de l'Orient, de l'Égypte, de la Grèce et de l'Italie (ancienne et moderne), il serait tentant de croire, avec J.-M. Pérouse de Montclos, que le système de l'architecture à bossage de Ledoux n'est qu'une imitation de celui de Salomon de Brosse, voire de Palladio[72]. Sans l'idée de régénération, et l'application qu'elle entraîne dans l'emploi de proportions massives (toscan ou dorique grec) et de formes géométriques *épurées*, on pourrait en effet reconnaître dans l'art de Ledoux un « *Néo-maniérisme* ». L'erreur serait de ne pas compter avec l'exceptionnelle importance qui caractérise, justement, le système *paritaire* qui lui est cher. L'histoire stylistique de l'art, léguée par l'époque des *néo-styles* (le XIX^{e} siècle, oublieux de Ledoux !), s'est appuyée sur une méthode de classement formaliste et non pas conceptuel. C'est sans aucun doute la raison pour laquelle on a superbement ignoré, jusqu'ici, l'inspiration historique et mythique, à part égale, qui imprègne la création ledolcienne. Et lorsqu'on a reconnu ses sources *éclectiques*, il y aurait danger, car ce serait un contresens absolu, à désigner du substantif *éclectisme* son style. N'a-t-il pas combattu, jusqu'en 1806, contre ces « à la manière de » et autres courants éclectiques où vont se vautrer ses successeurs ? Lui, qui avec son goût du mystère,

[72] O. Bertotti Scamozzi *Les Bâtiments et les dessins de André Palladio* (…) *recueillis et illustrés par…, op ; cit*. Vicence, 1796.

a si bien caché certaines de ses sources ? Pas suffisamment toutefois pour qu'on ne devine encore dans certaines de ses constructions brique et pierre[73], associées au dorique grave que lui inspire Paestum, l'image d'effets de polychromie pittoresque du « bon vieux temps » fusionnés avec l'origine de l'ordre universel.

Déclin ou regain du château : l'idée nationale immémoriale comme modèle ?

Les voies de la recherche en histoire et en histoire de l'art ne se recoupent pas toujours, malheureusement. On a pu affirmer qu'au XVIII[e] siècle :

« La Monarchie n'a plus (…) besoin de légitimation historique, son existence suffit à prouver ses droits ; ce sont au contraire les opposants qui recourent à de telles argumentations pour dénoncer les ''usurpations'' de l'Etat absolutiste qu'ils ne manquent pas de qualifier de ''despotique''. Il s'agit, en l'occurrence, de légitimer des résistances et réclamer un retour à l'ordre idéal. » (…). « L'aristocratie fait appel aux Francs pour justifier ses prétentions au partage du pouvoir. Face à de tels discours, *le roi reste passif* [je souligne]. »[74]

Ainsi formulée, une telle conclusion, qu'infirment absolument certaines images figuratives et symboliques des règnes de Louis XV et de Louis XVI, s'apparente à une contre-vérité. Symboliquement, l'iconographie royale et l'inspiration de certains programmes d'architecture qui ne sont pas un *archaïsme* – on l'a vu à propos des dômes « à la française », notamment – montre une attention accrue du « Bien-Aimé », de ses ministres et des artistes qu'il protège, aux références du passé immémorial de la Nation !

Du projet de Lemoyne pour la statue de Louis XV à Rouen, qui montre le monarque en cuirasse *moderne,* dressé sur le pavois comme un chef Franc dans un grand élan d'urbanisme (1757-irréalisé à l'époque[75]), en remontant jusqu'à l'évocation insistante des Mérovingiens, dans l'évocation de la dédicace à Sainte-Geneviève de l'église du vœu royal (le Panthéon actuel), on voit déjà Soufflot décorer le pavillon au dôme carré « à la française » de l'Hôtel-Dieu de Lyon des effigies de Childebert et d'Ultrogothe ; il s'agit en effet d'une fondation royale et l'ambition des bourgeois lyonnais, candidats à l'anoblissement par l'accession au rectorat, puis à l'échevinage, explique clairement le

[73] Cf. J. *Châteaux « brique et pierre » en France, op. cit.*
[74] C. Grel, « Introduction », *La monarchie absolutiste et l'histoire de France* (…), acte de colloque, Sorbonne (26-27 mai 1986), Paris, p. 25.
[75] Musée du Louvre (ayant appartenu au marquis de Marigny), un autre exemplaire se trouve dans les collections royales britanniques. Cf. *Les Ministres et les Arts* (…), *op. cit.*

thème iconographique et le motif architectonique dominant[76]. L'effet *artistique* est ici particulièrement probant !

Sous Louis XVI, grâce à la ténacité de son contrôleur général des Finances, Calonne, Ledoux traite un programme de grandes sculptures pour la salle des pas perdus du Palais d'Aix-en-Provence mis en chantier en 1787. [77] L'artiste unissait dans un vaste atrium « à l'antique », les statues de René et Charles d'Anjou, Henri IV et Louis XVI. Avant les commandes de portraits en pied d'hommes illustres du comte d'Angiviller pour le Louvre, on trouverait bien des exemples d'illustration de l'histoire nationale au service de la monarchie au XVIII[e] siècle – et même d'artistes : ainsi, le portrait sculpté de Philibert de l'Orme à la Halle aux blés[78], jusqu'à l'effigie « à l'antique » de Soufflot (cf. *infra*, Epilogue)[79]. Le « gallo-grec », dénoncé par Stendhal au XIX[e] siècle, qui n'est pas un mythe, participe au concept des Lumières !

« Dans le grand débat qui se développait à ce sujet depuis Boulainvillers et Dubos, le Tiers Etat moderne apparaissait, on le sait[80], comme l'héritier de la population gallo-romaine, alors que la noblesse d'épée était censée d'origine franque. »[81]

J'ai montré ailleurs[82] comment la réforme de l'architecture que Marigny et Soufflot avaient esquissée dans l'entreprise de la construction de la basilique Sainte-Geneviève à Paris, était étroitement liée à la glorification des dynasties qui avaient occupé le trône de France et illustré la *piété gothique* de la royauté de droit divin ; l'exaltation de Clovis, sainte Clothilde, sainte Geneviève et saint Louis sous Louis XV, était une réponse de la monarchie absolue aux frondeurs, aristocrates, parlementaires, robins, historiens, publicistes et autres sectateurs des mânes de Pharamond ![83] Louis XV, le « Bien Aimé » après la victoire de Fontenay (1745), dont on essaya d'entretenir les *charmes* jusqu'à la Paix de Paris (1763), était statufié par Bouchardon en cavalier de bronze à la romaine, certes, mais comme un roi pacificateur[84] soutenu par ses vertus personnelles et non plus accompagné d'esclaves vaincus – comme l'avait été Louis XIV. On aurait aimé faire croire à cette image du prince d'un nouvel Âge d'or qui, dans l'esprit de l'héritage retrouvé des Francs, des Gallo-romains

[76] D. Ternois, « L'Hôtel-Dieu de Lyon », dans *L'œuvre de Soufflot à Lyon*, Lyon, 1982.
[77] J.-J. Gloton et S. Conard, « Aix-en-Provence dans l'œuvre de Claude-Nicolas Ledoux », *op. cit*.
[78] M. K. Deming, *La Halle aux blés* (…), *op. cit*.
[79] F.-N. Delaistre, groupe statuaire allégorique en marbre, v. 1792, Louvre.
[80] Abbé Dubos, *Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris, 1734 ; H. de Boulainvilliers, *Essai sur la noblesse de France*, Paris, 1732.
[81] J. Ehrard, « Les Gaulois dans l'*Encyclopédie* », *Nos ancêtres les Gaulois*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (23-25 juin 1980),
[82] D. Rabreau, « La basilique Sainte-Geneviève de Soufflot », dans *Le Panthéon, symbole des révolutions, op. cit*.
[83] Ancêtre mythique des rois Mérovingiens.
[84] D. Rabreau, « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé (…) », *op. cit*.

et des Croisés, réaffirmait que le roi était bien le premier des chevaliers. L'interprétation ne saurait être plus limpide, surtout si l'on se souvient que Louis XV, profitant de l'épisode glorieux de Fontenoy, qui avait vu le maréchal de Saxe[85] triompher en sa présence, remettait à l'honneur l'ancestrale pratique de l'adoubement en armant chevalier le Dauphin : C.-N. Cochin devait alors décrire le geste du roi comme un *revival* du vieil usage chevaleresque. [86]

Que cette iconographie royale (elle culmine avec la *Vie de Saint-Louis* de la chapelle « à la grecque » de l'Ecole militaire), qui exalte la Nation française dans l'esprit de *L'Histoire des Gaules*… de Don Jacques Martin[87], ait été établie avec les armes même des détracteurs de l'Absolutisme, c'est l'évidence. Mais on le constate, en sculpture, en peinture, en gravure et en architecture, l'attitude du pouvoir était loin d'être passive, même lorsqu'il se bornait à *autoriser*, donc à accepter, tel programme allusif « au bon vieux temps » élaboré par tels échevins, parlementaires, robin ou sangs bleus, inspirés par l'Académie des Inscriptions ou familiers des officiers de haut rang du commandement militaire. A un niveau même modeste, celui des sous-officiers sans autre ressources que des appointements médiocres, l'iconographie féodale qui célèbre l'*Honneur* opposé au *Mérite*, inspire des chefs-d'œuvre : témoin l'éclatant décor du Café Militaire (1762) à Paris, avec ses casques ailés francs et autres formes héraldiques[88], qui montre le jeune Ledoux très au fait des prétentions des vétérans de l'Armée et des commentaires *récupérateurs* qui légitimèrent la statue équestre de Bouchardon sur la place Louis XV, ce génie trop méconnu aujourd'hui, dont l'ambition était de *réformer* le goût de son temps.

Une grande œuvre de A.-G. Gabriel, réalisée à la même époque, l'Ecole royale militaire de Paris, dite également « Hôtel des Cinq cents gentilhommes »[89], institution réservée aux jeunes garçons nobles « nés sans biens » voulue par Mme de Pompadour, illustre parfaitement le thème de l'architecture royale *adaptée* aux revendications de la noblesse. Avec un bel aplomb, l'instigateur de cette école, le fameux Pâris-Duverney, oncle de la maîtresse du roi, « faisait valoir le profit que la monarchie pouvait tirer des sentiments d'amour et de dévouement d'une noblesse pauvre élevée à l'ombre du trône. »[90] Ecrivant

[85] Louis XV lui offre la jouissance du château de Chambord ; protestant, le maréchal verra son tombeau (immense chef-d'œuvre de J.-B. Pigalle) érigé au temple Saint-Thomas de Strasbourg. L'iconographie y mêle l'antique et les costumes du « bon vieux temps ».
[86] F. Pupil, *Le Style Troubadour*, *op. cit*.
[87] R. Mas, « Dom Jacques Martin, historien des Gaulois (1684-1751) », dans *Nos ancêtres les Gaulois*, op. cit.
[88] M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux, op. cit.* ; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'Architecture et les Fastes du Temps*, *op. cit*.
[89] R. Laulan, *L'Ecole Militaire, aperçu historique et guide des visiteurs*, Paris, s. d. (v. 1942).
[90] Cité dans R. Laulan, *Ibid*., p. 14.

à la marquise, il commentait ainsi les mérites du projet : « Il me paraît donc, Madame, qu'on ne saurait trop exciter le zèle et la fidélité de ces jeunes corps [la noblesse et le militaire] dans un temps où l'on pourrait avoir à se plaindre des autres. »[91] Sait-on que l'on nommait alors le corps central de l'Ecole militaire, dominé par un vaste dôme de plan carré « à la française » : le château ? – y siégeait le commandement militaire. A-t-on bien observé la réplique des « autres » [les robins] évoquée par Pâris-Duverney, réplique architecturale, sous le règne de Louis XVI ? En effet, à la suite de l'incendie du Palais dans la Cité (1776), le Parlement s'appropria le même motif « royal » en chargeant Couture[92] d'élever sur la cour de Mai, un dôme de forme tout autant *archaïsante* eu égard au classicisme dominant. On peut admirer aujourd'hui encore, dans l'axe de la grille d'honneur dorée (autre symbole concomitant : cf. les grilles du château de Versailles et de l'Ecole militaire) cette silhouette de château qui ennoblit l'entrée du Palais de Justice. L'archétype architectural du « bon vieux temps », déjà utilité par Soufflot à Lyon, ou par Boffrand au château ducal de Lunéville – pour le beau-père de Louis XV ! – devient à Paris l'emblème des deux noblesses, arbitrées, en quelque sorte, par l'approbation royale. Le modèle du dôme à quatre pans ne distinguait-il pas, depuis bien plus d'un siècle, les pavillons dominants du Louvre et des Tuileries ? Sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI, époque qui valorise l'image du temple antique dans les monuments publics[93] (cf. par exemple, les théâtres et les églises : Sainte-Geneviève de Soufflot, Saint-Philippe-du-Roule de Chalgrin, Saint-Louis d'Antin de Brongniart, la cathédrale de Rennes de Crucy, etc.), ce n'est pas sans raison que l'on choisit de pratiquer le retour en arrière, imitant également le « temps des Goths » et des donjons dans le programme symbolique des châteaux...

Depuis les travaux de J. Loquin[94] et l'étude de François Pupil sur *Le Style troubadour*[95], on peut apprécier dans toute son ampleur le rôle des pouvoirs publics dans l'orientation des sujets de peinture d'Histoire et de statuaire monumentale qui célèbrent le règne de Louis XVI. Rappelant les mesures, destinées à redresser la peinture d'histoire, prises par de comte d'Angiviller qui poursuivait l'action de ses prédécesseurs, Orry, Tournehem et Marigny, J. Locquin constate : « Les quinze ou seize années de sa Direction sont, pour le XVIII^{e} siècle, l'époque où les Peintres d'Histoire ont reçu du pouvoir royal le

[91] *Ibid.*, p. 14.
[92] G. Lesterlin, « La reconstruction du Palais de Justice à Paris après l'incendie de 1776. Le rôle des architectes face aux enjeux politique », op. cit.
[93] Cf. M. Mosser et D. Rabreau, « Paris en 1778. L'architecture en question », Revue *Dix-huitième siècle*, *op. cit*.
[94] J. Locquin, *La peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, *op. cit*.
[95] F. Pupil, *Le Style Troubadour*, *op. cit*.

maximum d'encouragements et d'appuis. »[96] Dès la première année du règne, le 3 décembre 1774, le Directeur des Bâtiments du roi en personne était venu annoncer à l'Académie que l'intention du roi était d'ordonner, tous les ans, un certain nombre de tableaux d'Histoire et de statues de Grands Hommes français. L'histoire moderne – c'est-à-dire, depuis les Mérovingiens jusqu'aux Bourbons – retracerait « les actions et les faits honorables de la nation. »[97]

D'emblée, les premiers sujets exaltèrent les faits et gestes héroïques des plus célèbres serviteurs de la royauté, du Moyen Âge, avec Du Guesclin, du début du règne troublé de Louis XIV, avec Molé, en passant par la Renaissance, avec Bayard et Coligny… Et le premier des Bourbons monté sur le trône de France, Henri IV, accompagné de l'illustre figure de Sully, devint en quelque sorte le roi *fétiche*[98] du règne du jeune Louis XVI. Ainsi, entre *La mort de Léonard de Vinci*, peint par Ménageot, et *La naissance de Louis XIII*, de Taillasson, la peinture d'histoire (avec la statuaire, par le choix des *Grands Hommes* des XVI^{e} et XVII^{e} siècles) illustra la *geste* du Bon Roi Henri, sujet traité en suite de tableaux comme un récit, par Vincent, afin de servir de modèles de tapisseries de la manufacture des Gobelins. Louis XVI, grâce à la comparaison avec son illustre aïeul, obtenait le surnom flatteur de « Louis le Bienfaisant ». La fin de la Guerre d'Indépendance Américaine [99] et le voyage à Cherbourg, furent orchestrés avec cette même volonté de célébrer un roi, vraiment père du peuple, un roi citoyen ; celui qui plus tard, le 14 juillet 1790, prêtera serment lors de la Fête de la Fédération au Champ de Mars (cf. *supra*, chapitre 8). Après 1789, le mythe du roi-modèle, Henri IV, opérait encore sous la Monarchie constitutionnelle.

[96] J. Locquin, *La peinture d'Histoire en France (…), op. cit., p. 48*-53.
[97] *Ibid.*, p. 280 et suiv.
[98] Cf/ M. Deming, « Le Panthéon révolutionnaire », dans *Le Panthéon symbole des révolutions, op. cit*.
[99] Cf. la place Louis XVI et l'obélisque de Charles De Wailly à Port-Vendres, cf. S. Pressouyre, « Un ensemble néo-classique à Port-Vendres », op. cit.



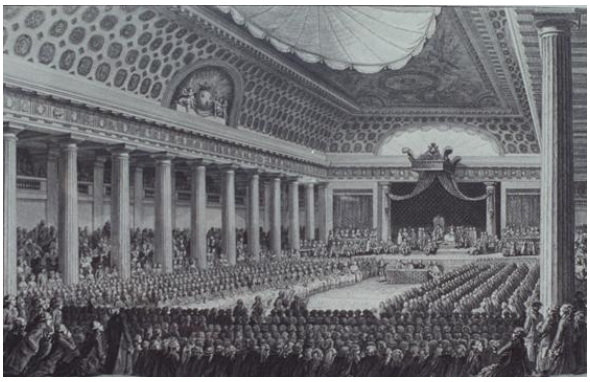
43-F.-G. Ménageot, *Mort de Léonard de Vinci dans les bras de François I^er^*, huile sur toile, château d'Amboise (Cl. du musée)



44-F.-A. Vincent, *Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris,* huile sur toile, Louvre (Cl. du musée)



45-*Le Tiers Etat sous le poids de la Noblesse et du Clergé*, estampe coloriée révolutionnaire, Carnavalet (Cl. du musée)



46-I.46-S. Helman, *La salle des Etats Généraux à Versailles*, construite par P.-A. Pâris, estampe, 1789-90, Carnavalet (Cl. du musée)

Tandis que le modèle historique royal se déplaçait vers la Renaissance et le règne du premier des Bourbons, la noblesse frondeuse ne désarmait pas, à grand renfort de preuves par quartier, pour les uns, de vieilles chartes exhumées et de rappels de l'héroïsme chevaleresque pour les autres. Les programmes d'iconographie historiques et de célébration des Grands Hommes commandés par le comte d'Angivillier, pour le roi, n'étaient-ils pas, d'une part, dans la lignée des images qui dans maints châteaux ornaient la salle des *Illustres* ou des *Preux* et, d'autre part, *Plutarquisme* oblige, annonciateurs des panthéonisations révolutionnaires ? La transformation de la basilique royale et nationale de Sainte-Genevière, par Quatremère de Quincy, en temple dévolu à la « Patrie reconnaissante » le confirme ![100] Et c'est encore par l'image interposée, bien après l'abolition des Trois Ordres, que l'on désignera l'appartenance aux idées républicaines de liberté et d'égalité que cautionne le mythe gréco-romain – par l'évocation d'Athènes et la Rome de Brutus[101] –, tandis que « l'iconographie révolutionnaire sera souvent tentée de

[100] M. K. Deming , « Le Panthéon révolutionnaire », *op. cit*.
[101] Cf. J. Bouineau, *Les toges du pouvoir ou la Révolution de droit antique*, *1789-1799*, Toulouse, 1986.

représenter la noblesse sous les traits du chevalier moyenâgeux en armure[102], soulignant avec un point d'humour, la fonction traditionnelle des *bellatores* chargés de protéger la masse des *laboratores* et d'assister le roi en cas de conflit avec les vassaux ou ennemis extérieurs. Méfions-nous cependant d'interpréter ce type de représentation en termes d'anachronisme, car ce serait méconnaître l'épaisseur des connotations qu'elle renfermait pour les contemporains. Même s'il tend à se figer en convention iconique, le chevalier incarne déjà un type de discours révolutionnaire », écrit M.-V. Poinsot.[103] J.-C. Delafosse, grand médiateur de l'ornement à la grecque sous Louis XV[104], avait déjà brodé sur le sujet, dessinant une figure hiéroglyphique de « l'antique noblesse ou le fantôme »[105], à l'appui de son iconologie historique… En aurait-il été de même si la réaction nobiliaire et seigneuriale n'avait, depuis plus de trente ans, réactivé à travers l'art – l'architecture – les vieux symboles formels ?

On sait que la guerre qui fut faite aux châteaux, durant la Grande peur, visait la destruction des archives de la féodalité, et particulièrement à travers elles les privilèges liés à l'imposition, plus que le symbole architectural en lui-même (on exceptera la Bastille, dont la destination et la position urbaine n'avaient du château que l'ancestrale silhouette)[106]. Toutefois, après l'abolition de la royauté, la Convention s'en prend enfin directement à la bâtisse ; pour signifier que la Révolution a « voulu anéantir sans retour ces restes gothiques et barbares de l'ancienne féodalité », elle ordonne en 1793 que « seront démolis les tours et tourelles, les murs épais garnis de créneaux, de meurtrières et de canardières : les portes défendues par des tours à mas-coulis ; les pont-levis et les fossés seront comblés. »[107] Protégeant les seules forteresses qui restent utiles aux frontières, elle souhaite enfin l'abolition du vocable *château* lui-même.

Du règne de Louis XV à la Révolution, en valeurs positives ou négatives, selon le bord politique auquel on appartient, l'inspiration liée au mythe de la féodalité possède donc des qualités opératoires reconnues dans l'imaginaire de l'époque des Lumières. J'en résumerai la double teneur par deux citations. La première appartient au baron Grimm, toujours

---

[102] Les rois Bourbons, Louis XV compris, se montrent en armure moderne ou à l'antique – cf. le grand portrait de Louis XV, main posée sur un casque (1751), par C. Van Loo ; D. Beaurain, « L'image de Louis XV dans Paris », *op. cit.*

[103] M.-V. Poinsot, « La Comédie des Trois Ordres », dans *Les Images de la Révolution française*, Sorbonne (25-27 octobre 1985), Paris, 283-290.

[104] Cf. J. Barrier, *Jean-Charles Delafosse* (…), *op. cit.* ; M. Mosser, « Trois colonnes hiéroglyphiques, de J.-C. *Delafosse » et « Fragments énigmatiques (…) »*, *op. cit.*

[105] M. Mosser, « Trois colonnes hiéroglyphiques de J.-C. Delafosse », *Revue de l'art*, n° 73, 1986.

[106] M. Ménard, « Le château, la forteresse, dans l'imagerie révolutionnaire », dans *Les images de la Révolution française*, *op. cit.*

[107] Cit. dans M. Ménard, *Ibid*., p. 292.

attentif, dans sa Correspondance littéraire, à transmettre au Gotha européen, le bon ton parisien ; l'ironie perce sous l'approbation de connivence :

« Les mœurs de la chevalerie mises en action ont un charme inexprimable. Depuis les héros d'Homère et les familles tragiques de l'ancienne Grèce, on n'a rien trouvé d'aussi pathétique que ces mœurs-là. »[108]

Fénelon et Montesquieu ne l'auraient pas démenti. Grecs et Goths réunis dans l'imaginaire des Lumières : retenons la formule – analogue à celle des ingénieurs qui défendirent la conception de Soufflot à l'église Sainte-Geneviève [Panthéon]. La seconde citation, en revanche, devrait faire se retourner dans leur tombe, Boulianvilliers, Saint-Simon et La Curne de Sainte Palaye[109] ; j'emprunte à Séyès cette menace frémissante, portée en mai 1789 par le fantasme du *complot* aristocratique[110] :

« Pourquoi [le Tiers –Etat] ne renverrait-il pas dans les forêts de la Franconie toutes ces familles qui conservent la folle prétention d'être issues de la race des conquérants ? »[111]

La bourgeoisie, officiellement, rejetait le château de ses propres respectabilités !

Le rêve historique dans les jardins

En reprenant l'heureuse expression de F. Bluche qui voyait le cabinet de M. de Chateaubriand père, sis dans une des tours d'angle du château de Combourg, comme un « temple de la nostalgie historique et de l'obsession féodale »[112], et en étendant sa signification à l'ensemble du domaine, on traduit assez exactement le climat de revendication seigneuriale qui précède la rédaction des cahiers de doléances contre « le despotisme ministériel, la faveur en place du mérite. »[113] Bien des propriétaires, à nouveau *résidents*, et notamment certains *Grands* soumis aux rigueurs de l'exil sur leurs terres, trouvèrent dans la vie aux champs, grâce aux travaux qu'ils y entreprirent, l'occasion d'afficher à l'air libre cette nostalgie historique et cette obsession féodale. Pour certains

---

[108] Baron Grimm, *Correspondance littéraire*, t. VI, oct. 1764, p. 15.
[109] Auteur des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, Paris, 1753-1758.
[110] N'oublions pas que, par la suite en 1794, les architectes L.-P. Moreau et R. Mique furent guillotinés et Ledoux et Bélanger, par exemple, emprisonnés sous le motif d'« aristocratie ».
[111] Cit. par G. Chaussinand-Nogaret, *op. cit*. p. 10.
[112] F. Bluche, *La vie quotidienne de la noblesse française au XVIII^e siècle*, Paris, 1973, p. 210.
[113] Cit. par G. Chaussinand-Nogaret, *op. cit*. p. 194.

d'entre eux, qui s'adonnaient passionnément à l'agronomie, l'idée de progrès associée aux productions des « biens de la terre », justifiait d'une manière particulièrement tangible la nécessité du partage du pouvoir. « Le réveil des résidences endormies, écrit F. Bluche, ne date que du règne de Louis XVI, avec le déclin de la vie de cour, l'anglomanie, et un engouement neuf pour la nature. »[114] Certains artistes connurent cette parenthèse campagnarde dans leur carrière : P.-A. Pâris retiré dans un colombier, en Normandie, ou J. Gondoin demeurant aux *Eaux vives*, une villa, aux accents pavillonnaires *palladiens* qu'il s'était construit dans la commune de Dammarie-les-Lys, près de Melun. Il ne s'agissait plus de villégiature ![115]

[114] Cf. F. Bluche, *op. cit.*, p. 178.
[115] J. Gondoin, auteur de l'Ecole de Chirurgie très admirée, ancien dessinateur du Garde meubles royal, protégé personnel de Louis XV, futur membre de l'Institut national, se fit alors passer pour un jardinier comme son père ; G. Defives, « La villa des Vives-Eaux, un exemple de construction privée dans l'œuvre de l'architecte Jacques Gondoin », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997.



47-Château d'Haroué (Meurthe-et-Moselle) du côté de l'entrée, de G. Boffrand (Cl. Centre Ledoux)



48- Château d'Haroué (Meurthe-et-Moselle), portique de la cour, détail,, de G. Boffrand (Cl. Centre Ledoux)



49- Château d'Haroué (Meurthe-et-Moselle), portique de la cour, de G. Boffrand (Cl. Centre Ledoux)



50-Tour gothique, fabrique dans le parc du château de Maupertuis (Seine-et-Marne), estampe, dans G.-L. Lerouge, *Des jardins anglo-chinois*, 1775-88, BnF (Cl. Centre Ledoux)



51- Château d'Haroué (Meurthe-et-Moselle) du côté de l'entrée, de G. Boffrand (Cl. Centre Ledoux),



52-La Pagode gréco-chinoise de Chanteloup (Indre-et-Loire), de Le Camus (Cl. D. Rabreau)



53-C.-L. Châtelet, *La Pyramide du parc de Maupertuis* (Seine-et-Marne), de Ledoux (?), construite par A.-T. Brongniart, huile sur toile coll. part. (Cl. Centre Ledoux)



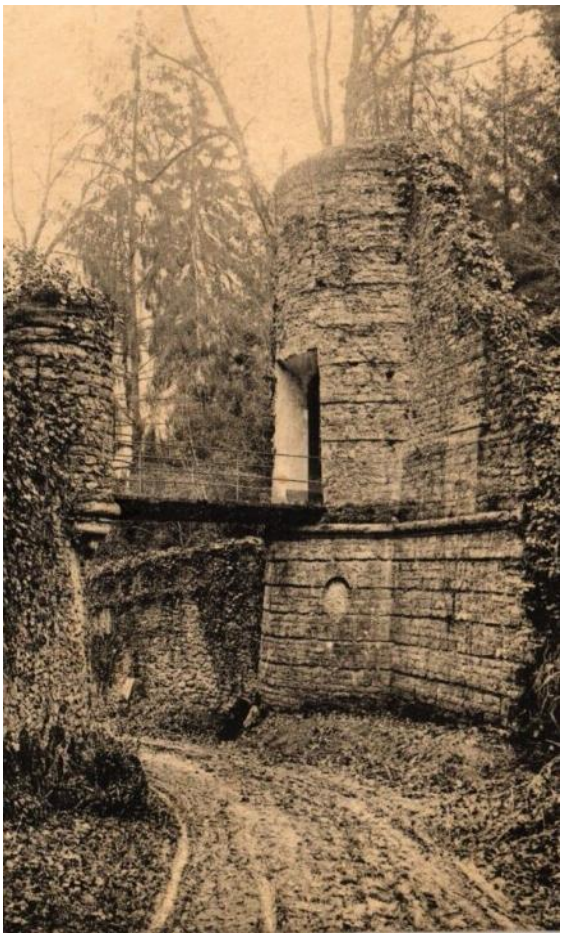
54- Parc de Maupertuis, de Ledoux (?), réalisé par A.-T. Brongniart : passage sous la route, sortie de la grotte de la Pyramide vers le château, carte postale (Cl. Centre Ledoux)



55- Parc de Maupertuis, de Ledoux (?), réalisé par A.-T. Brongniart, sortie de la grotte de la Pyramide vers le parc (Cl. Centre Ledoux)



56-Grotte sous le château de Champlitte (Haute-Saône), accès au Salon d'été sur les jardins, voûté d'ogives, de C.-J. A. Bertrand et L. Breton (Cl. centre Ledoux)



57- Maupertuis, Fabrique en fausse ruine médiévale, carte postale v. 1900 (Cl. Centre Ledoux)



58-Betz, Fabriques en fausses ruines médiévales, estampe, dans, G.-L. Lerouge, *Des jardins anglo-chinois*, 1775-88, BnF (Cl. Centre Ledoux)



59- Maupertuis, Maison du gardien, carte postale v. 1900 (Cl. Centre Ledoux)



60-Désert de Retz, Logis en « colonne-donjon » (Cl. Centre Ledoux)

L'art des jardins ponctués de fabriques à caractère hautement symbolique, voire emblématique, pouvait alors accompagner le château de signes architecturaux « au goût du jour », c'est-à-dire « à la grecque », mais également à la manière du « bon vieux temps », c'est-à-dire *moderne* : tel est le paradoxe, à l'époque, clairement exposé par le Père Laugier dans sa définition de l'architecture :

« *Architecture* [Glossaire]. On en distingue de deux sortes, l'antique et la moderne. L'Architecture antique est celle qui a été inventée par les Grecs, et suivie par les Romains, jusqu'à la décadence de leur Empire ; nous l'avons ressuscitée depuis trois cents ans, et nous n'en pratiquons pas d'autre aujourd'hui. L'Architecture moderne, est celle qui a été d'usage durant les temps de la barbarie, et qu'on nomme communément Gothique. » [116]…

Les communs ou les dépendances[117] elles-mêmes du château, fermes *ornées*, pigeonniers en tours ou dômes, laiteries ou bergeries expérimentales, avec les grottes de la Fable et les tombeaux ou temples antiques, devaient rivaliser de signes empruntés à l'imaginaire mêlé, féodal, bucolique, héroïque, antique, voire exotique – les Grecs et les Goths, les Egyptiens, les Mogols et Persans rassemblés ! Parfois, hérité des turqueries et

[116] M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, 2e éd. *op. cit.*, p. 279-280.
[117] C. Morin, *Au service du château* (…), *op. cit.*

des chinoiseries rocailles, mais reformulé selon les nouvelles exigences ethnologiques des voyageurs et des architectes-archéologues, l'exotisme oriental affirmait l'attachement au relativisme, curieux de tout, de l'esprit des Lumières ; le fameux livre, publié en allemand et en français par Fischer Von Erlach, *Entwurf einer histotischen Architektur* (1721)[118], annonce cette inspiration naissante.

Le ministre duc de Choiseul, parmi bien d'autres disgraciés, s'était autorisé de son retour à la campagne pour vivre comme un prince souverain sur ses terres de Chanteloup, près d'Amboise. Parmi la cour seigneuriale qui y demeure, artistes, écrivains et érudits y côtoient quotidiennement la noblesse ; un familier du duc et de la duchesse, l'abbé Barthélémy, célèbre auteur du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788), y a ses habitudes et séjourne au château. La Grèce ne pouvait être mieux honorée ! Dans le parc, une étonnante pagode « à la chinoise » que Choiseul avait commandé à son architecte et protégé Louis-Denis Le Camus, demeure un exemple parfait du syncrétisme historico-formel et emblématique (la haute pagode, dominante, en substitut de la tour !). L'ornement de la frise « de grecques », commun à l'art chinois et antique occidental, accompagne les inscriptions en chinois ; Avec un humour assez caustique, ces citations extrêmes orientales reflètent l'inspiration des *Lettres persanes* et de *L'Orphelin de la Chine*[119], La haute pagode *en pierre* de Chanteloup (1773-1778), dont les sept étages *voutés* rappellent davantage la tradition constructive des tours médiévales que la technique chinoise, n'a d'exotique que sa silhouette et sa vocation exclusivement symbolique ; son rez-de-chaussée, ceinturé par une tholos « à l'antique », d'ordre dorique primitif, donne accès à l'intérieur d'un temple de la Reconnaissance (bientôt temple de Mémoire ?) : dans la première chambre sont « gravés sur des tablettes de marbre les noms des grands seigneurs et autres personnes courageuses qui ont visité le ministre en disgrâce. »[120]

De tels caractères de domination distinguent la nature même des fabriques visibles de loin et l'émulation à laquelle se livrent, entre voisins, certains seigneurs : « Une tradition familiale, écrit Monique Mosser, rapporte que, retirés chacun sur leur terre lors de leur disgrâce, Choiseul et d'Argenson firent un soir un pari, à celui des deux qui élèverait le plus haut bâtiment sur son domaine. C'est de là que naquirent la pagode de Chanteloup et la tour observatoire de l'architecte De Wailly, qui dominait le toit du château des Ornes,

[118] J.-B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer histotischen Architektur*, Vienne, 1721 (éd. bilingue allemand-français).
[119] Cf. « Mémoires sur la vie et sur quelques-uns des ouvrages de J.-J. Bartelemy, écrits par lui-même en 1792 et 1793 », dans le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (…), Paris, 1788, rééd. de 1839. Cf. cat. expo., *Chanteloup*, *op. cit*.
[120] F. Bluche, *op. cit*., p. 15.

non loin de là »[121] – De Wailly était alors l'architecte du marquis d'Argenson, auteur également des communs du château, sur la route de Poitiers.

Bien d'autres exemples, et sans doute des plus modestes en apparence [cf. ici les images de Tourves, Betz, Mauperthuis, du Désert de Retz, Craon, etc.], de ces nouvelles mœurs historico-nostalgiques, au demeurant fort spirituelles dans les cas cités ci-dessus, pourraient être évoqués. A Mauperthuis, le château construit par Ledoux pour le marquis de Montesquiou (ami des poètes et membre de l'Académie française), était environné de fabriques exécutées sous la direction d'A.-T. Brongniart : un cénotaphe dédié à l'amiral de Coligny, une colonne ornée de trophées de chevalerie, une grotte-pyramide gréco-égyptienne [passage sous-terrain vers le château], la maison des gardiens en forme de tour carrée, un pavillon Renaissance évoquant, nommément, la princesse de Clèves, et de fausses ruines de fossés et de remparts dans le parc.

Certains domaines illustraient particulièrement le style gothique, ou plutôt *troubadour*, dont Brongniart avait été prolixe dans maints projets de fabriques.[122] Et parmi les signes les plus flagrants de cette féodalité, dont on aimait à souligner l'origine romanesque, s'imposent les « ruines » gothiques formant belvédère du château de Betz, dans l'Oise. Construit à partir de 1780 pour la princesse de Monaco[123], ce « fragment de château pseudo-féodal planté au cœur des bois, orné de statues d'un Moyen Âge facile et factice, [était] décoré d'inscriptions dues au spécialiste de la ''Chevalerie'', M. de La Curne de Sainte-Palaye. »[124] La Cour n'était pas en reste et, par exemple, le jardin de Mesdames à Bellevue, [125] agrémenté, à partir de 1780-1783, d'un donjon dressé sur des rochers qui dominaient le *hameau*, écho de la Tour de Marlborough que Richard Mique et Hubert Robert avaient conçu pour le hameau de Trianon à Versailles.[126]

L'idéologie féodale, limpide dans cette illustration digne de l'opéra-comique de Grétry, Monsigny, Sedaine, Philidor ou Rousseau, , qui montre le village dominé par son château (ou leurs substitut : le hameau et la fausse vieille tour), peut conduire jusqu'aux innovations les plus inattendues dans le registre du « goût antique », sans pour autant chercher la caution et l'exotisme, comme à Chanteloup.

---

[121] M. Mosser, notice du catalogue de l'expo. *Jardins en France, 1760-1820. Pays d'illusions, Terre d'expérience*, Paris, 1977, p. 141-142.
[122] *Ibid*. et *A.-T. Brongniard*, cat. expo, Paris, 1987.
[123] *Ibid. Jardins en France* (…), p. 139-140.
[124] *Ibid*.
[125] *Ibid*. p. 126-127.
[126] *Ibid*. et J. de Cayeux, *Hubert Robert et l'art des jardins*, Paris, 1987.

Un puissant exemple est donné par Ledoux, dans un ensemble de projets de fabriques classiques pour le parc de Bourneville[127], situé au sud de La Ferté-Milon ; en guise d'entrée du domaine, l'architecte dessinait de part et d'autre d'un portail en forme d'arche de pont piranésien[128], deux colonnes herculéennes, à la fois emblème et belvédère à l'approche du château (1785) – et rappelant les colonnes de la barrière du Trône ! Son propriétaire était un ancien trésorier des Maréchaussées, Praudeau de Chenilly.[129] Le commentaire prophétique, ou plutôt *prospectif* comme souvent, de Ledoux, évoque parfaitement le rôle du pittoresque au service de la vie noble aux champs :

« L'art, écrit-il, fera sortir du sein de la terre, comme autant de prodiges de la féérie, ces maisons de plaisance, séjour de délices, asile de jeux, rendez-vous des Grâces, et quelquefois celui des Muses. Il donnera à des entrées de parc le caractère merveilleux de l'antique chevalerie. »[130] L'auteur des fameux pavillons d'octroi du mur des Fermiers généraux de Paris s'exclame, ailleurs : « Oh ! que de chefs-d'œuvre les Goths eussent laissé à la postérité, si les Phidias du temps avaient épuré leur style. »[131]

Le complot « grec » contre la « renaissance » moderne *« des arts à la française »*

En termes de définition ou de théorie de l'architecture, et compte tenu de tous ces *substituts* pittoresques évoquant l'image de la féodalité ou de la seigneurie, comment considère-t-on le logis noble à la campagne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ? Si l'on excepte la publication commentée de dessins de châteaux par les architectes eux-mêmes – avant 1750, G. Boffrand en est le meilleur exemple, avec Lunéville, Haroué, Cramayel, La Malgrange[132] –, si l'on considère que le grand théoricien de la période, J.-F. Blondel, n'a abordé la question qu'avec la diffusion d'exemples des siècles précédents, XVI^e^ et XVII^e^ siècles, dans *L'Architecture française*[133] notamment, et qu'il s'est surtout intéressé, comme son confrère C.-E. Briseux, à la *distribution* des maisons de plaisance[134], force est d'avoir recours aux dictionnaires. Les plus significatifs, pour la période

[127] Cf. M. Gallet, *Ledoux*, op. cit. et D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'Architecture et les Fastes du Temps*, *op. cit.*
[128] Cf. *supra* chapitre 4, sur le thème piranésien de la « vue sous le pont ». Ledoux adopte ce dispositif, avec un grand effet paysager, pour le projet de pont de l'Ecole d'Agriculture de Meilhant. Hubert Robert l'avait traité dans une vue d'antique, imaginaire.
[129] Cf. M. Gallet, *Ledoux*, *op. cit*.
[130] C.-N. Ledoux, *L'Architecture* (…), *op. cit*., p. 5.
[131] *Ibid*., p. 2.
[132] J.-F. Boffrand, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745.
[133] J.-F. Blondel, *L'Architecture française*, Paris, 1752-1756 et *Cours d'Architecture* (terminé par P. Patte), Paris, 1771-1777.
[134] J.-F. Blondel, *De la distribution des maisons de campagne* (…), Paris, 1737-1738 et C.-E. Briseux, *L'Art de bâtir des maisons de campagne*, Paris, 1743 ; Cf. J. Garms, « La première moitié du XVIII^e^ siècle », chapitre du livre *Le château en France, op. cit.*

considérée, d'abord 1-*L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, ensuite 2-*L'Encyclopédie Méthodique*, éditée par Panckoucke, dont le premier volume consacré à l'architecture (sur trois) est rédigé et publié par A.-C. Quatremère de Quincy en 1788, nous conduisent à quelques surprises. La brièveté de leurs articles en autorise ici la reproduction intégrale.

1-« *Château*. f.m. terme d'architecture. Est un bâtiment royal ou seigneurial situé à la campagne, et anciennement fortifié de fossés, pont-levis, etc… Aujourd'hui on n'y en admet que lorsque le terrain en semble exiger, qu'on a de l'eau abondamment qui tourne autour, comme celui de Chantilly, ou seulement pour la décoration comme celui de Maisons : ce qui donne occasion de pratiquer les cuisines et offices au-dessous du rez-de-chaussée ; cependant la plupart de ceux où se fait la résidence de nos rois en France n'en ont point, et conservent ce nom surtout lorsque ces demeures sont à la campagne et non dans les capitales ; car on dit communément *Château de Versailles, palais des Tuileries*, pour désigner une maison royale. »[135]

Suivent : l'article « *Château d'eau* », puis trois lignes évoquant le « *Château dans le sens des modernes* [cf. l'acception « moderne » selon M.-A.Laugier, cité plus haut dans ce chapitre], lieu fortifié par nature ou par art, dans une ville ou dans un pays, pour tenir le peuple dans son devoir, ou résister à l'ennemi. *Voyez Forteresse et place fortifiée*. Un château est une petite citadelle. Voyez *Citadelle*. »[136] A *Châtelain*, article de jurisprudence, l'auteur précise l'image politique de l'architecture, comme celle de son propriétaire : « On appelle *seigneur châtelain* celui qui a droit d'avoir un château et maison forte, revêtue de tours et de fossés, et qui a justice avec titre de châtellenerie. »[137]

Cette brièveté dans l'énoncé, inconsistante sur le plan de l'évocation architecturale et, en même temps, précise dans le relevé des symboles, le peu d'exemples cités [A propos des fossés : à Paris à l'époque, on entoure l'*Equestre* en bronze de Louis XV de fossés avec guérites, couteux et décriés, pour constituer une « place royale » aux dimensions de la statue colossale !] qui sont limités aux exemples de châteaux royaux, avec l'opposition « anciennement » et « aujourd'hui », montrent l'idée passéiste de *L'Encyclopédie* au sujet de la vieille architecture médiévale – les articles d'*architecture* sont rédigés par Blondel lui-même ! Toutefois, elle épingle parfaitement les symboles féodaux : évoquant justement les fossés inutiles creusés « seulement pour la décoration » du fameux château de Maison de François Mansart, elle n'oublie pas de préciser, mais dans un nouvel article du

[135] Article « Château », dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences et des Métiers* (…), publié par Diderot et d'Alembert, t. III, Paris, 1753, p. 241.
[136] *Ibid*., p. 241.
[137] *Ibid*., p. 241-242.

Supplément (1776) que cette résidence appartenait « à la famille de MM. de Longueil, dont on trouve les noms fameux sous la Fronde »[138] ; notamment, René de Longueil, Président à Mortier, qui avait fait commencer, en 1642, le chantier du château, archétype du château « à la française », prisé au XVIII[e] siècle et, par exemple, qui inspira directement Desprez, un proche de De Wailly, pour le Grand prix de l'Académie en 1776. Enfin l'utilisation des fossés pour y distribuer en sous-sol cuisines et communs[139] a plusieurs fois tenté les meilleurs architectes, comme J.-D. Antoine à Herces – dans le genre « cour anglaise » !

Sur le plan de l'architecture, descriptions et évocations de la vie noble aux champs sont reportées aux articles « Maisons de plaisance », avec un grand luxe de détails pour celles des Grecs et des Romains : la bonne manière de construire selon Laugier (cf. supra, chapitre 2) ! En 1788, le trait est *théorisé* clairement. La parole est désormais à Quatremère de Quincy, le plus intransigeant théoricien du *Néo-classicisme*, disciple de Winckelmann, ancien sculpteur, et futur pontife des institutions artistiques, durant la Révolution, comme sous la Restauration.[140]

2-« *Château*. C'est au règne de la féodalité que l'on doit ce nom, qui importe toujours avec lui l'idée de fortifications ; idée que la plupart de nos châteaux modernes (autre conception actuelle) ne nous retracent plus depuis longtemps, et que l'abolition d'un régime absurde fera totalement disparaître. Cependant il arrive souvent que les mots survivent aux idées qu'ils ne représentent plus ; et cet abus a tout l'air de se perpétuer, relativement au mot en question. On dira peut-être encore longtemps le Château des Tuileries, le Château de Versailles, quoique rien ne ressemble moins à un château que ces palais. On dit même château de plaisance, pour exprimer les demeures champêtres des grands et des princes. Aujourd'hui que ce mot ne présente de différence que celle qui résulte de la grandeur et de l'opulence, par rapport aux différentes classes des propriétaires, je crois pouvoir me dispenser d'y apporter aucunes notions ou descriptions particulières. C'est la différence des idées et non celle des mots qui doivent déterminer la nécessité ou la division des articles (Voyez aux mots Campagne (Maisons de) et Palais, ce que l'on pouvait s'attendre à trouver à l'article Château. »[141]

Suivent, l'article « *Château d'eau* » et la mention « *Château fort* », *cf. Art militaire* (dictionnaire)… Cet article mériterait des commentaires sur les positions politiques personnelles de Quatremère de Quincy, monarchiste libéral, futur responsable du

[138] *Ibid.*, *Supplément*, t. IV, 1776, article « Maison », p. 699.
[139] C. Morin, *Au service du château* (…), op. cit.
[140] R. Schneider *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1850)*, Paris, 1910 ; E. Pommier, « Introduction » de la rééd. des *Lettres à Miranda* de Quatremère de Quincy (1796), Paris, 1989.
[141] *Encyclopédie Méthodique*, t. I de *L'Architecture*, Liège, 1788, p. 623.

programme de laïcisation de la basilique Sainte-Geneviève en Panthéon français[142], formé à la sculpture, grand ami de Canova et principal théoricien de l'*hyper-classicisme* que cautionne les Bâtiments civils et l'Institut, après 1815. [143] – Napoléon l'écarta pour cause de critiques publiées contre le spoliateur des œuvres d'art d'Italie : Bonaparte, sous le Directoire.

Ce qui n'est pas formulé clairement en 1751 dans l'*Encyclopédie*, devient en 1788 une affirmation assez provocante [De la part d'un tenant de la monarchie constitutionnelle, qui fait une carrière très officielle, durant la Révolution et la Restauration ![144]] Le château, dit Quatremère, est une notion obsolète et, donc, un programme *indigne* d'être traité par un architecte. Le caractère analytique et pédagogique des articles de l'*Encyclopédie Méthodique* ne laisse aucun doute sur leur portée exemplaire souhaitée.

L'exemple grec qui imprègne toutes les rubriques inspire cette conclusion de l'article « *Architecture grecque* » : cela « nous dispense d'en faire un exprès, écrit-il, puisqu'elle est le sujet de presque tous les articles du Dictionnaire. »[145] Le même raisonnement, par élimination, renvoie à la description de la demeure de plaisance ou des champs aux articles « *Maisons de campagne* » - avec les longs développements attendus sur celles des Grecs et des Romains. Cette attitude, conforme à l'optique de l'*Encyclopédie*, on l'a vu, est bien davantage motivée par Quatremère de Quincy qui, à l'aune de l'esthétique classique, détaille les raisons de son dégoût pour les formes ancestrales postérieures à la décadence romaine, qui traditionnellement désignent la demeure seigneuriale.

Les articles Salomon de *Brosse*, Jean *Bullant*, maisons de *Campagne*, *Moyen Âge*, *Pavillon*, *Comble*, *Donjon*, *Belvédère*…, notamment, constituent un réquisitoire contre le style gothique des châteaux de l'époque féodale, mais aussi une démonstration du mauvais genre des châteaux de la Renaissance et du XVII^{e} siècle qui en prolongèrent l'esprit – symbolique et formel. Louant les palais et villas de Palladio, si bien « naturalisés » [sic] en Angleterre, Quatremère s'en prend à Chambord[146], au Palais du Luxembourg, aux Tuileries, au Louvre, à Versailles, comme au Palais de la Cité ou à Vincennes, pour dénoncer l'absence de goût et de « noblesse » [sic] des plus célèbres châteaux de France. Le mélange des ordres antiques et des pavillons, comme au Luxembourg, l'usage des

[142] Cf. M. K. Deming, dans *Le Panthéon symbole des révolutions*, *op. cit.*
[143] Cf. L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique* (…), tome IV, op. cit.
[144] Cf. R. Schneider *Quatremère de Quincy, op. cit.*
[145] *Encyclopédie Méthodique*, *op. cit*. T. II, An IX, article « Grecque » (architecture), p. 490.
[146] *Ibid*., T. I, 1788, article « Campagne » (maison de), p. 406-420.

grandes croisées, de hauts toits et tourelles d'angle, comme à Ecouen, lui inspirent ces critiques :

« En général ces masses, que nous sommes convenus d'appeler pavillons, et dont ce nouveau nom déguise à peine l'origine barbare, ne représentent que trop dans nos compatibles avec la liberté et l'agrément qui doivent caractériser les châteaux de plaisance et les maisons de campagne, parce qu'elles donnent toujours au bâtiment un air massif. Elles rappellent d'ailleurs le souvenir de ces siècles barbares, où elles étaient tantôt des forteresses, tantôt des magasins de pillage, et tantôt les prisons des plus faibles. »[147]

Mais plus encore que les pavillons carrés, substitut des tours ancestrales, la superstructure des hauts toits « à la française », ne peut s'allier avec « l'ordonnance d'une architecture régulière. »[148] Les tours « des Goths et des Vandales », à proscrire, lui inspirent cette diatribe :

« Alors les combles perdirent toute proportion, et la féodalité, qui recherchera leur abri, ne les mesure que sur son orgueil. Un comte, un baron était jaloux que l'on aperçut de loin les sommets rembrunis de son château[149] ; il croyait inspirer par là le respect de la terreur. Ces temps affreux s'étant écoulés, les hauts combles subsistèrent encore, et les artistes les approuvèrent, sans doute pour flatter le souvenir des tyrans dépossédés. Ils enseignèrent que le comble devait avoir en hauteur, le quart ou le tiers, ou la moitié de l'édifice qu'il couvrait, afin que celui-ci eût plus d'apparence et de majesté. Bientôt, entraînés par le caprice, ils tronquèrent, brisèrent, contournèrent toutes les faces du comble, et ils appelèrent ces nouveautés, recherche et magnificence. »[150]

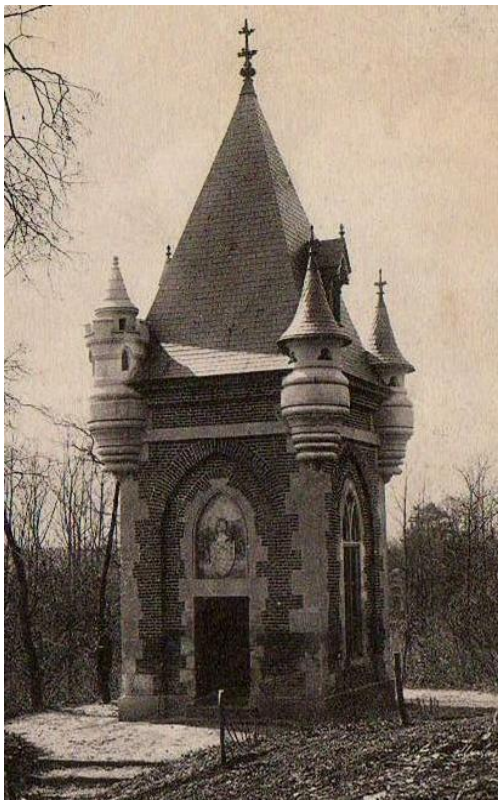
Jeune sculpteur dans l'atelier de Guillaume Coustou depuis 1772, Quatremère de Quincy avait vingt et un an en 1776, l'année où débutèrent les programmes de peinture d'histoire *moderne* et de statuaire des Grand Hommes, lancés par le comte d'Angiviller. Cette année-là, J.-L. Desprez[151], on l'a vu, architecte-graveur, élève de Pierre Desmaisons[152], disciple et collaborateur de C. De Wailly[153], remportait le Premier Grand prix de l'Académie royale d'Architecture avec ce sujet imposé : « Un château pour un grand seigneur » ; il était spécifié que l'élévation présenterait « des combles apparents, 'une forme et décoration noble et convenable à ce genre particulier d'édifice. »[154] Dans le

[147] *Ibid*,, T. I, 1788, article « Campagne », p. 420.
[148] *Ibid*., T. I, 1788, article « Salomon de », p. 326.
[149] Cf. *supra*, le pari de Choiseul et d'Argenson !
[150] *Ibid*, T. II, An IX, article « Combles », p. 7.
[151] *La Chimère de M. Desprez*, cat. expo., *op. cit.*
[152] M. Gallet, *Dictionnaire* (…), *op. cit.* ; G. Lesterlin, « La reconstruction du Palais de Justice à Paris (…) », *op. cit.*
[153] On lui doit, par exemple, les gravures du salon Spinola à Gênes, publiées dans le Supplément de l'Encyclopédie (1777), à la rubrique Architecture (moderne) où figurent également les projets pour la Nlle Comédie française de Peyre et De Wailly (Théâtre de l'Odéon actuel).
[154] Cit. dans J.-M. Pérouse de Montclos, *Les Prix de Rome* (…), *op. cit*., p. 147.

nouveau courant « pré-historiciste »[155], Desprez rompt avec la récente tradition des châteaux, maisons de plaisance et autres pavillons à terrasses inspirés de Gabriel (Petit Trianon) ou de Palladio, qui caractérisaient les exercices de ses prédécesseurs aux concours. Le château qu'il dessine rappelle ostensiblement la silhouette et le parti général du chef-d'œuvre de François Mansart, le château de Maison, non sans une simplification des masses, de l'ordre et des contours qui évitent le pastiche !

Dans un style graphique opulent, avec le souci de détailler une iconographie emblématique *parlante*, Desprez honorait un nouveau style « à la française » qui distinguait, et son grand talent de dessinateur, et la leçon de ses maîtres et amis : De Wailly et Demaison [celui-ci qui, avec J.-D. Antoine, succéda à Couture au Palais de la Cité] ; De Wailly, ancien élève de L.-F. Blondel, admirait profondément l'œuvre de F. Mansart, tout comme Antoine, réputé autodidacte. Celui-ci, notamment au château de Herces, souscrit au dôme carré et aux combles « à la française » et plusieurs dessins exposés par De Wailly au Salon du Luvre montrent des *vedute* pittoresques de grands châteaux du XVII^{e} siècle : Vaux-le-Vicomte, Blois, mais également Richelieu. Le lundi 25 juin 1787, l'architecte présentait encore à l'Académie, qui en étudia « les parties de l'art »[156] avec satisfaction, un ancien album grand in folio que Marigny lui avait commandé sur le sujet… Blondel, mort en 1774, aussitôt remplacé au professorat de l'Académie par J.-D. Le Roy, tenant autorisé des Grecs, on constate que les *goûts partagés* fusionnent, dans l'idée symbolique d'un progrès de l'art au service de la Nation : la réunion de l'Ancien et du Moderne (épuré)…

[155] D. Rabreau, « L'exaltation du passé national dans les monuments modernes (…) », *op. cit.*
[156] Cit. dans H. Lemonnier, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture*, T. IX, paris, 1926, p. 208.



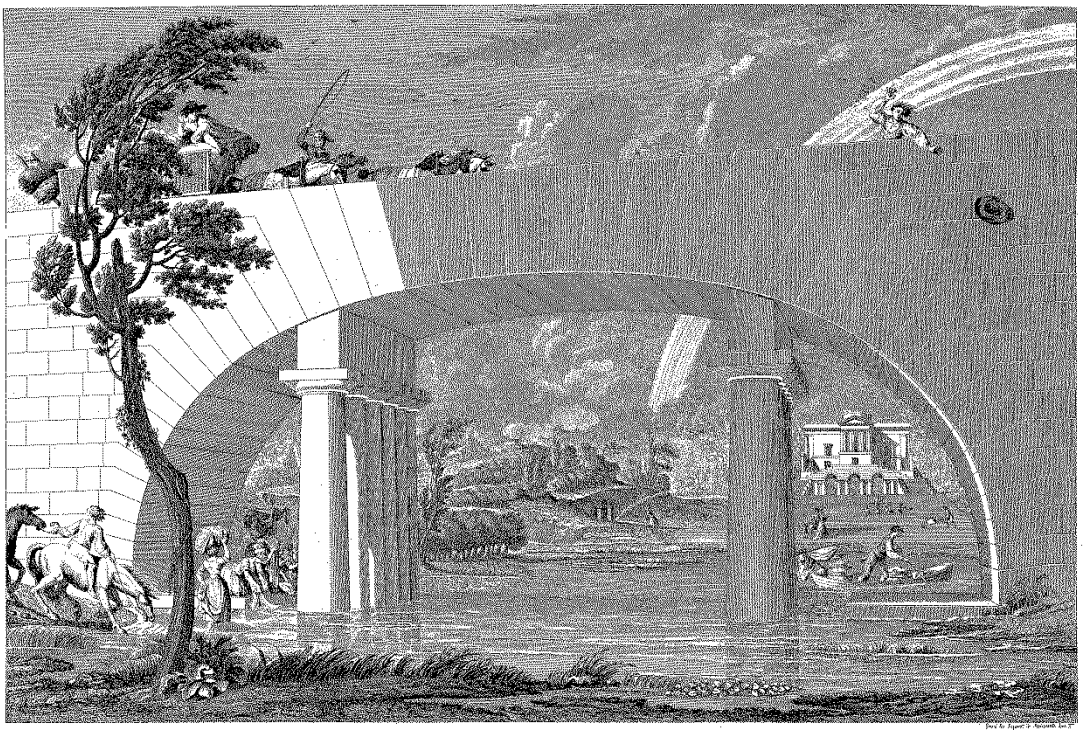
61-Betz, (Oise), Corps de garde gothique du parc
(Cl. Centre Ledoux)



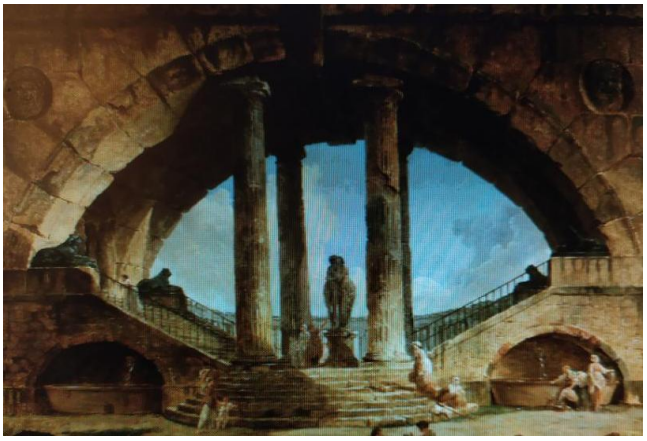
62-Craon (Mayenne), Fabrique du parc (Cl.
Centre Ledoux)



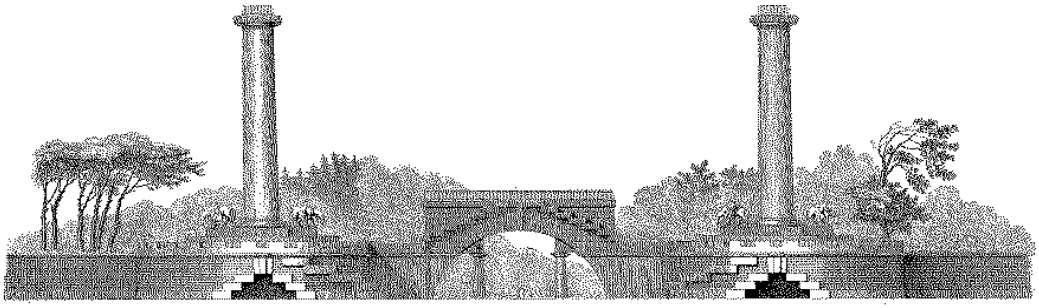
63-Craon (Mayenne), Fabrique du parc
(Cl. Centre Ledoux)



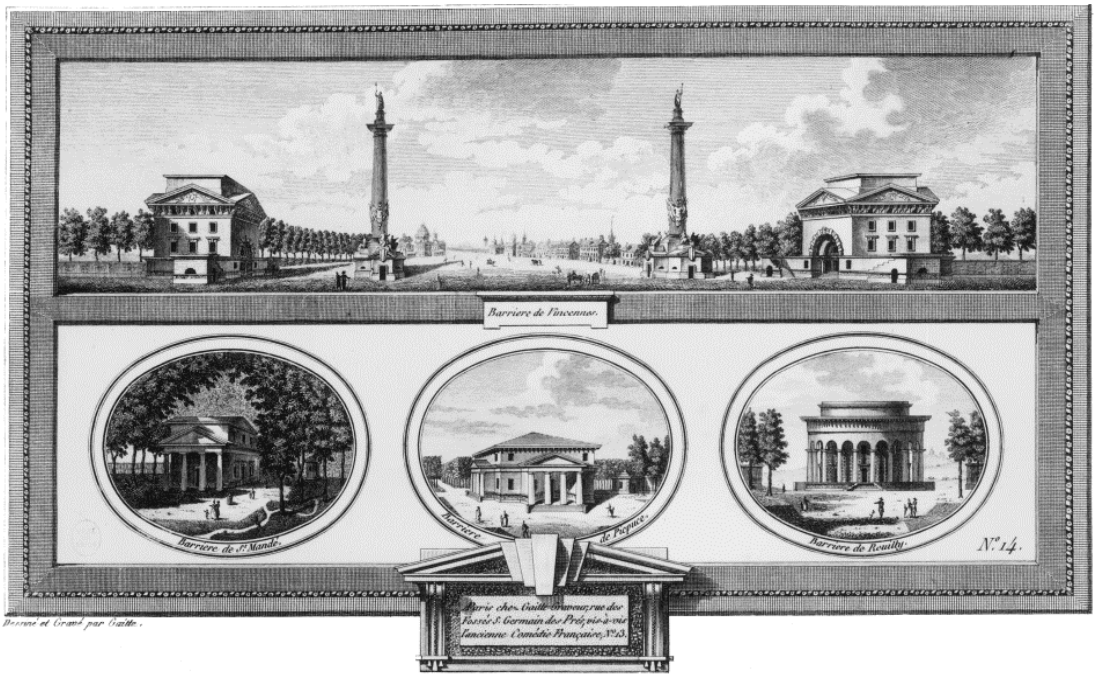
64-Ledoux, Vue « sous le pont » de l'Ecole d'Agriculture de Meilhan, estampe, dans *L'Architecture…,* éd. Ramé (Cl. Centre Ledoux)



65-Hubert Robert, Pont imaginaire à l'antique, huile sur toile, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Cl. du musée)



66- Ledoux, Entrée du domaine de Bourneville, estampe, dans *L'Architecture…,* éd. Ramé (Cl. Centre Ledoux)



67-Quatre Barrières d'octroi de Ledoux, estampe de Gaitte,
Musée Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)



68-J.-L. Desprez, Façade du côté de l'entrée d'un château, Premier Grand prix de l'Académie, 1776,
plume, Paris, ENSBA (Cl. ENSBA)

De Wailly, Ledoux, Bertrand et leurs émules

De Wailly, l'auteur de la tour-observatoire du château des Ormes du marquis d'Argenson, son protecteur, réalisa l'une des plus belles et originale maisons de campagne du XVIII[e] siècle : le château de Montmusard, à proximité de Dijon ; de maigres vestiges en témoignent aujourd'hui dans la banlieue.[157] Déduite des formes du passé, qu'il avait analysées (notamment en Italie[158]), mais franchement novatrice dans ses variations et partis épurés, aussi bien que dans la symbolique qu'il y assignait, ce chef-d'œuvre de jeunesse inspira ensuite à De Wailly les fondements de certains principes de composition – le plus célèbre étant le Théâtre de l'Odéon à Paris, dont il fut le co-auteur avec M.-J. Peyre : ses *effets* mettent en scène l'« *Echelle des théâtres* », qu'il publie dans l'*Encyclopédie* ; il s'agit d'un plan combiné de deux cercles égaux qui s'interpénètrent, comme à Montmusard,[159] et qui détermine la vision d'ensemble de l'édifice, de l'intérieur vers l'extérieur, paysager ou urbain. A l'antique, mais doté d'amples fossés, son château moderne s'élève sur le Mont des Muses, dans un luxe inouï. …

Réalisé entre 1764 et 1769 pour un amateur éclairé, premier président du Parlement de Dijon, J.-P. Fyot de la Marche, ce château fut d'emblée placé sous le signe de la mythologie que la toponymie inspirait : Montmusard, *Mons Musarum*, le séjour des Muses et de leur protecteur Apollon. Tout le génie de l'architecte, qui pour l'iconographie peinte et sculptée s'était adjoint les meilleurs artistes dijonnais de l'époque, François Devosge et Claude-François Attiret, fut de concevoir la demeure comme une *villa-temple* « à l'antique », dans l'esprit de Palladio, certes, mais en recourant à ces tracés symbolique inédits qui incorporaient deux *effets* bien typés de l'ancien temps : les fossés, largement déployés et accessibles par des escaliers en colimaçons – comme suspendus –, et le pavillon circulaire dominé par un dôme semi-sphérique : dominateur, il couvrait le salon des Muses. Symétriquement, tandis que d'un côté le salon circulaire commande une distribution de pièces, de passages et d'escaliers mis en scène (ou dérobés), de l'autre le Temple d'Apollon s'ouvre par une colonnade transparente, de plan circulaire, où se dresse la statue du Dieu

[157] Y. Beauvalot, « A propos de documents inédits, la construction du château de Montmusard à Dijon », *op. cit.* ; « Un château extraordinaire à Dijon : le château de Montmusard », *Cahiers du Vieux Dijon*, n° 6, 1978.
[158] Le type de plans symboliques, comme il en avait étudiés à la Bibliothèque du Vatican dans les dessins de Pirro Ligorio, ce maître de la Renaissance ! cf. F.-J. Bélanger *infra*, chapitre 12.
[159] Cf. M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », *op. cit.* ; M. Mosser et D. Rabreau, cat. expo. *De Wailly* (…), *op. cit*.

de la Poésie et de la Musique. Les dessins conservés[160] de De Wailly pour le décor intérieur « à l'antique » réalisé, montrent une délicatesse, un raffinement de coloris et une invention, très différentes des décors que l'artiste, comme ses confrères Ledoux, Bélanger, Brongniard ou Chalgrin, notamment, réaliseront par la suite.

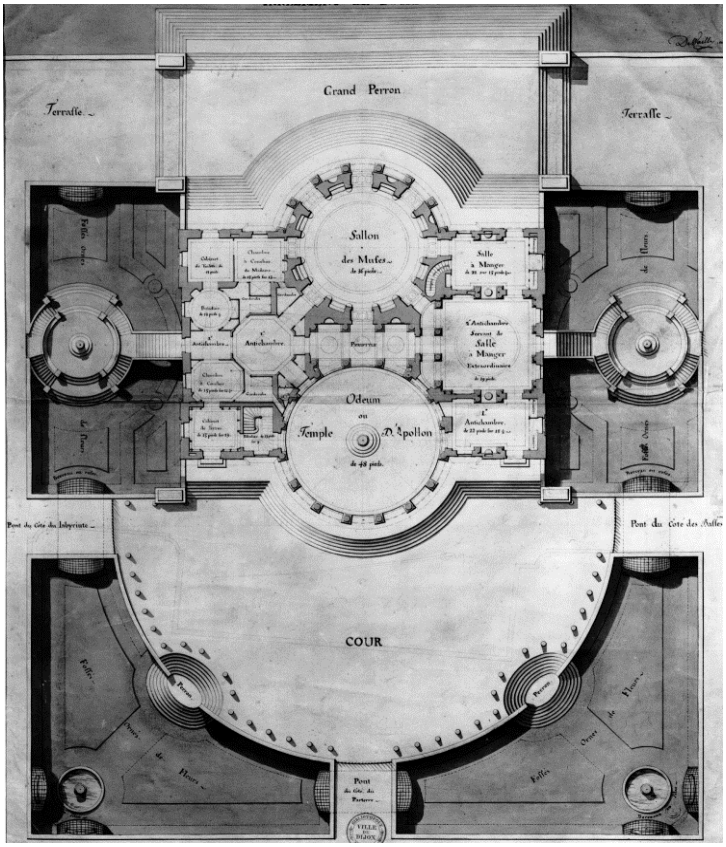
N'étaient la simplification globale des masses, le jeu des transparences, l'iconologie parlante du plan articulé sur des cercles jumeaux s'interpénétrant et la linéarité du parti d'élévation, déterminé par l'ordre dorique, on reconnaîtrait sur ce premier chef-d'œuvre de De Wailly l'influence directe, mais dans un style épuré, du château « *baroque* » de Vaux-le-Vicomte. Cette inspiration se prolongera tout au long de sa carrière. En effet, on la retrouve, presque à l'identique, mais sur une échelle plus monumentale, dans le fameux projet de *Temple de Minerve,* dessin destiné à satisfaire une commande de pavillon de la tsarine Catherine II.[161] Toujours sur le même thème des plans régulateur à partir des cercles combinés, on peut ajouter le théâtre de jardin du château de Seneffe et certains plans d'urbanisme, à Port-Vendres, Bruxelles et dans des projets parisiens de l'époque révolutionnaire, amplification du plan régulateur du Théâtre de l'Odéon et de son quartier.

Enfin, par rapport à la thématique *historiciste*, les imposants projets de château destiné au prince de Hesse-Cassel à Wilhemshöe (non réalisé)[162] et de celui destiné au duc d'Aremberg à Enghien (1781-1782), montrent un artiste inventif de solutions *mixtes* où l'antique partage ses effets avec, d'une part, un énorme salon central carré , traité en pavillon sommé d'un lourd dôme « à la française » (on dit aussi « à l'impériale » : on est en Pays-Bas autrichien !) et, d'autre part, deux tours crénelées aux angles. L'artiste classique, résolument *piranésien* et *palladien*, se laisse séduire par l'idéologie seigneuriale européenne qui flattait ses commanditaires : en Russie, Allemagne, Belgique et Italie (salon du Palais Spinola à Gênes)[163]…

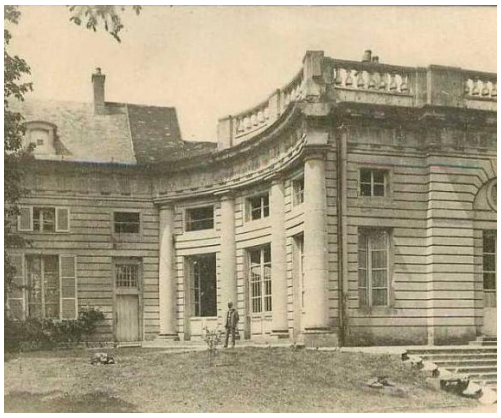
[160] Cf. Y. Beauvalot, « A propos de documents inédits (…) », *op. cit.*
[161] M. Mosser et D. Rabreau, cat. expo. *De Wailly, op. cit*.
[162] H.-C. Dittscheid, « Charles De Wailly in den Diensten des Landgrafen Friedrich II von Hessen-Kassel », *Sonderdruck aus der Reihe Kunst in Hessen und Mittelrehein*, n° 20, 1981.
[163] D. Rabreau, article « De Wailly », biblio dans, *Algemeines Künstlerxicon*, éd. électronique CD-ROM, 2009.

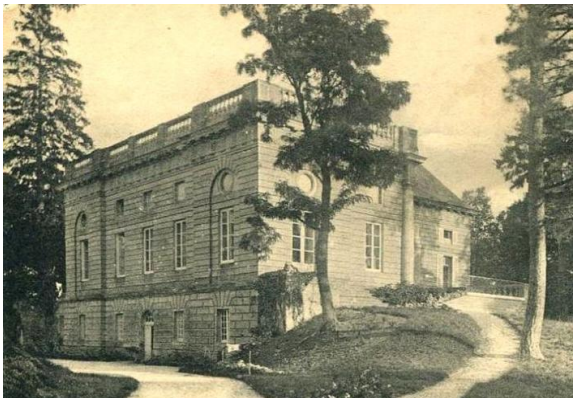


69-J.-B. Lallemand, Vue du château de Montmusard, huile sur toile, Dijon, Musée des Beaux-arts (Cl. du musée)



70-De Wailly, Plan de Montmusard, plume et lavis, Dijon, BM (Cl. de la bibliothèque)





70-71-Vestiges du château de Montmusard
dans la banlieue de Dijon (Cl. Centre Ledoux)



72-De Wailly, Projet de Pavillon « à l'antique » pour Catherine II, *Temple de Minerve*, plume et lavis, Saint-Petersbourg, Ermitage (Cl. du musée)

On multiplierait les exemples, sous Louis XV et Louis XVI, de grands châteaux neufs ornés de dômes massifs imitant ceux du Louvre, des Tuileries ou de la récente Ecole royale Militaire[164], ou bien s'inspirant des toits pentus de Maisons. Déjà, le château de Lunéville de Boffrand, pour le beau-père de Louis XV, allie cette tradition, la transparence entre cour et jardin, avec l'inspiration de Versailles à la chapelle ducale, sur le modèle de celle de J. Hardouin-Mansart – mais avec superposition d'ordres, encore plus « antique » ! Les châteaux du Marais, de J.-B.-V. Barré (Essonne), celui de Herces (Eure-et-Loir), accompagné d'une splendide ferme ornée, de J.-D. Antoine, comme le plus ancien château de Vayres en Gironde[165], parmi bien d'autres, en sont trois autres exemples dus à de grands architectes.

Cette dernière remarque nous ramène à la guerre déclarée aux châteaux par Quatremère de Quincy. Il s'agit bien, en effet, pour ce théoricien, de combattre l'esthétique *inventive* des maîtres de son temps – il flétrit l'art de Ledoux[166] –, dont il déteste la manière *syncrétique* qui fait la part belle à la libre imagination ; et par-dessus tout, ce style « informel » et varié qui offense la tradition canonique vitruvienne de l'Académie (puis de l'Institut et de l'Ecole des Beaux-arts au début du XIX^{e} siècle !), et s'oppose à l'orthodoxie grecque. De Wailly, Antoine, Bélanger, Brongniart, Pâris, Ledoux, Chalgrin et, avec eux, tous les *piranésiens* français (cf. *infra* chapitre 4), sont voués aux gémonies. « Les *Abus* [article] sont en architecture, ce que sont les paradoxes en Morale », écrit-il.[167] Paradoxes ? Le docte académicien n'aurait-il rien compris aux Lumières ? Et fustigeant l'éclectisme d'inspiration de ses victimes, les artistes sectateurs d'une architecture *parlante* et pittoresque (ce que ne sont plus ses amis Percier et Fontaine sous l'Empire[168]), il ajoutait à l'égard de la symbolique des monuments : « Quelques esprits systématiques ont imaginé de réduire toute l'architecture en *Allégorie,* et de revêtir toutes ses formes d'un voile emblématique. »[169]

Ledoux qui, à l'époque où paraît le premier tome de l'*Encyclopédie Méthodique,* poursuivait son gigantesque chantier des propylées de Paris (les pavillons d'octroi du mur des Fermiers généraux) dans un style fortement syncrétique qui n'appartient qu'à lui, ne

---

[164] *L'Ecole Militaire, cat. expo. Op. cit*.
[165] Sur Le Marais, Herces et Vayres, cf. : M. Gallet, notice « Barré », dans *Dictionnaire, op. cit*. et P. Cusset et J. Jacquet « L'Essonne des châteaux », *Information à Gravigny* (27), juillet 1996 ; M. Gallet, notice « Antoine », dans *Dictionnaire, op. cit*. Abbé C. Métais, *Le Château de Herces à Berchères-sur-Vesgre*, s. l. 1897 ; P. Roudié, *« Le château de Vayres »*, dans *Congrès archéologique de France. 145^{e} session. Bordelais et Bazadais. 1987*, Paris, 1990. Sur P.-A. Pâris, cf. A. Lemonnier-Mercier, op. cit.
[166] Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'Architecture et les Fastes du Temps, op. cit*.
[167] *Encyclopédie Méthodique*, T. I, 1788, *op. cit.*, article « Abus », p. 3.
[168] J.-P. Garric, *Percier et Fontaine*(…), *op. cit.*
[169] *Encyclopédie Méthodique*, T. I, 1788, *op. cit.*, article « Allégorie », p. 32.

devait pas se relever de la hargne dont le poursuivaient Quatremère et ses partisans [cf. *supra*, chapitre 3).[170] L'architecte de la Saline royale d'Arc-et-Senans, n'était-il pas ironique pourtant, et sincère, lorsque répondant implicitement au docte théoricien de 1788, il annonçait en ses termes le contenu du grand livre (prévu en 5 tomes ![171]) qu'il publia à la fin de sa vie en 1804 :

« Le second volume offrira le tableau des grandeurs humaines […]. On verra des châteaux ; oui des châteaux : ils distribuent l'aisance à demeures fixes. On y verra des bergeries productives, des fermes parées : le même toit abritera celui qui travaille et celui qui cultive. »[172]

C'est dans le prospectus imprimé pour la souscription à *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, testament de sa vie d'artiste, recueil de ses œuvres et nouvelle encyclopédie destinée à transmettre aux jeunes architectes initiés (les « Enfants d'Apollon », comme il les nomme) les arcanes de l'inspiration et de la libre création. Monarchiste convaincu, admirateur des idées de Montesquieu, Ledoux n'avait-il pas été emprisonné durant la Terreur pour « aristocratie »s. L'architecte attendait le cordon noir de Saint-Michel et l'anoblissement [Promis par Terray, manipulateur de la Favorite, Mme du Barry, pour qui Louis XV avait confié à Ledoux la construction du prestigieux pavillon de Louveciennes !], comme l'avaient obtenu avant lui ses confrères Soufflot, Couture, Mique, Héré, Pâris et Moreau ?[173] Auteur génial du château de Bénouville[174], Ledoux devait publier son dernier projet de château, un grand *Pavillon de Chasse* avec des annexes (non exécuté), dédié dès 1778 au prince de Bauffremont, mais redessiné pour l'édition[175], assorti d'un commentaire exalté, fustigeant la noblesse acquise par les charges, et non par le *mérite* (sous-entendu, comme c'est le cas des vrais artistes). L'architecte honorait la mémoire des Grands de ce monde, qu'il avait servi : , Louis XV en premier, mais également ducs, princes et marquis de très ancienne noblesse. Souvenir du décor du café militaire destiné, en 1762, aux vétérans de Fontenoy !

---

[170] Articles, « *Barrière* », « *Bossage* », notamment, dans *l'Encyclopédie Méthodique*, *op. cit. supra*.
[171] C.-N. Ledoux, *Prospectus* (…), Paris, 1802.
[172] C.-N. Ledoux *Ibid.* p. 18.
[173] M. Gallet, *Dictionnaire*, *op. cit*. articles aux noms d'architectes.
[174] Cf. *Le château de Bénouville*, éd. Conseil Général du Calvados, Caen, 1986 ; M. Gallet, *Ledoux*, *op. cit.* ; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'Architecture et les Fastes du Temps, op. cit.*
[175] C.-N. Ledoux, *L'Architecture* (…), *op. cit*. Charles-Roger de Bauffremont (1713-1795) avait pris part à la bataille de Fontenoy et fut un des grands seigneurs très cultivé du XVIII[e] siècle. Cf. J. Brelot, notices « Jura-Haute-Saône-Doubs », dans *Grands notables du Premier Empire*, Paris, 1979.

« M. de Bauffremont avait un magnifique château (Scey-sur-Saône). On y voyait des tours crénelées, des armoiries contournées au gré du caprice, produits chéris de l'art héraldique, dont l'usage a conservé la trace même chez les nobles de nouvelle date.

Quelle erreur ! tel assemble, en payant, les preuves de ses quartiers, qui, dans un siècle corrompu, ne prouverait pas la vertu de sa mère. Quoiqu'il en soit, tout le monde sait que la splendeur des nations se compose des vertus qui les décorent.

Qu'importe, si l'Architecture quitte la route tracée pour prendre celle que les *combinaisons pittoresques* [Je souligne] lui présentent. Qu'importe, si le monument qu'il élève honore les hommes recommandables par leurs vertus, et ramène au vrai sens l'application des princes, s'ils s'égarent.

Quand je parle de la noblesse, je veux retracer cette valeur imprescriptible que la race des César a transmise aux héros de ce pays, valeur que la main du temps ne peut effacer. »[176]

On admire alors, dans l'effet géométrique épuré des pavillons étagés, la parure gigantesque des trophées d'armes du *Pavillon de Chasse* du prince de Beauffremont, thème sculptural emprunté aux bas-reliefs des socles de la Colonne Trajane à Rome – notamment – et transmis par Piranèse, mais jamais amplifié sur la totalité d'un mur comme le fait Ledoux ! Le pittoresque est encore plus osé, provocant même, dans deux projets de châteaux à la mode du « bon vieux temps » (tourelles et grosses tours *moyenâgeuses*) que Ramée n'osa même pas publier dans la grande réédition (1847), très augmentée, du livre de Ledoux… De Bénouville à Scey-sur-Saône, en passant par Maupertuis et Bourneville, mais également les projets irréalisés pour la comtesse Du Barry (agrandissement de Louveciennes[177], château de Saint-Vrain), l'étude des châteaux projetés ou réalisés par Ledoux mériteraient une étude approfondie et comparée, dans le contexte élargi de l'architecture aux champs : maisons de plaisance, demeures seigneuriales, fabriques de jardins et bâtiments agricoles.

L'économie de ce livre m'interdit de décrire ou d'analyser ces projets. Mais, au sujet du Pavillon de Chasse de Baufremont et d'autres projets *utopiques* (?), il est clair qu'en observant les tours stylisées, les trophées d'armes métamorphosés en parement de murs et la théâtralisation du site des domaines (cf. Maupertuis, Bourneville, La Roche-Bernard[178]), que Ledoux invente un nouveau style de château, fondé sur la symbolique séculaire, mais très *épurée* –voire provocante – à la manière des Grecs et des Egyptiens par la pure géométrie. Avec des références *formelles* très différentes, il partage ce génie d'invention

[176] *Ibib*., p. 212.
[177] Dessin conservé au Musée de l'Ile-de-France, château de Sceaux. Cf. M. Gallet, *Ledoux*, *op. cit*.
[178] C.-N. Ledoux, *L'Architecture* (…), *op. cit*.

avec son collègue De Wailly, on l'a vu. Quelle leçon le maître d'Arc-et-Senans donnait-il à Quatremère de Quincy, qui n'avait rien compris de l'architecture de son temps – du moins des plus grands artistes – et à la prospective du « progrès des arts » !



73-Château de Bénouville (Calvados), de Ledoux, façade sur les jardins (Cl. Centre Ledoux)



74-Château de Bénouville (Calvados), de Ledoux, façade du côté de l'entrée (Cl. Centre Ledoux)



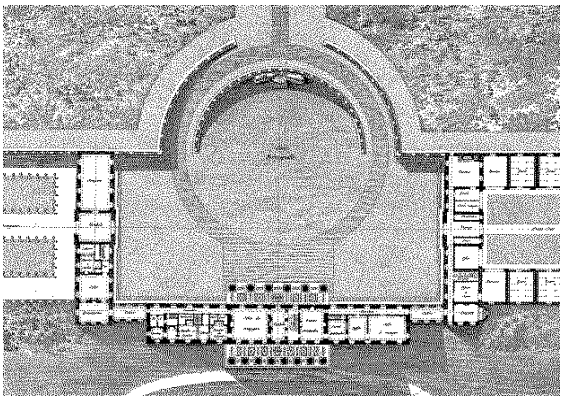
75-Château de Bénouville (Calvados), de Ledoux, trophées d'armes sur la façade du côté de l'entrée (Cl. Centre Ledoux)



76-Château de Maupertuis, de Ledoux, estampe dans *L'Architecture…*, éd. Ramée (Cl. Centre Ledoux



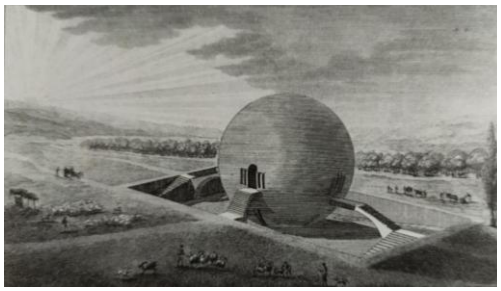
77-Café militaire à Paris, de Ledoux, Casque à décor « Franc », Musée Carnavalet (Cl. P.-L. Laget)



78- Ledoux , Château de Maupertuis, Plan général, estampe dans *L'Architecture*, éd. Ramée Cl. Centre Ledoux



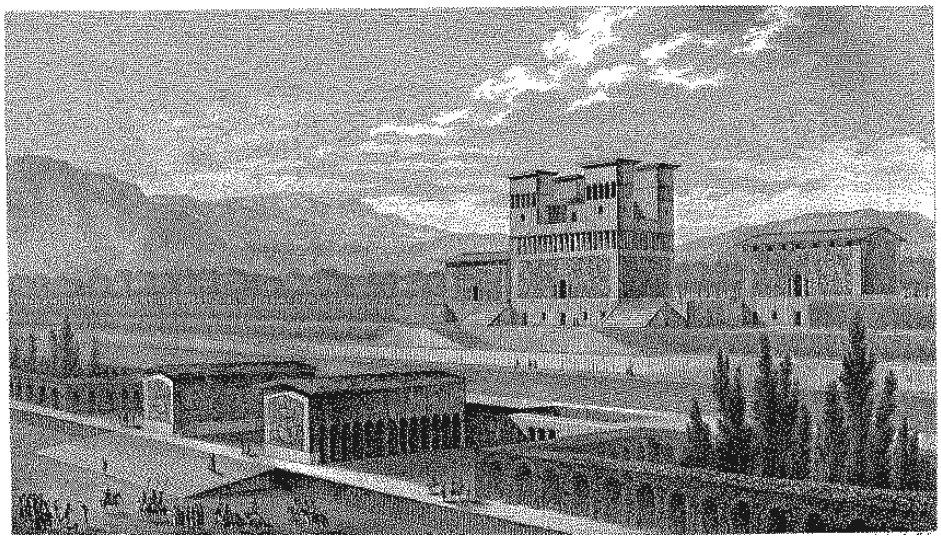
79-Ledoux Projet du Château de Saint-Vrain, estampe dans *L'Architecture*, éd. Ramée (Cl. Centre Ledoux



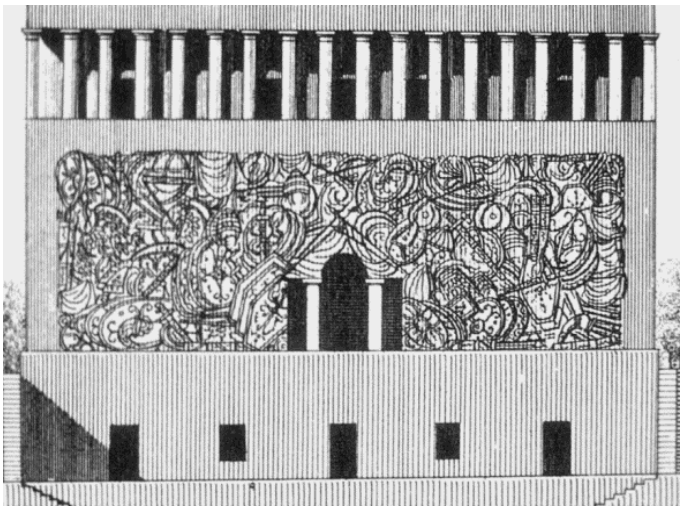
80-Ledoux, projet de la *Maison des gardes agricoles*, pour Maupertuis, estampe dans *L'Architecture…(*Cl. Centre Ledoux)



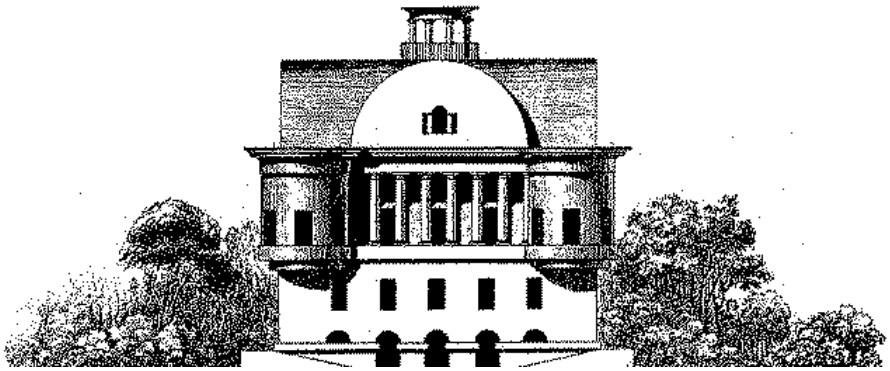
81-Ledoux Projet du Château de Saint-Vrain, estampe dans *L'Architecture*, éd. Ramée (Cl. Centre Ledoux



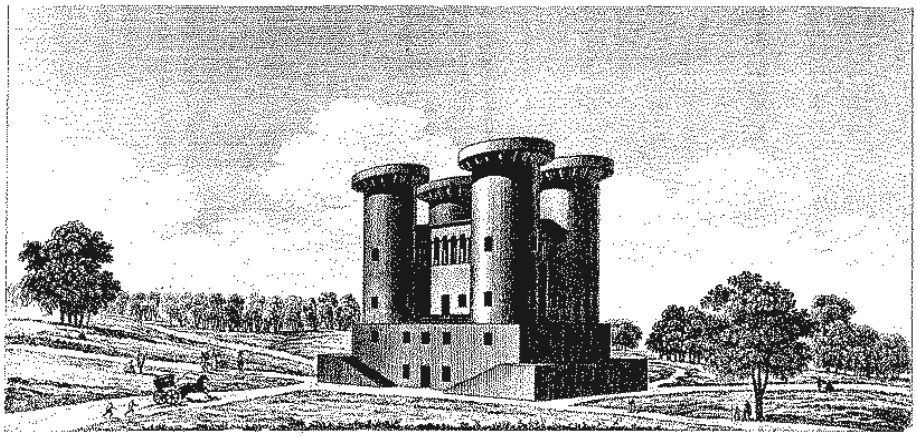
82-Ledoux, projet du *Pavillon de Chasse* du prince de Bauffremont, estampe dans *L'Architecture…*
(Cl. Centre Ledoux)



83-Ledoux, projet du Pavillon de Chasse du prince de Bauffremont (détail de l'élévation),
estampe dans *L'Architecture*…(Cl. Centre Ledoux)



84-Ledoux, projet d'un château en pavillon, estampe non publiée en 1804, ni par Ramée, Paris, BHVP (Cl. Centre Ledoux)



85-Ledoux, projet d'un « château fort » en pavillon, estampe non publiée en 1804, ni par Ramée, Paris, BHVP (Cl. Centre Ledoux)

Touché d'une inspiration similaire, et doué d'un talent indiscutable qui l'avait recommandé à Ledoux pour collaborer à ses chantiers de Franche-Comté[179], où se trouvait la terre de Bauffremont, prince du Saint-Empire autorisé à être appelé « cousin du roi »[180], l'architecte de la Ville de Besançon C.-J.-A. Bertrand[181] eut, lui, la chance de pouvoir édifier l'étonnant projet que lui avait commandé le marquis Terrier de Santans, premier président du Parlement de Franche-Comté : le château de Montcley (Doubs).[182]

Articulé en plan sur un grand vestibule quadrangulaire et un salon curviligne très saillant qui, dans l'esprit de Vaux-le-Vicomte, s'exprime en façade par un pavillon semi-

[179] M. Gallet, *Ledoux*, op. cit.
[180] L. Paget, *Monographie du bourg de Marnay (Haute-Saône)*, Vesoul-Paris, 1926, p. 129 ; C. Morel et C. Cordier, *Histoire de Scey-sur-Saône et de la famille princière de Bauffremont*, Scey-sur-Saône, s. d.
[181] L. Estavoyer, *Besançon au Siècle des Lumières*, Besançon, 1978 ; P. Lavedan, « Le château de Montcley », dans *Congrès archéologique de France, CXVIII^e session, Franche-Comté*, 1960 ; M. Lehideux, « Le château de Montcley », *La vie urbaine*, 1961.
[182] P. Brunet, « Le château de Montcley », « Le château de Champlitte », *op. cit.*

cylindrique couvert d'un dôme hémisphérique puissant, le château de Montcley emprunte également à De Wailly l'effet de courbe associé à l'ordre antique de la façade opposée – sur cour. Mais c'est de Palladio que s'inspire directement Bertrand pour le frontispice de temple, à fronton triangulaire, prolongé par des ailes concaves en *barchesse*, reliées par un passage… L'effet principal revient toutefois au contraste saisissant entre le classicisme pittoresque du corps de logis et les communs qui le prolongent ; successivement, de part et d'autre d'une vaste cour d'honneur, l'entrée de la ferme parée et l'ensemble formé par les cuisines (voûtées d'ogives) et les écuries, qui sont traitées en arcades à gros bossage, comme au temps d'Henri IV.[183] Mieux, enfin, trois hautes tours gothiques dominent l'entrée du château, tandis que les élévations de la ferme attenante, sur la basse-cour, s'ornent d'arc bloqués au mortier et de linteaux très grossièrement appareillés de claveaux de pierres à peine équarries imitant l'architecture primitive.

Dans un style pittoresque, particulièrement raffiné sur le plan de l'exécution, Bertrand transforme donc le château en véritable encyclopédie d'architecture historique, tout à fait dans l'esprit de Ledoux. Certes, le frontispice en portique ionique à fronton introduit le vestibule, conçu comme un atrium d'ordre corinthien qui distribue la cage d'escalier monumentale et le salon (digne d'une évocation de *salle de thermes* à coupole), hiérarchise au centre du domaine la référence gréco-romaine. Mais l'illustration emblématique, qui procède à Montcley[184] par juxtaposition et progression, et non pas par *synthèse* et *épuration* – comme chez Ledoux –, renvoie à un autre modèle : le château d'Haroué[185], construit par G. Boffrand pour Marc de Beauveau, prince de Craon et mari de la maîtresse du duc de Lorraine, dès 1713-1715. Boffrand, le plus célèbre disciple de J. Haudouin-Mansart, y avait juxtaposé, dans une harmonie parfaite, quatre tours gothiques à toit conique et deux portiques « à l'antique » d'une grande fantaisie de dessin – à l'entablement *capricieux*… Trente ans plus tard, dans un livre publié en français et en latin, et à la manière de *L'Art Poétique d'Horace*[186], le vieux Boffrand défendait le droit à l'architecture *parlante*. Tous les architectes qui s'inspirèrent ensuite de ces idées n'eurent ni le génie d'invention, ni l'autorité plastique qu'offre un système harmonieusement maîtrisé – fusse-t-il dissonant !

---

[183] J.-M. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, op. cit.

[184] P. Brunet, « *Le château de Montcley* », *op. cit.* Sur l'influence de Ledoux cf. aussi P. Brunet, « Les Forges de Baignes », *op. cit*.

[185] G. Garms, notice dans *Germain Boffrand (1667-1754)*, cat. expo, Paris, 1986.

[186] G. Boffrand, *Livre d'Architecture, op. cit.* ; D. Rabreau, « De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIII[e] siècle », *Architecture et comportement*, Lausanne, vol. 8, n° 1, 1990.

Témoin, le château de Bellegarde (Loiret)[187], fief ancestral du Duc d'Antin, le dernier surintendant des Bâtiments de Louis XV, acheté par un parlementaire en 1782 et dont le « donjon » orné de quatre tourelles fut doté par C.-F. Viel d'un escalier extérieur, au dorique primitif, d'une lourdeur agressive dans ce contexte ![188]

Faut-il rappeler que les historiens de l'art ont longtemps cru que les tours gothiques des châteaux d'Haroué et de Montcley étaient des remplois, ou pour le moins des vestiges d'*époque* ? Elles ne sont que les sœurs cadettes, nouvellement construites, des donjons de Betz ou de Bellevue, ces fabriques de parc qui, en définitive, adhèrent au château. Tel est le paradoxe du Siècle des Lumières qui, du début à la fin, sut intégrer l'Histoire, et pas seulement celle des Grecs et des Romains, dans ses visions politiques et architecturales – progressives ? Avec Soufflot et Chalgrin, notamment, dans le domaine de l'architecture religieuse, quand il s'agit des châteaux, brillent les noms de Boffrand, Bertrand, De Wailly, Ledoux, Antoine, Brongniard[189], et quelques autres acteurs de la *réforme artistique* – hélas, seulement ! – attachée à la fin de la Monarchie absolue.

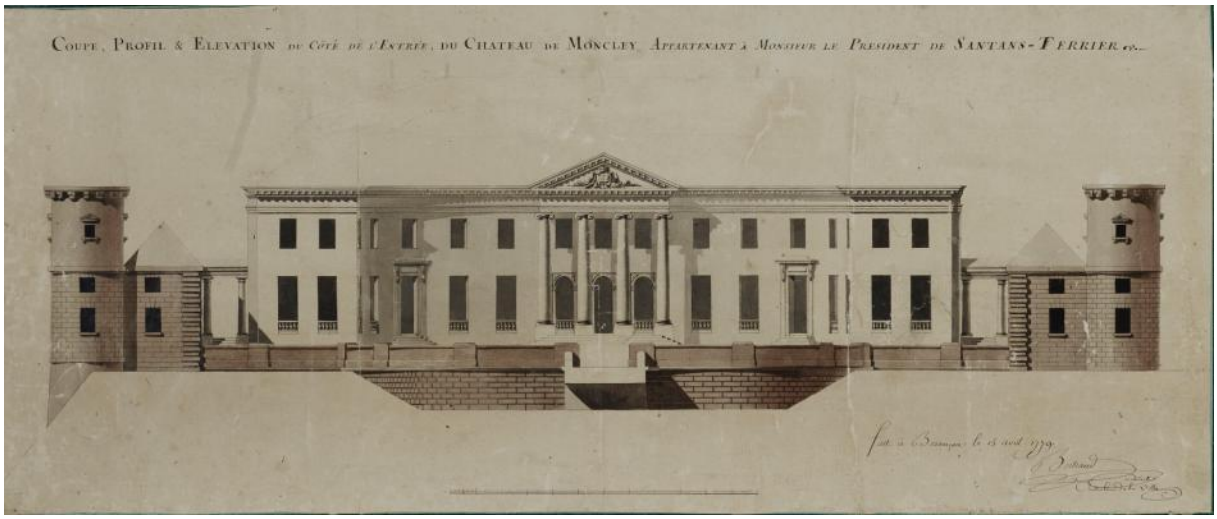
[187] Pierre-Gilbert de Voisin, président à mortier au Parlement de Paris, M. Lauro, *Charles-François Viel (1745-1819), architecte et théoricien*, thèse de doctorat, Univ. Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2019, éd. en ligne https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=marc+lauro+viel+th%C3% A8se+de+doctorat.
[188] Deux ailes, détruites en 1844, atténuaient-elles cette brutalité. C cf. M. Lauro, *Ibid*. p. 43.
[189] Cf. *Alexandre.-Théodore Brongniart* (…), cat. expo, Paris, 1986, *op. cit*.



86-Château de Bellegarde (Loiret), ancien domaine du duc d'Antin, transformations « à la grecque », par Viel (1782) avec des tourelles médiévales ajoutées, v. (Cl. Centre Ledoux)



87-Le château de Montcley (Doubs), de C.-J.-A. Bertrand (Cl. Centre Ledoux)



88- C.-J.-A. Bertrand, *Le château de Montcley*, plume et lavis, coll. du château, de (Cl. Centre Ledoux)



89-Le château de Montcley, de C.-J.-A. Bertrand, la cour d'honneur (Cl. Centre Ledoux)



90-Le château de Montcley, de C.-J.-A. Bertrand, (Cl. Centre Ledoux)



91-Le château de Montcley, de C.-J.-A. Bertrand, façade sur le parc (Cl. Centre Ledoux)



92-Le château de Montcley, de C.-J.-A. Bertrand, façade des communs, écuries (Cl. Centre Ledoux)



93-Le château de Champlitte (Haute-Saône), corps de logis ajouté par C.-J.-A. Bertrand, façade sur le parc (Cl. Centre Ledoux)



94-Le château de Montcley, de C.-J.-A. Bertrand, façade de la basse-cour (Cl. Centre Ledoux)



95-Le château de Montcley, de C.-J.-A. Bertrand, Voûtes des cuisines (Cl. Centre Ledoux)



96-Le château de Montcley, de C.-J.-A. Bertrand, La cage d'escalier et le vestibule (Cl. Centre Ledoux)

« L'Empereur chassant au Bois de Boulogne est entré à Bagatelle. Il a visité la maison et parcouru une partie des jardins. L'ameublement des pièces, leur décoration, et en général l'état des choses lui ont paru fort bien. Il demande que tout soit tenu avec le plus grand soin de manière à pouvoir y loger le Roi de Rome pendant quelques jours » (février 1813).

P.-F.-L. Fontaine, *Journal, 1799-1853*[190]

CHAPITRE 10

Le décor de l'habitat à Paris vers 1800. Réminiscences et Formation du « style Empire »

1804, l'année de la fondation du Premier Empire, est également celle de l'édition d'un livre rare, merveilleux, publié chez Didot à Paris et richement illustré : *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation.* Il s'agit du premier tome d'une publication très ambitieuse que la mort de l'auteur, en 1806 à l'âge de 70 ans, le fameux architecte Claude- Nicolas Ledoux, empêcha de poursuivre. Mais des centaines de gravures, déjà exécutées depuis plus de vingt ans pour un bon nombre, seront publiées en complément du livre, à titre posthume, notamment celles qui représentent les dizaines d'hôtels particuliers, de maisons ou de châteaux construits par Ledoux sous l'Ancien Régime et jusqu'aux débuts de la Révolution. Le frontispice de ce grand in folio, orné d'un buste de l'architecte du roi qu'encadrent deux caryatides monumentales avait été gravé en 1789 ! Un exemplaire avant la lettre est connu et prouve l'enracinement du motif, publié en 1804, dans l'expression la plus à la mode d'un style « à la française ».[191] », inspiré par

[190] P.-F.-L. Fontaine, *Journal, 1799-1853* (éd. Paris, 1987, t. 1, p. 350).
[191] Coll. part., *Catalogue de vente*, Paul Prouté, Paris, C.-N. Ledoux, frontispice de *L'Architecture*… de 1804, eau-forte de C.-N. Varin.

l'antique, qui se cherche dès la fin du règne de Louis XV[192] pour se substituer aux libertés, désormais récusées pour cause d'*insignifiance*, du *Rocaille*. [193]

Notons également que certains décors, parmi les plus novateurs, ont rendu célèbres des maisons de taille modestes, mais remarquables par l'attrait de leur distribution ou de leur environnement, notamment dans la campagne suburbaine de la *villégiature*. Telles sont les « petites maisons »[194], ou maisons de plaisance, avec certaines maisons de ville qui offrent au moins un jardinet pittoresque, destinées à des danseuses, comédiennes, cantatrices à succès, et autres maîtresses parvenues. Du règne de Louis XV au Directoire, ne sont-elles pas l'acmé de la sophistication, de l'innovation dans le luxe raffiné que leur prodigue les architectes ? L'exemple du petit Trianon destiné à Mme de Pompadour, que la reine Marie-Antoinette adopta, puis du pavillon de Louveciennes de Mme Du Barry (Ledoux) et des demeures de maîtresses d'architectes (Mlle Dervieux et Sophie Arnould, respectivement amantes de Chalgrin et de Bélanger) sont légion. Sans recours aux statistiques, on ne constate pas le même paroxysme, ni le même luxe effréné sous l'Empire, comme si les mœurs s'étaient assagies – mais sans ignorer toutefois les vertus du divorce ou du concubinage libertin…

Le réexamen chronologique des faits et des œuvres motive ce bref aperçu sur le décor de l'habitat parisien *autour* de 1800. Trop souvent approximative dans l'histoire *stylistique* héritée du XIX^{e} siècle, la chronologie, qui accompagne l'anticipation au XVIII^{e} des formes et des motifs, des traitements et des symboles, restitue les arcanes d'une créativité *moderne* à sa source (militante sous l'Ancien Régime, régénératrice, individuelle, sociale, symbolique) et non pas seulement vers son aboutissement institutionnel. Le style Empire existe-il ?

Disons que j'envisage ici l'art à l'époque de Bonaparte et moins celui du règne de Napoléon I^{er} ! L'appropriation, que je conteste[195], du concept de *Néo-classicisme,* adapté à la longue durée[196], a donné du *style Empire* une vision réductrice de la création artistique

---

[192] *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Paris-Bordeaux, 1997.

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

[194] C. Ollagnier, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, 2018.

[195] C. Mignot et D. Rabreau (dir. et rédacteurs), *Histoire de l'art, Temps modernes, XV^{e}-XVIII^{e} siècles,* éd. Flammarion, Paris, 1996 *;* F.-G. Pariset, *L'art néo-classique*, Paris, 1974. D. Rabreau, « Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique au XVIII^{e} siècle », *Histoire de l'art*, n°54, juin 2004.

[196] D. Rabreau, « L'architecture du XVIII^{e} siècle et le modèle antique, ou le renouveau classique en France, de la fin de l'Ancien Régime à la Révolution », *Antonio Canova e il suo ambiante artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, sous la dir. de G. Pavanello, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venise, 2000.

liée à l'événementiel ou à la volonté politique. Quels que soient les grands mérites des travaux de Mario Praz[197] et de Pierre Francastel[198] dans ce domaine, quelle que soit la justesse de leur appréciation qui fait culminer, pour l'un, le *Néoclassicisme* avec le style Empire, et, pour l'autre, constater que le *Néoclassicisme impérial* « se dissout en voulant s'incarner dans des valeurs contemporaines »[199] : il ne sera pas question ici de certitudes sur les aléas politiques du thème, puisque je n'évoquerai que l'habitat privé (noble ou bourgeois) qui, par principe, se distingue des résidences de la Cour. On me pardonnera ce contre-exemple, paradoxal [ce chapitre provint des actes d'un colloque qui présentait « les maisons de l'Empereur » italiennes ![200]]°.

La Révolution brisa la carrière de Ledoux[201] qui fut emprisonné sous la Terreur pour « aristocratie ». Napoléon, acquéreur d'un des chefs-d'œuvre de l'artiste, l'hôtel Thélusson (achevé en 1781) qui fut destiné à l'Ambassade de Russie (aujourd'hui détruit comme les 9/10^{e} des constructions parisiennes de Ledoux), ignora le vieil artiste visionnaire. Celui-ci, dépité, dédia alors son chant du cygne livresque, si l'on peut dire, au successeur du tsar Paul I^{er} (Ledoux avait rencontré celui-ci à Paris sous Louis XVI[202]) : Alexandre I^{er}, le nouvel « Alexandre du Nord » … On sait comment cet autre Empire, celui de toutes les Russies, fit honneur à l'art de Ledoux dont l'influence est attestée au XIX^{e} siècle, comme au début du XX^{e}.[203]

En rappelant ces faits, il n'est pas dans mon intention de détourner la célébration de la bonne Elisa, duchesse de Lucques, et des *Napoléonides* ! Non. Mais il est urgent de relativiser bien des critères d'appréciation ou d'interprétation. Le clivage des siècles est une notion tellement arbitraire, les classements stylistiques peu fondés en principes, la connaissance des œuvres tellement fragile en l'état où elles nous parviennent (sans oublier les disparitions majeures, les projets porteurs inexécutés et l'éclairage approximatif des

---

[197] M.Praz, « Néo-classicisme » [éd. 1971, article augmenté par D. Rabreau], *Encyclopaedia universalis*, Paris, nlle éd.1985 ; M. Praz, *Gusto Neoclassico*, Florence, 1940 (éd. Révisée, Milan, 1974).

[198] P. Francastel, *Le Style Empire*, Paris, 1939 ; P. Francastel, « Canova dans le néo-classicisme », *Arte Neoclassica*, Venise-Rome, 1964. D. Rabreau, dans *Aux Armes et aux Arts*, P. Bordes et R. Michel (dir.), Paris, 1989 ; J. Barrier *Jean-Charles Delafosse, op. cit. supra* ; P. Duboÿ, *Jean-Jacques Lequeu: Dessinateur en architecture*, Paris, 2018 ; Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric, Martial Guédron, Corinne Le Bitouzé (dir), *Jean-Jacques Lequeu. Bâtisseur de fantasmes*, cat. expo., Petit Palais, Paris , 2018

[199] P. Francastel, *op. cit. supra*. ; D. Rabreau, « L'embellissement de Paris, capitale de l'Empire », *Bâtir pour Napoléon. Une architecture franco-italienne*, dir. L. Tedeschi, J-P. Garric & D. Rabreau, Bruxelles, 2021.

[200] D. Rabreau, « Le décor de l'habitat à Paris vers 1800 : formation du style Empire », *Les maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'étà napoleonica* (sous la dir. d'A. Varni), Palais ducal, Lucques (janv. 2004), *Rivista Napoleonica*, n°10-11, 2004-2005.

[201] Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*…, 2000, *op. cit. supra* ; M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980.

[202] D. Rabreau, « Les Russes et Paris à l'époque de Claude-Nicolas Ledoux. Entre régénération, identité et prospective architecturale », *Palladio*. *Rivista di storia.dell'architettura e restauro*, n° 67, 2021.

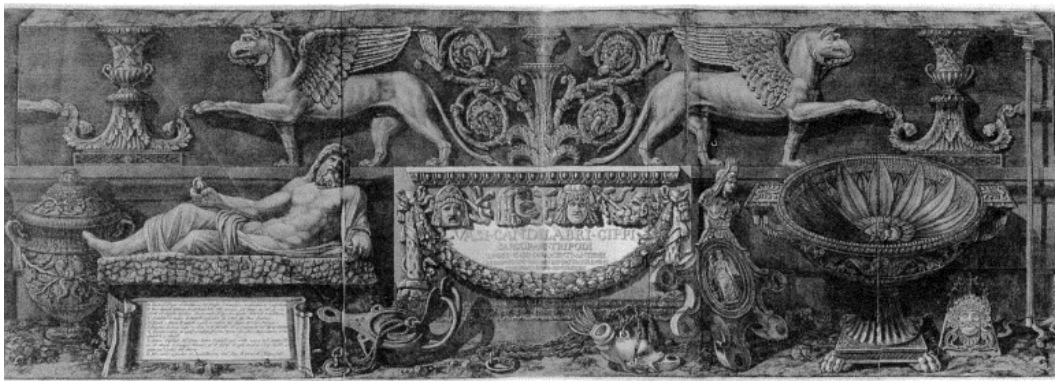
[203] O. Makneva Barabanova, *Ledoux maître à penser des architectes russes. Du classicisme au post-modernisme* (…), Paris, 2010. Boris Lossky, « Un architecte français en Russie à l'aube du XIX^{e} siècle : J.- P. Thomas, dit de Thomon », *Revue des études salves*, t. 57, fasc. 4. 1985.

comportements et des idées), qu'il me paraît primordial d'adopter un point de vue critique, historiographique et si possible méthodique, dans l'évocation bien concrète de l'art qui précède l'avènement de l'Empire observé, ici, à travers « l'habitat parisien » de l'époque de Louis XV au Consulat. Ce point de vue critique est, évidemment, celui d'un historien de l'art du XVIII[e] siècle, et non d'un spécialiste du culte de l'épopée napoléonienne, comme le furent certains idéologues romantiques, sous Louis-Philippe, ou aujourd'hui des nostalgiques de la noblesse d'Empire[204] ! A juste titre, car aucune raison drastique ne saurait écarter la perspective d'une continuité, avec évolution, après 1800 ou 1804, dans le domaine de la production des styles décoratifs et des Beaux-arts. Les académiciens de l'Ancien régime (De Wailly, Boullée, Chalgrin, Heurtier, Brongniart…), qui deviennent membres de l'Institut de France en sont la preuve – certains meurent sous la Restauration des Bourbons !

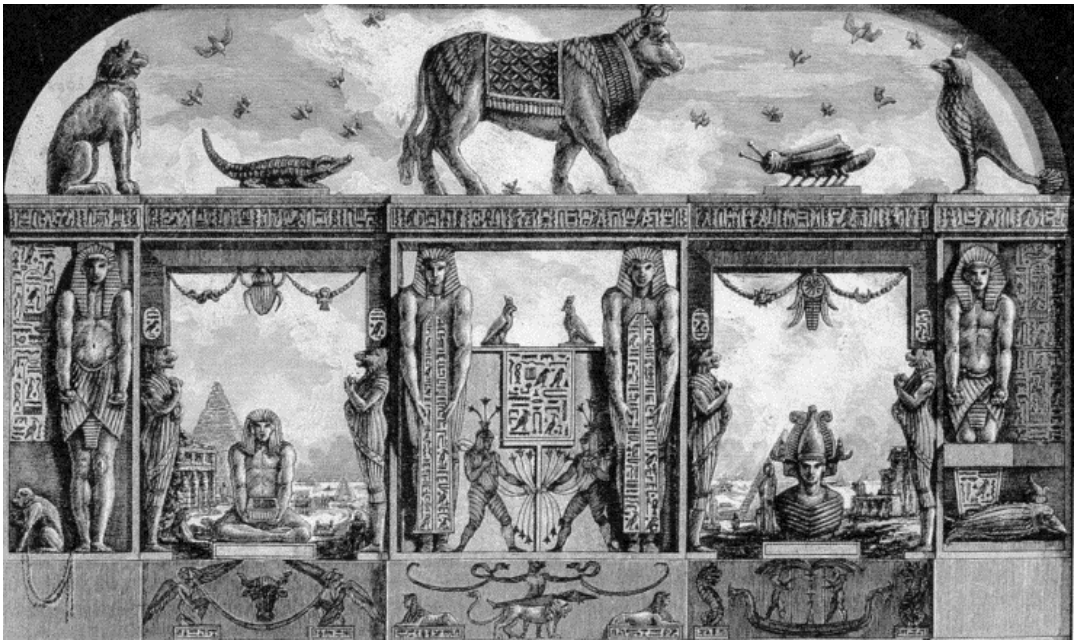
En amont, l'étonnante continuité des arts de la période révolutionnaire (1789-1799) dans la perspective d'une *régénération* mise en œuvre (et pas seulement théorisée dans le cadre des académies), dès les années 1750-1760, a été démontrée ; elle concerne également l'énergie réformatrice déployée par les directeurs généraux des Bâtiments du roi, Marigny et d'Angiviller, sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI.

Les quelques réflexions que je propose, limitées au décor intérieur privé dû à des architectes et artistes acteurs de l'innovation attendue par les maîtres d'ouvrage *fashionable* sous l'Empire, m'ont été inspirées par un ouvrage récent, vaste étude sur les *Grands décors français, 1650-1800,* publiée en 1995 par le regretté Bruno Pons[205], le meilleur spécialiste français des décors d'appartements du XVIII[e] siècle et, notamment, dans l'analyse des *Showrooms*.[206]

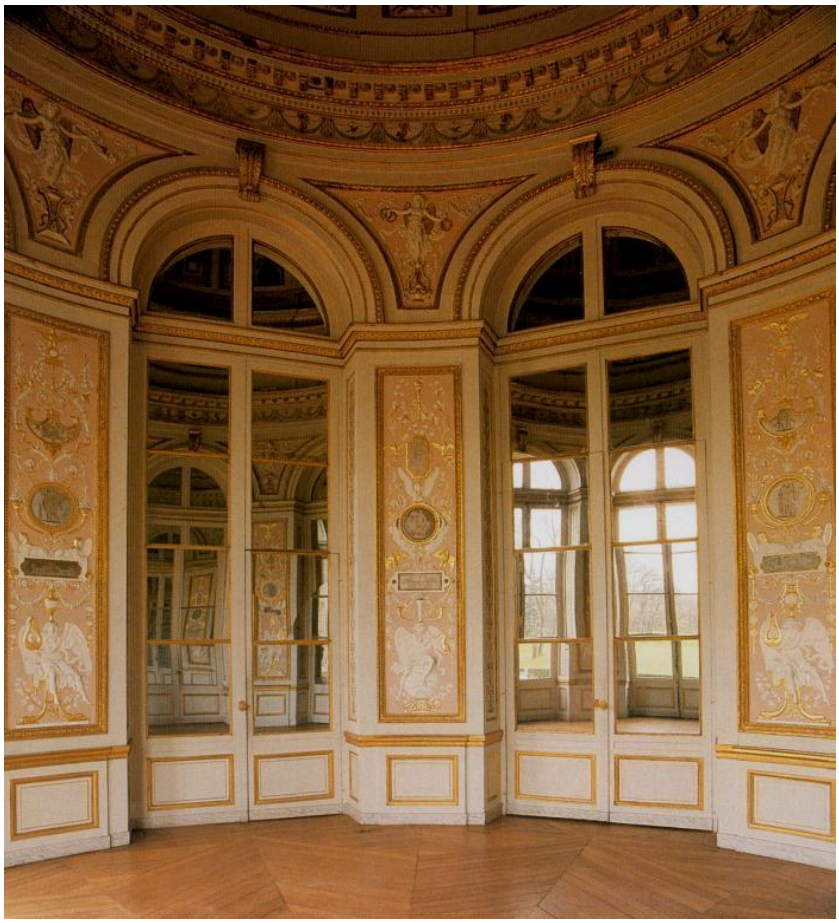
[204] Cf. M.-L. Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris, 1963 ; M. Leniaud, *Napoléon et les arts*, Paris, 2012.
[205] B. Pons, Grands décors français 1650-1800, Dijon, 1995.
[206] *Schowrooms* : boiseries et miroirs d'hôtels parisiens démontés avant la destruction, notamment à l'époque haussmanienne, et préservés en privé avant d'être acquis par des musées (Louvre, Arts Décoratifs, Carnavalet, à Paris, à Londres , New York, Malibu, etc.).



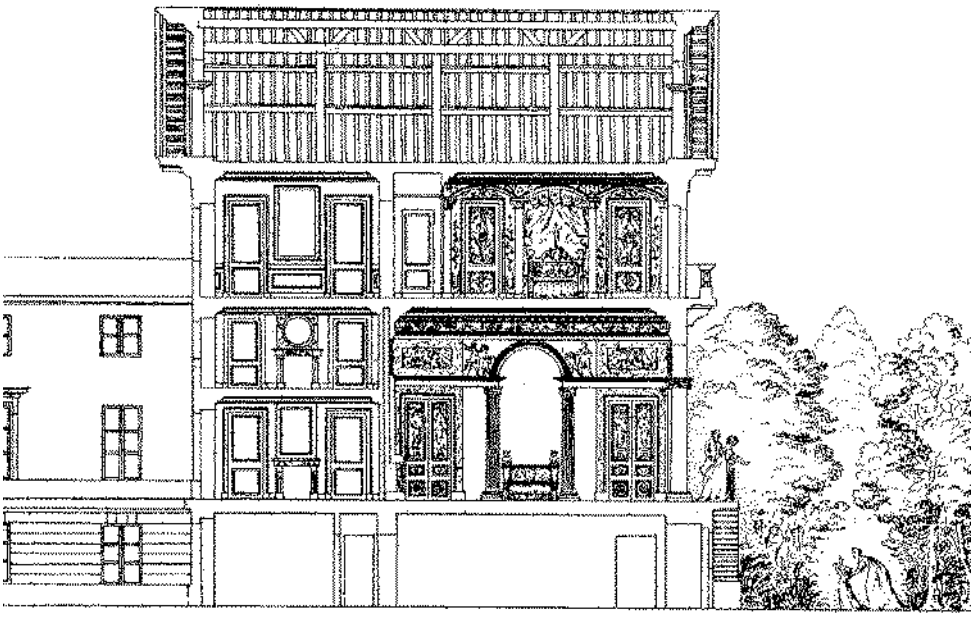
1-Piranèse, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne* (...), eau-forte (Cl. Centre Ledoux)



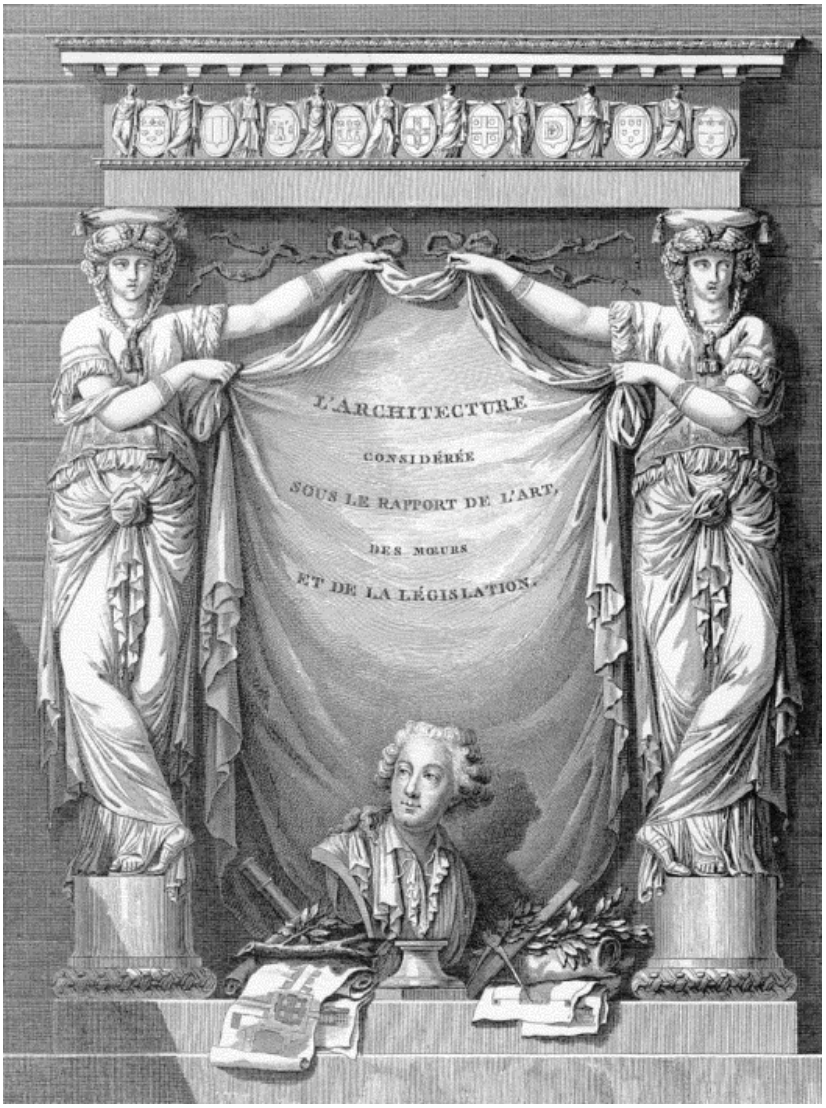
2-Piranèse, Décoration du Café des Anglais à Rome, dans *Diverse manière* (…), eau-forte
(Cl. Centre Ledoux)



3-Le grand salon du pavillon de Bagatelle au bois de Boulogne , de Bélanger (Cl. Centre Ledoux)



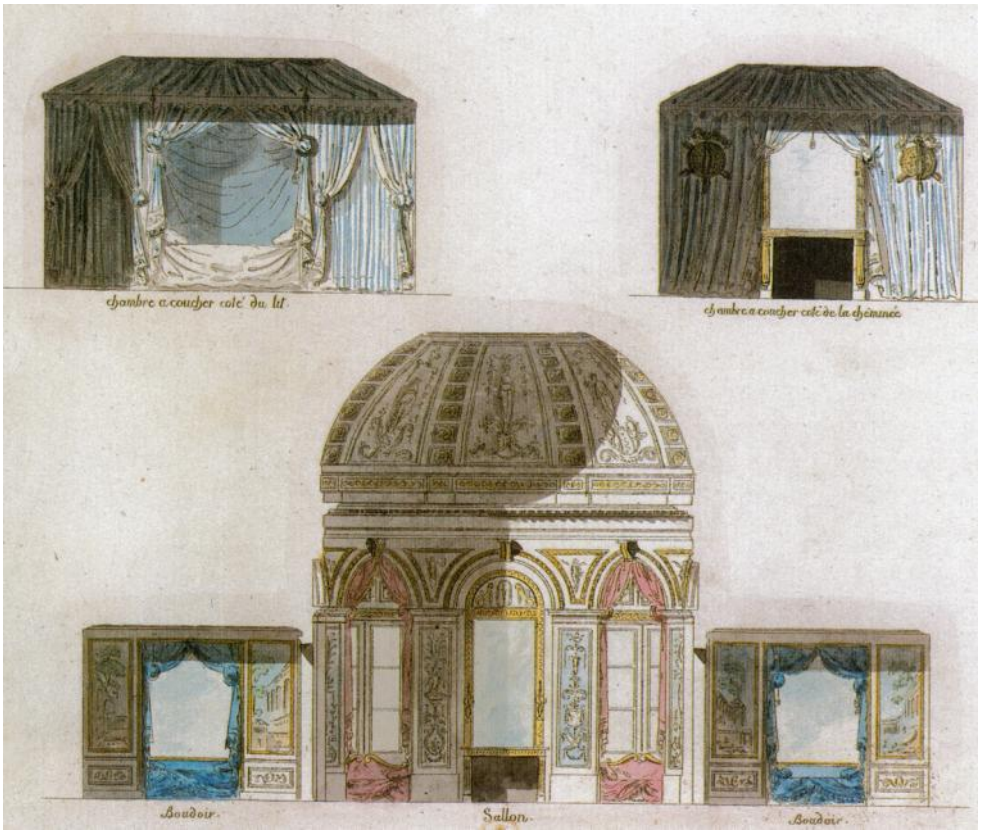
4-Coupe de l'hôtel Hosten, de Ledoux, dans Krafft et Ransonnette… (Cl. Centre Ledoux)



5-Frontispice du livre de Ledoux, *L'Architecture*… (Cl. Centre Ledoux)



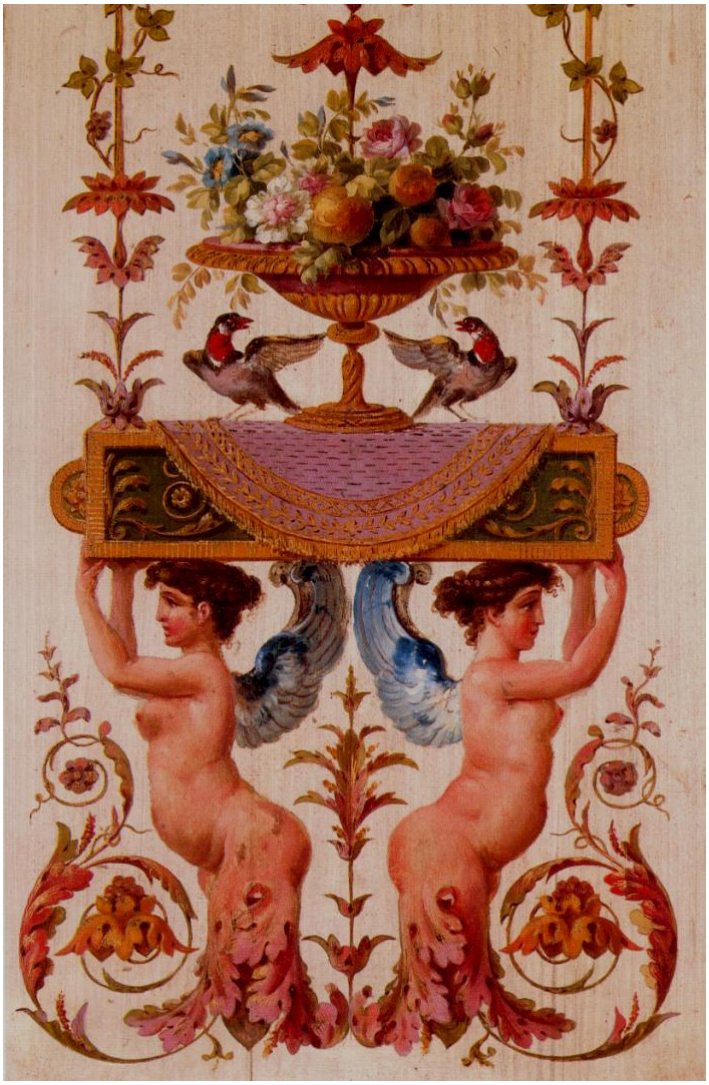
6-Percier et Fontaine, La bibliothèque de la Malmaison (Cl. Centre Ledoux)



7-Bélanger, Décor intérieur de Bagatelle (Cl.Centre Ledoux)



8-Décor du Café militaire de Ledoux, ancienne présentation au musée Carnavalet (Cl. P.-L. Laget)



9- Détail du décor de grotesques du salon de la maison Hosten, de Ledoux, Getty Museum (Cl. du musée)

La continuité d'inspiration et l'évolution mesurée du décor, de 1780 à 1815

Tout en les comparant avec des dessins de projets, et avec de rares ensembles encore *in situ*, cette l'étude de Bruno Pons s'attache exclusivement aux décors démontés au XIX^e^ siècle et remontés, parfois à plusieurs reprises, dans d'autres cadres architecturaux, notamment de grands musées français, anglais et américains. Incontournable dans l'historiographie de notre sujet, car il renouvelle complètement la méthode d'observation technique, chronologique et *philologique*, en quelque sorte, ce livre de B. Pons demeure un peu moins convaincant dans l'appréciation stylistique et dans l'approche d'une évolution esthétique pour laquelle il semble n'exister aucun vocabulaire normatif. Telle est la grande ambiguïté de l'histoire stylistique de l'art que nous a léguée le XIX^e^ siècle et, je l'ai dit plus haut, l'in-appropriation globale du terme *Néoclassique* à une production qui évolue, en partage, entre l'*imitation* de l'antique (le Beau idéal) et l'*émulation* qu'inspire le beau naturel, pour la France, de 1750 à 1840 environ, avec de nombreuses variantes formelles, structurelles, symboliques et idéologiques.

Sur le *passage* du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle (encore une fois complètement artificiel), voici un bien curieux jugement de Bruno Pons au sujet, d'une part, de l'hôtel Hosten, dernier décor réalisé par Ledoux en 1792, aujourd'hui partiellement remonté au musée Paul Getty à Malibu, et, d'autre part, sur un autre décor parisien resté anonyme (malgré des tentatives d'attribution à Percier et Fontaine) qui est visible aujourd'hui au musée des Arts décoratifs à Paris.[207] Je cite Bruno Pons : « Le salon de l'hôtel Hosten est une pièce du 18^e^ siècle qui tend vers l'Empire, et l'on verra au contraire que le salon de l'hôtel de Serres est un salon Empire qui tendrait vers le 18^e^ siècle. » Certes, des remontages de morceaux incomplets ou associés à un mobilier strictement anachroniques, peuvent faire pencher l'appréciation vers un *style* ou l'autre ; mais fondamentalement de quels « styles » procède-t-on à l'identification ? Un autre exemple donne également à réfléchir sur le problème de la perception des *mélanges* historiques. Il s'agit de deux photographies du même grand décor : le grand salon de l'Impératrice du château de Fontainebleau. Le premier cliché, avec le mobilier d'origine et un tapis du XVIII^e^ siècle, montre en fait le salon de la reine Marie-Antoinette dont les boiseries, inchangées, ornées d'arabesques, de sphinges

[207] B. Pons, *Grands décors français 1650-1800*, *op. cit. supra*, p. 3.

blanches, de camées et de trompe-l'œil en camaïeu (répertoire adopté dix-huit ans plus tard par le style Empire), datent de 1786. Dans le second cliché, tapis et mobilier Empire se sont substitués au décor meublant d'origine, sans hiatus flagrant pour un amateur non spécialiste, mais non sans conséquence pour l'harmonie du « tout-ensemble » souhaitée par le commanditaire et ses artistes.

Ce cas de figure ne pourrait-il être comparé à la naissance par *hybridation* de nouveaux effets stylistiques fondés sur une base stable ? Bruno Pons rappelle encore comment, en 1927, Paul Marmottan classait dans son ouvrage sur *Le style Empire* le salon de l'hôtel Hosten, tandis qu'il relève lui-même les profondes analogies qui existent entre les motifs décoratifs qui y sont exécutés par Gouthière et les frères Rousseau, avec ceux mis en œuvre auparavant par l'architecte Bélanger et son sculpteur Lhuillier, voire De Wailly ou Pierre-Adrien Pâris, célèbres dessinateurs et architectes de décors parisiens, comme Ledoux, dans les années 1770-1780. Les points communs entre le « Louis XVI », le « Directoire », le « Consulat » et l'« Empire », bien vérifiables dans le domaine de l'ornement ou de la figure, voire des couleurs et des matières, pourraient justifier le jugement un peu jésuite cité plus haut : tel décor est-il déjà Empire, vers 1780-1790, ou bien tel autre est-il encore XVIII^{e} siècle, vers 1800-1815 ? Il existe en français une réponse populaire adaptée, elle est normande : « peut-être ben qu'oui, peut-être ben qu'non » …

Entrons dans les exemples par l'observation des motifs[208], réputés empruntés à l'antiquité gréco-romaine, étrusque et égyptienne, à l'exemple de l'inspiration de Piranèse, dont tout architecte, peintre et ornemaniste dispose de modèles personnels, dessinés, ou communs, largement diffusés par la gravure, depuis le milieu du XVIII^{e} siècle et déjà visibles, pour certains, dans l'art depuis la Renaissance jusqu'aux fameux recueils de Jean Le Pautre (par exemple) à la fin du XVII^{e} siècle.[209] On sait combien l'attrait pour les motifs empruntés à la Renaissance, française et italienne, va se développer jusqu'à l'apparition d'une sorte de *pré-éclectisme* volontaire, conforme aux goûts de l'Empereur. Du nationalisme à l'italianité du style, comment cette dialectique surgit-elle d'un contexte déjà empreint d'*anglomanie* dès les années 1780, et de goût « gallo-grec », à partir des années 1750 ? Et peut-on *classer* les typologies thématiques, iconographiques, chronologiquement ? Soit une longue liste de motifs et d'emblèmes : rinceaux d'acanthe, entrelacs, palmettes, guirlandes de feuilles de chêne, d'olivier ou de laurier, couronnes,

[208] B. Pons, *op. cit. supra.*

[209] *Les Œuvres d'architecture d'Antoine Le Pautre, architecte ordinaire du Roy.* A Paris, chez Jombert, s.d. (après 1679) ; Cf. *Berlin Katalog, Inventaire du fonds français XVII^{e} siècle*, 11, Antoine, Jacques et Jean Lepautre, 1993 ; Mark M. Millard Collection I, 96 ; RIBA 1831.

lyres, frises géométriques, losanges, rayons en éventail, masques d'Apollon jeune, vases, coupelles, candélabres, trépieds, casques, flèches, faisceaux, boucliers, têtes de lion stylisées, cygnes, aigles, griffons, hybrides divers, sphinx, sphinges, danseuses aux plis mouillés…, avec les Psyché et Zéphires, les Victoires, les Renommées et les Génies (j'arrête le catalogue…).

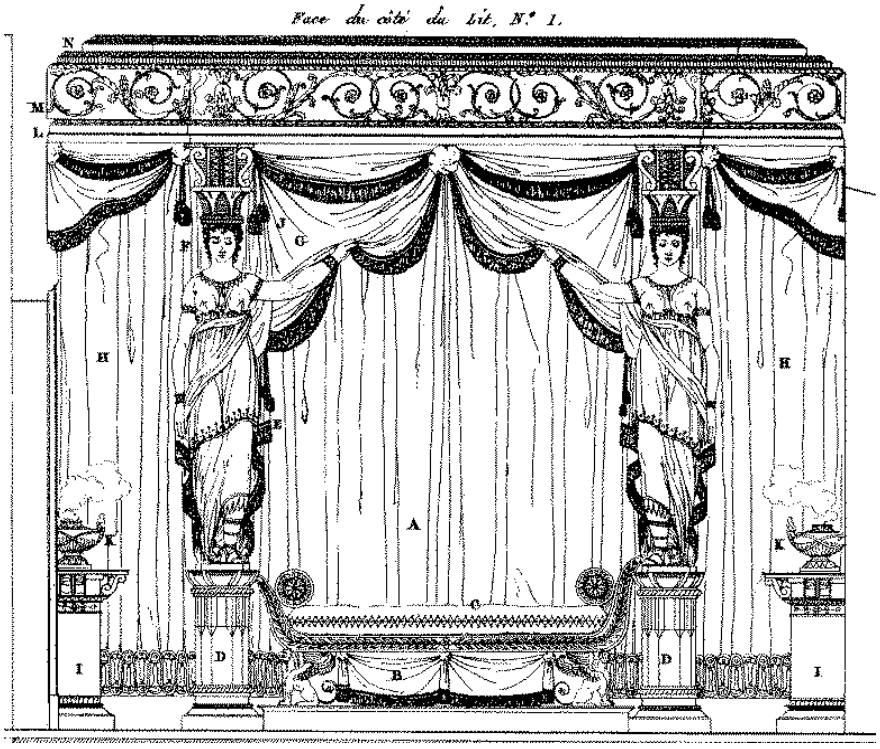
Par exemple, les *caryatides* sont fréquentes dans le style Empire. Stylisées dans des gaines à l'égyptienne, imitées des statues de l'Erechthéion, déclinées d'après le modèle français de Jean Goujon ou purement réinventées comme chez Ledoux, dans la cheminée du salon de l'hôtel Hosten (exécutée très probablement par le sculpteur Moitte et le bronzier Pierre Gouthière) ; elles sont un motif récurrent pendant toute la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Elles s'inscrivent, dès l'époque de Soufflot sous Louis XV, à la fois dans l'élaboration du « goût à la grecque », où brillent Delafosse, De Wailly[210] et Ledoux lui-même à ses débuts, mais elles traduisent également le goût national régénéré avec la référence explicite à Jean Goujon, maître de la « renaissance des arts » en France au XVI[e] siècle.[211]

N'oublions pas le rôle de certains peintres dans l'élaboration stylistique et symbolique du décor : à ce titre, Jacques-Louis David opère une révolution avec son fameux *Serment des Horace* où l'architecture mâle, *étrusque,* contredit ouvertement l'opinion négative de Cochin sur la référence à l'antiquité primitive dans la peinture d'histoire.[212] C'est sous Louis XVI, et non au service de Napoléon, que le peintre exécute *Les Amours de Pâris et Hélène* où figurent les caryatides de Goujon assorties de tout un mobilier digne de l'atelier de Georges Jacob, le fameux menuisier auquel David fournira incessamment des modèles ; à l'issue du Salon de 1789, le comte d'Artois, frère de Louis XVI, achète le tableau pour orner son pavillon de Bagatelle, chef-d'œuvre de décor emblématique conçu par Bélanger, dont je vais reparler…

J.-G. Soufflot, qui fit un projet d'escalier monumental pour l'implantation de la Bibliothèque du roi, derrière la colonnade du Louvre, le décore de deux grandes caryatides dressées sur le palier central. [213]; De Wailly, compose des figures hybrides à l'égyptienne pour la cheminée du nouveau foyer (1783) de la Comédie française (théâtre de l'Odéon actuel)*[214]* ; n'avait-il pas dessiné des atlantes gainés de part et d'autre des arcades d'entrée

[210]M. Mosser & D. Rabreau, *De Wailly, op. cit. Supra*.
[211] A. Chastel, *La grottesque,* Paris, 1988.
[212] C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993.
[213] D. Rabreau, *Les dessins d'architecture au XVIII[e] siècle*, Paris, 2001.
[214] M. Mosser et D. Rabreau, *De Wailly, op. cit. supra* ; D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon* (…), *op. cit. supra.*

du second projet de Comédie française en 1771 ? [Cf. *supra* chapitre 7]. Des caryatides, vives, à la Ledoux, animent le décor du lit d'une chambre à coucher que publie comme modèle, en 1812, Krafft et Ransonnette[215], d'après une réalisation antérieure de J-J. Lequeu. Des versions stylisées s'observent également en façade, comme au rez-de-chaussée de l'hôtel du peintre Calais par Poyet ou à l'étage, comme à la maison La Thuille, publiée en 1801 par Krafft et Ransonnette, mais édifiée en 1788 par Durand, le futur professeur d'architecture de l'Ecole Polytechnique.



10-J.-J.- Lequeu, Salon de l'hôtel Montholon à Pris, dans Kraft et Ransonnette
(Cl. Centre Ledoux)

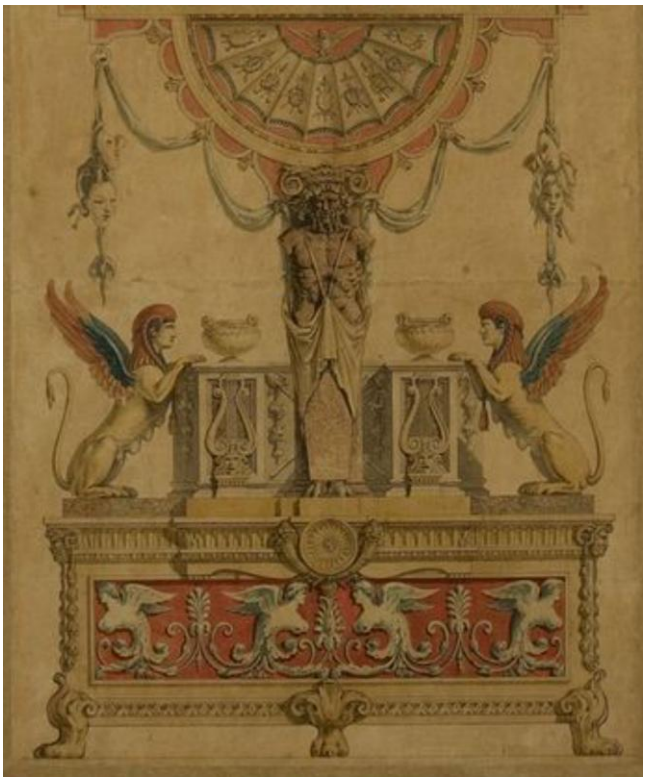
[215] Krafft & Ransonnette, *op. cit. supra*.



11-C. Percier, *Collection d'objets antiques*, plume et lavis, Paris, Galerie Talabardon & Gautier. (Cl. de la galerie)



12-J.-D. Dugourc, Décor pour la duchesse d'Albe à Madrid, aquarelle, Victoria & Albert Musem (Cl. du Musée)



13-De Wailly, Décor de la loge privée de Mlle Contat au théâtre de l'Odéon, plume et aquarelle des Arts décoratifs (Cl. Centre ledoux)



14-Salon du pavillon d'Hingene (Belgique) de C. De Wailly (Cl. Centre Ledoux)



15-Pavillon d'Hingene (Belgique) de C. De Wailly (Cl. Centre Ledoux)

Revenons au salon Hosten dont le motif décoratif dominant, comme dans presque tous décor d'intérieur entre 1780 et 1815, est l'*arabesque*, rinceaux symétriques de « grotesques »[216] Elle se décline en camaïeu ou en couleurs naturelles, plus rarement dorée, mais universellement adoptée : il faudrait évoquer l'art des frères Adam en Angleterre et le rôle de leur mentor, le Piranésien C.-L. Clérisseau, dans l'élaboration d'une forme d'art dont la peinture antique et les fresques de Raphaël (aux loges du Vatican et à la villa Madame) sont à l'origine. Le motif à l'hôtel Hosten, déjà agrémenté de camées et de figures pompéiennes, respire une franche sensualité et un naturel qui manquera souvent à la pérennité de l'image après 1800.



16-Le bureau-cartonnier « à la grecque »de La Live de July, Musée de Chantilly
(Cl. du musée)

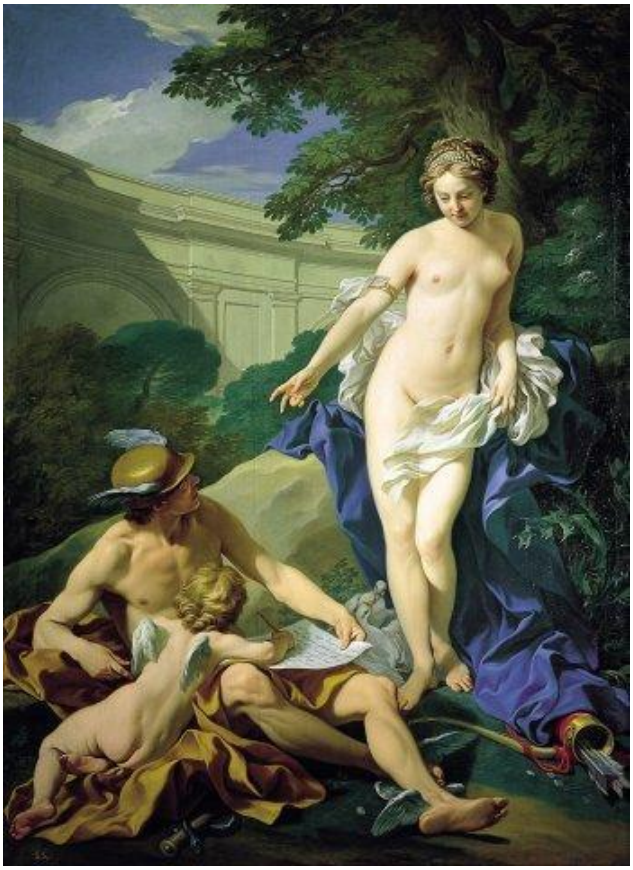
[216] A. Chastel, *La grottesque*, Paris, 1988.



17-J.-B. Greuze, Portrait de La Live de Jully, huile sur toile,
NationalGallery of Art, Washington (Cl. du musée)



18-Vien, *La Marchande d'amours*, d'après une fresque d'Herculanum, huile sur toile,
musée du château de Fontainebleau (Cl. du musée)



19-L. M. Van Loo *Vénus, Mercure et l'Amour*, huile sur toile,
Madrid, Académie da San Fernado (Cl du musée)



20-J -M. Vien, *Jeune Grecque endormie*, 1772, huile sur toile, Coll. part., Paris (Cl. Centre Ledoux)



21-J.-L. David, *Portrait de Mme Récamier*, huile sur toile,
Louvre (Cl. du musée)

Le « goût à la grecque » et le Progrès des Arts réunis

Ce chapitre, annoncé traiter du décor intérieur, comporte beaucoup de digressions. A juste titre, car il est inspiré par une thématique fondamentale de l'époque des Lumières : le progrès qu'annonce la *Réunion des arts*. Bien des historiens ont tendance à autonomiser l'histoire de l'architecture par rapport à l'histoire générale de l'art. Erreur ! Rien que dans le domaine conceptuel du dessin, préparatoire à l'œuvre en matière colorée, plastique ou constructive, les arts réunis montrent les interférences d'invention et de procédés qui font que l'art du sculpteur ou du peintre peut influencer un architecte-artiste. Par exemple, Bouchardon a œuvré en architecture, pensons également à l'amitié-collaboratrice de Pajou et De Wailly, ou à la fidélité de Ledoux à ses sculpteurs (au XX^{e} siècle, le tandem Perret-Bourdelle au Théâtre des Champs-Elysées est exemplaire !). Que le lecteur me pardonne donc ce parcours vagabond…

Un chapitre entier devrait être consacré aux différentes manières de dessiner au XVIII^{e} siècle[217] ; non seulement l'architecture, mais également la sculpture et la peinture dans le cadre

[217] M. Roland-Michel, *Le dessin français au XVIII^{e} siècle*, Paris, 1987.

ornemental des espaces où ils s'inscrivent.[218] Parmi les dessinateurs les plus admirés à l'époque, et dont les œuvres ont été abondamment gravées, E. Bouchardon arrive en premier. Qu'il s'agisse de ses petits tableaux à sujet mythologiques à la sanguine[219], de ses illustrations pour *Les Cris de Paris* (il les partage avec F. Boucher[220]) ou des esquisses très abouties qui étudient les plans successifs de ses futures statues (plusieurs centaines de dessins consacrés à l'équestre de Louis XV ![221]) : la définition des volumes et la précision du modelé s'inscrit toujours dans la netteté du *contour*. Seules, les limites de la forme permettent d'appréhender les effets de la position d'un corps, d'un geste ou du rôle d'un accessoire[222] dans le mouvement qui entraine le spectateur curieux à se déplacer autour d'une ronde-bosse ou à s'approcher d'une toile – cf. Roger de Piles.[223]

Des peintres, à la touche libre, très expressive, ont su privilégier les contours lorsqu'ils souhaitaient suivre – et dépasser – l'impulsion novatrice « à la grecque » que les peintures manifestes de M.-J. Vien (*La marchande d'Amours*[224]) avaient initialisée. Tels sont, quand ils traitent certains sujets mythologiques ou d'histoire antique, J.-H. Fragonard (*Corésus et Callirhoé*[225]), J.-B. Greuze (*Psyché couronnant l'Amour*, mais également le *Portrait de La Live de Jully*[226]) et F. Boucher (*Apollon, Mercure* et autres divinités aujourd'hui à la Wallace Collection). Le trop peu connu *Vénus dictant une lettre à l'Amour avec l'aide de Mercure* (1748), de Louis-Michel van Loo, offert à l'Académie de San Fernando à Madrid, à sa création, n'est-t-il pas un manifeste « à la grecque » ? On retrouve la figure de *Mercure*, proche de celle du peintre, cette fois dans la célèbre statue de J.-B. Pigalle (1753), mise en valeur par Chardin dans une de ses allégories des *Arts* ? Sait-on que Mathurin Crucy, élève de Boullée à l'Académie d'Architecture (peut-être également des condisciples ?), était autorisé à

---

[218] D. Rabreau, « El dibujo. Utopia architectonica o imagen mediatica ? A proposito de una polémica mantenida hacia 1800 en Francia », dans *Arquitecturas dibujadas*, Vitoria-Gasteiz, éd. Centro Vasco de Arquitectura, 1996.

[219] S. Melchior-Durand, « Les dessins mythologiques de Bouchardon et la réforme du goût sous Louis XV », *Paris capitale des arts*, D. Rabreau (dir), *op. cit. supra*.

[220] Le caractère de leurs dessins diffère au premier coup d'œil ! *Edme Bouchardon* (…), cat. expo. G. Scherff (dir), *op. cit. supra*.

[221] D. Rabreau, « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé, propos sur le chef-d'œuvre animalier d'Edme Bouchardon », *Les écuries royales, XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, D. Roche (dir.), Colloque International de l'Académie équestre de Versailles, château de Versailles, 26-28 sept. 1996, Paris, 1998.

[222] Les critiques de l'époque n'ont pas apprécié le geste « trivial » du sujet des deux statues, avec l'arc et les armes de façonnement pour l'Amour et le geste d'attacher sa talonnière, pour de Mercure ! D'abord proche de celle de Bouchardon, l'esthétique de Pigalle s'orientera ensuite vers un naturalisme plus militant…

[223] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes, op. cit. supra.*

[224] *T.-W. Gaehtgens* et J. Lugand, *Joseph-Marie Vien peintre du Roi (1716-1809)*, Paris, 1989.

[225] D. Rabreau, « Postface » de *Corésus et Callirhoé de Fragonard. Un chef-d'œuvre d'émotion*, sous la dir. de C. Henry et D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, tome VI, Paris-Bordeaux, 2007. Le débat bien connu (illustré notamment par R. de Piles, entre dessin (Raphaël) et couleur, Rubéniens-Poussinistes, inspire également les architectes-peintres, comme De Wailly sous influence du Bernin et de Palladio, ou Boullée, sectateur du Corrège… 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 du colloque de Paris (décembre 1999 et décembre 2004), D. Rabreau & D. Massounie (dir), Paris, 2006.

[226] S. Eriksen, *Early Neo-Classicism*, Londres, 1974.

dessiner le modèle vivant à l'Académie de Peinture et de Sculpture ? Quant à Boullée, il fit exécuter les personnages qui animent certains de ses projets par son ami le dessinateur-graveur Moreau-le-jeune.[227]

L'expression « goût à la grecque », reprise de l'époque elle-même, désigne dans le cadre de l'anticomanie un nouveau mouvement des arts décoratifs puis, par extension, de la peinture (Joseph-Marie Vien) et de l'architecture (Soufflot et les *Piranésiens*, à leurs débuts), soucieux de retrouver une authentique inspiration des modèles grecs enfin dévoilés par les antiquaires (Caylus, notamment) et, de la sorte, de régénérer l'art moderne flétri par l'épisode libertaire collectif du R*ocaille*. L'abbé Batteux définit le goût comme un *sentiment*[228], qui n'a donc rien à voir avec le concept de style forgé au XIX^e^ siècle. Mais quand la *mode* s'en empara, certains critiques (Cochin-fils) fustigèrent ce goût devenu immodéré, tout autant qu'ils avaient dénoncé auparavant la *rocaille*[229]… J.-C. Delafosse[230], architecte mais surtout dessinateur et graveur, sera l'un des diffuseurs parmi les plus prolifiques de ce goût et l'architecte de la cour de Parme, E.-A. Petitot[231], disciple inspiré de Soufflot, publiera un livre de gravures de costumes d'une *mascarade*[232], gentiment caricaturale…

Volontairement affirmés, démultipliés et souvent d'un volume massif, mais respectant la symétrie, les ornements du « goût à la grecque » se déclinent en figures géométriques, rinceaux réguliers, tresses, frises de grecques, lignes de poste, cannelures, pattes de lion, bucranes, vases, trépieds « à l'athénienne », guirlandes de chêne, triglyphes et gouttes, associés au dorique lorsque l'ordre d'architecture est sollicité. Parfois les formes d'un objet ou d'un membre architectonique (pieds cannelés des meubles, consoles en triglyphe des balcons) structurent une composition architecturale, sans conformité avec le jeu canonique des proportions. Enfin le décor d'accompagnement, comme les grilles de fer forgé des balcons et des rampes d'escalier, tout aussi prolifiques qu'à l'époque de la *rocaille*, deviennent des manifestes de ce goût de l'antique réaffirmé – certes connu depuis la Renaissance, mais d'un usage alors soumis aux règles vitruviennes, très restrictives !

On considère comme un chef-d'œuvre du genre, véritable *incunable* du « goût à la grecque », le cabinet avec un bureau-cartonnier[233] du riche introducteur des ambassadeurs à la cour, ami de Mme de Pompadour et familier du cercle du comte de Caylus, La Live de

---

[227] J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée. 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.
[228] C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1773 (rééd., Paris, 1989).
[229] C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières, op. cit. supra.*
[230] J. Barrier, *Jean-Charles Delafosse, op. cit. supra.*
[231] *Petitot: un artista del settecento europeo a Parma*, cat. expo., Parme, 1997; G. Cirillo, *Ennemond-Alexandre Petitot* (...), Parme, 2002.
[232] E.-A. Petitot, *Mascarade à la grecque*, Parme, 1771.
[233] S. Eriksen, *Early Neoclassicism, op. cit. supra*.

Jully, meuble dessiné par le jeune peintre piranésien L.-J. Le Lorrain et supervisé (entre 1753 et 1758[234]) par l'architecte F.-D. Barreau-de-Chefdeville.[235] Elève de G. Boffrand, appelé à une belle carrière (au service de l'intendant de Bordeaux et du prince de Condé), l'artiste mourut à 40 ans, laissant trop peu d'œuvres. « Barreau utilise une modénature simple, un répertoire limité comprenant des chambranles à crossettes, des frises, des postes, des rosaces, des pommes de pin, des consoles doriques » constate Michel Gallet[236].

Le « goût à la grecque », apparu vers 1755, s'est vite trouvé à la croisée des chemins, notamment dans les dix ans qui suivirent, avec le retour des artistes de l'Académie de France à Rome. La plupart, *Piranésiens* convaincus, mais sans trop de perspectives de chantiers à leurs débuts. Le cas de De Wailly est symptomatique, puisqu'il commença sa carrière en donnant des modèles d'objets et de décor, avant son premier chef-d'œuvre architectural, directement inspiré par le mythe apollinien : le château de Montmusart, à proximité de Dijon.

L'architecte britannique William Chambers[237], formé chez J.-F. Blondel, camarade de M.-J. Peyre, C. De Wailly et L.-P. Moreau lors de leur séjour romain, demeura fidèle à son inconditionnelle francophilie quand il fut chargé d'édifices royaux dans son pays. Adepte du « goût à la grecque » qu'il avait pu apprécier lors de ses séjours à Paris, il donne avec la somptueuse Somerset House à Londres, ou au Pavillon Marino près de Dublin, par exemple, des édifices atypiques en Grande Bretagne, patrie du *Palladianisme* depuis plus d'un siècle et foyer du renouveau étrusco-pompéien ![238] Les décors intérieurs et le mobilier de cette dernière tendance, notamment dans les œuvres des frères Adams, anticipent sur l'épuration stylistique qui apparaît rapidement en France, avec le règne de Louis XVI et plus encore sous le Directoire.

Comment apprécier, à Paris, puis dans les villes et châteaux de province, l'évolution du décor d'architecture, mobilier et objets entre les années 1754 et 1774, qui correspondent aux vingt dernières années du règne de Louis XV, pour lesquels les manuels d'histoire de l'art ou catalogues d'exposition enseignent que le « style Louis XVI » apparaît bien avant le règne de ce monarque ?[239] C'est un déni de bon sens…

Je l'ai dit plus haut, J.-G. Soufflot très influent à Lyon, appelé à Paris par le « clan » de Mme de Pompadour pour le chantier de la basilique royale de Sainte-Geneviève (Panthéon

---

[234] M. Gallet, notice « Barreau de Chefdeville », dans *Dictionnaire…, op. cit. supra*.
[235] *Ibid*. et F.-G. Pariset, « L'architecte Barreau-de-Chefdeville (1725-1765) », *BSHAF*, 1962 ; S. Eriksen, « La Live de Jully's furniture ''à la grecque'' », *Burlington Magasine*, 1961.
[236] M. Gallet, *Dictionnaire* (…), *op. cit. supra*.
[237] J. Barrier, *William Chambers* (…),*op. cit. supra ;* J. Harris, *Sir William Chambers knight of the Polar Star, Londres, 1970.*
[238] *Grand Tour : the Lure of Italy in the Eighteenth Century*, cat. expo. Tate Gallery, éd. Londres, 1996.
[239] Fréquent, ce point de vue s'observe encore dans le catalogue de l'exposition *Soufflot et son temps* (Lyon-Paris), éd. CNMHS, Paris, 1980.

actuel), dont il fait un symbole de « gallo-grec » – loué par le Père Laugier [Cf. *supra* Chapitre 2] –, Soufflot évolue lui-même très rapidement et s'entoure de disciples qui diffusent en France ses principes : à Lyon, déjà, Toussaint Loyer[240], par exemple, ou à Bordeaux F. Lhote[241], mais également J.-F. de Neufforge et P.-J.-M. Dumont. Chacun d'entre eux illustrent, avec une originalité propre, un « goût à la grecque » diversifiée qui, jusque dans les années 1775-1780 touche même les ingénieurs et des entrepreneurs de bâtiments.[242] L'inspiration venue des recueils périodiques de modèles de Neufforge est flagrant, ainsi que celle données par les gravures de Delafosse – l'artiste est introduit en grande pompe à l'Académie royale de Bordeaux ! Et il est un décor qui perdure longtemps « à la grecque » : les ferronneries des balcons, à Bordeaux, Lyon, Nancy, Strasbourg, Toulouse, Besançon, Pézenas, Tours, Dijon, Rouen… jusqu'à Bruxelles !

L'évolution de la *mode* est également à considérer, notamment en contraste avec les volumineux vêtements et coiffures parées de l'époque de la reine Marie-Antoinette ! Les figures « à l'athéniennes » de M.-J. Vien firent école : les portraits féminins sollicitèrent des représentations en *vestale* et, certains portraits peints par Elisabeth Vigée Le Brun, jusqu'à ceux de J.-L. David sous le Directoire, montrent des modèles de drapés et de coupes de vêtements complètement dépouillés et près du corps. Par rapport à Vien, les contours s'imposent et soulignent davantage la grâce, simple, des vêtements « naturellement » disposés ; le portrait de Juliette Récamier, en 1800, en est l'illustration la plus pure. Or cette épuration avait été anticipée, avant les années 1750 par Bouchardon qui, pour la Fontaine de Grenelle dédiée à Louis XV, s'était inspiré de pierres gravées antiques afin de façonner les dessins préparatoires de ses sculptures ; comme lui, les artistes s'imprégnèrent de plus en plus de la statuaire antique, mais également des vases grecs peints, suivant les principes théorisés à Rome, par l'influent Winckelmann[243], et son disciple A.-C. Quatremère de Quincy, sculpteur de formation, grand admirateur du sculpteur Antonio Canova, celui-là même qui osa la statue nue, en pied, de Napoléon Bonaparte[244]…

---

[240] Notamment au quartier Saint-Clair de Lyon. Cf. *L'œuvre de Soufflot à Lyon*, M.-F. Pérez et D. Ternois (dir.), Lyon, 1982 ; *Soufflot et l'architecture des Lumières*, *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° spécial, 1980.

[241] P. Maffre, *Construire Bordeaux au XVIII^e siècle. Les frères Laclotte, architectes en société (1756-1793)*, Bordeaux, 2013 ; *Le port des Lumières. 2, Bordeaux*, *Architecture et art urbain*, cat. expo., Bordeaux 1780-1815 : exposition, 1989 ; C. Taillard, *Bordeaux à l'âge classique*, Bordeaux, 1987.

[242] Cf. A. Lemonnier-Mercier, *Les embellissements du Havre au XVIII^e siècle*, Rouen, 2013 ; à propos des fers forgés de balcons, cf. D. Rabreau, « Du ''goût à la grecque'' sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », 2010, *op. cit. supra*.

[243] E. Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003.

[244] *Napoléon en Mars désarmé et pacificateur*, marbre blanc conservé à Apsley House à Londres.



22-Chardin, *Allégorie des Arts*, avec le Mercure de Pigalle, huile sur toile, Louvre (Cl. du musée)



23-J.-B. Pigalle, *Mercure attachant sa talonnière*, réplique en bronze de l'original en marbre, Louvre (Cl. du musée)



24-Vase de Sèvres, d'après De Wailly, porcelaine et bronze, coll.
de Louis XVI, musée de Baltimore (Cl. du musée)

Du « goût à la grecque » à l'épuration du* style*, individuel et politico-social

La dénomination anglaise « goût étrusque » ou « style arabesque », qui affecte toute l'architecture des rois George, ne serait-elle pas plus pertinente, ou plus explicite, que celle de « style Empire », des deux côtés de la Manche ? Parfois inspiré des fragments de fresques libérées par les fouilles d'Herculanum[245] et Pompéi, cette manière « à l'antique » demeure bien la caractéristique dominante du décor européen, né dès les années 1760-70, en Angleterre et en France d'abord, et rapidement concrétisé dans la Rome de Raphaël Mengs, la Suède de Desprez, la Russie de Cameron, de Quarenghi et des élèves russes de Ledoux et De Wailly, en passant par l'Espagne où Jean-Démosthène Dugourc, le beau-frère de Bélanger, exécute des chefs-d'œuvre du genre à l'Escurial, à Madrid et Aranjuez[246]…

Quelques exemples de ce style international, dans sa diversité parisienne précoce, sont illustrés dans le livre de Brunon Pons.[247], conservé actuellement au Paul Getty Museum, Malibu[248]. Je renvoie ici au décor anonyme, vers 1800, du salon de l'hôtel de Serres remonté au musée des Arts décoratifs[249], évoqué plus haut en contrepoint de l'hôtel Hosten : gardons à l'esprit l'ordonnance de colonnes grêles demi-engagées qui rythment l'alternance des portes, ornées de moulures droites sans le moindre décor figuré, et des trumeaux très étroits, dans une tonalité de blanc pour les bas-reliefs au-dessus des portes et les arabesques filiformes en relief, se détachant sur des fonds bleu-gris dans des encadrements jaune paille marbré : coloris un peu fade datant en fait du milieu du XIX^{e} siècle et qui accentue la relative sécheresse de l'ensemble, une froideur reflétée par de grands miroirs cintrés. Quel contraste en revanche, avec l'hôtel d'Aumont dont les dessins sont donnés par l'architecte Pierre- Adrien Pâris dès 1775-1776 ! En témoignent le « boudoir », qui se trouve aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York et la « petite salle à manger », également conservée à New York. Le premier n'est qu'un jeu de panneaux quadrangulaires blancs et dorés, uniformément plat, mais agrémenté de grandes glaces encastrées dans des lambris dressés sur le plan octogonal oblong de la pièce. Les arabesques, avec des grotesques d'une extrême délicatesse, sont peintes au naturel de couleurs vives et dans un style plus graphique qu'à l'hôtel Hosten. Dans la petite salle à manger, les figures et rinceaux peints en camaïeux de bistre s'élèvent sur une échelle

[245] T. Gaehtgens et J. Lucan, *Joseph-Marie Vien* (…), *op. cit. supra*.
[246] Notamment à la Casa del Labrador.
[247] Chez C.-N. Ledoux, les arabesques du décor de l'hôtel Hosten, 1792.
[248] Cliché du musée, extrait du livre de B. Pons, *op. cit. supra*.
17 A. Lebeurre, « Le *genre arabesque* : nature et diffusion des modèles dans le décor intérieur à Paris, 1760-1790 », *Histoire de l'art*, n° 42-43, 1998 ; A. Lebeurre, « Les loges de Raphaël, école moderne de *l'arabesque. Sur quelques étapes de la réception d'un modèle* », actes du colloque *L'art et les normes sociales au XVIII^{e} siècle,* Centre Allemand d'Histoire de l'art, fév. 1999, Paris, 2001, sous la dir. de T. Gaehtgens, C. Michel, D. Rabreau et M. Shieder, Paris, 2001.
[249] Cliché dans B. Pons, *op. cit. supra*.

plus monumentale, tandis que certains motifs des portes, peints en trompe l'œil couleur bronze, se détachent sur un fond d'or. Au-dessus des portes, de petites consoles, qui supportent une corniche simplifiée, dorées, sont les seuls éléments plastiques du décor de lambris dont l'unité recherchée joue sur l'harmonie contrastée de riches dessins d'arabesques contenues dans une structure géométrique plane des plus simples. Au contraire, dans un décor beaucoup plus plastique d'arcatures, qui intègre des toiles marouflées (probablement rajoutées) et une cheminée pourvue d'atlantes en marbre blanc et de bronzes dorés, le boudoir de l'hôtel de Sérilly diversifie les arabesques, aux couleurs vives, dans un mouvement ascendant qui conduit le regard vers un plafond à sujet mythologique, dont les sculptures dorées en fort relief couronnent avec une majesté piquante cet espace réduit et conçu avec délicatesse (ce boudoir, remonté au Victoria & Albert Museum de Londres, a été créé en 1778 par l'architecte Rousset et les célèbres sculpteurs et peintres d'ornements, Rousseau père et fils, qui travaillèrent à Versailles et Fontainebleau, mais également pour Ledoux.



25-Pendule aux Vestales, d'après Dugourc, musée des Arts décoratifs, Paris (Cl. du musée)



26-J.-D. Dugourc, Dessin pour le Garde-meuble, plume et aquarelle, musée Carnavalet
(Cl. du musée)



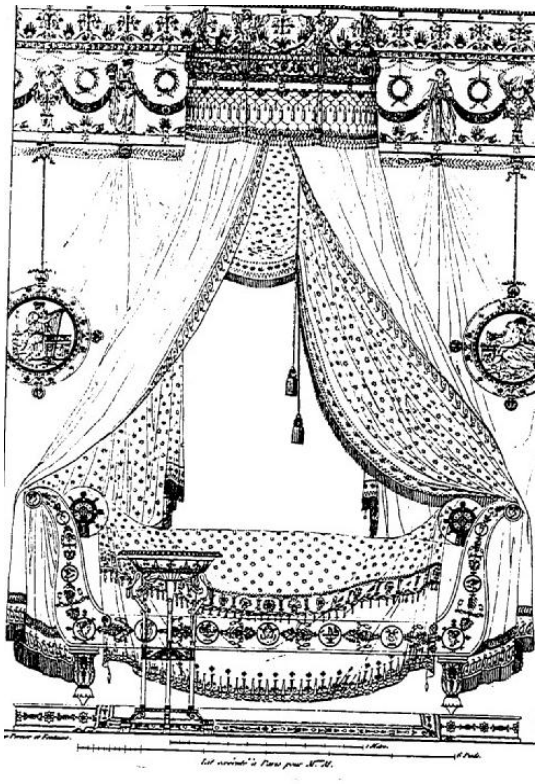
27-J.-D. Dugourc, Décor d'une chambre, plume et aquarelle, musée des Arts décoratifs, Paris
(Cl. du musée)



28-A.-P. Prieur, d’après F.-J. Bélanger, Salle de bain et boudoir de Mlle Dervieux, plume et aquarelle, musée Carnavalet (Cl. du musée)



29-F.-J. Bélanger, Décor pour le sacre de Louis XVIII à Reims, aquarelle,
Metropolitan Museum, New York (Cl. Du muse)



30-Percier et Fontaine, Lit à baldaquin, gravure extraite du *Recueil de décoration intérieure* (…)
(Cl. Centre Ledoux)

De Bélanger et Dugourc, jusqu'à Percier et Fontaine

Un des nombreux chefs-d'œuvre de Bélanger, dont l'activité ne cessera qu'à sa mort, sous la Restauration : le décor si varié du pavillon de Bagatelle, dite « la Folie d'Artois »[250], édifié d'un seul jet en 1777 pour le frère de Louis XVI, le propriétaire du *Pâris et Hélène* de David, évoqué plus haut, mérite une attention toute particulière. Restitué *in situ* pour le grand salon octogonal couvert d'une haute coupole, structuré sur toute la hauteur des lambris par d'imposantes arabesques de stuc qui alternent avec des baies et des glaces cintrées, ce décor réalisé en 1778-79 est considéré comme un manifeste du genre où le génie de Bélanger s'est exprimé avec l'aide d'une jeune équipe d'artistes brillants et à l'avenir prometteur : les Lhuillier, Dugourc, Gouthière, Jabob[251], etc. Modèle de distribution dans le domaine des « folies », Bagatelle comporte des types variés de décoration, depuis le système arabesque associé aux grands miroirs, déjà cité, jusqu'à la simulation d'une tente militaire entièrement tendue d'étoffe de soie rayée (chambre du comte), en passant par l'illusion paysagère avec de grands tableaux d'Hubert Robert encastrés dans les parois de la salle de bain. Vingt ans plus tard, en 1797, l'architecte allemand Friedrich Gilly l'appréciait comme une des meilleures réussites « de l'architecture des temps modernes » D'autres chefs-d'œuvre de Bélanger, malheureusement détruits, avaient déjà été publiés en 1801 dans le premier recueil de Krafft.[252]

Les décors de Bélanger (à Bagatelle il précède de 13 ans les effets similaires, mais bien plat et simplifié, évoqués plus haut à l'hôtel de Serres) puisent leur agencement et leur harmonie dans l'autorité plastique qui est donnée dans l'insertion de sculptures en marbre blanc, de grandeur naturelle, dans la forme de l'ordonnance grêle des colonnes pompéiennes et dans le rythme qu'engendre l'alternance de cintres et de grands médaillons en stuc, également les entrecolonnements. L'arabesque, réduite, demeure inscrite dans des cadres, sur

[250] Le grand salon de Bagatelle, 1777-1778 Cliché extrait du livre *La Folie d'Artois*, ouvrage collectif, Paris, 1988.
[251] C. Baulez, « Huit chaises pour la salle à manger de Marie-Antoinette », *Versalia*. Revue de la Société des Amis de Versailles Année 1999.
[252] A l'époque où le pavillon, devenu propriété nationale, était loué à un restaurant, Bagatelle est donné en modèle dans le recueil de Krafft et Ransonnette (1812). On y trouve aussi la maison de Mlle Dervieux et le boudoir de Mlle Adeline, avec un grand luxe de références pompéiennes. Le coloris, retransmis dans les légendes de la gravure au trait, fait valoir cette fine ordonnance peinte en « bois lilas » avec chapiteaux de bronze dorés, dressée sur un soubassement en bois d'acajou, au-devant d'un jeu de stuc blancs sur fond jaune sur des fonds « lilas foncé » ; encadrements de glaces, frise en blanc aux ornement dorés, figure en stuc blanc sur fond bleu clair s'harmonisaient avec des sofas en soie bleue aux ornements brodés d'or, etc. Le décor intérieur de la propre maison de l'architecte, construite en 1787 à la Chaussée d'Antin (présenté sur une page en vis-à-vis du décor de Berthault pour la chambre à coucher de Mme Récamier), montre pour caractéristique principale d'être rythmé par des colonnettes ; Cf. J.-J. Bélanger, dessins aquarellés du décor des principales pièces de Bagatelle. Les toiles d'Hubert Robert sont aujourd'hui conservées au Metropolitan Museum de New York (don Pierpont Morgan 1917 (Cliché extrait du livre *La Folie d'Artois, op.cit. supra*).

les vantaux et dessus de porte ou de glaces.[253] Dès l'origine, avec la création de Bagatelle, par son rôle également de dessinateur des Menus Plaisirs de Louis XVI, son aura auprès de ses collaborateurs et jeunes confrères, jusqu'à ces publications tardives de Krafft et Ransonnette[254], Bélanger apparaît comme un des maîtres les plus inspirés et, surtout, le plus inventif dans l'art de la *variation* du décor d'intérieur, au service de la Cour comme des particuliers. Plusieurs historiens ont parfaitement défini sa place. Michel Gallet rend hommage à Emil Kaufmann qui « a dégagé l'un des traits subtils de l'art de Bélanger : les motifs décoratifs répartis en divers points d'un ensemble de bâtiments lui confèrent une unité dont la perception par le visiteur est progressive et fait appel à sa mémoire. »[255] Il cite également Monique Mosser pour qui « Bélanger utilise la correspondance multiple des motifs indépendants », pour conclure : « Ici s'annonçaient les variations dont Percier devait entourer, chez Bonaparte (…), le repos du guerrier »[256]. Et en effet, dix années après les décors de Percier et Fontaine pour le château de la Malmaison de Joséphine, Napoléon aimait toujours le pavillon de Bagatelle ; Fontaine, qui en témoigne dans son *Journal,* le lui fit visiter en détail après l'avoir remeublé avec des remplois[257]

A l'évidence, le motif n'est pas tout dans l'art du décor, et il faudrait aborder, avec la composition spatiale des pièces et les structures architectoniques, le phénomène des *effets* qu'elles doivent produire, par rapport au mobilier, aux mouvements et positions des hôtes, à la lumière, dans le jeu mobile des portes, fenêtres, draperies et glaces. Et, comme on vient de le voir, après la présence de la statuaire ou du relief (les caryatides), l'usage des grands miroirs symétriques, des minces colonnettes en relief inspirées directement de la peinture architecturale d'Herculanum ou de Pompéi, ainsi que le recours aux amples drapés en tissus rayés, simulant la structure légère d'une tente, abolit le plus souvent dans le *style arabesque* la grande ordonnance classique canonique, pilastres ou colonnes engagées posées à même le sol. C'est flagrant avec C.-N. Ledoux, dans la coupe du grand salon de l'hôtel Hosten, gravée au trait dans Krafft & Ransonnette (1801). Toutefois, dans certains cas où elle est maintenue, mais le plus souvent sur piédestaux, et dans une échelle réduite, son rôle est amoindri. Cas plutôt rare, le même ensemble du salon de l'hôtel Hosten, tel qu'il a été gravé par Krafft et

[253] J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et des les environs*, Paris, 1801, pl. 93, légendes, 16e cahier. Cf. aussi J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *Recueil d'architecture civile* (…), Paris, 1812.
[254] J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *op cit supra*.
[255] La *Folie* du comte d'Artois était devenue le repos de chasse de l'Empereur au bois de Boulogne. Cf. M. Gallet, notice « F.-J. Bélanger », *Les architectes parisiens au XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995 (depuis 1810 des projets prévoient le « rétablissement » de Bagatelle ; cf. D. Ledoux-Lebard, « Le mobilier Empire du pavillon de chasse de Bagatelle », *Les arts à l'époque napoléonienne*, Archives de l'art français, nouvelle période, t. XXIV, 1969.
[256] P.-L. Fontaine, *Journal*, *op. cit.*, t. 1, p. 350

Ransonnette, montre au contraire un plan carré structuré en élévation par quatre grandes serliennes d'ordre ionique reposant à même le sol, deux ornées de glaces en vis-à-vis, celle qui encadre la cheminée aux caryatides s'élevant en face de la fenêtre, elle-même partie centrale d'une séquence de trois serliennes en façade !

L'art monumental bourgeois de Ledoux trouvera peu d'équivalent dans le grand genre plus tardif des maisons de l'Empereur. Et l'on va voir que la « manière » de Percier et Fontaine repose sur la nécessaire flexibilité structurelle (donc géométriquement *modulable*) de lambris destinés au réaménagement d'une architecture d'intérieur qui n'est le plus souvent qu'un redécoupage d'espaces préexistants ! Dès 1953, Louis Hautecœur abordait cette question, en l'élargissant au problème du catalogue des formes et des *types* mis à disposition sous l'Empire, je cite : « Que cette architecture soit très souvent un « puzzle » de réminiscences, le fait est exact » […] « L'architecte adapte le bâtiment [ici le décor intérieur] non plus au programme, mais au type choisi » [258]

Un type de dessin de Percier, magnifique image d'une collection idéale d'antiques, contemporain du musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, trouve un précédent dans certaines gravures célèbres de Piranèse. Sans ordre apparent, les modèles s'accumulent dans la fixité des contours. Le pittoresque et le sentiment de l'espace, propres à Piranèse, donnaient plus de corps à ces morceaux choisis : par exemple l'évocation de « l'ancien croisement de la via Appia et de la via Adriana » des *Antichità romane* de 1756, ou les éléments de « décorations en stuc d'une chambre funéraire », [259] du même recueil, ou encore une planche extraite des *Vasi, candelabri, cippi*, publié en 1778, l'année de la mort de l'architecte vénitien[260]. Les piranésiens français du XVIII[e] siècle, les De Wailly, Pâris, Clérisseau, Ledoux, Bélanger, Brongniart, Pâris, resteront fidèles à la fascination des contrastes d'ombre et de lumière et à la volumétrie des formes piranésiennes, jusque dans l'illusion du trompe l'œil. Piranèse lui-même, lorsqu'il fait œuvre d'architecte créateur, et en l'occurrence d'égyptomanie précoce dans les modèles des *Cammini,* ou dans le décor du célèbre Café des Anglais à Rome (réalisé avant 1769), soumet la figure et l'ornement à une structuration très forte de l'espace.[261]

---

[258] L. Hautecoeur, *op. cit. supra*, t. V, *Révolution et Empire*, Paris, 1953, p. 314. cf. également L. Hautecoeur, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII[e] siècle. Essai sur les origines du style Empire*, Paris, 1912. C. Percier, *Collection d'objets antiques*, plume et lavis, Paris, Galerie Talabardon & Gautier.

[259] L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. V, *Révolution et Empire*, Paris, 1953, p. 314. cf. également L. Hautecoeur, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle. Essai sur les origines du style Empire*, Paris, 1912.

[260] L. Ficacci, *Piranesi. The Complete Etchings*, Cologne, Londres, Madrid, NewYork, Paris, Tokio, 2000 (texte en italien, anglais et français).

[261] J.-B. Piranèse, vases, candélabres, cippes, sarcophages, trépieds, lampes et ornements, eau-forte publiée dans *Vasi, candelabri, cippi*, t. I, 1778, J.-B. Piranèse, décoration égyptienne pour le café anglais à Rome, eau-forte publiée dans *Diverse maniere d'adornate i cammini*, 1769.

En Angleterre, vers 1800, un John Soane tenté comme Percier et Fontaine par l'épuration graphique et l'usage du « puzzle », n'en conçoit pas moins l'enchaînement des pièces de sa propre maison à Londres[262] avec une science de la variation spatiale et plastique remarquable ; par exemple, le jour zénithal y joue un rôle majeur, aussi important que dans la maison de Mlle Guimard de Ledoux.

Quels qu'en soient l'élégance, le mode de fragmentation original et la variété plaisante, le premier décor d'appartement complet connu de Percier et Fontaine, celui de La Malmaison, n'atteint pas l'autorité dans l'invention ou le génie dans l'harmonie dont font preuve leur confrère anglais, ou Bélanger qui les inspire, dans un sentiment esthétique comparable. De la première version du décor intérieur incrusté dans le grand manoir du XVII[e] siècle de La Malmaison[263], réalisé en 1800 par Percier et Fontaine pour Joséphine, la bibliothèque qui symétrise avec la galerie de tableaux / salon de musique, la salle du Conseil et la salle à manger respectent aujourd'hui les caractéristiques d'origine – d'autres pièces ont été refaites par Berthault sous l'Empire…

La bibliothèque, à l'espace fragmenté par de petites ordonnances aux colonnes grêles, mais courtes, où dominent les effets d'acajou, demeure d'une grâce un peu austère ; la salle du Conseil s'inscrit dans le simulacre d'une tente militaire au tissu rayé (réminiscence de Bagatelle), tandis que la salle à manger, également sévère dans son coloris, décline de grands motifs d'inspiration archéologique calqués sur de vrais antiques : motifs peints d'objets en trépieds ou de figures féminines d'Herculanum… Dérivé du système de Bélanger, mais sans ses subtiles gradations d'effet ou de richesse inventives dans l'ornement, privé d'une structure architectonique forte qui hiérarchiserait l'assemblage des baies, des lambris et des meubles assortis, le décor « manifeste » de Percier et Fontaine respire un charme bourgeois certain, mais bien éloigné du faste des décors abordés jusqu'ici, sans pour autant annoncer l'exubérance solennelle du style des demeures impériales futures.

Je n'ai pas évoqué la distribution et la composition des maisons parisiennes autour de 1800. Elle est parfaitement reflétée par les plans publiés par Krafft et Ransonnette, où l'on constate que le moindre hôtel est souvent transformé en *villa,* au plan massé, indépendante et inscrite dans le paysage d'un jardin, conformément aux schémas récurrents du *palladianisme* international. En 1801, strictement contemporain du premier recueil d'ornements que publient Percier et Fontaine, à l'époque des travaux de La Malmaison, le *Recueil d'architecture civile* de Krafft et Ransonnette présente, de manière incontournable, le bilan de trente ans

[262] Aujourd'hui Sir John Soane's Museum, 13 Lincoln's inn Fields.
[263] Cf. L. de Quellem, *Château de Malmaison*, Paris, éd. Foulard, s. d. ; B. Chevallier, *Malmaison : château et domaine des origines à 1904*, Paris, 1989.

d'architecture domestique édifiée à Paris ![264] L'analogie frappante de cet ouvrage avec celui de Percier et Fontaine qui publient leurs nouveautés comme une « syntaxe de la décoration intérieure »[265], tient évidemment beaucoup au procédé de la gravure au trait, véritable épure par le seul dessin des contours observés. Il s'agit là d'un constat majeur dans l'approche de la question stylistique au début du XIX[e] siècle, dans son opposition même au style généreusement ombré et plastique des gravures de Ledoux (il récuse toutefois le clair-obscur obsessionnel de Piranèse !) publiées en 1804. Si le style dominant du dernier tiers du XVIIIe siècle et le style Empire (au sens large) ont une origine commune dans l'appropriation des motifs « à l'antique » diffusés par Piranèse et ses émules, il conviendrait donc de distinguer les nuances d'assemblage, extrêmes, qui qualifient l'attitude des créateurs, mieux *individuellement* que chronologiquement.

Dans cette optique, je conclue en formulant quelques questions. La première est relative au rôle du dessin au trait dans la formation des artistes et du goût du public : la déperdition spatiale de la perception du décor ressortirait-elle aux combinaisons par trop descriptives des parois traitées en « puzzle » ? La seconde question, corrélative, s'intéresserait au phénomène de standardisation des procédés formels et d'assemblage dans le décor, comparativement aux méthodes de composition *craticulaires* recommandées par Durand[266] dans son enseignement de l'architecture – procédé parfaitement intégré dans les critères de jugement du Conseil des Bâtiments civils. Qui dit standardisation dit économie et large diffusion, voire vulgarisation. Le style Empire serait-il déjà celui de l'industrie future du bâtiment (fonte, plâtres en série, papier peint) ? L'usage de l'arabesque s'y trouve, me semble-t-il, plus stéréotypé que dans les décors des années 1770-1800. Mais la déclinaison de ce motif, généralisé durant cinquante ans, ne caractérise pas de la manière la plus radicale les solutions *stylistiques individuelles* remarquées chez les plus grands maîtres, du règne de Louis XV au Directoire.

---

[264] J. C. Krafft et N. Ransonnette *Recueil d'architecture civile, op. cit. supra.*
[265] *Ibid.*
[266] 27 C. Percier et P.-F. L. Fontaine, *Recueil de décorations intérieures*, Paris, livraisons de 1801 à 1812. Cf. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, 1984.



31-A.-T. Brongniart, Décor de l'hôtel de Mlle Dervieux, aquarelle,
Carnavalet (Cl. du musée)



32-Cabinet de la reine Marie-Antoinette, d'après J.-D. Dugourc, Walters Art Museum,
Baltimore (Cl. du musée)



33- G. Jacob, Chaise de la laiterie de Rambouillet, d'après un modèle d'Hubert Robert, pour Marie-Antoinette, coll. château de Versailles (Cl. du musée)



34-P.-A. Pâris, Motif de grotesque, aquarelle, Musée des Beaux-arts, Besançon (Cl. du musée)

L'iconologie, support ou aléa du style individuel ou collectif ?

Quant à l'*inspiration*, elle s'observe dans un éclectisme à la fois chronologique, stylistique et symbolique : les emprunts aux motifs classiques gréco-romains – chez tous les artistes, et chez les piranésiens athéniens ou pompéiens précisément – se partagent avec l'usage d'objets et de motifs étrusco-égyptiens ; le XVII[e] siècle n'est sans doute pas en reste, avec le succès des recueils de Jean Le Pautre, réédités par Jombert au XVIII[e] siècle[267] (chez De Wailly notamment ?). Les formes et leurs déclinaisons se trouvent évidemment adaptés, réinventés, parfois métamorphosés (surdimensionnées ou groupées pour produire des effets destinés à valoriser un emblème, par exemple).

Le catalogue des symboles ornementaux, olivier, acanthe, chêne, palme, fleur de lys et celui de la faune, abeille, papillon[268], cygne, coq, patte et tête de lion, bucranes, chevaux, boucs, etc. jouent le rôle de *hiéroglyphes*, auxquels peuvent se joindre des allégories humaines et pittoresque, quand ce ne sont pas des objets très signifiants, connotés : faisceaux de licteurs (aristocratiques et / ou républicains !), armes, accessoires de jardinage, de marine, de science – sous forme de trophée – s'inspirant de l'usage des blasons. Par exemple, au Café militaire (1762), le jeune Ledoux flatte l'aristocratie de l'Armée des « guerres en dentelle » de Louis XV par des signes héraldiques pittoresques en ronde- bosse ![269]

Auparavant, à l'époque de la *Rocaille,* Watteau et ses émules (un Jean-Baptiste Huet, par exemple, également auteur de toiles de Jouy et de tapisseries[270]), introduisaient des scénettes idylliques, champêtres, chevaleresques ou mythologiques, comme dans un paysage végétal esquissé, miniature, et réinventaient ainsi les « rinceaux habités », souvent dans des cabinets plus confidentiels (ou, par exemple, au salon des singes à l'hôtel de Rohan).

Et puis des chinoiseries ou des turqueries, illustrent l'imaginaire collectif des voyages lointains, forcément merveilleux : elles s'impriment dans les tissages des cotonnades de la Compagnie des Indes, et même dans l'usage de certains vêtements (châles, gilets). Dans l'apparat d'une chambre à coucher ou d'une salle à manger, les décorateurs-architectes sont très attentifs à l'harmonie des couleurs – contrastes forts ou pastels apaisants, jusque dans l'accord à faire valoir dans le rapport entre les surfaces peintes ou sculptées et les rideaux tendus ou relâché. Les alcôves enrichies de dais et de doubles rideaux, comme les voilages

267 Paris, 1751.
268 *L'aigle et le papillon, symboles des pouvoirs napoléoniens*, cat. expo. Musée des Arts décoratifs, Paris, 2007.
269 D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux,* 2000, *op. cit. supra*.
270 J.M. Tuchscherer, *La toile de Jouy : dessins et cartons de Jean-Baptiste Huet (1745-1811)*, Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse 1970.

des baies, se sont largement perpétués jusqu'à la fin du XIX[e] siècle. Mais l'usage du papier peint industriel (manufacture de Jouy…) étendait la diffusion de ce style décoratif aux demeures bourgeoises, modestement.

De la Renaissance au XVIII[e] siècle l'imitation des maîtres et des Ecoles nourrissait les élèves savants de l'Académie, tout comme les futurs ouvriers des métiers d'art et des manufactures, formés dans les écoles gratuites de dessins fondées sous Louis XV ; l'enseignement par la copie assujettissait la main au coup d'œil appréciateur, dans l'idée d'un naturalisme vraisemblable. L'épuration extrême, à l'image des figures de vases grecs[271], avec la stylisation des contours aux traits, s'imposera à l'époque du Directoire.

Ces réflexions, un peu banales, sont importantes, car c'est souvent le choix des emblèmes qui caractérise le style symbolique, à fonction politique ou religieuse ; par exemple, l'abeille impériale, brodée sur des velours rouges, violet ou vert, qui remplace le lys d'or sur fond bleu roi, et – pour sourire !: dans ce domaine, en poussant la flagornerie, les artistes peuvent passer de l'ornemental au monumental ; témoins, à la gloire de Napoléon, un projet de fontaine colossale d'éléphant[272], pour la place de la Bastille – elle connut un simulacre de réalisation en plâtre et servit d'aire de jeu au Gavroche de Victor Hugo ! Hannibal… Se souvenait-on alors d'un extravagant projet, diffusé par la gravure en 1758, d'une fontaine gigantesque (habitable) de Ribart de Chamoust[273], dressée au sommet des Champs-Elysées ? C'était l'époque de la gloire de Dupleix, gouverneur de Pondichéry, et de la prospérité des comptoirs français des Indes, aux richesses inépuisables.

Inévitable, enfin, le Cygne apollinien (cf. Ledoux[274]), bien avant l'Aigle, apparaît dans sa sereine blancheur comme la panacée du bonheur, tandis que la colombe oscille toujours entre le sacré et le profane, vénusien forcément. Il serait sans fin de dresser un catalogue, ou alors il ne faudrait pas manquer de dresser l'inventaire des victimes glorieuses de l'inspiration cynégétique – Ô Diane !

Une fois constaté l'embellissement symbolique et emblématique des surfaces d'architecture, ou des décors sculptés et peints, qui font grand cas des images mythologiques antiques sur lesquelles s'appuie la rhétorique poétique classique ou théâtrale de l'époque, il faut considérer le portait mythologique de l'aristocratie qui, avec les favorites, actrices et

---

[271] Par exemple chez Flaxmann et dans le décor de céramique de Weedgwood.

[272] D. Rabreau, « L'architecte-artiste. De l'idéologie des lumières au pragmatisme impérial. Chronologie des symboles », *L'architecture de l'Empire entre France et Italie* (sous la dir. de L. Tedeschi et D. Rabreau), Archivio del Moderno, 2012, Mendriso ; D. Rabreau, « L'embellissement de Paris, capitale de l'Empire », *Bâtir pour Napoléon. Une architecture franco-italienne*, dir. L. Tedeschi, J.-P. Garric & D. Rabreau, Bruxelles, 2021.

[273] *L'ordre français trouvé dans la nature, présenté au Roi*, le 21 septembre 1776.

[274] *L'aigle et le papillon, symboles des pouvoirs napoléoniens*, cat. expo. *op. cit. supra*. Cf. les cygnes sculptés à la proue des piles du *Pont sur la Loue* de Ledoux, sectateur des « Enfants d'Apollon ».

petites maîtresses, n'épargne ni les princes, ni le roi lui-même, l'arrière-petit fils de Phébus, le Roi Soleil – cf. le Louis XV en Apollon de Bouchardon.[275] Après, ce sera l'Aigle impériale des Romains ; avec un peu d'humour, verrait-on la tsarine Catherine II s'identifier à l'Ours russe ?

Même en se voulant spirituelle, l'histoire de l'art s'arrête ici à ses limites, à moins de sombrer dans l'irrationnel de la *mode* – ce qu'évoquent les singeries de Chardin, entre autres, avec certaines scènes sinisantes évoquant l'Empire du milieu ou les Amériques, à la mémoire de Christophe Colomb ou de Bougainville ; la *mondialisation* est une des avancées de l'époque des Lumières qui se concrétise politiquement en France, sous Louis XV par la volonté d'une paix européenne et l'ouverture vers l'Empire du Milieu, grâce au zèle du ministre Bertin et au rôle favorisé par Kien Long des missionnaires français[276] ; sous Louis XVI, par le soutien à la guerre d'Indépendance des Etats Unis. L'Empire, avec un soupçon de « retour d'Egypte » – oublierait-on Piranèse et les Piranésiens français ? –, s'est drapé dans une gloire martiale et augustéenne !

Rien n'étant simple, après tout, les grotesques et entrelacs sont également des arabesques. Aujourd'hui, l'histoire de l'art destinée aux écoliers et au grand public des musées n'enseigne plus les valeurs *identitaires* de l'architecture qui sont pourtant et traditionnelles et fondamentales. On se reconnaît d'une Nation, d'une région, d'une ville ou village ; l'artiste privilégié appartient à telle Académies, royale ou non, à un cénacle ou une Ecole. Père de ses Peuples, Louis XV avait parfaitement conscience d'être l'arbitre des arts ; attitude qui contraste avec celle de son bi-aïeul, le Roi Soleil, puissant créateur d'un art de cour politiquement orienté pour illustrer son pouvoir absolu et contenir les prétentions de l'aristocratie. Doit-on rappeler que Napoléon admirait Louis XIV ?

La décomplexion, si l'on peut dire, de l'ornement et de ses assemblages graphiques et spatiaux sous la Régence et durant la formation du jeune Louis XV fait écho à un besoin de liberté et de détente dans l'expression d'une convivialité retrouvée. Ensuite, l'épisode du « goût à la grecque », à ses débuts, offre même quelques désordres ou espérances utopiques (Delafosse, Legeay). Mais trente ans plus tard, après l'épuration « à l'athénienne » généralisée, le *règne* de Napoléon renoue avec la veine augustéenne des origines de la Renaissance – selon les modèles observés à Rome, notamment, et quel que soit l'idée qu'Alberti ou Palladio se faisaient de la Grèce[277].

---

[275] Musée de Chaumont (Haute-Marne).
[276] C. Lee, *Henri Bertin et les échanges de porcelaine* (…), *op. cit. supra*.
[277] F. Lemerle, « *La Grèce de papier des lecteurs de Vitruve au XVI^e siècle* », *op. cit. supra*.

On pourrait parler de « *réminiscence* » thématique et / ou stylistique en architecture, à la manière dont Franz Liszt, au milieu du XIX^e^ siècle, s'inspirera des opéras de son temps pour créer des œuvres personnelles, le plus souvent virtuoses… Les historiens du « Romantisme » montrent que peintres, sculpteurs ou musiciens s'adonnent alors à ces souvenirs, non pas commémoratifs, mais rêveurs qui les poussent à sélectionner un motif qu'ils développent « à leur manière » propre.

Revenons à nos moutons, si j'ose dire. La forte structure architectonique qui incorpore l'ensemble d'une construction savante [Parfois en fonction du rôle plastique que l'on assigne à la texture des matériaux et aux couleurs – cf. chez Ledoux, l'usage de la brique rose, de la meulière et des jeux de bossages contrastés, rustiques ou géométriques, avec les enduits également], me paraît beaucoup plus déterminante dans l'effet *sensualiste* sollicité du spectateur-amateur et, a fortiori, des connaisseurs et artistes. Monumentale chez Ledoux, par exemple, et non sans effets pittoresques, graphiques et illusionnistes chez Bélanger, sectateur de la grâce, plus franchement ornementale chez P.-A. Pâris à la recherche d'une harmonie colorée enveloppante de l'espace (rôle des miroirs), l'*effet* recherché devient quasi débridée, parfois, chez De Wailly, le plus inventif après Ledoux, mais dans une *manière* très différente (cf. Le décor de la Chancellerie d'Orléans pour le comte d'Argenson[278] ou le pavillon d'Hingene[279], près d'Anvers), etc.

Toutefois, à l'intérieur, aucun de ces artistes, tous architectes, ne se satisfont d'un *genre*, ou d'un stéréotype, et bien des solutions structurelles et décoratives, notamment dans les contrastes choisis entre l'usage de la sculpture – statuaire ou en bas-relief –, du trompe l'œil, de l'ordre d'architecture, des arcades et des revêtements ou ponctuations de tissus, s'observent dans la production d'un même artiste (déjà cités : les Clérisseau, De Wailly, Chalgrin, Antoine, Poyet, Brongniart, Cellerier, Bélanger, Pâris, Desprez, etc.).

L'observation d'une identité artistique individuelle pose la question de l'éclectisme : mais on constate qu'au XVIII^e^ siècle le mélange des genres s'opère dans l'*inspiration* créatrice, fondue ensuite dans une esthétique dominante où l'unité et l'harmonie reposent sur une maîtrise parfaitement conceptuelle de la perception des *variations* (variations d'échelle, de références naturalistes ou stylisée à l'antique, d'illusion d'espace ou de relief, etc.). Au contraire, l'éclectisme d'*intention*, où, par exemple, le motif *Renaissance* est de plus en plus

[278] *La chancellerie d'Orléans : Renaissance d'un chef-d'œuvre* (ouvrage collectif), Paris, 2021.
[279] X. Duquesne, « Een belvedère aan de Schelde, Paviljoen De Notelaer in Hingene (1792 - 1797) », *Relicta Monografieën* 5, Bruxelles, 2010 ; M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, op. cit. supra ;* A. Lebeurre « Le ‘'genre arabesque'' : nature, et diffusion des modèles dans le décor intérieur à Paris, 1760-1790 », *Histoire de l'art*, année 1998.

explicite, me paraît davantage s'exprimer après 1800-1804, notamment chez Percier et Fontaine.

J'ai parlé plus haut d'*hybridation* à propos du style Empire. Il me semble évident que les greffes successives d'éléments décoratifs historiques, plus ou moins stéréotypés, alliées à la déperdition du sentiment de l'espace au bénéfice d'une unité graphique des formes, ont déterminé l'apparence unitaire un peu fragile de ce que Hautecœur traduisait par « puzzle ». Peut-on souscrire au jugement de Francastel, cité plus haut, qui constatait que le style Empire « se dissout en voulant s'incarner dans des valeurs contemporaines » ?[280] Peut-être bien. Mais alors une ultime question se pose, et non des moindres : quels sont les mécanismes culturels, sociaux, psychologiques, et politiques (économiques) qui associent, dans l'expression artistique, l'*imaginaire* des références historiques des architectes, ornemanistes, sculpteurs et artisans à leurs commanditaires ?

Les décors d'habitation du XVIII[e] siècle, évoqués ici, appartenaient à des groupes sociaux assez diversifiés, voire hiérarchiquement opposés : artistes, lettrés, comédiennes, cantatrices, danseuses et femmes entretenues en tout genre, financiers puissants, banquiers, haut commis de l'Etat, grands bourgeois négociants, parlementaires fortunés, nobles et prince du sang, tous animés d'un sentiment identitaire national, spirituel et « civique », formé dans les salons et par les spectacles d'une société sous influence de la pensée des Lumières, dont elle diffusera les charmes impétueux jusqu'à la Cour.

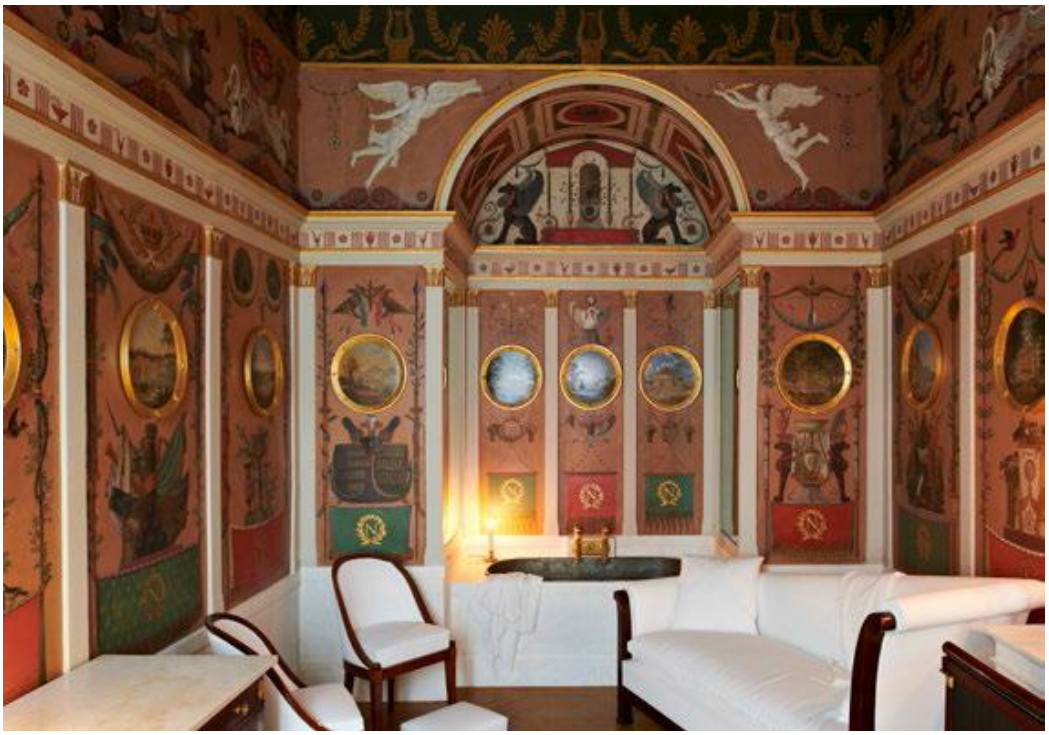
L'Empire, reconstituant une Cour moderne, à son image, n'offrit sans doute, ni socialement[281] ni idéologiquement, le même objectif d'un art *régénéré* (sinon dans les discours) propre à l'émergence *naturelle* d'un style accompagnant la régénération même de la société. Tel fut parmi les plus forts, l'engagement de Ledoux et l'expression qu'il en donna dans son livre de 1804, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il eut peu de succès comparativement aux publications contemporains de Krafft et Ransonnette, ou de Percier et Fontaines, recueils de modèles diffusés dans un style graphique simplifié et donc économique : au trait (on pouvait colorier les pages tirées sur un beau papier) ! Inconnue de Ledoux et de ses devanciers sous l'Ancien Régime, la notion même de *style* dans l'histoire des arts décoratifs ne s'imposera d'ailleurs qu'après la fin de la Restauration des Bourbons, avec les nostalgiques de l'Empire sous la Monarchie de Juillet. Nous n'avons aucune raison d'adopter, aujourd'hui sans

[280] P. Francastel, *Le style Empire*, *op. cit*. *supra*, p. 10.
[281] P. Francastel, *op. cit. Supra.*

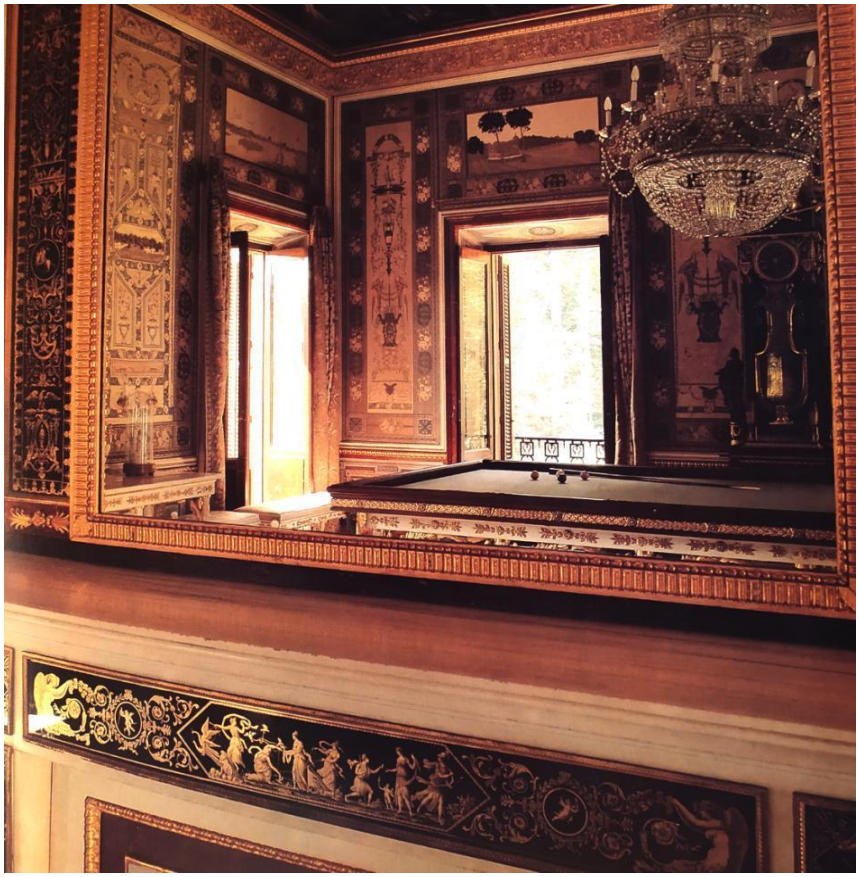
vérification, ces appellations normatives du XIX^{e} siècle, fondées sur une idéologie devenue désuète.



35-Salle à manger du château de Malmaison, Percier et Fontaine (Cl. Centre Ledoux)



36-La salle de bain de l'Empereur au château de Rambouillet, Claude Godard (Cl. Centre Ledoux)



37-Décor de J.-D. Dugourc à la Casa del Labrador (Aranjuez)
(Cl. Centre Ledoux)



38-Bureau de l'Assemblée nationale à Paris, sculptures de Lemot (Cl. Centre Ledoux)

En déambulant « à la Laugier » dans le chef-d'œuvre de J.-D. Antoine

Ajustons notre lorgnette comme le fait le bon éducateur-prédicateur Laugier, et parcourons en amateur éclairé le monument dévolu à la frappe de la monnaie (1769-1775[282]). Un des plus innovant et des plus remarquable édifices royaux du Paris du XVIII[e] siècle, conçu par un jeune architecte inconnu avant ce chantier, Jacques-Denis Antoine[283], autodidacte, fils de menuisier, « entrepreneur-juré » à ses débuts, mais dont on ignore quel put être le protecteur.[284]

Sur l'aire panoramique du terre-plein de l'extrémité de l'île de la Cité, le spectateur, qui n'a pas manqué de saluer l'équestre de bronze d'Henri IV, contemple le plus beau panorama de la Capitale en découvrant le bassin de la Seine. Le premier des Bourbons dressé au-dessus de son piédestal, entre les boutiques édifiées par Soufflot sur le Pont-neuf (détruites), contemple la perspective du Louvre et du Collège des Quatre nations (Institut de France actuel), jusqu'au-delà du Pont royal. Rien n'échappe à la sagacité du curieux en marche. Le lieu, premier paysage découvert de la Seine dans Paris, accueillait, depuis le XVII[e] siècle, les feux d'artifices et les concerts sur l'eau à l'occasion des fêtes dynastiques ou des victoires, offertes aux parisiens.[285]. Telle était l'expression d'une vénération pour le fleuve, grossi de la Marne en amont, porteur des biens de la terre arrivés au port de Paris (cf. les allégories ornant la Fontaine des Quatre Saisons de Bouchardon, dédiée à la Ville de Paris et à Louis XV).

[282] 1775 : on est sous le règne du successeur de Louis XV. Alors, l'histoire de l'art a retenu que l'édifice est de « style Louis XVI », comme ses voisins : le Théâtre de l'Odéon et l'Ecole de Médecine…

[283] M. Mosser, « L'Hôtel des Monnaies (…) », *Information d'histoire de l'art*, mars-avril 1971 ; M. Mosser, « Jacques-Denis Antoine, architecte créateur », *La Monnaie et l'Institut*, cat. expo., Paris, 1992.

[284] Cf. M. Gallet, notice « J.-D. Antoine », *Les architectes parisiens au XVIII[e] siècle*, [Antoine construit une église à Charny, près de Meaux, sur le fief du prince de Conty : l'influence de ce dernier a peut-être joué pour le projet de La Monnaie, sise sur le terrain de l'ancien hôtel de Conti et destiné d'abord à un nouvel hôtel de ville ou à la Comédie française (projets d'Antoine, à l'époque de ceux de Peyre et De Wailly)].

[285] M. Ledoux Pouzeau, « Les fêtes publiques à Paris (…) », *op. cit. supra* ; A.-C. Gruber, *Les grandes fêtes et leurs décors* (…), *op. cit. supra*.



39-P.-A. De Machy, Vue de la Seine depuis le Pont-neuf, huile sur toile, Carnavalet (Cl. du musée)



40-L'hôtel de la Monnaie, de J.-D.Antoine (Cl. Centre ledoux)



41-Vestibule d'entrée de l'hôtel de la Monnaie, d'Antoine (Cl. Centre Ledoux)



42-La cour d'honneur de l'hôtel de la Monnaie d'Antoine (Cl. Centre Ledoux)



43-Cage de l'escalier de l'hôtel de la Monnaie, d'Antoine (Cl. Centre Ledoux)



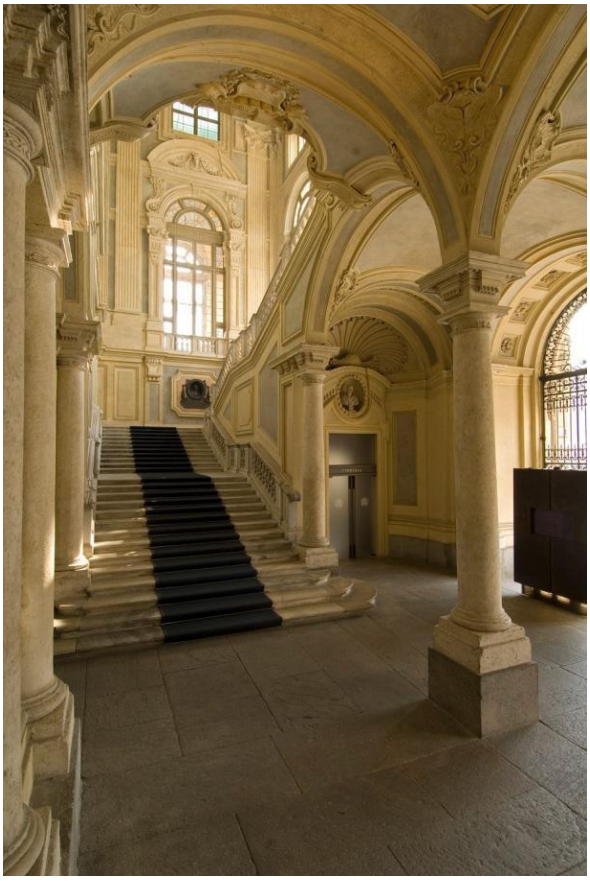
44-Grand salon de l'hôtel de la Monnaie, d'Antoine (Cl. Centre Ledoux)



45-Façade latérale de l'hôtel de la Monnaie, d'Antoine, rue Guénégaud (Cl. Centre Ledoux)



46-Vue de l'escalier de la salle du Conseil aux Tuileries (détruit) de Fontaine, photographie, 1871, Carnavalet (Cl. du musée)



47-Vue de l'escalier-vestibule du Palais Madame à Turin, de F. Juvarra (Cl. Centre Ledoux)



48-Soufflot, Projet d'escalier pour le Bibliothèque royale à implanter au Louvre, plume et lavis, Louvre (Cl. du musée)

L'hôtel de La Monnaie est érigé rive gauche et sa façade majestueuse offre d'un seul tenant l'image d'un grand mur plat de deux étages percés de baies rectangulaires, sans pavillons, sans fronton, juste centré sur une très légère avancée où des colonnes d'ordre ionique, au fut cannelé, supportent six statues à l'avant d'un mur d'attique. La linéarité de la corniche continue qui couronne tout l'ensemble suit le principe d'uniformité que J. Gondoin applique également à l'Ecole de Chirurgie – plus radicalement encore, où l'architecte joue de la transparence de la colonnade sur la cour d'honneur. La Monnaie demeure un édifice, visuellement, fermé !

Symbole de la toute-puissance pécuniaire de la monarchie, cette façade d'une grande simplicité correspond, comme celle d'un palais un peu austère, aux locaux de l'administration, logement des personnels dirigeants et accueil des visiteurs. Michel Gallet, qui a esquissé judicieusement la distribution de l'ensemble de l'édifice[286], distingue nettement les deux destinations du programme (encore en vigueur au XX^{e} siècle !) : côté Seine, le palais, et à l'arrière l'usine à frapper médailles et monnaie, autour de plusieurs cours. Une belle unité caractérise tout le rez-de-chaussée des différents bâtiments, rythmé de baies plein-cintre dans un mur de lignes de refend. Or cet équivalent d'un soubassement à l'ordre des deux étages de la façade principale aurait dû, visuellement, se dresser au-dessus d'un traitement monumental du quai Conti [Antoine reprenait ainsi un dispositif proposé par plusieurs projets antérieurs d'hôtel de ville à cet emplacement[287]].

Une grande porte cochère marque l'entrée principale sur le quai : une porte ajourée donne accès au vestibule, puissamment voûté de caissons et orné de colonnes d'ordre dorique, libres ; ce vaisseau ouvre la perspective de la cour d'honneur. Là s'admire la façade *concave* de l'usine traitée comme les communs ornés d'un château : les bâtiments sont bas et le centre forme un pavillon ordonnancé qui se termine par un dôme « à la française », c'est-à-dire de plan quadrangulaire, mais surbaissé. Rectiligne, le même dispositif (avec des écuries) s'élève sur la rue Guénégaud : le dôme, d'inspiration *régnicole* y est plus prononcé et l'ensemble est encadré par deux hauts massifs quadrangulaires qui donnent l'idée de tours ! Cette entrée de service, si l'on peut dire, très contrastée, s'impose avec autorité dans l'étroitesse de la perspective de la rue et montre une belle unité avec la façade curviligne de la cour d'honneur ; le pittoresque des bâtiments de l'usine contraste donc avec la majesté dominante, très digne et sobre, de la façade sur la Seine…

[286] M. Gallet, notice « Antoine », dans *Dictionnaire* (…), *op. cit. supra*.
[287] Cf. P. Patte, *Les Monuments* (…), *op. cit. supra*.

Enfin, comme la *cella* d'un temple, la salle des balanciers située au centre de la façade pavillonnaire de la cour d'honneur, recèle dans une niche la statue en marbre blanc de l'*Abondance* – écho de L'*Expérience* et de la *Vigilance,* assises sur les rampants du fronton d'entrée ![288] Symboliquement conforme à l'inspiration *régnicole,* les baies variées de cette façade basse s'ouvrent dans des lignes de refend et quatre niches abritent les bustes des Bourbons, ancêtres de Louis XVI.

Le morceau de bravoure du monument s'observe à la cage de l'escalier d'honneur qui donne accès aux appartements du palais et aux pièces de réception et d'exposition des médailles. Accessibles à droite du vestibule, dotées d'un éclairage zénithal provenant de l'ouverture d'une grande voûte quadrangulaire à caissons, les volées symétriques sont ponctuées de colonnes ioniques jumelées et les rampes en pierre ajourée (et non pas en fer forgé) rappellent des modèles de la Renaissance. Grandiose, l'espace incite à la progression dans l'émerveillement qui classe cette conception et réalisation parmi les plus beaux escaliers de la capitale.

Le dernier palier donne accès directement à un grand salon d'honneur, à l'ordonnance assagie, très digne, de colonnes corinthiennes au fut lisse et partiellement engagé, qui encadrent baies et bas-reliefs. Le plafond peint centre les parties hautes aménagées en tribunes à balustrade sur un plan octogonal ; elles sont couvertes de voûtes à caissons.

Indiscutablement Antoine s'est attaché à mettre en valeur la *convenance* et le *caractère,* blondelliens[289], dans cet édifice, tout en lui donnant une monumentalité architectonique et non pas seulement *décorative*, rare. L'édifice, prestigieux, montre une variété et une unité d'effets contrastés (lignes de refend, caissons, progression hiérarchique des ordres), mais également une inspiration *bienséante* qui, en quelque sorte, moralise la destination mixte du programme distributif. « (…) Le grand bâtiment sur la rivière doit déployer, extérieurement et intérieurement, un caractère de grandeur et de richesse qui correspond à la situation locale et annonce idéalement le dépôt du signe de l'opulence nationale. »[290] Associer les termes « national » et « royal », comme on l'avait fait à l'occasion du chantier de la basilique Sainte-Geneviève de Soufflot (programmée à la suite d'un vœu de Louis XV[291]) ou de la Nouvelle Comédie française[292] (Odéon actuel) de Peyre et DeWailly, traduit une orientation inédite de l'art monarchique à l'époque des Lumières.

---

[288] M. Gallet, notice « Antoine », *op. cit. supra*.
[289] *Ibid.*
[290] C.-T. de Lussaux, *Notice biographique d'Antoine*, cit. dans M. Gallet, notice « Antoine ».
[291] Véritable « Ex-voto » à la suite de la grave maladie du roi, survenue à Metz en 1744.
[292] A l'origine de sa création au XVII[e] siècle, la salle était la propriété des Comédiens français qui se voient dépossédés du nouvel édifice, accaparé par la Direction des Bâtiments du roi (et convoité un moment par la Ville de Paris). L'édifice fut consacré au « Parnasse français »…

Le luxe participe-t-il au sentiment du Beau ?

On dit qu'une façade est chargée, richement décorée, mais qu'un intérieur au mobilier précieux est luxueux. Ces deux modes d'expression, qui distinguent le *ressenti* d'un façonnement artistique d'exception, symbolisent et les ambitions du commanditaire et la reconnaissance qui la justifie en tant que maître des lieux, homme de goût, créateur à sa manière. Il se montre tel un patron d'une cohorte d'ouvriers-artisans reconnus. Michel Gallet, qui a étudié minutieusement la *clientèle* [Le mot fait désordre] extrêmement variée de Ledoux, par exemple, constate l'uniformité d'intention, la motivation, des maitres d'ouvrage qui font appel lui.

Au sommet, mais en marge de sa Cour, le roi (amateur) en personne, au conseil des ministres, en approuvant les projets dont il doit autoriser le Parlement à publier les Lettres patentes, et au *travail, c*rayon, à la main sur des projets de son Premier architecte, A.-J. Gabriel, Louis XV s'initie à l'art de l'architecture. Il cautionne l'influence de nouveaux protégés, les lauréats de l'Académie ceux-là qui, éblouis par Rome, œuvrent pour les maîtresses en titre, Mme de Pompadour, grande sœur de son directeur des Bâtiments, Marigny – lui-même piranésien convaincu (on l'a vu précédemment), puis Mme Du Barry, créature de l'abbé Terray, contrôleur général des Finances – un temps, éphémère directeur des Bâtiments.

L'action de mécène des arts du Bien-Aimé est en l'occurrence sans exemple dans l'art de gouverner sous les Bourbons ![293] Il s'imprègne de l'influence des ministres[294] (comme Bertin, Choiseul, les Voyer d'Argenson)[295], des institutions comme les Académies et le corps des Ponts-et-chaussées ; et des représentants de la haute finance (Fermiers généraux), de la noblesse de robe et de l'aristocratie chevaleresque – ne serait-ce que pour en calmer les ardeurs revendicatrices[296].

[293] Sauf le premier d'entre-eux, Henri IV, soucieux des embellissements de Paris.
[294] Également : Fleury, Orry, Saint-Florentin, dans sa jeunesse, puis Normand de Tournehem (l'oncle de Mme de Pompadour et de Marigny), Choiseul-Praslin, etc., tous mécènes eux-mêmes et protecteurs d'artismes – comme certains ambassadeurs : Berny, avant de devenir ministre, Nivernais) et, pour certains, amateurs engagés, comme Choiseul Praslin (cousin du ministre) auteur d'un fameux *Voyage pittoresque de la Grèce* ( ), qui se fera construire, sous la Restauration, une maison en forme de temple grec imitant l'Érechthéion ! Rappelons que le Comte de Caylus descendait d'une illustre lignée – *Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de Caylus*, marquis d'Esternay, baron de Branzac, dit le comte de Caylus ! La plupart de ces mécènes influents, collectionneurs éclairés sont également membres de l'Académie royale des Inscriptions, certains même de l'Académie française.
[295] *Les Ministres et les Arts sous Louis XV*, éd. C. Ollagnier et D. Rabreau, Colloque de Blois-Tours, 2012, Annales du Centre Ledoux (Nouvelle série), vol. 4, Publications en ligne du Ghamu, www.ghamu.org, 2024.
[296] D. Rabreau, *Ledoux*, 2000, *op. cit. supra*.

Louis XVI, dont on ne connait guère les goûts artistiques, suivit l'exemple de son grand-père. Il approuva, sans réserve, la politique des monuments, illustrée durant le règne précédant par *Les Monuments érigés à la gloire de Louis XV* (1775[297]), ainsi que les réformes de son unique directeur général des Bâtiments, d'Angiviller, et du Contrôleur général des Finances, Calonne.

Les parvenus enrichis (le spéculateur Hostein, par exemple[298]) ne sont pas en reste et recherchent à faire valoir leurs mérites en employant des architectes « à la mode », renommés… Ledoux, De Wailly, Brongniard, Chalgin, les Peyre, Bélanger, Poyet…, parmi les plus prolifiques et biens lotis (leurs élèves également) participèrent au système du profit que représente lotissements et bâtis locatifs. L'idéal des cénacles influents est alors féru de toutes les innovations que suscite le « goût à la grecque », comme dans le Salon de Mme Geoffrin que fréquente Soufflot, Diderot et le comte de Caylus ! et où l'on déclamait les tragédies de Voltaire.

L'approche du luxe n'est pas usuellement invoquée parmi les critères d'appréciation d'une bonne architecture. Pourtant, Blondel comme Laugier – et a fortiori Le Camus de Mézières – sont attentifs à recommander le plus d'attention possible aux décors intérieurs dans leurs principes. Laugier, par exemple, insiste sur la sensibilité à la polychromie du décor, particulièrement des marbres précieux typiques du « *Baroque* » du XVII^{e} siècle. Le château de Versailles n'y échappe pas dans ses grands salons et, en architecture religieuse, chapelles, autels, baldaquins et retables rivalisent de somptueux effets colorés, souvent rehaussés d'or ou encadrant des toiles marouflées. La galerie des glaces de Louis XIV décorée de miroirs, participait à l'éblouissement des fastes destinés à impressionner les ambassadeurs ; l'Europe des princes « *Rococo* » s'en fera la panacée ! Si l'on pense que les directeurs des bâtiments (Marigny, d'Angiviller) étaient les responsables des manufactures royales – Gobelins, Aubusson, Beauvais, Sèvres, Saint-Gobain, Perpignan (laine et soie), auxquelles s'ajoute le rôle de la Compagnie des Indes – on mesure l'importance du phénomène économicopolitique de l'exportation. [299]

Voltaire fut un des premiers à théoriser (sous influence anglaise, cf. ses *Lettres Philosophiques*, 1734) la question. Le luxe ? Le prophète de Ferney défend cette pierre de touche du système *capitaliste* européen et crée la polémique avec J.-J. Rousseau[300] qui n'y voit qu'une perversion des attentes de la vie en communauté égalitaire, une dérive contre

[297] P. Patte, *Les Monuments* (…), *op. cit. supra*.
[298] M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980.
[299] Cf. le rôle personnel du ministre Bertin, ami de Mme de Pompadour ; C. Lee, *op. cit. supra*.
[300] J.-J. Rousseau *Discours sur les sciences et les arts* (1750).

nature ! Par la suite, la critique marxiste de l'histoire de l'art, ne put admettre que la société soit soumise à la hiérarchie du pourvoir économico-financier, exclusif, des nantis. Alfred Loos, pourfendeur du décor hystérique des prétentions bourgeoises de la fin du XIX[e] siècle, se laissera aller à l'intolérance ![301]

Dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, les bâtiments pionnier, édifices religieux ou civils publics, hôtels et maisons de ville ou des champs, sont l'œuvre de jeunes architectes qui font leurs preuves au service de Louis XV, du pouvoir de la finance qui le soutien et des loisirs du public, dans la volonté de créer une architecture royale et *nationale* fondée sur la grande tradition du respect de *l'exemplum virtutatis* gréco-romain (inspirée de la Nature), tout en revisitant l'exemple régnicole des maîtres de la Renaissance française, comme de l'« ancien temps des Goths ».

Jusqu'ici, l'histoire traditionnelle est restée muette sur ces questions. On s'amusera d'une citation de Stendhal : « Le véritable caractère de l'architecture de Louis XV, c'est de faire des colonnes qui ne soient que des poteaux »[302] ; n'est-elle pas en phase et contemporaine du jugement inique de Jules Michelet sur le Bien Aimé : « Louis XV, ce roi sournois, haïssant ses ministres et trahissant la trahison, fut en-dessous d'un patriote » [303]

Il nous appartient désormais de reconnaître un des grands mérites de ce monarque (successeur du potentat Roi Soleil belliqueux) : non seulement protéger les arts à sa gloire, mais donner à la nation, dont il se disait le père, en pacificateur sincère de l'Europe, une image identitaire et hors du temps, témoignage pour la postérité ! Un handicap toutefois : on ne pouvait envisager, dans le contexte du gouvernement soumis à la haute finance et aux revendications aristocratiques, ignorer le rôle du *luxe*. La politique des monuments, sous Louis XVI, avec le ministre Calonne (protecteur de Ledoux), le confirme dans la continuité du rôle des deux directeurs successifs, remarquables, que furent Marigny et d'Angiviller.

L'usine royale de la saline d'Arc-et-Senans, avec le projet de la ville de Chaux – on projette à l'époque le port de Versoix, sous l'impulsion de Choiseul[304] et l'on embellit Port-Vendres –, unique en son genre, méritait son classement actuel au patrimoine mondial de l'Unesco (publicité ?). Afin de consommer passivement le Patrimoine aujourd'hui ? Le chef-d'œuvre de Ledoux est exploité touristiquement selon les méthodes du marketing, ignorant les vertus de l'histoire de l'art dont on prive les écoliers, les professeurs, les parents d'élèves

[301] A. Loos, *op. cit. supra*.
[302] Stendal, *Mémoires d'un touriste*, t. 2, Paris, 1937 (rééd. 1929, t. 2, p. 94).
[303] J. Michelet, *Histoire de France*, vol. XVI, *Louis XV* (1866) et XVII, *Louis XV et Louis XVI* (1867), rééd. P. Viallaneix et P. Petitier, Paris, 2009, cit. XVII, Préface, p. 9 ; Cf. ci-dessous la postface de ce livre.
[304] C. Souchon, « Versoix : échec d'une ville nouvelle au XVIII[e] siècle, dans *Penser la composition urbaine*. Actes du 137[e] Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Composition(s) urbaine(s) », Tours, 2012, Paris, 2013.

et le public ? L'histoire de l'art est bien une des branches de l'Histoire, discipline mère malheureusement souvent amnésique et tendancieuse.



49-Coupole du salon de Bagatelle, de Bélanger (Cl. P.-L. Laget)





50-51-Décor de lambris de Bagetelle, de Bélanger (Cl. P.-L. Laget)

« En suivant jusqu'à la Loire les bords de cette rivière au nom dur [l'Erdre], j'ai vu sur la gauche un grand bâtiment gallo-grec, d'une architecture nigaude comme l'école de médecine à Paris : c'est la préfecture (…).On remplace à force les mauvaises maisons en bois du seizième siècle par de fort beaux édifices en pierres et à trois étages. »

Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, 1837 (éd. Paris, 1981, Tome I, p. 325).

CHAPITRE 11

Nantes, « nouvelle Athènes » sur la Loire : Migration et mutations architecturales (1780-1820)

L'historiographie française n'est pas très avancée dans l'interprétation symbolique des changements formels, structurels, stylistiques et culturels qui transforment les villes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le vocable « Néoclassicisme », *insignifiant* comme en peinture dans les musées ou les manuels d'histoire de l'art, poursuit malheureusement sa contribution au classement stylistique de l'architecture, avec deux conséquences néfastes, au moins. La première est d'ignorer l'évolution chronologique, extrêmement riche d'implications, du renouveau de l'imaginaire à l'antique qui s'esquisse avec un fort sentiment d'*émulation* dans les années 1730-1750, pour s'épanouir sans partage dans l'*imitation* archéologique autour de 1800 ; la seconde conséquence néfaste est de confondre cette lente *mutation* (jusqu'à la métamorphose) avec une rupture du goût qui oppose nettement le « néoclassique » au « rocaille » (ou *rococo*), et de penser que la dite rupture, jugée d'un caractère intellectualiste, l'emporterait sur le sentiment de la nature spontanée, sources des évolutions organiques de la ville.

Retrouver le sens de la ville *moderne* « à l'antique », tel est le but des recherches centrées sur une histoire globale du processus de création, avec l'observation des facteurs événementiels considérés sous l'angle des mentalités et, dans l'approche de la vie artistique, avec bien des interrogations sur l'*imaginaire* du temps : vaste et périlleuse question !

J'ai choisi le mot de *mutation* à propos du passage de l'architecture rocaille à ladite réaction du « goût à la grecque »[305], symbole expérimental du renouveau à l'antique, à Paris notamment, autour de 1750-1760. Si je laisse de côté la question complexe que soulève en France les nostalgiques du « grand genre » où perdure l'idéal d'une architecture classique qui avait contribué en leur temps à la gloire de Louis XIV et de Colbert, dans les milieux académiques proches de J.-F. Blondel au milieu du XVIII^e siècle, et pour des raisons idiomatiques[306], si je simplifie utilement ici, donc, je constate que la mutation, qui désigne une transformation radicale portée par des objectifs de changement ou de progrès, désigne l'art rocaille comme *moderne* -c'est-à-dire opposé à l'*ancien* dont l'antique inspirait la norme depuis la Renaissance[307].

Or, avec un raisonnement similaire, le « goût à la grecque », qui s'épanouit à Paris dans la seconde moitié du règne de Louis XV et qui se répand dans les provinces (y compris dans des pays voisins comme les Pays-Bas méridionaux ou la Suisse[308]) dans les années 1770, apparaît tout autant porteur de *modernité* en art. Condamné par les esprits traditionalistes comme une *mode* irréfléchie et déplaisante dans son principe d'exacerbation ornementale, inspirée par de nouvelles perspectives érudites et libertaires (justement) sur l'antique et le goût du voyage (dans l'espace et le temps), ce « goût à la grecque », expérimental (chez Soufflot, Neufforge, Delafosse et certains *piranésiens* français[309]), s'est épuré ensuite pour atteindre la grande maturité classique des styles gréco-romains mythiques (idéaux) et archéologiques. Comment relancer l'interrogation opérante sur ces apparentes contradictions qui lient le rôle du passé dans l'inspiration au progrès moderne ? Antérieur au style « arabesque » (chez Adam, Clérisseau ou

[305] L'expression, datant du milieu du XVIII^e siècle, a d'abord été utilisée pour les arts décoratifs, puis pour la peinture, non sans ironie souvent lorsque la mode s'en empara. Cf. S. Eriksen, *Early Neo-Classicism*, Londres, 1974. Pour l'architecture en France, cf. D. Rabreau, « Les arts régénérés en leur capitale ou la monarchie absolue face au public », *Paris, capitales des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, tome I, Paris-Bordeaux, 1997 ; D. Rabreau, « ''Moderne'' Architektur im späten 18. Jahrhundert – Beispiel Paris : Die moderne Architektur ''à l'antique'' oder die Geschichte im Dienste der Muse, actes du colloque *Christian Frederik Hansen und die architektur um 1800*, sous la dir. De U. Schwarz (Hambourg, juillet 2000), Munich-Berlin, 2003.

[306] Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, Paris, 1982.

[307] Cf. P. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966.

[308] Cf. D. Van de Vijver, *Les relations franco-belges dans l'architecture des Pays-bas méridionaux, 1750-1830*, Leuven, éd. Université catholique, Département d'Architecture, 2000.

[309] Cf. *Piranèse et les Français*, cat. expo., Rome, 1976 ; D. Rabreau, « Piranesi y los franceses », Cat. Expo. *Giovanni Battista Piranesi*, Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid, 2019.

Bélanger), parallèle au renouveau *palladien* européen et au grand mouvement *piranésien*, précurseur du dit « style Louis XVI » – selon la nomenclature du XIX^e siècle –, mais sans approcher « l'étrusco-pompéien » à l'anglaise, ce « goût à la grecque », évolutif lui-même, aurait-il à nouveau sa place dans les nomenclatures stylistiques, alors que le XIX^e siècle en a banni ou détourné l'usage[310] ? Dans le cadre des sciences humaines, la question n'atteint sa pertinence que si elle est posée dans le cadre d'une plus ample interrogation sur l'*imaginaire stylistique* ; c'est-à-dire une *croyance* commune dans la légitime inspiration (voire l'authenticité) des sources formelles du passé prestigieux, sans cesse estimées ou confrontées à l'*imitation* (originelle en art) de la Nature. Comment espérer approcher cet imaginaire du « goût à la grecque » ?

Le concept de *migration*, si l'on s'en tient au cadre de l'imaginaire qui unit dans le goût le trinôme générateur de l'activité créatrice en société : commande, exécution, réception, en un lieu où la motivation identitaire que soulèvent des mutations se renforce, s'exacerbe même, ce concept de migration pourrait présenter de grandes vertus d'éclaircissement de la volonté et de la valeur d'art d'un patrimoine aujourd'hui encore certainement sous-évalué. Le lieu, laboratoire de l'imaginaire, c'est évidemment ici la ville dont l'espace, les formes et l'histoire (la croissance) expriment un art urbain, particulièrement identifié dans le territoire, face aux campagnes, à d'autres villes et au sentiment du paysage ou de la beauté partagée.

Les conditions d'émergence d'un *antique revival* au *style* très épuré, la rapidité d'exécution et la parfaite continuité de réalisation des programmes d'*embellissement*, durant un demi-siècle, font de la ville de Nantes un cas d'étude privilégié de ce phénomène d'appropriation d'un imaginaire – géographique, culturel et identitaire – lié au sentiment de *migration* d'une pensée civilisatrice. En l'occurrence, le déplacement de celle-ci s'effectue des bords de la Méditerranée gréco-romaine vers la façade atlantique exposée au Nouveau Monde…

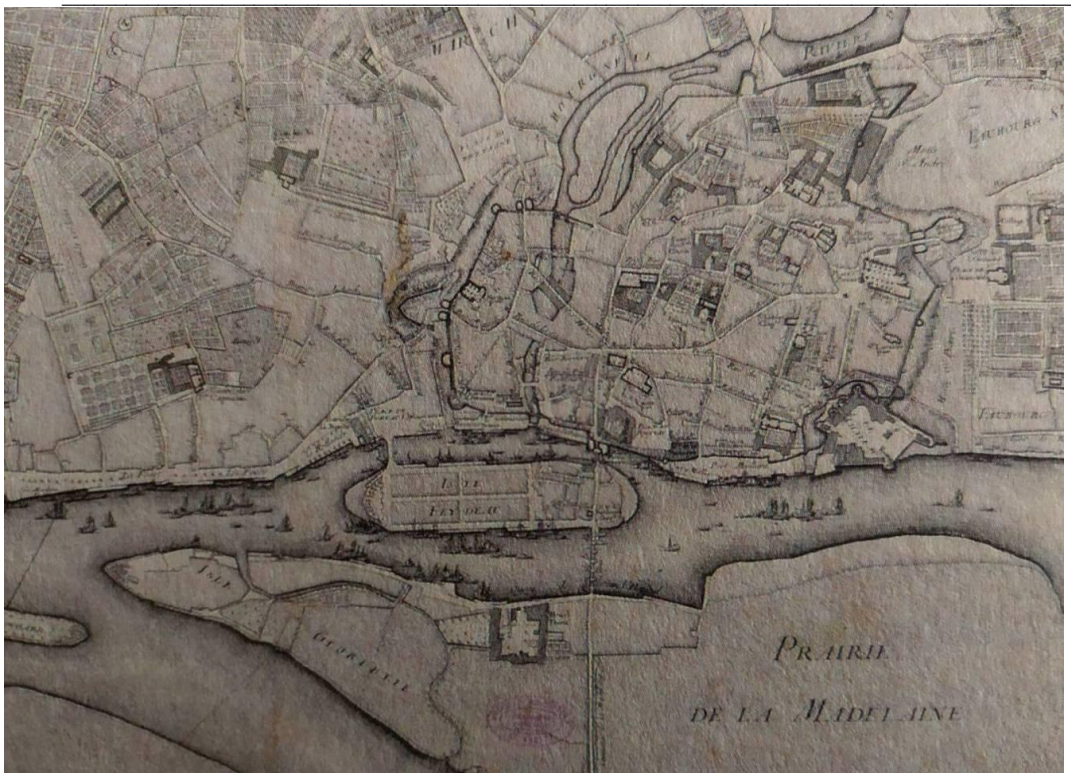
Grand port de l'estuaire de la Loire, ville qui double sa superficie et sa population en moins d'un siècle, entre 1720 et 1800, Nantes, entre 1780 et 1820 environ, est livré au génie de l'architecte-urbaniste Mathurin Crucy, élève d'Etienne-Louis Boullée, lauréat de l'Académie royale à Paris et pensionnaire à Rome, compagnon du grand peintre J.-L. David. Sur le modèle parisien, sans méconnaître Londres et Rome, la capitale économique de la Bretagne est donc livrée à une mutation « *néoclassique* » étendue, radicale et harmonieuse. Cette mutation des

[310] Cf. D. Rabreau, « L'architecture du XVIII^e siècle et le modèle antique ou le renouveau classique en France de la fin de l'Ancien Régime à la Révolution », *Antonio Canova e il sui ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, sous la dir. de G. Pavanello, Venise, Istituto veneto du scienze, lettere ed arti, 2000.

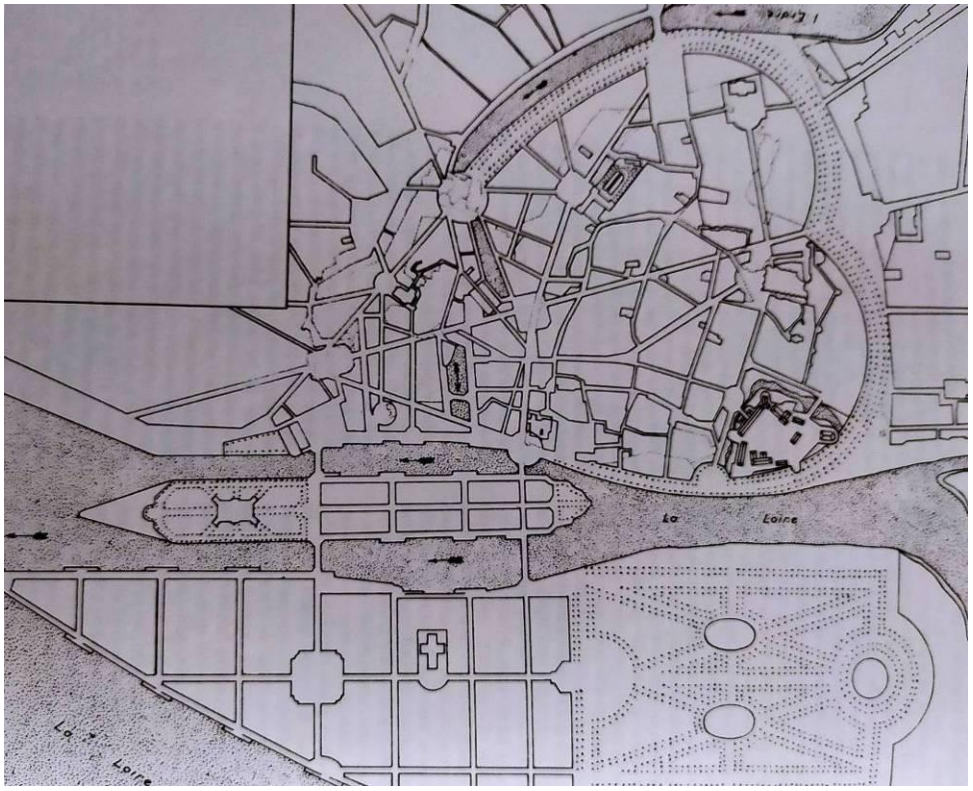
formes et des structures urbaines, qui s'approprie la symbolique véhiculée par l'imaginaire « à la grecque », révèle une véritable *migration* de l'esprit hellénisant, que l'on observera d'ailleurs non seulement dans la ville, mais également dans la campagne de la villégiature (elle appartient aux grands négociants nantais) : les mœurs « épurées » s'expriment dans la transplantation du paysage à l'antique, identitaire et moralisateur.



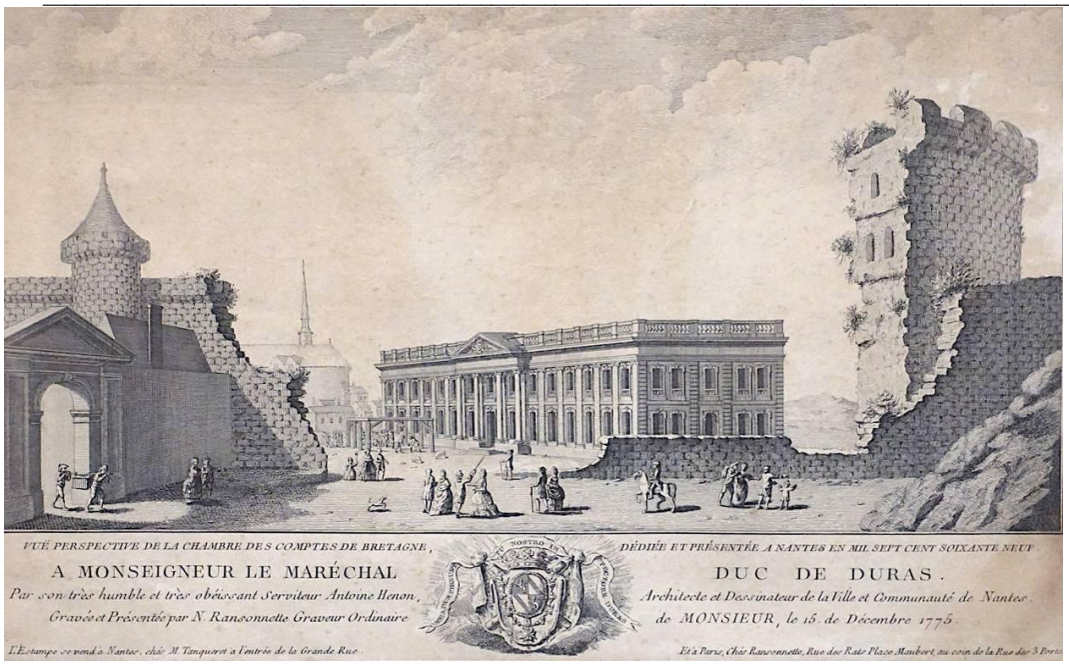
1-Plan de Nantes, Le Rouge, Paris, gravure coloriée, 1766, A. M. Nantes
(Cl. dans G. Bienvenue, *Plans*…).



2-Plan de Nantes, François Cacault, 1757-1759, gravure, A. M. Nantes (Cl dans G. Bienvenue, *Plans*…).



3-Plan de transformation de Nantes, projet de Rousseau, 1760 (R. Javel, del. cl. dans P. Lelièvre, *Nantes*…).



4-Vue de la chambre des comptes de Nantes (actuelle préfecture), gravée par Ransonnette, 1775, A. M. Nantes (Cl. Centre Ledoux)



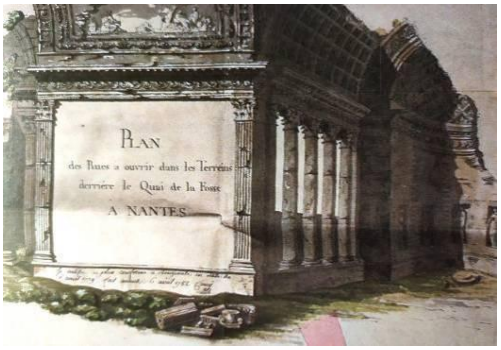
5-Vue d'un immeuble sur le quai de la Loire, de J.-B. Ceineray (Cl. D. Rabreau).



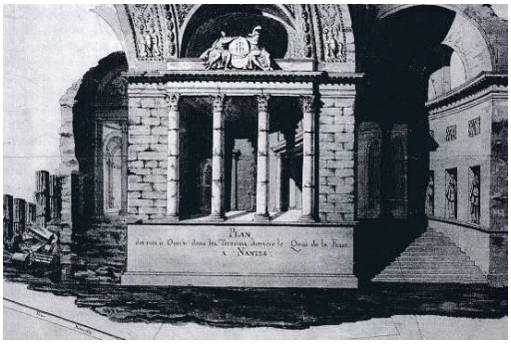
6-Vue d'un immeuble face à l'île Feydeau, sur la Loire (Cl. D. Rabreau).



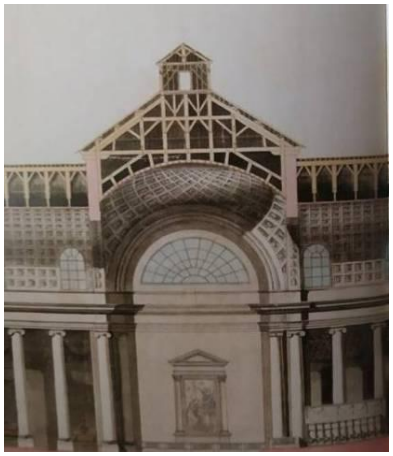
77-Vue d'immeubles face à l'île Feydeau (Cl. D. Rabreau)



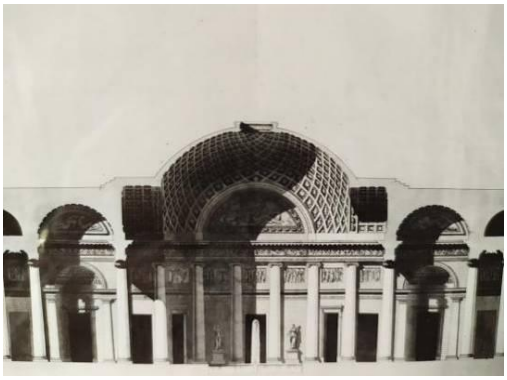
8-M. Crucy, Vignette sur un plan de Ceineray, 1779, plume et lavis, A. M. Nantes (Cl. Centre Ledoux).



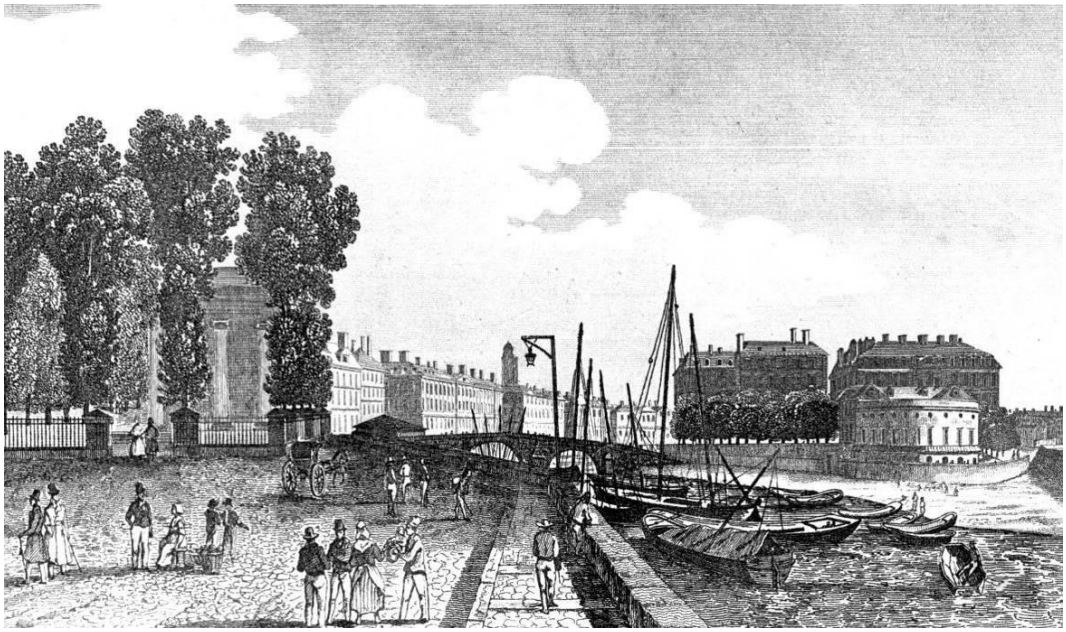
9-M. Crucy, Vignette sur un plan de Ceineray, 1779, plume et lavis, A. M. Nantes (Cl. Centre Ledoux).



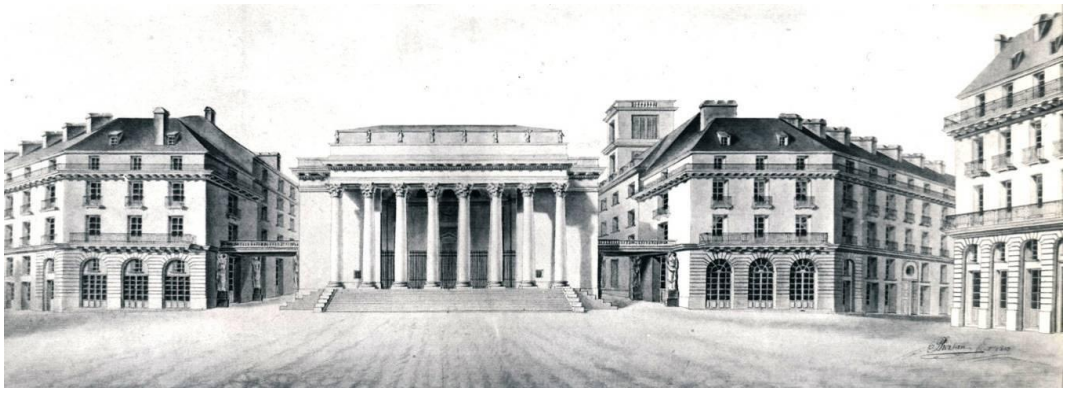
10-M. Crucy, Coupe de la cathédrale de Rennes, Plume et lavis, Musée de Bretagne (Cl. du musée).



11-M. Crucy, Coupe du projets de bains publics, I^er Grand prix de 1774, plume et lavis, Paris, ENSBA (Cl. D. Rabreau).



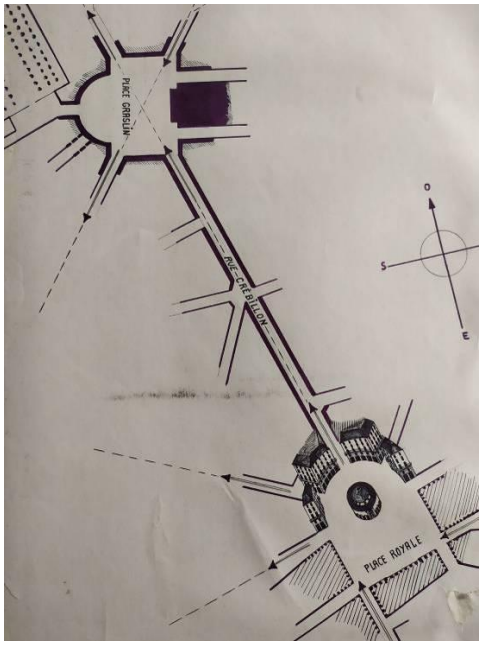
12-Vue du port de Nantes : à gauche le quai avec la proenade de la bourse, à gauche les bains public à l'extrémité de l'Île Feydeay, gravure dans *Voyage pittoresque*… (Cl. Centre Ledoux).



13-M. Crucy, Vue du théâtre et de la place Graslin, avec le projet de passages et de cariatides sous l'Empire (non réalisé), plume et lavis, A. M. Nantes (Cl. A. M.).



14-Vue aérienne de Nantes : la place Royale, la place du théâtre Graslin, le cours Cambronne et la bourse de commerce, bras de la Loire comblé (. Cl. IGN.)

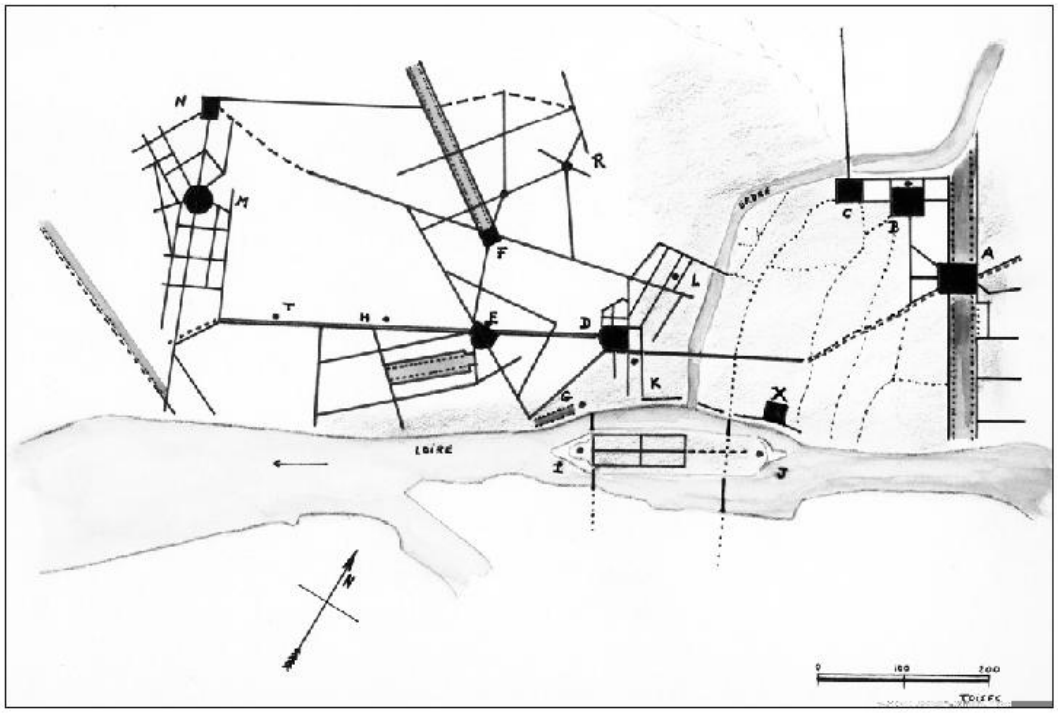




15-16-Schéma d'interprétation de la rue Crébillon, montant vers l'ouest, entre la place royale et le théâtre Graslin, dessin D. Rabreau. (Cl. carte postale)



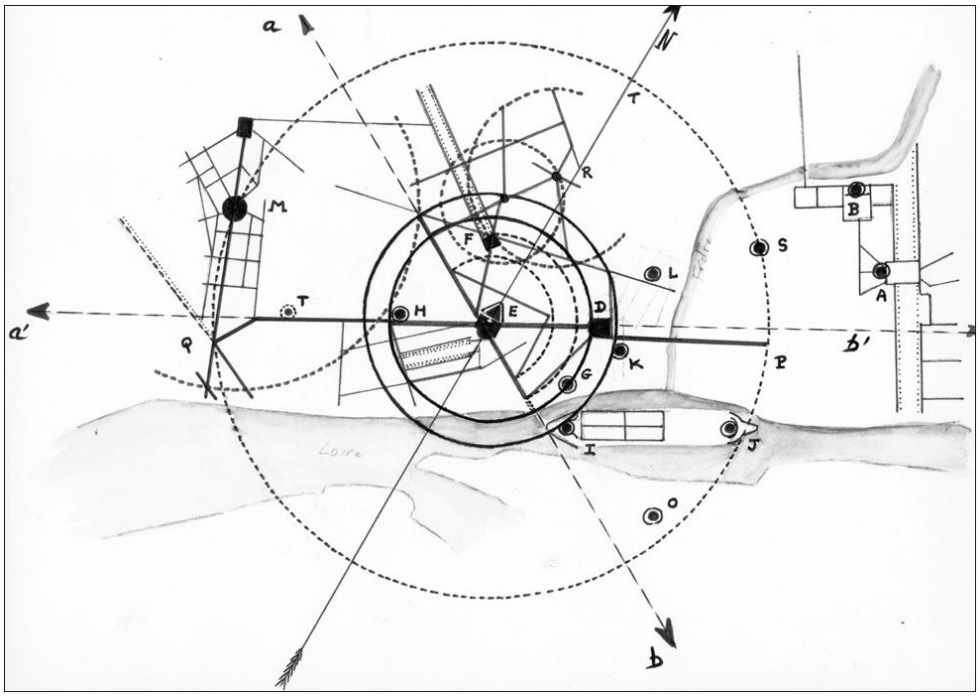
17-Vue du théâtre Graslin (Cl. D. Rabreau).



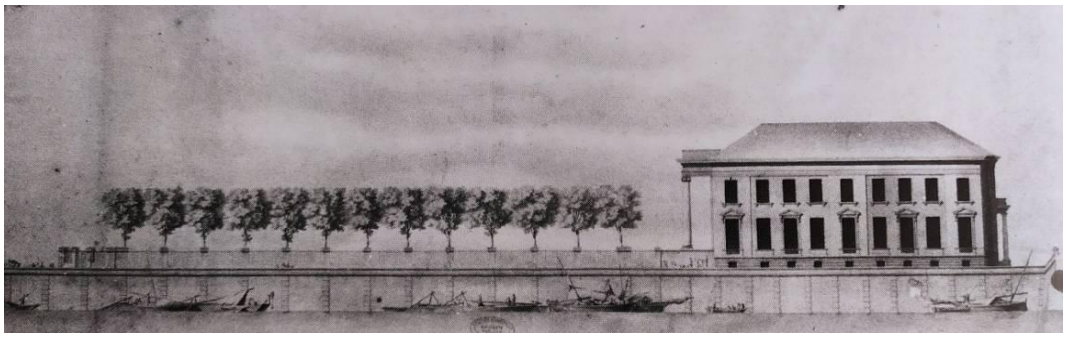
18- Schéma d'interprétation des tracés de l'urbanisme nantais au XVIII^e siècle à partir du plan gravé de 1795 (dit de Coulon), actualisé en 1825. Les places sont représentées par les figures noires, les bâtiments publics par de petits cercles : A – Place Maréchal Foch (Ceineray, Crucy). B – Chambre des comptes (Ceineray). C – Place du Pont-Morand. D – Place Royale (Crucy). E – Théâtre place Graslin (Crucy). F – Place Delorme. G – Bourse (Crucy). H – Hôtel des monnaies (Gengembre). I – Bains publics (Crucy). J – Halle aux poissons (projet, Crucy). K – Halle au blé (Crucy). L – Halle aux toiles (Crucy). M – Place Général Mellinet. N – Gigant place Canclaux. R – Palais de Justice place A. Briand. T – Église Saint-Louis (Crucy). X – Place du Bouffay (Ceineray).



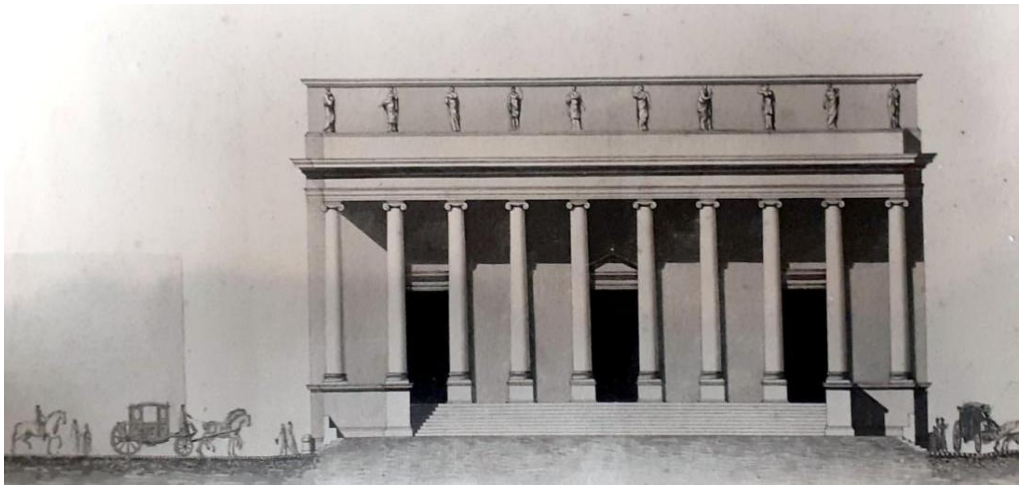
19-20-Vue du port de Nantes vers l'île Feydeau (avant M. Crucy) et vue identique avec la bourse et les bains publics de M. Crucy, estampes, Nantes, Musée Dobrée (Cl. du Musée).



21- Schéma d'interprétation du tracé diagonal et de ses articulations rayonnantes, d'après le plan de Nantes gravé en 1825 et vérifié exactement sur la photographie aérienne de la ville (IGN). Le tracé pseudo-rayonnant est indiqué par différents cercles dont les rayons sont limités par un point remarquable (place) et l'intersection de plusieurs rues (ou l'implantation d'un édifice public). Les axes ab et a' b' sont ceux des rues qui traversent en diagonale la place du Théâtre Graslin. Le grand cercle a pour centre le milieu du portique du théâtre et non pas le point d'intersection des diagonales. Alors qu'aucun plan global d'embellissement de Nantes par Crucy n'est connu (ou n'était même prévisible selon la chronologie des nouveaux quartiers tracés d'est en ouest entre 1780 et 1820), cette interprétation graphique des tracés successifs montre à l'évidence une pensée unifiée et des interventions parfaitement harmonisées en fonction d'effets plastiques et symboliques déduits de la topographie de la ville et du caractère de son expansion (cf. figure 1 page précédente).



22-M. Crucy, Vue de la bourse de commerce et de la promenade sur le quai de la Loire, plume et lavis, A. M. Nantes (Cl. D. Rabreau).



23-M. Crucy, Vue de la bourse de commerce, façade ouest face à la promenade, plume et lavis, A. M. Nantes (Cl. D. Rabreau).

Les mutations plastiques de la ville moderne et l'avenir « à l'antique »

Auteur d'une précieuse étude du parallèle entre Nantes et Bordeaux au XVIII^e siècle (des deux grands ports français de l'Atlantique, le second était beaucoup plus étendu, plus peuplé, et urbanisé plus précocement que Nantes), l'historien Jean-Claude Perrot[311], achevait son bilan économique, politique et urbain, sur le caractère des programmes de l'architecture nouvelle qui symbolise le progrès inédit et fabuleux de ces villes portuaires, dans leur apparence même :

« Une solution *théâtrale* est adoptée pour Bordeaux. Comme une scène la ville doit être contemplée du fleuve pour qu'apparaisse la ponctuation de ses beaux monuments : la bourse,

[311] Auteur d'une thèse fondatrice de l'histoire urbaine socio-économique et politico-culturelle, cf. J.-C. Perrot, *Genèse d'une ville nouvelle. Caen au XVIII^e siècle*, Paris-La Haye, 1975.

la monnaie, la place royale. Réciproquement les terrasses de la place royale sont faites pour le fleuve et le spectacle des navires. Mais tout est vision, la réalité des opérations portuaires est particulièrement déplorable[312], l'urbanisme a illustré la puissance du négoce plus qu'il ne l'a servi. A Nantes triomphent les solutions métaphoriques. Le plan de l'architecte Rousseau se proposait de régler la circulation urbaine par l'ouverture de boulevards en forme de cœur[313] : l'analogie sanguine est explicite. Non loin, l'île Feydeau est modelée en forme de navire descendant la Loire ; l'arrière de cette embarcation fait d'ailleurs obstacle à l'écoulement des eaux fluviales : l'harmonie du monde symbolique et celle du monde réel ne sont pas préétablies. Ces partis urbains qui évoquent le théâtre, ces analogies symboliques nous avertissent que nous venons de quitter l'économie pour le langage de l'art. Mais comme les rêves ou les pulsions économiques circulent aussi en architecture, leur recension minutieuse apprendrait également beaucoup sur la psychologie des entrepreneurs et l'inconscient de l'homo œconomicus » [314].

Jusques dans les années 1756-1759 (dates de l'exécution du plan général de la ville, relevé par François Cacault et sans tenir compte du début d'urbanisation de l'île Feydeau avec ses maisons au décor rocaille raffiné), Nantes était demeuré une ville médiévale. Deux axes routiers, situés au confluent de l'Erdre et de la Loire, à une soixantaine de kilomètres de l'Océan, étaient à l'origine de la création de l'oppidum romain dont les limites fortifiées servirent de base à l'enceinte de la cité : l'imposant château, médiéval et renaissance des ducs de Bretagne en marquant le point fort. Une ligne de ponts, qui enjambait les nombreuses îles de la Loire, reliait les rives du port, situé extra-muros, au sud du pays. Bien qu'elle dépassât 40000 âmes au début du XVIII^e siècle, la ville de Nantes avait toujours un aspect modeste : enserrée dans ses remparts, elle s'accommodait d'un réseau de rues étroites et tortueuses bordées, sur un petit parcellaire, de façades de maisons construites en bois et en torchis. Confuse, la circulation générale n'était guère ponctuée que de carrefours élargis, en guise de place ; malgré la présence de l'énorme château (ses tours s'intégraient dans les murailles baignées par le fleuve), d'un beffroi, d'églises gothiques –dont la cathédrale inachevée – et de rares hôtels du XVII^e siècle, l'aspect monumental de la ville demeurait, pour le moins, imperceptible.

Or l'extension considérable des faubourgs, notamment dans la zone portuaire extra-muros, à l'ouest, exigeait – avec la destruction enfin décidée des remparts – le dessin d'un nouveau plan global dont les multiples avantages devaient ressortir à l'amélioration de la circulation, à

[312] Les berges de la Garonne n'étaient alors pas aménagées en quais.
[313] Plan idéal d'embellissement dessiné, en 1760, par l'architecte nantais P. Rousseau. Cf. P. Lelièvre, *Nantes au XVIII^e siècle, urbanisme et architecture*, Nantes, 1942 (nlle éd. augmentée, Paris, 1988).
[314] J.-C. Perrot, « Urbanisme et commerce au XVIII^e siècle dans les ports de Nantes et de Bordeaux, », actes du colloque franco-genevois de Lyon (s. d.), *Villes et campagnes XV^e-XX^e siècles*, Lyon, éd. PUL, 1977, pp. 187-216.

la structuration des abords du vieux centre, à la création de places, de quais et d'équipements institutionnels, administratifs ou commerciaux (chambre des comptes, bourse de commerce, halles, salle de spectacle, etc.) dont l'aspect monumental donnerait une image reconnaissable de la grande prospérité de la ville. La création de nouvelles promenades, plantées d'alignements d'arbres et formant un « point de vue » sur la Loire et l'Erdre, la reconstruction en pierre de taille de l'habitat, immeubles de rapport et de grands hôtels à usage mixte (habitat, commerce et locations), illustrent deux aspects du confort citadin où désormais l'inorganisation des cheminements séculaires et la précarité (en cas d'incendies) des maisons en bois, rassortissaient à un passé révolu, obstacle au développement citoyen de la cité des Lumières !

Pierre Lelièvre a étudié les différentes phases des *embellissements* nantais[315]. Schématiquement, trois périodes déterminent trois types d'intervention et de style très différents. Entre 1720 et 1760, le renouveau ponctuel de l'habitat du quai de la Fosse, sur le port, engendre un embryon d'urbanisme de l'île Feydeau : les riches négociants et armateurs extériorisent leur puissance par le truchement de vastes façades au décor sculpté rocaille, agrémentées de luxuriantes grilles de fer forgé aux balcons. A travers la mythologie, ce décor figuratif et délicat évoque aussi la navigation soumise aux Eléments et source de prospérité issue des richesses naturelles de la mer et des îles lointaines. Ingénieurs, architectes ou entrepreneurs locaux sont les maîtres d'œuvre de cette forme d'habitat gracieux qui, toujours aussi ponctuellement, pénètre en certains endroits de la vieille ville (place du Pilori).

C'est durant cette époque qu'apparaissent également plusieurs grands projets pour l'ensemble étendu de la ville ; projet de place royale[316] devant la vieille bourse à reconstruire, projet symbolique d'un tracé de promenades plantées en forme de cœur enserrant la ville[317], plan pragmatique commandé au grand architecte parisien Pierre Vigné de Vigny (1755)[318], etc., accompagnés de nombreux projets de bâtiments publics dont les dessins, aujourd'hui conservés, promettaient à la ville de Nantes une nouvelle monumentalité d'inspiration *baroque*, parfaitement harmonisée avec le nouvel habitat de pierre blanche sculptée – le tuffeau du val de Loire.

La conjoncture retarda les décisions et la réalisation des projets, jusqu'à la prise de fonction d'un nouvel architecte-voyer, parisien de naissance et de formation : Jean-Baptiste Ceineray,

[315] P. Lelièvre, *op. cit. supra*.
[316] *Ibid*., p. 179, projets antérieurs à 1720, liés à la statue équestre de Louis XIV, par A. Coysevox, érigée finalement à Rennes, face au Parlement de Bretagne.
[317] *Ibid*., p. 76.
[318] *Ibid*., pp. 56-57 et G. Bienvenu, *Nantes, vingt plans du XVIII^e au XX^e siècle*, Nantes, 1994.

dont le plan d'urbanisme dessiné en 1761 fut approuvé en 1766 par le Conseil du Roi, et aussitôt mis en œuvre[319]. Illustrant la tradition académique « à la française » du XVII^e siècle, alors âprement défendue par le grand théoricien Jacques-François Blondel[320], le premier architecte du roi Ange-Jacques Gabriel et bon nombre d'ingénieurs à travers la France (et notamment à Bordeaux), Ceineray réalise une architecture sobre, « classique » dans l'usage très modéré des ordres antiques, et digne dans son application rationnelle de la convenance et de la bienséance – retour aux valeurs des Anciens qu'on souhaitait désormais opposer au style débridé (rocaille) des modernes ! Avec la Chambre des comptes (aujourd'hui Préfecture), où il illustre un type monumental qu'affectionne alors Ange-Jacques Gabriel, Ceineray décline ensuite une architecture blondellennienne très sobre où la référence à l'antique demeure plutôt allusive (frontons, entablements doriques), dans d'immenses façades d'immeubles à programme qui bordent les quais de la Loire et de l'Erdre, mais aussi les deux grandes promenades unies par la nouvelle place d'Armes, à l'est de la ville (entrée de la route de Paris). Fortement symétrique, cette architecture exprimait des tracés orthogonaux, ponctuels : rectification du tour de la vieille ville, places de dégagement et accès dans l'axe des monuments. Ceineray commençait à dessiner les plans de structuration de la nouvelle ville qui s'étendait vers l'ouest, parallèlement au port, quand son état de santé déclinante le fit remplacer en 1780 par le jeune Nantais Mathurin Crucy, élève du visionnaire Boullée, auréolé du Premier Grand Prix de l'Académie royale d'Architecture de Paris, l'année même où la mort de Blondel (1774) désignait l'archéologue-architecte Julien-David Le Roy, auteur des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*[321], à la succession du vieux professeur –peu apprécié de Crucy (*cf. infra*)**.**

A la suite des deux *mutations* successives, entre 1720/1760 et 1761/1780, que je viens d'évoquer très rapidement, Crucy en opère une troisième qui tient lieu d'une véritable *métamorphose* « à l'antique » de la ville neuve en gestation et qui justifie, sur le plan de l'imaginaire, l'adoption du concept de *migration* de l'esprit hellénisant.

Les antécédents culturels nantais ne laissaient en aucun cas prévoir la nature et l'ampleur des *embellissements* cruciens qui dessinent en tracés triangulaires ou semi-circulaires les espaces et la circulation de la ville neuve, la dotant d'édifices publics et d'immeubles à

[319] *Ibid*., p. 51.
[320] Il fut notamment l'auteur des notices d'architecture dans L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, ainsi que de deux ouvrages très fameux : L'*Architecture française*, Paris, 1752-1756 et le *Cours d'Architecture*, Paris, 1771-1777 (terminé par P. Patte).
[321] Paris, 1758 (rééd. En 1770). Le Roy poursuivait les premières approches de l'architecture grecque authentique dues à J.-G. Soufflot (relevés de Paestum, 1750, publiés par G.-P.-M. Dumont en 1764, à Paris).

programmes aux volumes purs (à la Boullée), mais animés de jeux d'ombre décidés (corniches répétée, soulignées de balcons en fer forgé, linéaires) devant lesquels se profilent des portiques de colonnes libres. En bon disciple du Père Laugier, Crucy évite le fronton décoratif[322] et s'inspire, pour l'urbanisme, du schéma de *triangulation* des tracés de forêt recommandé par le théoricien jésuite. Multipliant les aires plantées d'ormeaux ou de tilleuls, Crucy harmonise, au-delà du paysage fluvial, la relation physique et symbolique qu'entretient la double inspiration de la Nature et de l'Antique épuré.

L'étroite maîtrise, par un seul architecte et son agence, à la fois du système stradal de la ville, de son architecture publique et de l'habitat monumental qui l'accompagne, sur plusieurs décennies, pose la question de l'origine et de la légitimité (admise par les commanditaires et le public ?) de cette *esthétique urbaine* alors révolutionnaire, même à Paris d'où rayonne en France, par tradition centralisatrice, toute innovation…(par exemple, le modèle du quartier de l'Odéon, de Peyre et De Wailly est un modèle incontestable).

Les premières interventions et le style des œuvres de Crucy qui achève le programme commencé par son prédécesseur Ceineray, se développent d'abord en toute continuité aux accès de l'ancien centre urbain ; la vraie mise en scène « à l'antique » de la ville de progrès se déploiera ensuite dans les quartiers du commerce et des loisirs qui accompagnent le secteur portuaire. En résumé, voici l'ampleur du chantier dont, entre 1780 et 1800, Crucy donne les plans de voierie et d'architecture et conduit les travaux : halle aux poissons et quai à l'est de l'île Feydeau (1783), grand théâtre et immeubles de la place Graslin qui lui font face (1784-1787), halle aux blés (1786), cours Cambronne (nom actuel, 1787), place royale (1787), immeubles de la place de la chambre des comptes, hôtel et colonne votive place d'Armes, sorte de *Propylées* de l'entrée est de Nantes (1786-1790), bourse de commerce (1790-1814), bains publics et quais à l'ouest de l'île Feydeau (1800). Temporairement destitué de son poste d'architecte de la Ville durant la Terreur, Crucy retrouve rapidement une position officielle, tandis que son neveu Mathurin Peccot le remplace, il devient en 1809 architecte en chef du départemen, et donne encore les plans de l'ancien musée des Beaux-arts et de la halle aux toiles

[322] M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753 (2^e éd. augmentée, 1755) et *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765. Sur l'œuvre et la carrière de M. Crucy, cf. P. Lelièvre, *op. cit. supra* ; D. Rabreau, « L'œuvre de Mathurin Crucy à Nantes. Un modèle d'esthétique urbaine néoclassique (1780-1820) », *Storia della Città*, n° 4, 1977 ; D. Rabreau, « Le Théâtre et la place Graslin de Mathurin Crucy (1784-1787) à Nantes », *Congrès archéologique de France*, Haute Bretagne, 1968 ; C. Cosneau, *Mathurin Crucy 1749-1826. Architecte nantais néo-classique*, cat. expo., Musée Dobrée, Nantes, 1986 ; A. Delaval, *Le Théâtre Graslin à Nantes*, Nantes, 2004 ; et la thèse essentielle de G. Bienvenue, *De l'architecte voyer à l'ingénieur en chef des services techniques : les services d'architecture et d'urbanisme de la ville de Nantes du XVIII^e siècle au XXe siècle*, Univ. Panthéon-Sorbonne, 2013 (éd. en ligne). D. Plouviez, « Du prix de Rome au quai de la Piperie, Mathurin Crucy, entrepreneur de construction navale à Nantes », *Annales historiques de la Révolution française*, 373, 2013.

(1821), de l'église Saint-Pierre (détruite) et de plusieurs églises rurales au sud de la Loire (non réalisées) … A Rennes, capitale de la Bretagne, il dresse les plans et réalise la cathédrale : vaste vaisseau d'ordre ionique inspiré de ses dessins académiques de jeunesse ![323]

Dans cette pierre calcaire blanche et délicate, caractéristique du val de Loire, le tuffeau, la cohérence expressive, fonctionnelle et symbolique de tous ces tracés monumentaux et édifices publics ou privés n'a pu, à l'évidence, être concrétisée qu'avec l'assentiment des responsables officiels de l'urbanisme nantais. Fort de son expérience romaine, Crucy déclarait : « Lors de mon voyage à Rome, je vis les ouvrages de l'Antiquité, et j'en fus frappé d'une manière ineffaçable […]. Je me suis attaché constamment à la simplicité et à la pureté ; j'ai eu sans cesse devant les yeux les Egyptiens et les Grecs, j'aurais voulu pouvoir allier les grandes idées des premiers à l'élégance des seconds. »[324] Ediles, spéculateurs, entrepreneurs, grands bourgeois, mécènes, adhéraient-ils, avec le public, à ces prises de position artistiques, et dans quel idéal identitaire ou culturel ?



24-Vue de la place Graslin et du cours Cambronne, à travers l'entrecolonnement du vestibule du théâtre de M. Crucy (Cl. D. Rabreau).

[323] *La cathédrale Saint-Pierre de Rennes*, dir. Y. Andrieux, Rennes, 2021.
[324] Lettre à l'architecte T. Baraguey, 1807 (C. Cosneau, *op. cit. supra* note 18, p. 146).



25-Cul-de-four latéral de la voûte du vestibule théâtre Graslin (Cl. D. Rabreau).



26-Voûte du vestibule du théâtreGraslin (Cl. CNMHS).



27-Vue desimmeubles en hémicycle de la place Graslin, face au théâtre de M. Crucy (Cl. D. Rabreau).



28-Vue du Cours, aujourd'hui cours Cambronne (Cl. D. Rabreau).



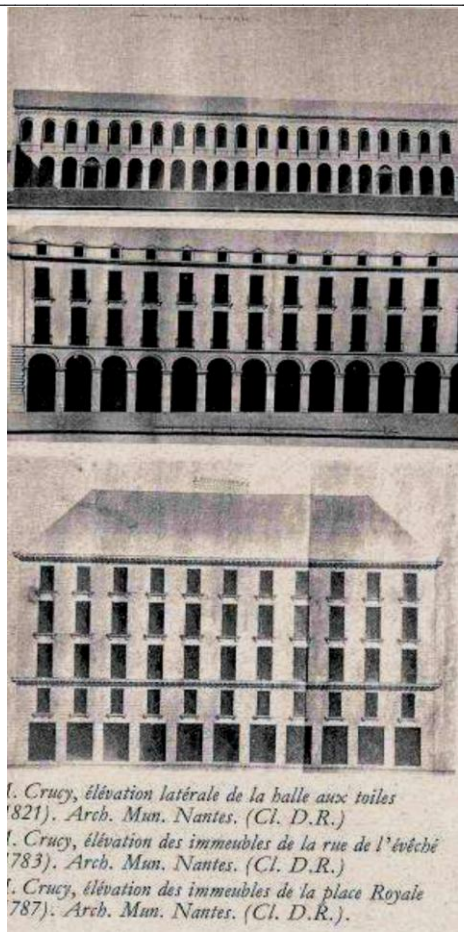
29-L'entrecolonnement de la façade du théâtre Graslin (Cl. CNMHS).



30-Partie centrale dela façade du théâtre Graslin, ouverte sur le vestibule (Cl. D. Rabreau).



31-Vue de la façade et de la promenade de la bourse de M. Crucy, côté ouest (Cl. D. Rabreau).



32-M. Crucy, halle aux toiles, immeubles à arcades de la rue de l'Evêché et de la place Rpyale, plume et lavis (Cl. D. Rabreau).



35-Immeuble de la rue de l'Evêché, entre la place d'Armes et celle de la cathédrale (Cl. D. Rabreau).



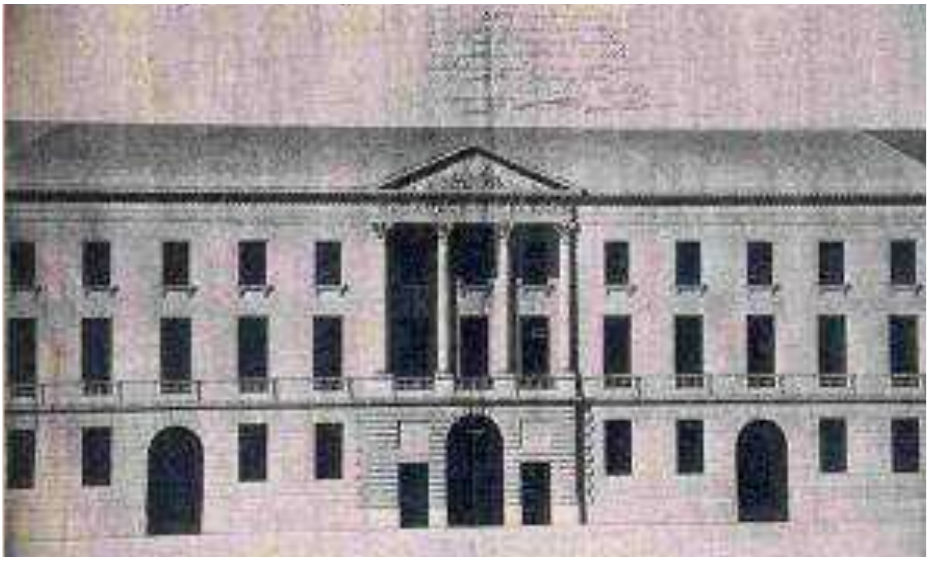
33-Immeuble d'angle rue Crébillon (Cl. D. Rabreau).



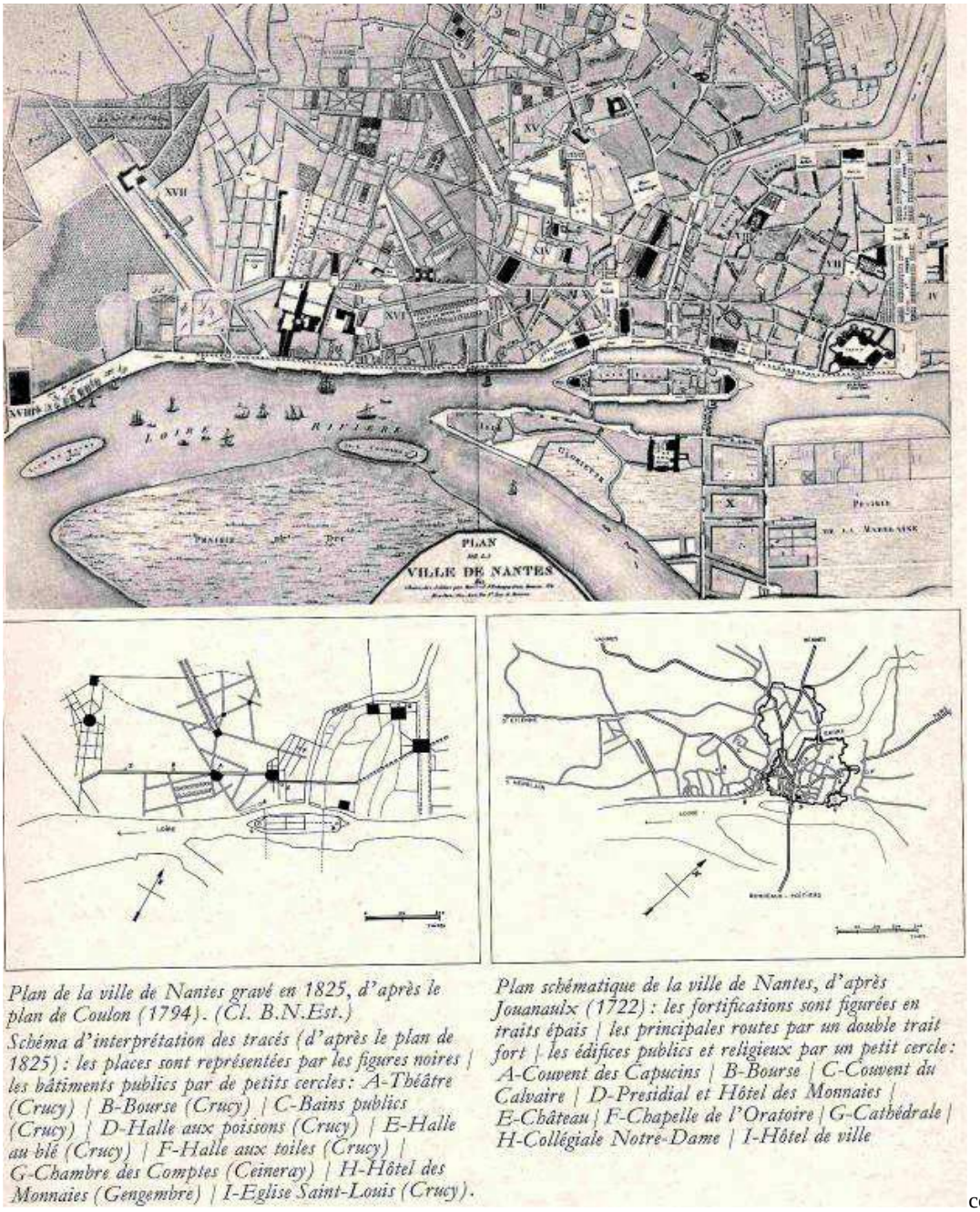
34-Immeubles de la place Royale, du côté de la rue Crébillon (Cl. D. Rabreau).



36-Vue de la place d'Armes : la colonne Louis XVI et les hôtels de Montaudoin (Crucy) et d'Aux (Ceineray) et la porte Saint-Pierre, médiévale (Cl. D. Rabreau).



37-M. Crucy, élévation de l'hôtel de Montaudoin avec le passage public vers la rue de la Préfecture, Plume et lavis, A.M. Nantes (Cl. D. Rabreau).



Plan de la ville de Nantes gravé en 1825, d'après le plan de Coulon (1794). (Cl. B.N.Est.)
Schéma d'interprétation des tracés (d'après le plan de 1825) : les places sont représentées par les figures noires | les bâtiments publics par de petits cercles : A-Théâtre (Crucy) | B-Bourse (Crucy) | C-Bains publics (Crucy) | D-Halle aux poissons (Crucy) | E-Halle au blé (Crucy) | F-Halle aux toiles (Crucy) | G-Chambre des Comptes (Ceineray) | H-Hôtel des Monnaies (Gengembre) | I-Eglise Saint-Louis (Crucy).

Plan schématique de la ville de Nantes, d'après Jouanaulx (1722) : les fortifications sont figurées en traits épais | les principales routes par un double trait fort | les édifices publics et religieux par un petit cercle : A-Couvent des Capucins | B-Bourse | C-Couvent du Calvaire | D-Presidial et Hôtel des Monnaies | E-Château | F-Chapelle de l'Oratoire | G-Cathédrale | H-Collégiale Notre-Dame | I-Hôtel de ville

ccc

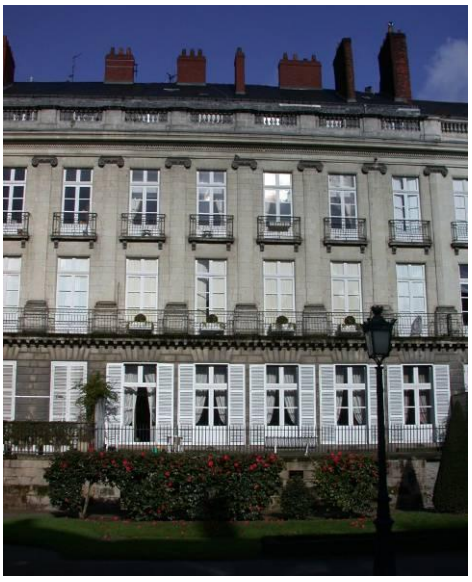
38-Coulon, Plan de Nantes gravé en 1825 d'après le plan de 1795, BnF (Cl. D. Rabreau).



39-Vue du théâtre Graslin (Cl. D. Rabreau).



40-Vue de la façade ouest de la bourse et des imme ubles à décor rocaille (Cl. D. Rabreau).



41-Ordonnance des immeubles du cours Cambronne (Cl. D. Rabreau).

Scénographie d'une esthétique urbaine régénératrice

De quels effets procède l'esthétique architecturale et urbaine propre à Mathurin Crucy ? Emil Kaufmann[325] en a eu l'intuition (un peu courte il est vrai), qui cite l'architecte nantais parmi les architectes *révolutionnaires,* entre Boullée, Ledoux et leurs émules, pour son usage des formes géométriques épurées et des juxtapositions expressives. N'est-il pas comme ces grands maîtres, *palladien* et *piranésien*, et auréolé du premier Prix de l'Académie au moment du passage radical de l'influence de Blondel à celle de Le Roy (l'artiste en a pleinement conscience – cf. *infra*) ?

Kaufmann, qui ne connaît les œuvres de Crucy qu'à travers la monographie de Pierre Lelièvre[326] n'a pas perçu l'expression spécifiquement urbaine de celles-ci et, notamment, l'influence de l'architecture *révolutionnaire* sur l'espace en croissance de la ville, son expression tangible à travers le sentiment du *déplacement* – 4^e^ dimension ! Malgré les plans restitués qu'il publie, rigoureux et comparés, Lelièvre ne sollicite guère cette dimension temporelle et spatiale typique de l'approche sensualiste à la Laugier. L'invitation à la promenade, vérifiable dans les guides de voyageurs qui se multiplient au fur et à mesure que le siècle avance, impose une réflexion sur les attendus symboliques d'une conception originale, profondément artistique. Continuateur de Ceineray, Crucy n'en approuve pas l'esthétique et s'il partage certains schémas d'embellissement de son prédécesseur, l'élève de Boullée se les approprie d'une manière très personnelle et, plus encore, les transmets à ses disciples qui continueront les embellissements de Nantes au-delà de la Monarchie de Juillet.[327]

Si aucun plan global des embellissements de Nantes, réalisé par Crucy ou son agence, ne nous sont parvenus, l'excellent plan de Coulon (1795, réédité et complété en 1825) permet de constater avec quelle rigueur et sens des correspondances l'architecte a conçu l'ensemble des itinéraires et des espaces monumentaux, parfois plantés, où s'alignent des immeubles de rapport

[325] E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason, op cit. supra* ; cf. ici chapitre 6.
[326] Cf. D. Rabreau, « Préface », dans C. Cosneau, *Mathurin Crucy* (…), cat. expo. Nantes, Musée Dobrée, 1986.
[327] Crucy édifie encore sous la Restauration : l'église Saint-Louis (détruite), la halle aux toiles (détruite) ; il donne des plans pour une prison et l'hôpital Saint-Jacques sur la rive gauche de la Loire (réalisé par ses disciples L.-P. et. Douillard et l'hôtel de ville est continué par ses successeurs, Ogée et Peccot (neveu de Crucy). A l'ouest se réalisent les nouveaux quartiers, places et boulevards Delorme Guist'haud, de Canclaux, Mellinet et Notre-Dame-du-Port, puis au nord plus tardivement, le quartier du palais de Justice. Cf. A. Delaval, « La dynastie Seheult, un siècle d'activités architecturales : nouvelles recherches, état des connaissances », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes*, t. 153, 2018.

uniformes conçus pour mettre en valeur les édifices publics et les carrefours. Une photographie aérienne de la ville confirme l'exactitude des tracés effectués et des symétries recherchées, le plus souvent dans des perspectives biaises ou rayonnantes (tracés à la Laugier[328]). Telle est du moins la configuration des nouveaux quartiers ouest d'extension de la ville, tandis que le tour de l'ancien centre, à la place des remparts, montre des tracés orthogonaux, certains dessinés par Ceineray (place d'Armes, place du Bouffay) tandis que Crucy achève, selon ce principe, la mise en valeur des édifices de son prédécesseur (immeubles uniformes de la place de la Préfecture et de la rue de l'Evêché, projet pour le Bouffay inachevé).

Place d'Armes entre deux grandes promenades plantées, les cours Saint-Pierre et Saint-André, Crucy élève l'hôtel de Montaudoin et l'orne dans son centre d'un fronton triangulaire - exceptionnel dans son œuvre – au-dessus d'une loggia ouverte par un entrecolonnement, lui-même posé sur un soubassement à refends percé d'un motif de *serlienne* qui sert de passage vers la rue de la préfecture. La présence du fronton est évidemment en phase avec celui que Ceineray avait réalisé à l'hôtel d'Aux qui termine la place côté nord-ouest ; mais l'esthétique du prédécesseur de Crucy se limitait à l'usage de pilastres et d'un avant-corps central à peine saillant. Au contraire, l'effet spatial et épuré voulu par Crucy, à la fois plus « antique » et *palladien*, valorise l'espace et la déambulation. La place est restée inachevée, côté sud-ouest, le long de la rue qui descend vers le centre ancien – la cathédrale gothique inachevée et la porte Saint-Pierre médiévale conservée – offre un paysage finalement fort pittoresque et quasi nostalgique, certes imprévisible à l'origine mais hyper-monumental dans sa partie moderne. Et le voyageur de la route de Paris ne pouvait qu'être frappé par la présence de la colonne Louis XVI se détachant dans la perspective du frontispice dressé par Crucy en fond de tableau comme des P*ropylées*.

Itinéraires préexistants, paysage du fleuve et de son affluent, comme l'irrésistible croissance de la ville et du port vers l'embouchure de la Loire, à l'ouest, semblent inspirer un symbolisme rayonnant qui rattache le centre urbain à sa position géographique ainsi *normée* ; le vecteur majeur demeurant l'axe est-ouest, issu de l'arrivée de la route de Paris, de sa traversée de la vieille ville et de sa projection, par la rue Crébillon qui monte depuis la place Royale, vers la place Graslin et les rue Voltaire et Racine… Nœud des accès croisés, la place du théâtre accueille l'axe contraire, d'ouest en est (route de Vannes) qui descend vers la bourse par la rue Jean-Jacques Rousseau… On va le voir : la position du théâtre de Crucy est à l'épicentre de ce

[328] Cette triangulation de la voirie et son rayonnement étaient déjà esquissés à Paris dans le quartier des Invalides (plan J. Delavigne, 1728, par exemple) qui pouvait inspirer Laugier.

croisement, véritable point focal qui rayonne sur le nouveau quartier Graslin.[329] Le monument emblématique semble même résumer l'ambition de modernité du grand port de l'Atlantique. En effet, la pointe d'un compas posée au centre du plan de l'entrecolonnement de la façade montre les symétries d'articulations des axes de circulation et des aires de dégagement devant divers monuments, parfaitement insérés à l'échelle de toute la voirie de la ville [Sur une très vaste échelle, Crucy paraît s'être directement inspiré du *principe* (seulement) du tracé du quartier de l'Odéon à Paris et du rapport de ses rues convergentes avec l'intérieur du théâtre de Peyre et De Wailly[330].]

L'architecture de la *façade* « à l'antique » de la salle de spectacle, dans une mise en scène de l'*espace* (et non seulement en volume et décor), montre que l'embellissement urbain a déterminé sa conception – unique dans le genre ! – qui consiste en l'ouverture totale de l'entrecolonnement, de bas en haut des colonnes, du vestibule. Celui-ci, conçu comme un vaisseau *transversal,* dont les murs débordent de part et d'autre du double portique corinthien, est couvert d'une grande voûte à caissons qui se termine par deux culs-de-four – entrées latérales inopérantes aujourd'hui. Des grilles transparentes, entre les colonnes, garantissent la sécurité des accès, mais c'est bien l'effet d'ouverture du monument public sur sa place qui est sublimé. Mieux : le spectateur, en sortant d'une représentation, s'offre d'emblée la vue de la place monumentale, curviligne (comme l'intérieur de la salle[331]), qui encadre également (dans l'axe) la perspective biaise du cours Cambronne. N'était le style sévère, épuré de Crucy, on pourrait invoquer une scénographie à la Bibiena, mais à l'air libre ![332] Unité et contraste, fastes (statues des Muses devant le mur d'attique / voûte impressionnante du vestibule), simplicité et élégance des immeubles uniformes de la place (aux double niveau de balcons linéaires en fer forgé), donnent un aspect très différent du théâtre de l'Odéon à Paris, de sa place et de son

[329] Le promeneur d'aujourd'hui peut toujours jouir des effets de déambulation qui permettent d'apprécier l'originalité et la pertinence des embellissements créés par les architectes du « goût rocaille »au milieu du XVIII^e siècle, puis par Ceineray, Crucy et leurs successeurs. Toutefois, le paysage de Nantes s'est trouvé bouleversé par deux fois au cours du XX^e siècle. D'abord, entre 1920 et 1940, par le comblement des bras de la Loire (ils livrèrent irrémédiablement les quais et l'île Feydeau au macadam) et de l'Erdre au niveau de la façade nord de la préfecture (ancienne chambre des comptes). Un immense parking (la Petite Hollande) précédé d'un square à l'emplacement des bains publics, détruits, de Crucy, annihile à jamais le rôle de « propylées » de la colonnade de la bourse. Ces comblements, justifiés par un ensablement progressif inéluctable du fleuve, qui menaçait l'accès au port, s'aggrava avec la présence du chemin de fer ; et le comblement de l'Erdre, depuis l'île de Versailles, donna lieu à la construction d'un tunnel pour les péniches du canal de Nantes à Brest, tracé sous les cours Saint-Pierre et Saint-André, au confluent. Ensuite, les bombardements américains à l'issue de la Seconde guerre mondiale, endommagèrent ou détruisirent nombre d'immeubles, de rues ou de places.

[330] D. Rabreau, *Le théâtre de l'Odéon*, *op. cit. supra*.

[331] Le premier projet de Crucy, issu des tracés de Ceineray pour le quartier, demeurait rectangulaire, cf. C. Cosneau et A. Delaval, *op. cit. supra*.

[332] Cf. D. Rabreau, « Mises en scènes à l'antique dans l'architecture figurée en France. De la scène rocaille au goût à la grecque (1730-1780) », actes du colloque *I Bibiena, una famiglia da Bologna all'Europa* (Bologne, septembre 2000), sous la dir. de D. Gallingani, Florence, éd. Alinea, 2002.

quartier rayonnant, que Peyre et De Wailly venaient enfin d'achever : mais Crucy avait bien prévu, comme ils furent réalisés dans ce modèle parisien, des « arches de pont » *piranésiens* pour les passages « à couvert » latéraux des rues Corneille et Molière. [333] A l'inverse du vestibule et de la cage d'escalier, hyper-monumentale – *piranésienne* aussi – du Grand théâtre de Bordeaux de Victor Louis, celui du théâtre de Crucy offre l'effet d'un espace urbain couvert qui engendre l'harmonie des allées et venues des citadins amateurs : le *spectacle urbain* s'interfère dans la conception strictement architecturale. Contrairement à Bordeaux, encore, la vraie entrée de la salle n'est signalée que par un petit fronton triangulaire, entre deux rampes sans balustrade à l'extérieur du mur de la salle – là où Victor Louis déploie un luxe de colonnes, de lumière zénithale, avec la présence de deux caryatides…

La simplicité, ou plutôt l'épuration des formes volumétriques et/ou spatiales de l'architecture de Crucy crée, selon un concept de *variation*, une harmonie expressive directement perceptible par le promeneur. Et l'accès en perspective *biaise* des façades les plus ornées – le théâtre et la bourse – offrent des accès incitatifs à la progression, à l'entrée d'une place ou à sa sortie. Contrairement au système de tracé *classique*, par exemple à Paris devant le Panthéon et l'église de La Madeleine, rue Soufflot ou rue Royale qui s'élargissent à l'avant des deux grands monuments à portique (pour une vision totale de la largeur de la colonnade depuis le début de la rue, axée), les rue Crébillon et Jean-Jacques Rousseau à Nantes conduisent vers le *profil* de la colonnade en façade du théâtre et de la bourse ; l'impression est analogue avec la « pulsation » uniforme de pilastres qui s'élèvent au-dessus des terrasses du cours Cambronne vu depuis la place Graslin.

Ce thème des *variations* et *contrastes* est admirablement concrétisé par le pendant que forment la bourse et les bains publics. Le navigateur qui s'approche de l'éperon de l'île Feydeau perçoit le volume cylindrique monumental des bains tandis que le long du quai, rive droite, apparaît le grand fragment de colonnade de la bourse, à l'arrière de sa promenade plantée. La juxtaposition d'un demi-cercle et d'un rectangle qui engendre le volume des bains, est analogue à celle (en creux) qui caractérise la place Royale. Là, le diamètre de l'hémicycle est quelque eu réduit par rapport à la partie rectangulaire où aurait dû se dresser une statue de Louis XVI : à sa place Crucy dessine ultérieurement, au début de la Révolution, un *tempietto* cylindrique des plus pittoresques pour un programme de corps de garde ! L'extrême simplicité de l'élévation des immeubles de cette place, inusuelle sur une « place royale », n'oblitère en rien la majesté

[333] Après l'incendie de la salle, en 1796, Crucy reprendra sous l'Empire l'idée en dessinant des passages ornées cette fois de caryatides – non réalisés ; cf. C. Cosneau, *op. cit. supra*.

du lieu et renforce cette esthétique urbaine de la variation où Crucy et ses émules multiplient les effets de refends, de corniches et de balcons linéaires en fer forgé – sans oublier les pans coupés au niveau des croisements de rues.

Le « goût à la grecque » épuré, sentiment de migration d'une pensée civilisatrice

Les historiens de l'Antiquité ont depuis longtemps décrit la ville monumentale grecque (notamment hellénistique) ou romaine, comme une entité exprimant un urbanisme de la promenade et de la contemplation artistique. Avant Piranèse qui célèbre les fastes de Rome au XVIII^e siècle, Germain Boffrand, dès 1745 dans son *Livre d'Architecture*, loue la pratique des arts libéraux des Anciens, à travers leurs vastes édifices destinés aux loisirs du peuple et aux activités éducatives qui y étaient associées :

« Tous ces édifices capables de contenir un grand concours de peuples, d'une construction magnifique et qui étonnent jusque dans leurs ruines, donnaient aux architectes de ces temps-là de grandes et fréquentes occasions de déployer leurs talents, de cultiver et de perfectionner tous les jours leur art, et d'en établir des principes qui devenaient plus certains *parmi un peuple libre* [Je souligne], accoutumé à voir de superbes et beaux bâtiments, et qui ne pouvaient souffrir le médiocre, que chez les autres nations, où ces jeux, ces exercices et ces spectacles n'étaient pas en usage, où l'art de l'architecture n'était employé qu'à la construction des maisons des particuliers et pour les seuls besoins de la vie ».[334]

A l'évidence, et en contrepoint des activités de commerce, de subsistance, d'administration et de culte, à Nantes, comme à Bordeaux ou à Paris, les loisirs ont été favorisés dans la seconde moitié du siècle des Lumières, afin de combattre l'oisiveté, cause de maints désordres. En des lieux identifiés comme instruments de police urbaine et comme monuments d'une activité supérieure, destinée à l'exercice hautement symbolique du divertissement, de l'amusement, de la récréation et des réjouissances publiques ou individuelles, Nantes s'offre des promenades plantées, un luxueux théâtre, des cafés, un hôtel de voyageur distingué[335], un wauxhall, des bains publics, bientôt une bibliothèque et un musée, etc. L'*Encyclopédie* avait donné du loisir une définition idéale, empruntée à l'expression de l'*otium* des Romains :

[334] G. Boffrand, *Livre d'architecture,* Paris, 1745, introduction.
[335] Cf. Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, Paris, 1837 (nlle éd. Paris, 1939, p. 418) ; D. Rabreau, *Apollon dans la ville, op. cit. supra*.

"Temps vide que nos devoirs nous laissent, et dont nous pouvons disposer d'une manière agréable et honnête. Si notre éducation avait été bien faite, et qu'on eût inspiré un goût vif de la vertu, l'histoire de nos *loisirs* serait la portion de notre vie qui nous ferait le plus d'honneur après notre mort, et dont nous nous ressouviendrions avec le plus de consolation sur le point de quitter la vie : ce serait celle des bonnes actions auxquelles nous nous serions portés par goût et par sensibilité, sans que rien nous y déterminât que notre propre bienfaisance. "[336]

On ne pensait pas différemment du côté de Tibur, à l'époque lointaine où l'empereur Hadrien se faisait construire sa somptueuse villa[337], ville en réduction et paysage du monde, pour occuper ses loisirs de fin helléniste, certes, mais plus encore exprimer la Paix romaine universelle ! Et au milieu du XVIII^e siècle, les ruines de la villa d'Hadrien ne devinrent-elles pas l'un des hauts lieux de la méditation des jeunes architectes français, anglais, espagnols, nordiques… et italiens, tous *piranésiens*, en mal de réforme de l'*art de bâtir* ? Dessins et gravures, rapportées de la Ville Eternelle, de ses environs, mais aussi de Grande Grèce (Herculanum, Pompéi, la Sicile), d'Athènes, d'Asie Mineure et bientôt de Provence, témoignent, à travers les expositions, les estampes de boîtes d'optique et les publications savantes de l'époque, de l'émulation créatrice dont firent preuve les dessinateurs, architectes, de la ville des Lumières. [338]

Mathurin Crucy est un des meilleurs représentants de cette génération enthousiaste qui pratique *in situ* le dessin de relevé de ruines et le croquis d'aide-mémoire. Les témoignages sont précis, et en situation : dès 1779 (après quatre ans passés à Rome et en voyages en Italie[339]), l'architecte nantais dessine sur les plans d'embellissement inachevés du vieux Ceineray des cartouches de fragments d'antiques, compositions de colonnades, de voûtes en perspectives et d'effets de transparence, dont il prévoit déjà le rôle dans son architecture *parlante*[340]. Le dessin à intention *pédagogique* ne fait pas de doute ici : l'architecte révolutionnaire souhaitait toucher la fibre sensible (en innovation) de ses commanditaires les plus avertis.

Dans la ville des loisirs, l'ordonnance de portiques à l'antique s'allie aux sculptures et aux voûtes monumentales disposées à l'air libre, au jeu des surfaces lisses, des bossages variés ou des parements à refends, et aux formes géométriques pures (fer forgé des balcons, par exemple).

---

[336] *Encyclopédie* (…) de Diderot et d'Alembert, article « Loisir ».
[337] *Hadrien. Trésors d'une villa impériale*, sous la dir. de J. Charles-Gaffiot et H. Lavagne, cat. expo. Paris, mairie du V^e arrondissement, Milan, Electa, 1999.
[338] D. Rabreau, "Un laboratoire d'innovations architecturales (…)", *Hadrien, empereur et architecte. La villa d'Hadrien, tradition et modernité d'un paysage culturel*, sous la dir. de M. Mosser et de H. Lavagne (Paris, Sorbonne, 1999), Paris, 2002.
[339] Cf. C. Cosneau, *op. cit. supra* note 18.
[340] Cf. E. Kaufmann, *L'Architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963 (éd. en anglais, Cambridge, Mass, 1955).

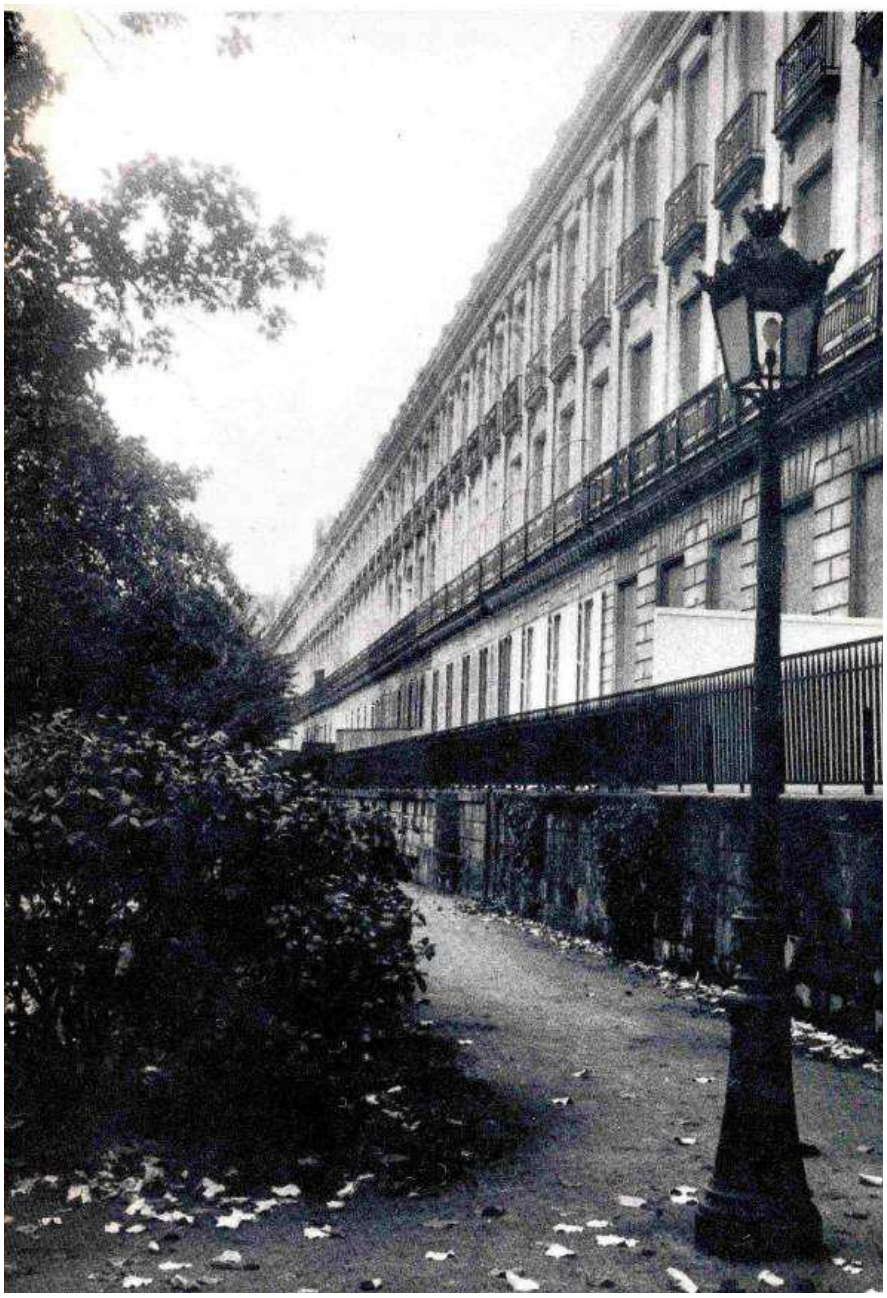
Une esthétique du fragment, de la citation, mise en scène dans une vision spatiale qui exprime dans le clair-obscur les enchaînements formels du plan, incite à la promenade, à la flânerie artistique et à l'adhésion aux valeurs de la représentation civique –celle-là même dont Diderot exprime la nostalgie en contemplant les tableaux de ruines d'Hubert Robert! L'harmonie recherchée entre le public et le privé détourne définitivement l'art urbain des modèles donnés auparavant par l'art de cour : telle est une des leçons du culte de l'antique dans l'architecture et de l'étonnante diversité de ses principes d'application, notamment dans le rapport intime qui associe désormais (à Nantes sur une grande échelle) l'architecture d'habitation et de commerce aux monuments publics. Et l'architecture de loisir, elle-même, pourrait être considérée comme un laboratoire d'innovations stylistiques liées aux ambitions culturelles du Public. Telle est l'idée d'une France "à la grecque" (dès les années 1750-1760)[341], image souhaitée par la nécessité des réformes entreprises par la monarchie affaiblie. Image conductrice, ensuite, d'une révolution politique qui abolira l'Ancien Régime, en se réclamant des démocraties d'Athènes et des Temps de Brutus (événements obligent). Paris, Marseille, Bordeaux, Toulouse ou Besançon, parmi bien d'autres villes, connaissent cette *mutation*, certes, mais aucune d'entre elles n'en dispose comme à Nantes sur le doublement de sa superficie dont l'ensemble est confié à un seul maître d'œuvre !

Or l'idée d'uniformité n'est qu'intentionnelle : chaque programme est traité par Crucy selon l'expression qui doit en caractériser l'usage et sa propre vision de l'art. Sa plus belle réalisation, sciemment inspirée du chef-d'œuvre de M.-J Peyre et De Wailly à Paris – la nouvelle Comédie française[342] – s'affirme dans la façade et la place du Théâtre Graslin dont l'esthétique antiquisante diffère toutefois totalement du modèle invoqué. Crucy réinvente des solutions distributives, spatiales et plastiques : ici, l'entrecolonnement libre du vestibule colossal voûté qui ouvre la façade du théâtre sur sa place monumentale, reprend le motif central de son Grand Prix de 1774 (un *Projet de bains d'eau minérale*). Comme tous les maîtres inspirés, Crucy montre la constance de son imagination –dans d'autres motifs, elle rejoint la manière de composer de Boullée, De Wailly, Ledoux et de leurs émules parisiens, ou encore Combes, le Bordelais. Evoquant l'Antiquité *revisitée*, Crucy écrivait :

[341] D. Rabreau, "Mises en scène 'à l'antique' dans l'architecture figurée en France. De la scène rocaille au goût à la grecque", *I Bibiena, una famiglia in scena : da Bologna all'Europa*, sous la dir. de D. Gallingani (Bologne, 2000), Florence, 2002.

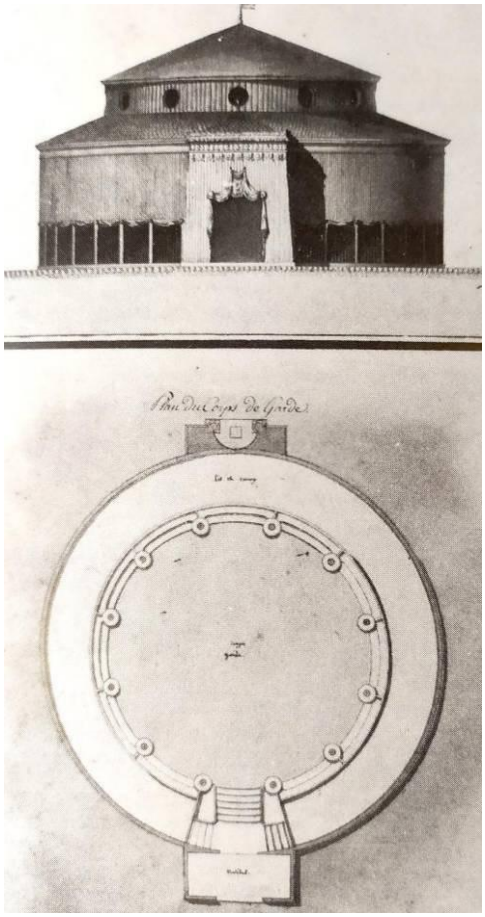
[342] Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, « Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre. 1767-1782 », *Revue de l'art*, n° 19, 1973, D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon. Du monument de la Nation au Théâtre de l'Europe*, Paris, 2007.

« C'est dans ces sentiments, dans ces principes, avec cette vénération *réfléchie* [je souligne] pour tous les beaux restes de l'Antiquité, que chargé de donner à Nantes une salle de spectacle, j'ai tâché d'y exprimer, autant qu'il a été en moi, toute la simplicité, la pureté et l'élégance de l'architecture grecque » […]. « J'avais étudié les principes des Egyptiens pour les grandes dispositions, écrit-il encore, et j'ai toujours regardé ce peuple comme le premier, et comme le père des sciences et des arts : ce sont ensuite les Grecs qui, par la beauté, l'élégance et la pureté de leurs admirables proportions, ont fixé à jamais le goût et le choix des ornements. »[343]

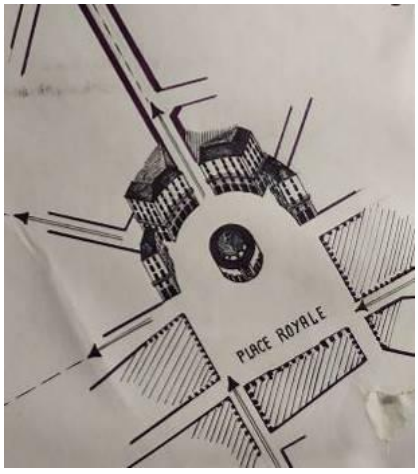


42-Vue du cours Cambronne à Nantes (Cl. D. Rabreau).

[343] Lettre de Crucy à Baraguey, 1807 (C. Cosneau, *op. cit. supra* note 18, p. 147)



43-M. Crucy, Elévation et plan d'un corps de garde projeté place Royale, non exécuté, plume et lavis ; A. M. Nantes (Cl. D. Rabreau).

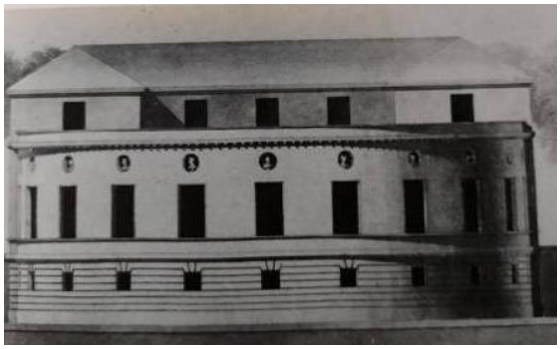


46-Schéma de la place Royale avec le projet de corps de garde (dessin de D. Rabreau).

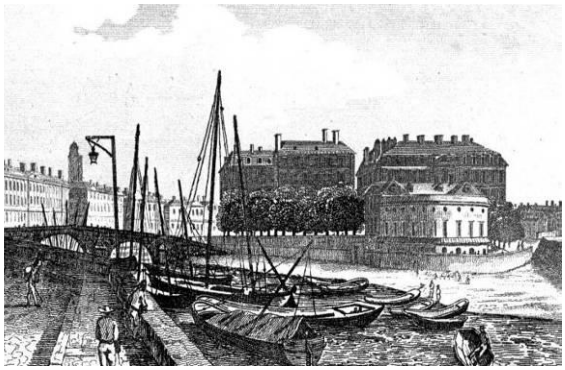
48-M. Crucy, plan de l'extrémité ouest de l'île Feydeau etdes bains publics, plume et lavis ; A. M. Nantes (Cl. D. Rabreau).



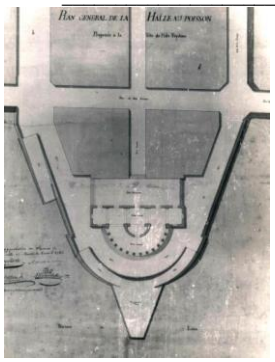
444-M. Crucy, Elévation du projet de halle aux poissons à l'extrémité est de l'île Feydeau, plume et lavis ; A. M. Nantes (Cl. D. Rabreau).

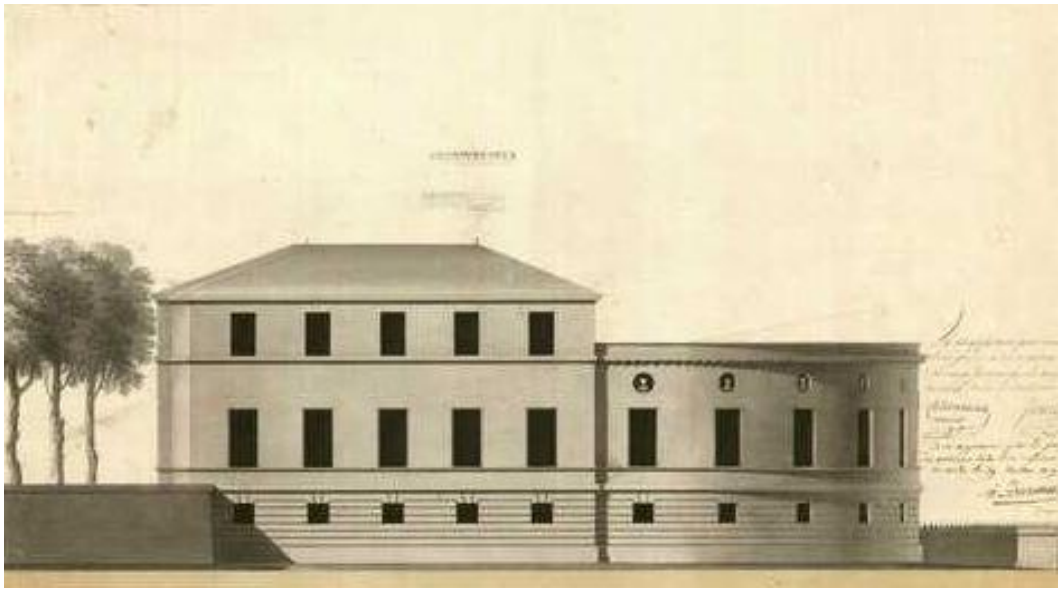


445-M. Crucy, Elévation des bains publics élevés à l'extrémité ouest de l'île Feydeau, plume et lavis ; A. M. Nantes (Cl. D. Rabreau).



447-Vue du port et des bains publics de Nantes, gravure (détail) dans *Voyage pittoresque*… (Cl. D. Rabreau).





49-M. Crucy, Elévation latérale des bains publics élevés à l'extrémité ouest de l'île Feydeau, plume et lavis ; A. M. Nantes (Cl. D. Rabreau).

Le fameux économiste britannique, Arthur Young, lors d'un de ses voyages en France à la fin du règne de Louis XVI, s'était exprimé en termes sensibles sur la découverte de la ville de Nantes : après avoir traversé la province de Bretagne, constaté les archaïsmes agraires, la désolation de la lande aride et les mentalités arriérées et superstitieuses des Bretons ne parlant pas français, sans transition l'arrêt de sa voiture sur la place du théâtre à Nantes le plonge avec stupéfaction dans la modernité et l'antique. Le parallèle avec Londres s'impose à son esprit pour évoquer à son lecteur les fastes urbains tout neufs de la capitale *économique* de la Bretagne :

« A mon grand étonnement, j'ai vu que ce désert s'étend jusqu'à trois milles de la grande ville commerciale de Nantes ! C'est là un problème, et une leçon à méditer […]. Sitôt mon arrivée à Nantes, je suis allé au théâtre, tout récemment construit en pierre blanche. La façade a un superbe portique, avec huit colonnes élégantes ; quatre autres colonnes, à l'intérieur, séparent ce portique d'un grand vestibule. A l'intérieur, tout n'est qu'ors et peintures, et le coup

d'œil d'entrée me fit grande impression. La salle est, je crois, deux fois plus grande que Drury Lane [Célèbre théâtre de Londres] et cinq fois plus magnifique. Comme c'était dimanche, elle était comble. Mon Dieu ! m'écriai-je en moi-même, est-ce à un tel spectacle que conduisent les landes, les déserts, les bruyères, les genêts et les tourbières que j'ai traversés pendant trois cents milles ? Par quel miracle toute cette splendeur et cette richesse des villes de France n'a aucun rapport avec l'état des campagnes ? »[344]

Dans le cadre d'une réflexion sur les thématiques de la *migration*, fussent-elles pour l'art « à l'antique » de l'ordre de l'imaginaire partagé, lorsqu'il s'agit de Nantes, une autre migration, hélas bien concrète s'impose à la mémoire ! Il s'agit de la traite des Noirs (source de revenus majeure des négriers) qui ont peuplé les colonies d'Amérique et des Antilles. Qu'apporte donc en art, cet enrichissement dans la honte, plus inconsciente que cynique peut-être ? Rien d'autre que de l'argent utile au commerce, à l'industrie florissante (cotonnades, dérivés de la canne à sucre, épices, bois précieux, constructions navales, etc.) et à l'urbanisme de progrès qui devait remarquablement contenir et exprimer la croissance de ces activités…

Or cet urbanisme, qui s'expose avec des tracés et des architectures changeantes – privées comme publiques –, semble vouloir soumettre les lieux et les espaces de la représentation sociale et culturelle à l'influence de ces grandes mutations, préalables, que suscitèrent aussi l'économique et le politique. En effet, en un siècle se crée un *espace atlantique*, bien identifié par son trafic, son commerce et les guerres maritimes qui dominent tout le siècle des Lumières. L'époque antérieure des découvertes demeurait soumise à un mouvement *centripète* lié au retour des richesses provenant du Nouveau Monde ; mais au XVIII^e siècle l'Europe a déplacé ses activités, depuis le bassin méditerranéen jusqu'aux côtes de l'Atlantique[345]. Le rayonnement civilisateur, mouvement *centrifuge*, exige l'affirmation du *centre* où s'élabore le modèle colonial. L'image de la « nouvelle Athènes », rebondit à partir du rôle reconnu de l'ancienne, mère de la civilisation occidentale : elle se développe par un *simulacre* qu'exalte l'imaginaire d'une position idéale du grand modèle antique saisi entre l'Egypte et Rome – Crucy, on l'a vu plus haut, évoque clairement cette évolution. Telle est la mutation à caractère *migratoire*, fondatrice du phénomène qui nous intéresse ici. Mais pourquoi mieux à Nantes qu'ailleurs, dans le corps même de la ville et les mentalités de ses habitants ? Parce que la société de négoce qui dirige (à bien des égards sans partage) l'économie politique de la cité portuaire s'est sentie investie d'une vocation moralisatrice, *civique* d'abord sous l'Ancien

[344] A. Young, *Voyages en France, 1787-1789*, publié par H. Sée, Paris, 1931, pp. 105-106.
[345] Cf. notamment O. Pétré-Grenouilleau, « Les négoces atlantiques français. Anatomie d'un capitalisme relationnel », études consacrées à L'Atlantique (nombreuses réf. bibliographiques), revue *Dix-huitième siècle*, n° 33, 2001, pp. 34-47.

Régime (Nantes n'est ni une ville aristocratique, ni parlementaire, ni universitaire ou terrienne, comme sa rivale bretonne Rennes[346], ou encore Bordeaux, Dijon, Lyon…). Ce civisme, confronté à la Révolution, s'exprimera ensuite par des accents républicains qui, confrontés à la Terreur et aux guerres civiles de Vendée, s'affichera par un *patriotisme* fervent et parfaitement conscient de la volonté identitaire forte qui devait en concrétiser la cohésion.

Nantes est une des rares villes de France, riche, où les instances du royaume n'ont exercé qu'un contrôle minimum sur son urbanisme et son architecture. Les Gabriel n'y ont rien construit (contrairement à Rennes, Bordeaux ou Dijon) et l'Académie royale a d'emblée fait confiance à un de ses meilleurs élèves, Mathurin Crucy, qui sera le seul maître en place, durant plusieurs décennies, on l'a vu. A cette échelle, Nantes est la seule ville de France à connaître une telle unité de création : or son architecte, Crucy, n'est pas parisien (comme l'étaient Ceineray, ou V. Louis ou C.-N. Ledoux, qui interviennent à Bordeaux ou Besançon), c'est un Nantais, qui plus est lui-même très actif au sein de sa famille dans l'entreprise de construction en charpente, dans le négoce du bois et dans les constructions navales. Artiste auréolé de la double formation parisienne et romaine, au plus haut niveau (il se lie d'amitié, par exemple, avec deux des peintres les plus célèbre du temps, David et Valenciennes) ; bourgeois, homme d'affaires, il entretient des relations avec le célèbre banquier parisien Récamier et présente à Napoléon I^er^, lors du passage à Nantes de celui-ci, d'audacieux projets pour l'aménagement d'un avant-port de Nantes à Saint-Nazaire (l'avenir le créera, sur d'autres plans)… Crucy peut donc apparaître comme un guide de cette nouvelle société dirigeante, artiste visionnaire certes, architecte doué d'une grande imagination et rigoureux bâtisseur, républicain modéré de sentiment et citoyen de fait, sans aucun doute, mais parfaitement intégré comme acteur à la société de négoce qui dirige la ville[347] [Il faudrait également évoquer l'appartenance à la franc-maçonnerie, comme il était fréquemment d'usage à cette époque[348]].

De quels mécanismes la *migration* de l'imaginaire que Crucy partage avec ses concitoyens est-elle redevable ? Voici quelques pièces à conviction, avant de conclure sur l'engagement de l'artiste et du cénacle culturel qu'il fréquente dans le loisir projeté hors de la ville…

[346] Siège du Parlement et résidence de l'Intendant du roi, Rennes est la capitale politique et administrative de la Province de Bretagne. Auréolé de son prestige, Crucy y fut appelé en voisin pour la reconstruction de la cathédrale, gigantesque basilique à l'antique (1781-1825), cf. C. Cosneau, *op. cit. supra*.

[347] ***G. Bienvenue,*** **De l'architecte voyer à l'ingénieur en chef des services techniques : les services d'architecture et d'urbanisme de la ville de Nantes du XVIII^e siècle au XX^e siècle, op. cit. supra ; *D. Plouviez,* op. cit. supra.**

[348] A. Le Bihan, *La franc-maçonnerie à Nantes pendant la Révolution française (1789-1799)*. [Loire-Atlantique], Mémoire de master, Histoire, Nantes, 2013.

Le milieu familial de Mathurin Crucy correspond bien à l'idée que l'on se fait de cette bourgeoisie très entreprenante et progressiste qui assignait à l'idéal culturel une valeur d'identification sociale. La jeunesse de Crucy est placée sous le signe d'un des thèmes favoris du siècle : la *Réunion des Arts* : « Nous avions donc arrêté, écrit-il dans ses souvenirs, que je serai architecte, que mon frère Jean serait à la tête des affaires de la maison, Louis peintre et Antoine sculpteur »[349]. Seul Louis commencera une carrière de peintre, en suivant son frère aîné à Paris, puis à Rome, où il partagera un logement avec le peintre d'histoire, paysagiste, Valenciennes ; mais la gestion de l'entreprise familiale concentrera rapidement les activités des frères Crucy, l'architecte lui-même n'ayant jamais renoncé aux affaires[350]… Lorsqu'il évoque son passage comme élève à l'Académie royale d'Architecture, Crucy –sous la houlette de Boullée et de J.-D. Le Roy– peut s'enorgueillir d'appartenir au cercle des progressistes et de contribuer avec eux à l'*épuration* du goût :

« Je crois qu'un grand changement dans le goût de l'architecture n'a été sensible en France qu'à l'époque de la mort de M. Blondel, arrivée après que j'eus obtenu le second prix […]. Lorsque je fus délivré de ce pédant de Blondel, je pris un essor plus étendu dans le projet des bains publics que je composais à l'Académie. Ce projet a été fait dans le genre des anciens, *sans ressembler à aucun de leurs monuments* [Je souligne]. Il obtint l'unanimité des suffrages de l'Académie. Il est encore entre mes mains et depuis ce temps je l'ai plusieurs fois examiné avec toute la maturité d'un jugement exercé ; je n'ai pas vu qu'il fut possible d'en tirer un parti plus heureux que je ne l'avais fait alors. Je t'avoue que cette époque a toujours été à mes yeux, celle de la restauration de l'Architecture à l'Académie […] ; enfin ce projet a servi à épurer le goût, et, dans l'espace de quelques années, l'Ecole a été purgée de tout ce fatras de choses inutiles ou superflues. Lors de mon voyage à Rome, je vis les ouvrages de l'Antiquité, et j'en fus frappé d'une manière ineffaçable. J'en ai parcouru quelques-uns avec toi[351], et tu sais de quelle admiration vive et sentie ils m'ont pénétré. »[352]

Décisif par l'expérience qu'il procure, le séjour à Rome amplifie l'aptitude du jeune architecte à rêver d'une antiquité revivifiée. L'archéologie et la théorie prirent chez lui la connotation d'une *rêverie poétique* opératoire ; ses conséquences, déjà visibles dans son œuvre édifié à Nantes (ainsi qu'à la cathédrale de Rennes[353]), seront particulièrement sensibles dans sa participation active au modelage de la *villégiature*, dans une nature idyllique.

[349] *Exorde* rédigé par Mathurin Crucy, 1813 (C. Cosneau, *op. cit. supra* note 18, p. 143).
[350] Cf. C. Cosneau, *op. cit. supra* ; G. Bienvenu, *op. cit. supra.*
[351] Il s'agit ici de son ami et condisciple parisien T. Baraguey, architecte du Sénat à la suite de Chalgrin.
[352] Lettre à Baraguey, 1807, *Ibid*. note 33, p. 147.
[353] *La cathédrale Saint-Pierre de Rennes, op. cit. supra*.

Cette capacité n'avait-elle pas été entretenue à Rome par son appartenance à la très mondaine Société des Arcades dont les membres, admis comme « Pasteurs » déclamaient tous les ans poèmes et discours à la remise des prix de l'Académie de Saint-Luc ?

« Tous les Arcadiens étaient en la Société des Arcades égaux entre eux et s'effaçait alors toute distinction honorifique extérieure. Pour être agréé arcadien il fallait débourser de 15 à 30 écus et être parrainé par deux autres Pasteurs. Mathurin Crucy fut, en un premier temps déclaré : *Pasteur arcadien surnuméraire sous le nom de Dinocrate* [sic]. »[354] Depuis des décennies, Voltaire, retiré en sa petite république, jouait lui-même pour ses hôtes *Sémiramis*, *Brutus*, l'*Orphelin de la Chine* ou *Œdipe* –tout en se laissant aborder comme l'*Oracle de Delphe*, disait Diderot ! L'année de la mort du prophète de Ferney, en 1778, le jeune architecte pouvait bien, dans la patrie d'adoption de Nicolas Poussin[355], s'adonner à l'illusion de vivre démocratiquement « à la grecque » …

Et, plus tard, tandis qu'il recrée Athènes sur les bords de la Loire, Crucy prolonge en effet la *rêverie* (au sens Bachelardien ?) au-delà de la ville, dans une villégiature virgilienne, visiblement "à l'italienne" par le site et la végétation, qui, *disait-on*, avait inspiré Poussin lors d'un périple en France[356] : la fameuse villa de la Garenne Lemot dont le parc domine toujours les bords escarpés de la Sèvre nantaise à Clisson[357] – à 25 km au sud de la Loire. Architecte municipal de Nantes, puis du Département de la Loire-Inférieure, Crucy inspirait, autant qu'il exécutait, une politique de l'architecture urbaine, privée et publique. Or, bien qu'elle fût une commande privée[358], la villégiature de la Garenne Lemot à Clisson, propriété d'un célèbre sculpteur[359], coïncidait avec une véritable reconquête politique du pays nantais du sud-Loire récemment dévasté par la guerre civile de Vendée. Le renouveau italianisant « à l'antique » qui caractérise les constructions ne se limite pas aux riches maisons de campagne sises dans de nouveaux parcs paysagers ornés, à la manière des tableaux de Valenciennes, de rochers, cascades

[354] C. Cosneau, *op. cit. supra* note 18, p. 52. Crucy fut définitivement admis l'année suivante, avec l'attribution fictive d'une "campagne » : Porfirio ; les autres amis de Crucy admis dans cette société assez fermée, furent l'architecte T. Baraguey et le peintre suisse J. Sablet.

[355] L.Gallo « Fra pittura di paesaggio e arte dei giardini. Il parco della Garenne Lemot a Clisson (1805-1830) », *De la peinture au jardin*, dir. H. Brunon et D. Ribouillault, Florence, 2016.

[356] Cf. *Clisson ou le retour d'Italie*, ouvrage collectif, 2^e partie, introduction et textes de C. Cosneau, Cahiers de l'Inventaire, Paris, 1990.

[357] *Ibid*. et M. Richard, « *Architecture italienne en France à l'époque napoléonienne. Une application culturelle exemplaire à Clisson, entre 1805 et 1827 », dans* « Le jardin pittoresque du sculpteur François-Frédéric Lemot », *L'Architecture de l'Empire entre France et Italie*, dir. L. Tedeschi et D. Rabreau, Mendrisio Academy Press, 2012.

[358] Certaines parties du domaine de La Garenne doivent évidemment beaucoup aux idées propres du commanditaire-sculpteur lui-même, Lemot.

[359] D. Rabreau, « Introduction : François-Frédéric Lemot statuaire à Paris. Figures antiques, allégoriques et historiques des années 1790-1813 », *François-Frédéric Lemot, 1771-1827*, statuaire, cat. expo., La Garenne Lemot, Cétigné (sous la dir. de M. Richard), Nantes, éd. du Conseil général de Loire-Atlantique, 2005.

et de fabriques – dont un temple de Vesta et un tombeau portant l'inscription « *Et in Arcadia ego* ». A Clisson, il s'établit dans l'architecture rurale, villageoise, civile et religieuse, en même temps que l'agriculture, (notamment le vignoble du muscadet) et la petite industrie, tributaire de l'énergie que dispense la Sèvre, affluent de la Loire. L'activité économique de cette campagne raffermit durablement ses liens avec le grand port.

A cette résurrection d'un terroir soumis à la ville, l'idée de formes *initiales idéales* avait été donnée par un groupe d'amis, artistes, politiques et intellectuels, tous férus du souvenir de la Rome d'Hadrien et des paysages classiques : par leur propre expérience d'un séjour formateur, Lemot, le sculpteur parisien propriétaire de la Garenne, Crucy, son architecte, et les frères Cacault, notables nantais dont l'aîné, François, fils de l'auteur du premier plan géométrique de Nantes[360], était ambassadeur de France en Italie (à Naples, à Florence, puis à Rome), et le cadet, Pierre, peintre, chassé d'Italie par les manifestations anti-françaises de 1793, en même temps que les frères Sablet, célèbres peintres suisses. Acheté en 1798, le domaine de La Garenne fut le lieu de leurs retrouvailles et l'endroit idéal pour fonder un *musée* digne d'abriter la fabuleuse collection de peinture de François Cacault –noyau de l'actuel musée des Beaux-arts de Nantes, pour lequel Crucy lui-même avait formulé un projet dès 1796[361].

Le loisir de la villégiature, associé à la présence du musée et du renouveau de l'économie, sur lequel s'appuiera plus tard le prestige du vin de muscadet, donne ici la mesure du rayonnement de l'imaginaire nantais.

Le contraste entre cet environnement du sud-Loire (il se développera dans le goût italo-antique jusqu'au milieu du XIX^e siècle) et les abords de Nantes situés sur la rive droite, au nord (vallée de l'Erdre), est d'autant plus frappant que la ville semble isolée des terres bretonnes auxquelles pourtant elle appartient, de par la tradition historique. On l'a vu plus haut, Arthur Young, en 1788, s'était émerveillé de ce constat des *apparences*, tout en philosophant sur la désolante infériorité des campagnes françaises face à la prospérité et aux embellissements urbains croissants…

Parfait représentant de la société bourgeoise nantaise influente, l'architecte offrait donc à ses concitoyens armateurs et négriers, une image sublimée de leurs loisirs ! Et il n'en était pas peu fier, en s'interrogeant sur les architectes de son temps : « Sans doute il y a eu parmi les modernes des hommes d'un grand talent, mais pas un architecte qui ait approché des Grecs. Si

[360] Cf. G. Bienvenu, *op. cit. supra*.

[361] Cette question, avec ses implications politiques a été remarquablement étudiée par C. Allemand-Cosneau, "Le rôle politique du musée-école des frères Cacault à Clisson près de Nantes", actes du colloque *Le Progrès des arts réunis* (…), sous la dir. de B. Tollon et de D. Rabreau (Bordeaux-Toulouse, mai 1989), Bordeaux, éd. William-Blake & Co, 1992.

je pense ainsi des autres, quelle idée dois-je avoir de moi,"[362] écrivait-il, au soir de sa vie, à un de ses confrères parisiens, ancien compagnon romain de ses rêves – Thomas Baraguay, architecte du Sénat et de la reconstruction intérieure du théâtre de l'Odéon à Paris[363].

Cette rapide étude sur la valeur d'*embellissement* de la ville à l'époque des Lumières, fondée sur un imaginaire partagé (à la Laugier ?) entre l'aspiration vers une nature *idéale* et l'admiration pour l'Antiquité *modèle* (objet d'émulation), n'apporte-t-elle pas un élément de réponse à l'interrogation sur le concept de *migration,* ici celle de la pensée hellénisante, civilisatrice face au Nouveau Monde d'outre Atlantique ? Véritable ennoblissement d'une activité capitaliste triomphante, internationale, la fonction d'embellissement « à la grecque » se superpose à ce constat des plus récents historiens de l'économie (constat pressenti par les interrogations pionnières de J.-C. Perrot cités plus haut) : « le négoce atlantique fonctionne comme une machine à rêves »[364]. Le processus de *migration*, qui mêle les souvenirs et les ambitions d'un réseau d'hommes entreprenants, cultivés et artistes, consiste alors à importer depuis un milieu mythique (Athènes, vue de Rome), jusqu'au nouveau lieu d'expériences (Nantes), les pièces de la machine à entretenir l'imaginaire !

Abordée par Pierre Lelièvre [Il appréciait davantage le « style Louis XVI » de Ceineray que celui de son successeur : dans les années 1940[365] le « Néoclassicisme » demeurait une notion péjorative, peu usitée], amplement revisitée par Claude Cosneau, Alain Delaval et Gilles Bienvenue, la carrière de Mathurin Crucy attend toujours d'être révélée au public avec l'exhaustivité qui convient à un génie trop méconnu de l'architecture des Lumières, à l'échelle européenne.[366]

[362] Lettre de Crucy à Baraguey, 1807 (C. Cosneau, *op. cit. supra* note18, p. 147).
[363] *Ibid*.
[364] O. Pétré-Grenouilleau, *op. cit. supra* note 31, p. 40.
[365] 2^e éd. de P. Lelièvre, *op. cit. supra* (l'auteur y fait amende honorable de son jugement).
[366] C. Cosneau, G. Bienvenue, D. Rabreau et A. Delaval, *op. cit. supra*.



50-M. Crucy, statue ornant le projet de Bains d'eau minérale, premier Grand prix de 1774, plume et lavis, Paris, ENSBA (Cl. D. Rabreau).



51-Temple de Vesta à la Garenne-Lemot (Cl. Centre Ledoux).



52-Temple de l'Amitié dominant la Sèvre à la Garenne-Lemot, dans le cimetière de Clisson (Cl. Centre Ledoux).



53-Ferme à l'italienne à la Garenne Lemot (Cl. Centre ledoux).



54-54-Ferme à l'italienne à la Garenne Lemot (Cl. Centre ledoux).



55-M. Crucy, Projet de phare au large de Saint-Nazaire, à l'entrée de l'estuaire de la Loire, plume et aquarelle, ENPC (Cl. dela bibliothèque des ENPC).

« Mais pourquoi nous arrêter en si beau chemin ? Remontons jusqu'à l'origine des choses ; et qu'est-ce que l'antiquité des Grecs, ou même des Egyptiens ? Allons plus loin ; ne nous contentons pas de reprendre nos Arts où ces derniers les ont laissés : dans l'architecture surtout que les génies de notre siècle aillent puiser aux sources de la plus haute antiquité, avant le déluge s'il est possible. La cabane ; la première des cabanes ! Voilà la véritable architecture. »
C***[367], *Journal de Paris*, 1783.

CHAPITRE 12

Mœurs architecturales :
L'art urbain dans les gazettes

Ce chapitre ne s'appuie pas sur les résultats d'une recherche approfondie, synthétique, mais sur de nombreux acquis : je ne suis pas spécialiste d'études sur la presse[368], mais je l'utilise dans le cadre de l'histoire de l'art depuis cinquante ans, systématiquement dans le domaine de l'architecture, de la sculpture monumentale et de l'histoire urbaine. J'ai toutefois longuement réfléchi sur les spécificités de cette source primordiale dans ma discipline, dès qu'on l'envisage autrement qu'une histoire stylistique et factuelle, c'est-à-dire dans ses attendus culturels,

[367] *Journal de Paris*, 3 février 1783, n° 34, p. 139-141. C*** Cette critique ironique est attribuée à C.-N. Cochin-fils, dessinateur-graveur célèbre, écrivain, secrétaire-historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture, conseiller et pamphlétaire très influent. Il ironise ici sur la *modernité à l'antique* qu'il déteste (à propos du nouveau couvent des Capucins à la Chaussée d'Antin de A.-T. Brongniart (actuel lycée Condorcet). Il condamne l'usage du dorique grec sans base qu'il exècre également, notamment chez Ledoux…). Cf. C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993.

[368] J. Sgard dir., *Dictionnaire des journaux 1600-1789,* Paris, 1991 et *Dictionnaire des journalistes,* Paris, 1999. ; H. Lipstadt, « Soufflot, De Wailly, Ledoux : la fortune critique dans la presse architecturale. 1800-1825 », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980 ; R. Wittman, *Architecture, culture de l'imprimé et sphère publique dans la France du XVIII^e siècle*, Paris, 2019.

sociaux-politiques et idéologiques – ici, dans le cadre des Lumières et, notamment selon le concept d'innovation (ou de progrès). Que le lecteur (le Public), réellement ou sous forme de simulacre auquel les journalistes veulent faire croire – pour quelle manipulation médiatique, déjà ? – y ait trouvé une tribune où s'exprimer, me parait un fait remarquable dans l'histoire des mentalités et de la vie urbaine.

Autant que le contenu anecdotique, ici, qui établit une chronologie et des attributions, un état de la réception et de la promotion des œuvres et des carrières, c'est l'histoire du goût et ses évolutions qui m'intéressent. Deux citations montrent d'emblée l'intérêt des textes de réflexions que l'on trouve dans les journaux et qu'il s'agit de confronter à la production, à la formation et à la théorie de l'art de l'époque.

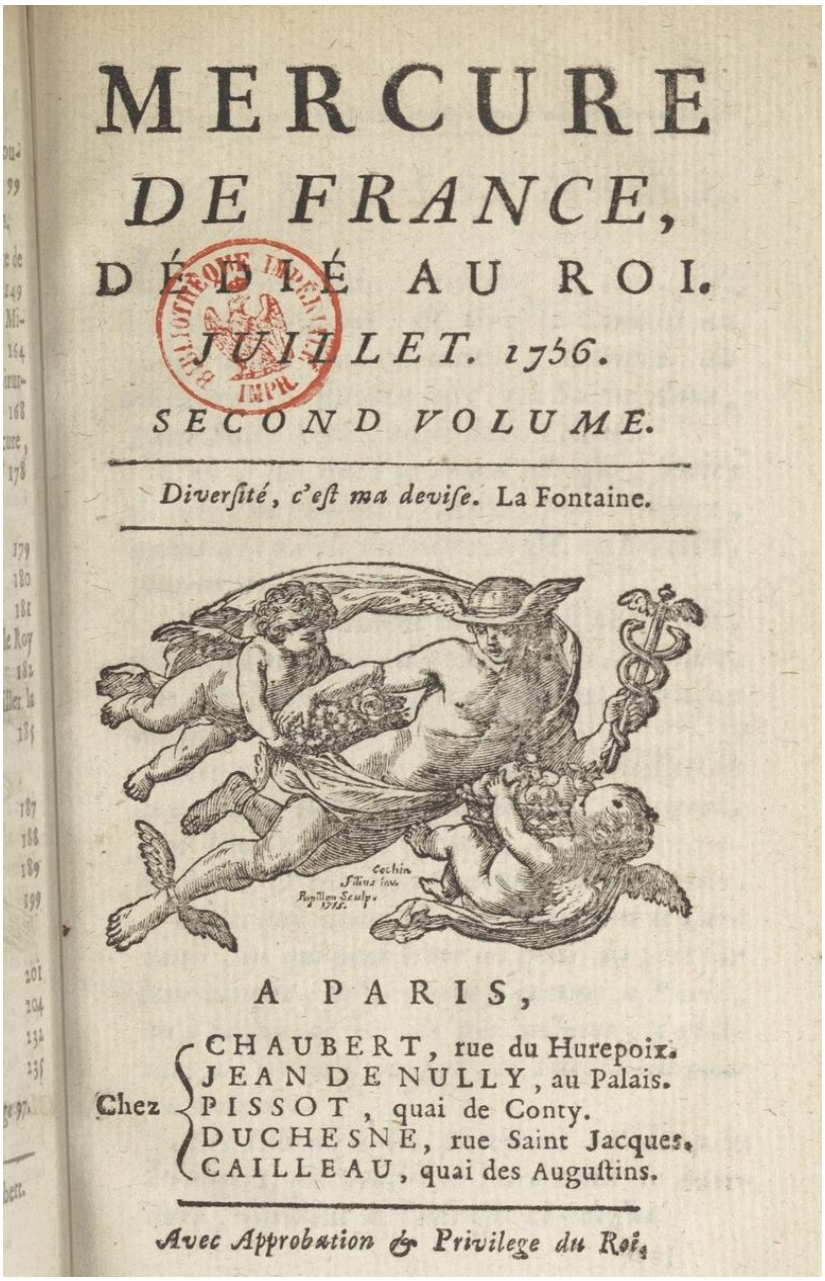
Extrait du *Journal de Paris*, 12 novembre 1781 : « Le sentiment des Beaux-arts n'appartient qu'à une raison exercée. Me dira-t-on que le goût du théâtre s'est aujourd'hui si fort répandu, que parmi le plus bas-peuple, on trouve des gens qui le fréquentent et s'y connaissent ? Dès lors ces gens-là cessent d'être peuple ; ce n'est pas d'eux dont il est question ; ils sont sortis de la classe où le sort les avait cachés ; ils sont devenus juges naturels des talents […] » (anonyme).

Extrait du *Journal de la Société Républicaine des Arts*, n° 1, an II (juillet 1793) : « Tout homme libre et sensible voit et saisit les défauts d'un tableau ; mais en Architecture, il faut vingt ans d'étude pour juger […] » (anonyme).

L'idée de *nuancier*, entre réception et critique (spécialisée ou spontanée ou pseudo-spontanée) ressortit à un fil conducteur de la démarche qui recherche, comme avec un filtre ou un pendule, la teneur savante, autorisée, des propos publiés dans les gazettes, ou, au contraire, l'effort de vulgarisation – que celui-ci soit positif, critique et, parfois, d'opposition. Je n'apporterai pas ici de résultats à partir cet attendu méthodologique : la recherche est à promouvoir pour l'histoire de l'art, qui doit s'initier aux études comparables en littérature, théâtre ou musique…

Je me limiterai donc à un aperçu des catégories de textes qui peuvent être utilement regroupés, selon leur nature, afin d'obtenir des analyses contextualisées – notamment par rapport à la littérature théorique ou pratique que diffusent à l'époque les livres, traités, mémoires, dictionnaires et manuels. En me limitant au cas de l'architecture, je souhaite réfléchir d'emblée sur certains critères d'utilisation de ces articles de presse ; à titre de prospective, je proposerai une orientation vers l'aspect didactique, voire pédagogique et moralisateur qui, à terme, permettrait sans doute de mieux comprendre *le* ou *les* publics. On peut formuler

l'hypothèse suivante qui considère la presse au service de l'*innovation* urbaine, par exemple, afin d'en déduire, par l'étude de la réception, l'image ou l'iconographie vécue des espaces édilitaires et des embellissements, expliqués au public. Le gazetier, qui *témoigne*, le fait-il dans une obédience *sensualiste* ? Les textes proposés à la fin de ce chapitre permettront au lecteur de juger du bien-fondé de cette question…


MERCURE
DE FRANCE,
DÉDIÉ AU ROI.
JUILLET. 1756.
SECOND VOLUME.
Diverſité, c'eſt ma deviſe. La Fontaine.
A PARIS,
Chez CHAUBERT, rue du Hurepoix.
JEAN DE NULLY, au Palais.
PISSOT, quai de Conty.
DUCHESNE, rue Saint Jacques.
CAILLEAU, quai des Auguſtins.
Avec Approbation & Privilege du Roi.

1-Page de titre du *Mercure de France* dédié au Roi, 1956, BnF (Cl. Centre Ledoux)

La presse spécialisée d'architecture n'apparaît en France qu'à partir de 1800, avec la création du *Journal des Bâtiments civils* et des *Annales de l'Architecture*. Cependant, les articles sur cette activité abondent dans la presse générale durant tout le XVIII[e] siècle. Leur nombre et la densité de leur contenu augmentent au fur et à mesure que le siècle avance. Qu'il s'agisse des feuilles mensuelles ou quotidiennes, des gazettes politiques ou des mémoires littéraires ou anecdotiques : l'information culturelle inhérente à la chronique de la vie urbaine, mais aussi à l'activité socioprofessionnelle et artistique, a parfois retenu l'attention des historiens de l'architecture.[369] Mais l'usage qu'ils ont fait de ces textes, qui sont au demeurant très disparates, est toujours resté ponctuel, très fragmentaire dans l'exploration quantitative ou qualitative des articles. En histoire de l'architecture, l'utilisation de la presse n'a guère encore servi qu'à l'établissement de telle monographie d'architecte ou de monument. Aucun aspect synthétique, voire théorique, n'a été tenté dans cette discipline (ne serait-ce, par exemple qu'au niveau des institutions ou de la politique d'embellissement) et, globalement, tout reste à faire sur le thème « architecture et presse au XVIII[e] siècle » ; le constat est valable pour l'approche du concept d'innovation tel qu'on pourrait le cerner dans ce domaine. Une approche récente est toutefois à signaler, dans le domaine de la réception : le livre publié en 2007 à New-York et Londres par Richard Wittmann, *Architecture, Print Culture, and the public Sphere in Eighteenth-Century France*[370] ; suivant la méthode de Thomas Crow en peinture, Wittmann développe surtout des analyses de livres et de traités d'architecture, en relation avec l'Académie royale et la commande des Bâtiments du roi, n'accordant à la presse qu'un intérêt un peu marginal ou, plutôt, sans lui reconnaître un rôle spécifique de premier plan.

Quelques chercheurs ont esquissé, il y a plusieurs années, une approche moins aléatoire de cette question ; leur propos ne visant pas à l'exhaustivité d'un thème, ni même à l'étude de série, n'offre qu'une amorce de résultats propre à susciter une réflexion méthodologique. Il s'agit tout d'abord d'une brève étude de Helen Lipstadt, spécialiste de la presse d'architecture du XIX[e] siècle, sur la fortune critique de trois célèbres architectes du siècle précédent dans la presse spécialisée naissante[371]; l'absence de références à la presse générale, où l'œuvre de ces artistes est abondamment évoquée avant 1800 – soit après leur mort pour Soufflot (1780) et De Wailly (1798), Ledoux, le troisième ne mourant qu'en 1806 –, cette absence de références à la presse générale antérieure à 1800 ne permet qu'une connaissance très affaiblie de la question,

[369] Cf. *Le Public et la Politique des Arts* (…), *op. cit. supra* (articles de A. Gorse, J.-L. Leguay, E. Castañer, G. Lamy, A. Lebeurre, sur Lyon, Amiens, Perpignan, Port-Vendres, le décor intérieur des hôtels parisiens et les jardins de Trianon).
[370] Publication en français, *op. cit. supra*, 2019.
[371] H. Lipstadt, dans *Soufflot et l'architecture des Lumières*, *op. cit. supra.*

précisément par manque d'équilibre chronologique et d'éléments de comparaison indispensables.

Si l'on veut bien se rappeler que la presse spécialisée dans les Beaux-arts précède les premiers journaux d'architecture, il faut aussi constater que les rubriques architecturales y sont extrêmement nombreuses et variées, avec une dominante qui nous intéresse particulièrement ici : la pédagogie, l'art civique et urbain, les embellissements. Témoins le *Journal de la Société Républicaine des Arts,* fondé en 1793, ou la *Décade philosophique* (premier périodique illustré de gravures d'architecture où De Wailly, par exemple, publie ses derniers projets[372]), dont un des auteurs, l'architecte Lussault, sera un des plus fidèles collaborateur du *Journal des Bâtiments civils* à sa création. Bien des publications liées à la célébration du bicentenaire de 1789 ont exploré ces périodiques, mais toujours sans vue d'ensemble.

Un autre article (toujours publié dans les actes du colloque *Soufflot*[373]), celui que Jean-Marc Peysson a consacré à la « réception » des pavillons d'octroi de l'enceinte des Fermiers généraux de Ledoux à Paris, neuf et fort instructif, accuse-lui aussi quelques faiblesses : manque d'ouverture vers l'analyse architecturale et lacunes importantes dans la documentation. L'absence de toute référence au *Journal de Paris* et au *Mémoires secrets* (les deux périodiques les plus riches en informations architecturales à la fin de l'Ancien Régime, avec le *Mercure de France*) ne permet pas d'adhérer totalement aux conclusions de l'auteur. En affirmant que la presse s'attache à « laisser sous silence les considérations esthétiques, urbaines, scientifiques […] », il opère une simplification de contenu maladroite. Que n'a-t-il médité la boutade des *Mémoires secrets* où les pavillons des barrières de Ledoux sont comparés à des « citadelles » que les Parisiens vont voir en riant comme à un « spectacle » … Le problème du *caractère* en architecture, par rapport à l'esthétique innovante de Ledoux, est implicitement posé par le commentaire ironique – mais précis dans sa formulation – du chroniqueur ! L'historien qui n'a pas une pratique des textes théoriques d'architecture manquera toujours de nuances dans ses conclusions sur l'information architecturale. A l'inverse, la presse apporte à l'historien de l'art cette indispensable ouverture sur *le* ou *les* publics, avec beaucoup plus de finesse et de variété qu'il n'en découvre à la seule lecture des textes de la critique spécialisée.

---

[372] *La Décade Philosophique*, 30 ventôse an VI (28 mars 1998) ; Cf. D. Rabreau *L'Ivre de Pierre*, n° 1, Paris, 1977.
[373] J.-M. Peysson, dans *Soufflot et l'architecture des Lumières*, *op. cit. supra.*

Parmi d'autres travaux, qui datent déjà un peu, qu'on me permette de citer mes propres recherches sur l'architecture théâtrale, les dessins d'architectes ou l'année 1778 à Paris.[374] Mais ici encore, la presse n'a servi qu'à témoigner, sans qu'une vue d'ensemble n'ait pu être dégagée. L'ampleur de la documentation que j'ai réunie durant quarante ans sur ces sujets, comme sur les embellissements en général, ou sur le thème plus particulier de la place royale ou de la fête urbaine, m'a incité à poser enfin ce problème du « corpus » imaginable de l'information à caractère architectural. A titre d'exemple – resté inédit – dans le cadre de deux monographies du *Théâtre de l'Odéon* à Paris, j'ai étudié la genèse des projets, la chronique du chantier de l'édifice et la réception de l'ensemble des faits qui les accompagne, à partir de sources comparées : presse et archives publiques, auxquelles s'ajoutent des mémoires… La série complète des *Mémoires secrets*, par exemple, totalise sur le sujet plus de soixante-treize articles en vingt ans de parution (entre août 1763 et avril 1784), soit l'équivalent d'une chronique régulière totalisant plus de soixante pages dactylographiées, denses ! Capitale pour l'explication de certains faits embrouillés, voire pour leur établissement (notamment à l'occasion de « trous » d'archives, sur une période très courte : une semaine, un mois, dont le contexte s'éclaire par des événements politiques ou d'ambiance de la cour), cette série aurait mérité à titre d'exemple vraiment exhaustif une véritable étude de contenu. Je n'en ai pas eu l'opportunité ; c'est dire à la fois mes motivations et les limites, aujourd'hui, de ce chapitre de livre.

C'est donc bien un projet de recherche que je présente. L'idée de centrer la recherche sur ce fil conducteur de l'innovation urbaine et sur une tranche chronologique définie ressortit au besoin de dégager toutefois quelques données générales, a priori.

Les deux dates limites retenues, comme souvent, sont pure commodité. Néanmoins, au début des années 1760, 1763 notamment, voit avec la fin de la guerre de Sept ans une nette reprise des chantiers de construction et des projets, dans tous les domaines (privé, public, religieux, à Paris comme en province, avec l'achèvement de certains grands chantiers datant des années 1750. L'inauguration de la statue équestre de Louis XV, traitée en pacificateur par Bouchardon, ouvre une période faste de l'architecture monumentale qui ne s'arrêtera qu'avec la chute de Louis XVI. Les commentaires de la presse à ce sujet rappellent que le domaine de la sculpture intéresse directement, aussi, celui de l'esthétique architecturale et urbaine. La

[374] D. Rabreau et M. Steinhauser, « Le théâtre de l'Odéon » *,op. cit. supra* ; D. Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon, op. cit. supra ;* (avec M. Mosser) « Paris en 1778 : l'architecture en question », *Dix-huitième siècle*, n°11, 1979.

politique des monuments publics – qui s'accroît avec Calonne – ne cesse d'alimenter un débat qui trouvera son prolongement naturel en 1791 à la tribune de l'Assemblée nationale, par exemple, avec le *Discours sur les monuments publics* du député Kersaint qui sera publié l'année suivante avec les projets gravés de Legrand et Molinos. 1798, date de la mort de Charles De Wailly, l'un des architectes de la fin de l'Ancien Régime parmi les plus impliqués dans les projets de la Révolution, à l'époque de l'ascension du général Bonaparte – dont l'action politique ruinera les espérances du Directoire, dans ce domaine – est tout aussi symbolique : les périodiques professionnels, le Conseil des Bâtiments civils et le rôle prépondérant des ingénieurs balayera l'idéal des Lumières dans le domaine des embellissements. On aurait pu choisir symboliquement 1793, l'année noire de la monarchie constitutionnelle : l'année de la parution du premier numéro du *Journal de la Société républicaine des Arts,* au ton résolument progressiste. La presse spécialisée, organe de la vie associative, est évidemment une innovation d'importance pour la communauté des artistes ; son statut serait à étudier (on l'a fait pour la *Décade philosophique*[375]) comparativement à celui de la presse générale pour l'architecture. Les travaux de Jean Sgard[376] et de ses successeurs nous y aideront, notamment dans la connaissance du profil de journalistes d'architecture. Mais il est important de constater que plusieurs grands architectes, du règne de Louis XV à la Révolution, se sont improvisés journalistes, notamment dans le *Mercure* et le *Journal de Paris* : Victor Louis, Bélanger, Ledoux, Poyet, Lenoir, Peyre, etc.

Reste le concept d'*innovation*, auquel il faut conserver a priori l'acception la plus large possible, actuelle. Une précision s'impose cependant lorsqu'on étudie l'architecture du XVIII^e^ siècle : j'ai trouvé le terme employé au moins une fois dans la presse, mais dans un sens péjoratif. En effet, l'architecture, souvent commentée en termes de « bon goût », répondant à des règles séculaires, ne saurait impunément être livrée sans freins à (je cite) « l'esprit d'innovation », regardé comme une singularité contraire aux principes – « esprit d'innovation » : l'expression est extraite des *Mémoires secrets* du 28 septembre 1785 qui critiquait des dessins de projets de Charles De Wailly présentés au Salon du Louvre cette année-là…

Quatremère de Quincy, l'auteur des trois volumes *Architecture* de l'*Encyclopédique méthodique* de Panckoucke, publiés à partir de 1788, grand prêtre de l'imitation à la Winckelmann, sera

[375] M. Régaldo, *Un milieu intellectuel : la Décade philosophique (1794-1807),* Paris ; Régaldo, « La Décade et les philosophes du XVIII^e^ siècle », *Dix-huitième Siècle*, n°2, 1970 (toutefois, sans réf. aux articles sur l'art).
[376] J. Sgard, *Dictionnaire des journalistes, op. cit. supra*.

le pourfendeur de l'innovation en architecture. Mais qu'en dit la presse, à l'époque de Ledoux qui prône la libre imagination créatrice ? Cela mériterait examen… Développer davantage nous obligerait à entrer dans la querelle des Anciens et des Modernes et à considérer l'évolution des piranésiens français après 1789… Nous touchons une question spécifique de l'architecture liée au mouvement esthétique des deux premiers tiers du XVIIIe siècle ; mais comme il ne faut pas confondre cette notion avec le concept d'innovation appliqué au progrès technique de la construction, de l'économie et de l'hygiène, il me semble préférable de conserver l'acception moderne que suscite l'idée de progrès. L'urbain, dès le milieu du XVIII^{e} siècle, prend le pas sur l'architectural pur.

Sans prétention d'exhaustivité, on peut classer en deux grands groupes les textes publiés sur l'architecture au XVIII^{e} siècle :

-d'une part la littérature, au sens large et les ouvrages spécialisés – professionnels, pédagogiques ou didactiques – que rejoindra la presse spécifiquement architecturale vers 1800,

-d'autre part la presse générale dont nous essayerons de classer les rubriques récurrentes dans le domaine de l'architecture et de l'art urbain. Dans ce champ, en me limitant aux exemples concernant Paris, j'ai consulté les périodiques suivants :

Innombrables exemples, par années ou thèmes en série :

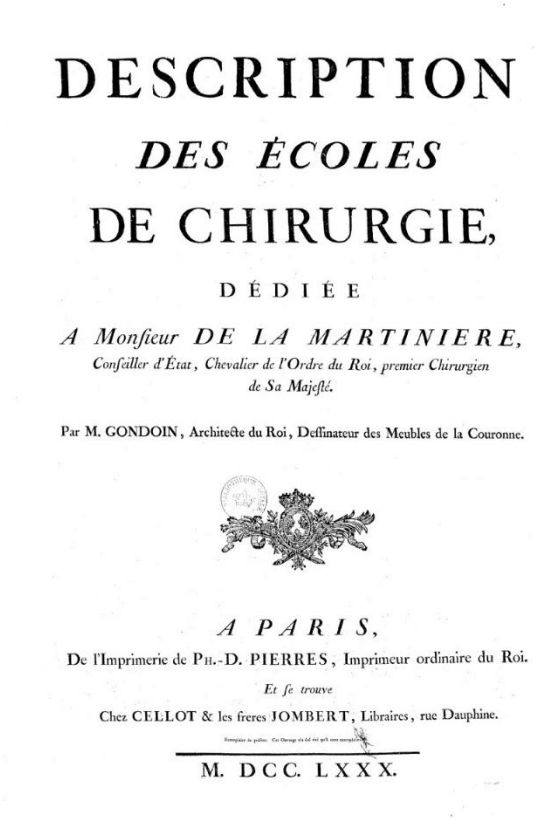
Journal de Paris (premier quotidien)
Mémoires secrets (Bachaumont et ses successeurs)
Mercure de France

Sondages :

L'Avant-Coureur
L'Esprit des journaux
L'Année littéraire
Mémoires de Trévoux
L'Espion anglais
Gazette de France
Journal de la Société républicaine des arts
Décade philosophique
Moniteur universel



2-Frontispice, par E.-A. Gibelin, estampe du livre de J. Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie*, Paris, 1780 (Cl. P.-L. Laget).



DESCRIPTION

DES ÉCOLES

DE CHIRURGIE,

DÉDIÉE

A Monſieur DE LA MARTINIERE,

Conſeiller d'État, Chevalier de l'Ordre du Roi, premier Chirurgien de Sa Majeſté.

Par M. GONDOIN, Architecte du Roi, Deſſinateur des Meubles de la Couronne.

A PARIS,

De l'Imprimerie de PH.-D. PIERRES, Imprimeur ordinaire du Roi.

Et ſe trouve

Chez CELLOT & les freres JOMBERT, Libraires, rue Dauphine.

M. DCC. LXXX.

3-Page de titre du livre de J. Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie*, Paris, 1780 (Cl. Centre Ledoux).

La littérature d'architecture, au plan général ou spécifique.

La connaissance, l'analyse et la compréhension des textes sur l'architecture dans la presse générale ne peut faire l'économie d'une connaissance de la littérature (au sens large) dans ce domaine. L'écrit en architecture a toujours exercé un rôle déterminant dans la propagation de l'innovation. C'est particulièrement vrai au XVIII^{e} siècle, époque d'un extraordinaire foisonnement de publications destinées au spécialiste comme au « public éclairé ». Il est utile, dans un premier temps, d'en distinguer les diverses catégories, et ce afin de mieux cerner l'apport original de la presse mais aussi de suggérer de fertiles interactions. Comme cela a été fait pour le théâtre ou pour les Salons de peinture, nous aurions à nous interroger sur le profil du public d'architecture…

Les écrits littéraires divers

Ils témoignent de l'intérêt général, alors nouveau dans le domaine des idées, porté aux questions d'architecture et d'embellissement urbain. Dans la plupart des cas, ils constituent d'importantes prises de position. Par exemple, de Voltaire, dans le *Temple du goût* (1733), dans la préface de *Sémiramis* (1748), dans les *Embellissements de Paris* (1750). La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert* (1752), Dussausoy, *Le Citoyen désintéressé* (1767), Mercier, *L'An 2440, rêve s'il n'en fut jamais* (1770), etc.

Le livre spécialisé (traités, théorie et pédagogie)

Les publications de ce type forment un corpus considérable, aussi riche que varié. On y trouve des traités relatifs à des problèmes théoriques, esthétiques (par exemple, ceux de Laugier, Brizeux, Pierre Patte, Le Camus de Mézières), des ouvrages généraux et didactiques (les *Cours* de J.-F. Blondel), des ouvrages techniques (la coupe des pierres de Frézier), des recueils de planches gravées visant à diffuser des modèles (Neufforge, Delafosse, Roubo, les collections des *Grands Prix*, mais aussi certains recueils d'antiquité, comme ceux de Dumont ou de J.-D. Le Roy, qui « interpellent » l'architecture contemporaine – tels ceux de Piranèse évidemment… La publication de projets, comme les œuvres de M.-J. Peyre (1765) et les monographies d'édifices construits s'inscrivent dans le champ pédagogique tout en témoignant du prestige des institutions royales. Il convient de ne pas oublier, toujours sous le rapport de l'innovation, les *Dictionnaires des Beaux-arts* (Lacombe), les traités de police (Delamare, Des Essart), l'*Encyclopédie* avec ses suppléments de 1777 et sa version *Méthodique*, etc.

L'opuscule

Consacré à un projet ou une question spécifique, il est appelé à une diffusion plus large et relève, dans nombre de cas, d'une volonté polémique ou publicitaire. Leur quantité est innombrable.

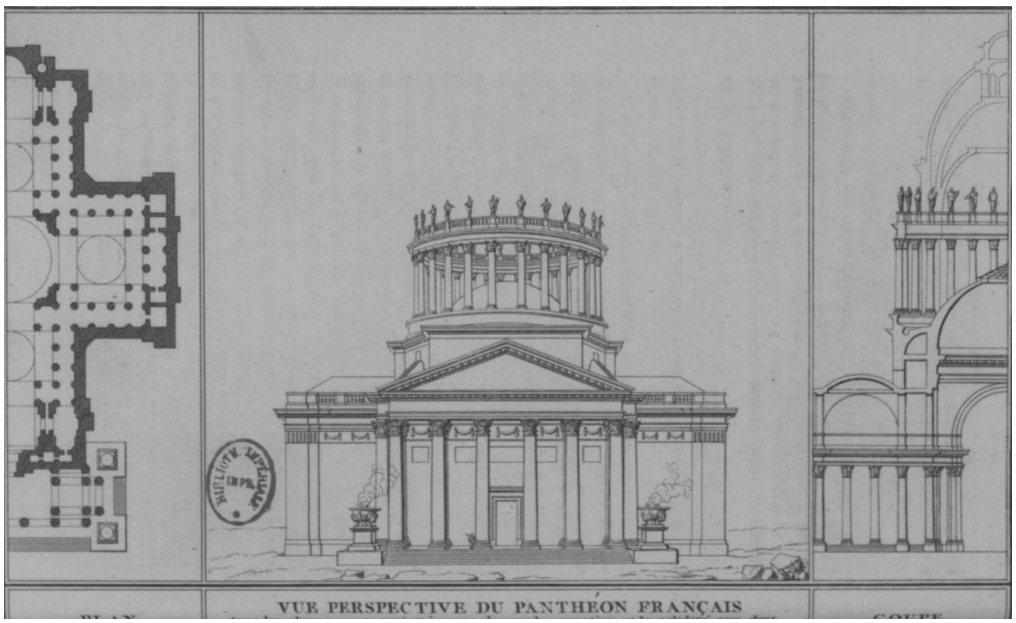
Le guide ou description des curiosités d'une ville

Ce type d'ouvrages est particulièrement destiné au grand public (amateurs, curieux, visiteurs, voyageurs par profession). Il propose, par quartiers, des itinéraires jalonnés de points forts : des monuments anciens, toujours d'actualité, mais également des réalisations modernes

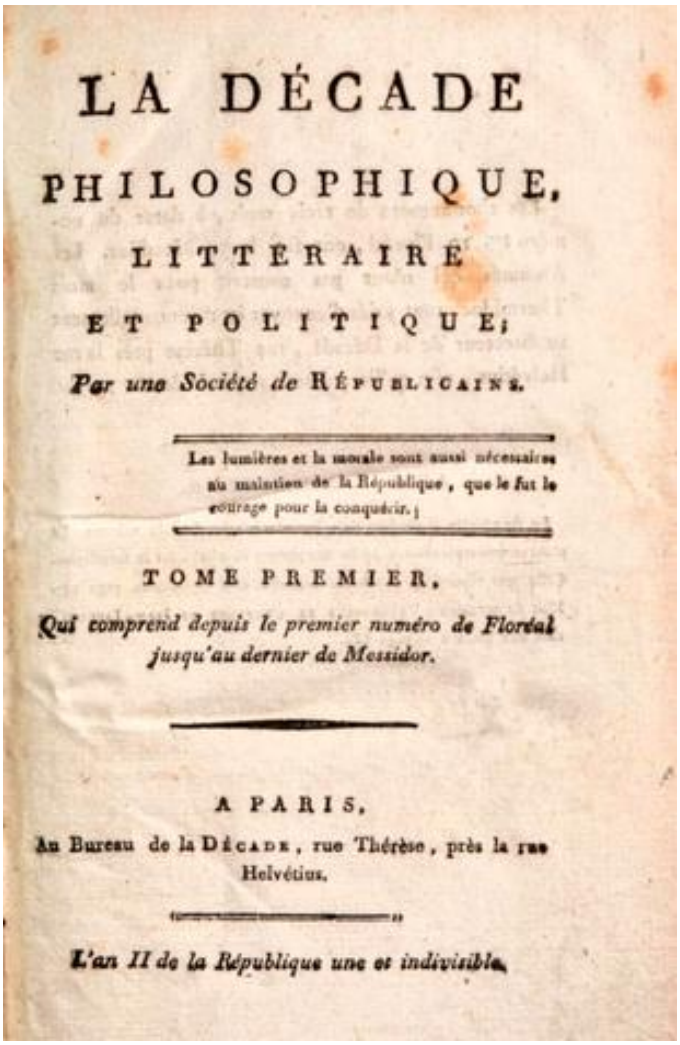
dignes d'attention et des lieux à rénover. Il favorise donc une sensibilisation au cadre urbain et esquisse par là une vision idéale de la cité des Lumières. Il semblerait, parfois, que certaines descriptions aient été reprises d'articles de presse : le « guide » demeure un genre à étudier en tant que tel (Dezaillier d'Argenville, Hébert, Jaillot, Thiery, Pigagnol de la Force, Le Rouge, *Les Voyages pittoresques*, etc.)…

La presse

Instrument d'information assuré, par définition, de la diffusion la plus large en milieu urbain, elle prolonge et complète la portée des publications évoquées ci-dessus. Elle joue par conséquent un rôle de tout premier plan. Ses diverses rubriques touchant à l'architecture, mais aussi à la théorie, à l'histoire, aux techniques de construction, à l'urbanisme, aux fêtes, à l'édition, aux expositions, à l'enseignement, aux concours, à la juridiction des bâtiments, etc., tissent un étroit réseau d'informations entre le « public éclairé » et les gens de métier (architectes, entrepreneurs, artisans), aspect fondamental, notamment en ce qui concerne le problème de la relation clientèle-architecte mais aussi, au sens le plus large, citoyen-architecture et espaces publics. Une véritable « sensibilisation » à la vie urbaine transparaît dans ces textes : dans quel but ? Pour quels résultats ? Telle est l'interrogation fondamentale que devra se poser l'historien de la ville, mais aussi celui de l'*art urbain* qui intègre les lieux de loisir sans cesse mieux identifiés, par exemple, s'il ne veut pas s'en tenir aux sempiternelles classifications stylistiques énoncées au XIX^{e} siècle…



4-C. De Wailly, Projet de transformation du dôme du Panthéon français, estampe de *La Décade philosophique*, 1798 (Cl. Centre Ledoux).



LA DÉCADE

PHILOSOPHIQUE,

LITTÉRAIRE

ET POLITIQUE;

Par une Société de RÉPUBLICAINS.

Les lumières et la morale sont aussi nécessaires au maintien de la République, que le fut le courage pour la conquérir.

TOME PREMIER,

Qui comprend depuis le premier numéro de Floréal jusqu'au dernier de Messidor.

A PARIS,

Au Bureau de la DÉCADE, rue Thérèse, près la rue Helvétius.

L'an II de la République une et indivisible.

4-Page de titre de *La Décade philosophique*, An II, 1793-94 (Cl. Centre Ledoux).

L*es rubriques d'architecture de la presse générale*

Les comptes rendus (de réalisation et de projets)

Anonymes le plus souvent, mais probablement rédigés par les architectes eux-mêmes (beaucoup reste à découvrir de ce point de vue, mais on sait par exemple que Blondel rédigeait pour Fréron), ils décrivent un édifice ou un ensemble, nouvellement achevés, et prennent de ce fait valeur de consécration. Dans le cas de constructions expérimentales, par exemple la coupole en charpente de la Halle aux blés, on peut citer la publication du compte rendu par la censure du Châtelet jusqu'à l'heureuse conclusion des travaux (*Journal de Paris*, 2 février 1783, p. 133). Désignant les qualités propres à l'œuvre en question de Legrand et Molinos (formes

nouvelles, commodités, fonctions inédites, esthétique suggestive, références à l'antique), ils conditionnent la perception et le jugement du public. Ils peuvent également prendre pour objet des expériences : « Examen du ciment de pouzzolane de Vivarais déposé dans le grand bassin des Tuileries » (*Journal de Paris*, 18 septembre 1783, p. 1064-65). Quant aux projets, bon nombre d'entre eux sont décrits par leurs auteurs architectes avec un enthousiasme qui cache mal les visées publicitaires propres à faire valoir le « génie » de l'artiste.

Les textes officiels

Dans le cas de programmes urbains exceptionnels (équipements publics nouveaux, telles les salles de spectacle ou la transformation de la halle de Le Camus de Mézières, on l'a vu) la presse a publié in extenso les textes officiels s'y rapportant : lettres patentes, arrêts du Conseil. Ces textes justifient et expliquent la modernité de l'opération ; ils contribuent donc à légitimer politiquement les critères de l'innovation et à en favoriser la diffusion dans la pratique.

Les annonces et critiques de publications

Nombreux ont été les ouvrages concernant l'architecture ou les embellissements dont la parution a été signalée dans les colonnes de la presse. Le plus souvent, les références essentielles sont indiquées (titre, auteur, éditeur, lieu de vente, prix…) mais il arrive aussi que des extraits significatifs accompagnent l'annonce ou qu'un commentaire critique plus ou moins développé y soit joint. L'exemple des *Mémoires de Trévoux* qui rend compte copieusement des deux éditions de l'*Essai* du Père Laugier (1753 et 1755) est remarquable à cet égard.[377] La publication de gravures d'architecture peut également être annoncée.

Les papiers publicitaires

Ils se présentent sous diverses formes (comptes rendus, commentaires à l'occasion d'une publication –livres ou opuscules –, lettres adressées au journal) et émanent de particuliers, architectes, amateurs, artisans, désireux de faire connaître un projet de leur invention. Il peut s'agir de projets d'embellissements ponctuels ou, plus fréquemment encore, de modes de construction nouveaux : planchers et charpentes métalliques, mode d'éclairage, machines, ciments imperméables… Il faut noter que les auteurs de ces innovations techniques ne manquent jamais d'évoquer les implications architecturales et urbanistiques de leurs procédés : une notice publicitaire peut dès lors s'élever au niveau de l'utopie ou, au contraire, donner lieu

[377] Cf. dans ce livre, *supra* chapitre 2.

à des applications appréciées – témoin, l'architecte Bélanger qui, dans son célèbre projet d'Opéra à dresser sur une place Louis XVI au Carrousel (1789), dispose des terrasses végétalisées sur les immeubles à programme ![378] Le ciment imperméable, comme le prévoyait son inventeur, pouvait contribuer à agrémenter le paysage urbain, grâce à la création de « toits jardins » (*Journal de Paris,* 11 septembre 1782, p. 1035-1036). On sait combien ce moyen original d'introduire la nature dans la ville avait séduit L.-S. Mercier (*L'An 2440,* « Le nouveau Paris »).

La correspondance

Le courrier des lecteurs peut apparaître sous différentes rubriques. Dans le *Journal de Paris*, de loin l'exemple le plus significatif, il se trouve réparti, selon les cas, entre « Architecture », « Variété » et « Economie ». Ce courrier est le propre de la presse ; il constitue donc, par rapport aux autres formes d'écrits, son principal atout. C'est en effet le lieu privilégié des échanges, des débats d'idées, le lieu de passage d'une information *interpersonnelle* (affirmation / réfutation, par exemple) à une information collective qui relève des mentalités.

Il s'agit d'une rubrique vivante, attentive aux problèmes du moment et reflet fidèle des courants de pensée sur l'architecture et l'urbanisme, une tribune que n'ignorent pas, loin de là, les professionnels. Le cas des correspondances *simulées* demeure toutefois à explorer, comme un genre… Lorsqu'il fonda le *Journal des bâtiments civils* (1800), l'entrepreneur de menuiserie Le Bars ne fit que reprendre à son compte le principe de ces correspondances en créant « une carrière libre […], le champ du pour et du contre, dans lequel un homme à talent qui a trop de modestie et pas assez de loisir pour faire un livre, peut se faire connaître du public éclairé. » Tel était bien le but de ces colonnes ouvertes aux lettres de lecteurs relatives à l'architecture. [379]

On trouve ainsi des lettres d'« amateurs » , signées souvent d'un pseudonyme évocateur, soumettant au public une réflexion personnelle (par exemple les lettres d'un « abonné du XVIII[e]

[378] D. Rabreau, « Les projets d'Opéra de Bélanger pour la réunion du Louvre et des Tuileries (1781-1809) », *François-Joseph Bélanger, artiste architecte,* Colloque du Ghamu, Paris-Maison-Lafitte, 2018, sous la dir. de C. Ollagnier et d'A. Lebeurre, Paris, 2021.

[379] N. Sarrabezolles, « L'actualité architecturale dans la presse française (1750-1794) », *Les périodiques d'architecture, XVIII[e]-XX[e] siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse,* sous la dir/ de B. Bouvier et J.-M. Leniaud, Paris, 2018 ; H. Lipstadt, « Soufflot, De Wailly, Ledoux : la fortune critique dans la presse architecturale. 1800-1825 », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980 ; M. Saboya, « Le *Journal des bâtiments civils*, des monuments et des arts et le concours de l'an IX pour l'aménagement des terrains du Château-Trompette », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, tome 31, 1985.

siècle » et celles « du 20e siècle », concernant les embellissements de la capitale (*Journal de Paris,* décembre 1782) ; les thèmes évoqués et le procédé utopique sont ceux-là même utilisés par L.-S. Mercier. A partir de ces lettres, dans bien des cas, s'organise une vive polémique entretenue tout au long de plusieurs numéros. Il est même fréquent de voir des architectes forts connus engagés dans de tels débats. Révélateurs, ceux-ci portent souvent sur des questions de propriété intellectuelles et artistiques : quel est l'auteur d'une véritable innovation ? On peut citer, dans le domaine très novateur de l'architecture théâtrale le célèbre débat entre Poyet et Ledoux – sur l'originalité de l'antique-moderne que s'attribuait le second[380] – ou Peyre-neveu, à propos de l'Odéon, accusant De Wailly de jouir d'une gloire qui revient tout autant à son oncle, grand ami et collaborateur de De Wailly, qui d'ailleurs fut son maître… L'architecte, blessé, répondra avec des arguments irréfutables, ainsi que sa veuve.[381] On peut également citer un échange de lettres concernant la paternité d'un projet de place royale à terre-plein du Pont-neuf, à la suite de la publication d'une gravure du projet de l'architecte Gisors (*Journal de Paris,* 10-11août et 2 septembre 1787). Dans ce dernier cas, la presse prolonge l'impact de la diffusion d'un document figuré et attise la curiosité.

D'autres lettres de lecteurs font état d'inventions : celle d'un horloger, par exemple, qui décrit un système de charpente métallique (*Journal de Paris,* juin 1783). Leur but est publicitaire mais elles témoignent d'un foisonnement de recherches individuelles tendant vers le progrès des arts.

Certaines, enfin, sont adressées aux « auteurs du journal » et constituent une appréciation sur les informations diffusées par le journal. Ainsi, un lecteur du *Journal de Paris* fait-il savoir qu'il a appliqué chez lui le procédé de charpente utilisé à la Halle aux blés (décrite dans le journal le 26 juillet 1783- évoquée plus haut). On voit donc ici comment peuvent s'articuler *information* et *adoption*.

Notice nécrologique

Elle peut être courte ou très développée, élogieuse ou défavorable selon les cas, mais pas seulement selon la célébrité du défunt [voir ci-dessous l'annonce du décès de A. -J. Gabriel]. Elle n'est jamais impersonnelle ou indifférente, mais engagée : indispensable pour toute

[380] *Journal de Paris*, mars 1783 ; cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux* (…), *op. cit. supra*.
[381] 23 Germinal an VII (1799), réponse de la veuve De Wailly à Peyre-fils qui attaquait la mémoire de son maître !

monographie d'artiste – celle de De Wailly, publiée par son ami, l'architecte F.-J. Bélanger, est un modèle du genre.

Prise de position théorique

Elle peut être d'ordre esthétique ou sur un programme (les théâtres, par exemple) et, se glisse parfois dans des rubriques variées d'actualité. La « Dissertation sur les distributions des anciens » publiée dans le *Mercure de France* par M.-J. Peyre (août 1773) est un texte fondamental, qui sera inséré après sa mort dans la deuxième édition de son *Œuvre d'architecture* (1795). C'est également dans le *Mercure* que la polémique, devenue fameuse, entre Piranèse et Mariette, sur l'antériorité des principes et modèles des Grecs ou des Etrusques, a été lancée ![382]

A défaut de conclure, je termine par des morceaux choisis d'articles de presse, sans ordre particulier, mais qui illustrent les principales rubriques signalées et plusieurs sujets abordés dans ce livre.

Morceaux choisis

La Gazette de France, de Versailles, 26 mars 1775 :

« Le Sr. Gabriel, Premier Architecte des Bâtiments du Roi, ayant demandé sa retraite, Sa Majesté a nommé pour le remplacer, le sieur Mique, chevalier de l'Ordre du roi, ancien premier Architecte du feu roi de Pologne, Duc de Lorraine et de bar, Intendant et Contrôleur des Bâtiments de la Reine. Le Roi a bien voulu en même temps, lui accorder le titre de son Premier Architecte Honoraire, et le maintenir en cette qualité, dans la place de Directeur de l'Académie royale d'Architecture. »

Mémoires secrets (…), 6 janvier 1782, t. 20, p. 13 :

« M. Gabriel, ancien contrôleur général des bâtiments, jardins, arts et manufactures du roi, ancien inspecteur des bâtiments de S. M. et son premier architecte ordinaire, Directeur de l'Académie d'Architecture, honoraire amateur de celle de Peinture et Sculpture, et maître de la garde-robe de Madame, est mort. Tous ces titres pompeux n'empêchent pas qu'il ne passe, bien apprécié, auprès de la postérité, pour un artiste médiocre et de l'espèce la plus ordinaire. On peut en juger par la colonnade de la place de Louis XV, comparée à celle du Louvre. »

La Décade philosophique (…), 20 Brumaire An VII (1798), p. 303-304 :

« Le C. Dewailly [sic] a cessé d'exister le 12 Brumaire an VII. Il laisse un nom célèbre dans l'architecture, et des regrets dans l'âme de tous ceux qui l'ont connu (…). »

[382] Cf. dans ce livre, *supra* chapitre 4.

« Il fut le fondateur de la Société des Amis des Arts, Société qui a été pour les Artistes, le débris du navire[383] sur lequel ils se sont sauvés du naufrage, et dont nous aurons occasion de parler encore dans ce cahier (…). »

« Nous devons ajouter que ses funérailles se sont faites avec la pompe qui doit le plus flatter les mânes d'un homme qui s'est fait connaître par de grands talents et estimer par une vie exempte de reproches : sa dépouille mortelle a été accompagnée par plus de deux cents personnes, artistes, gens de lettres, membres de l'Institut national et du musée des Arts, dont il était membre. Ce cortège en traversant près d'une lieue une partie de la ville de Paris, a produit une vive sensation parmi le peuple : on a entendu une bonne femme dire, en la voyant passer : ‘'celui-là était certainement un homme de mérite.'' Nous n'ajouterons rien à cet éloge de peur de l'affaiblir. »

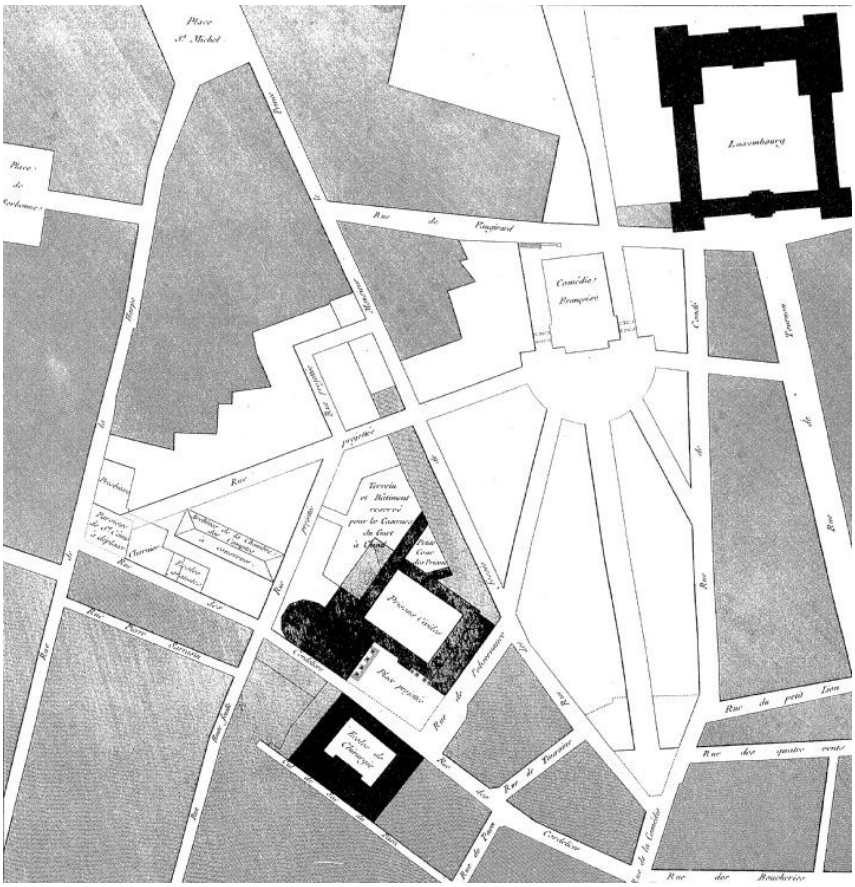
Mémoires secrets (…), 17 octobre 1773, t. 7 [Londres, 1780] :

« Le Sr. Gondouin [sic], jeune architecte, qui construit les nouvelles Ecoles de chirurgie, annonce un grand talent par cet édifice que les curieux s'empressent de visiter, quoiqu'il ne soit encore que commencé. L'amphithéâtre surtout, déjà achevé, est d'une beauté singulière, par sa belle forme, sa clarté, sa distribution et l'admirable coupe des pierres. Comme les Cordeliers, dont le couvent est de l'autre côté de la rue, masqueraient cet édifice moderne, qui exigera un point de vue, le Sr. de La Martinière[384] a profité de son crédit pour proposer de faire passer ces moines au couvent des Célestins. On abattra ainsi celui-ci, et il en résultera une place excellente, tant pour la décoration de l'établissement en question, que pour la commodité de la nouvelle salle de la Comédie française[385], à construire à l'hôtel de Condé, ou un palais pour le clergé, etc. »

[383] Les académies royales, supprimées en 1793 (J.-L. David fut un des protagonistes de cet événement). L'Institut de France fut créé en 1795 ; De Wailly en fut membre à l'Académie des beaux-arts). Cf. P. Bordes et R. Michel, *Aux Armes et aux Arts*, *op. cit. supra*.

[384] Chirurgien du roi.

[385] Actuel théâtre de l'Odéon.



5-Plan du quartier de l'Odéon et projet de liaison avec l'environnement de l'Ecole de Médecine, dans J. Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie*, 1780 (Cl. P.-L. Laget)

Mémoires secrets (…), *Supplément* aux années1773-74, à Amsterdam, 1786, p. 280 :

« A la page 203. Le 11 Juin 1974. Extraits d'une lettre de Nantes du 6 Juin 1774. La nouvelle de la retraite de Mr. Le Duc d'Aiguillon[386] se répand dans cette province et cause une grande sensation : il a beaucoup d'ennemis à Nantes, et quelques partisans, qui ne s'attendaient pas à l'évènement ; le Comte de Maurepas[387] ayant aujourd'hui la confiance du Roi et une si grande influence dans les affaires.

Les grands changements qu'on m'avait annoncés faits dans cette ville par l'ancien Commandant et qui ont si fort fait crier, ne me semblent pas l'avoir embellie, au point de me la faire méconnaître depuis vingt-cinq ans que je ne l'avais vue. A l'exception de quelques quais encore imparfaits, qui ne se prolongent même pas tout le long de la rivière et dans l'île Feydeau, à l'exception d'une place commencée et qui n'est décorée, qu'en partie, de bâtiments devant en former le pourtour[388] ; j'ai retrouvé la même ville qui n'approche pas, à beaucoup près, de Bordeaux. »

Journal de Paris, 20 Juin 1777, p. 4 :

[386] Gouverneur de Bretagne.
[387] Ministre de la Marine sous Louis XV, ministre d'Etat sous Louis XVI.
[388] La place du Bouffay, inachevée par Ceineray.

« *Gravure – La source des Arts* ; plan d'un édifice académique projeté à Stockholm, composé par L. Gustave Taraval[389], architecte, et gravé par le même avec beaucoup de goût et de propreté. Prix, 1 liv. 10 f. A Paris, chez Isabey, rue de grèves. »

« On trouve à la même adresse, le *Portrait de Louis XV*, gravé par Bosse. Prix 1 liv. 4 f. »

« *Le projet d'une Grue*, servant à la construction de l'Ecole de Chirurgie, appartenant aux MM. Brunet, entrepreneurs des Bâtiments du roi. Prix, 1 liv. Cette grue est construite de manière, qu'un seul homme monte les pierres de poids quelconque, plus vite que les grues ordinaires. La pierre restant fixe, le même homme, ans quitter sa place, la fait tourner, afin de placer la pierre à sa destination, fait descendre le câble de lui-même sans détourner les rouages. Elle a été inventée par les Sieurs Dransy et Brunet, t gravées par L. G. Taraval. »

Mémoires secrets (…), 19 Juillet 1783, t. 23, p. 74 :

« Depuis longtemps on se plaint que Paris, malgré tant de nouveaux bâtiments propres à l'embellir, ne sera jamais tel qu'il pourrait être, faute d'un plan fixe et régulier. On se plaint surtout du défaut des rues, la plupart trop étranglées, et des maisons dont la hauteur n'étant point réglée, n'avaient de mesure que la cupidité des propriétaires. De là le défaut de circulation d'air très funeste dans une ville aussi peuplée et aussi mal propre. Une ''Déclaration du Roi'' donnée à Versailles le dix avril 1783, registrée au parlement le huit de ce mois, ''concernant les alignements et ouvertures des rues de cette capitale, a pour objet de remédier à ces inconvénients'' ». [Suit : la publication du règlement, en six points][390].

Journal de Paris, 1er Frimaire An VII, p. 4 :

« *Aux Rédacteurs du Journal*. Paris, 27 Brumaire An 7.

Votre Journal, citoyens, sert, depuis longtemps, de cénotaphe aux hommes qui se sont distingués dans les sciences et les arts. J'y réclame, en conséquence, une place pour un artiste qui a cessé de vivre, le citoyen Dewailly (sic), architecte, de l'Institut national.

Les artistes en général, et plus particulièrement encore les architectes et les peintres doivent un rameau de cyprès à son urne cinéraire.

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

Nourri lui-même à l'école de Bouchardon, Vassé et Pajou, on vit bientôt dans ses portefeuilles des compositions savantes, pleine de goût qui rappelaient la chaleur de celles de Scamozzi et de Michel-Ange : aussi il obtint de bonne heure la récompense décernée au mérite, et fut admis au nombre des pensionnaires envoyés à l'Académie de France à Rome.

Deux autres architectes à qui les arts doivent encore un tribut de reconnaissance, Moreau de la Ville et Peyre l'aîné, connus par de grands ouvrages, se trouvant à Rome avec lui : ils y examinèrent ensemble les débris des monuments des anciens Romains, dont la grandeur et la magnificence depuis Dioclétien, Tite et Caracalla surpassent encore tous les édifices qui ont été construits depuis. Là, on voyait de vastes salles décorées en marbre et destinées à l'instruction ; des bains et des naumachies, des amphithéâtres, des cirques à l'usage des courses et à l'exercice des athlètes, des portiques sous lesquels ont discourait, de vastes avenues plantées d'arbres ; enfin ces monuments connus sous le nom de Thermes, dont on comptait à Rome bien plus de quarante. Les restes de ces édifices échauffèrent tellement le génie de

[389] Cf. M. Gallet, *Les architectes parisiens, op. cit. supra*.

[390] Cf. J.-L. Harouel, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIIIe siècle*, Paris, 1993.

Dewailly, qu'il revint d'Italie avec la tête meublée de tout ce qui pouvait le plus former le génie d'un grand artiste.

Dewailly avait senti dès-lors, que le genre de construction et de décoration des Arabes et des Mauritaniens, aujourd'hui si multipliés en Europe, et peut-être trop *recherché* par les jeunes artistes, pouvait aussi s'adapter à l'architecture.

Il y avait été sensible en étudiant à Rome les arabesques et les plafonds des thermes, de Tite, et des bains de Livie (dont Raphaël et Jean d'Audiny[391] ont si bien profité pour orner les loges du Vatican). Il s'était bien convaincu que la véritable architecture, celle dont les Grecs nus ont transmis des modèles, ne peut supporter ce petit genre de décoration que dans des monuments de peu d'importance, ou dans les intérieurs de nos habitations. ; surtout les pièces les moins fréquentées. Aussi disait-il plaisamment à l'un de ses amis, quelques jours avant sa mort : '' *Qu'il voyait dans tous les modernes salons de Paris, ou les tombeaux des anciens Romains, ou les nouvelles boutiques des rues de Londres ; que bientôt l'architecture serait dirigée en France d'après le goût des limonadiers et des marchands de modes, à moins que par la construction de quelques édifices, ou par de sages documents, on ne rappelât l'architecture à ses vrais principes, à un linéaire pur et correct, ainsi que David Leroi (sic) en avait tracé les principes dans son savant ouvrage sur les monuments d'Athènes*.''

A son retour d'Italie, Dewailly avait été distingué par sa grande facilité à dessiner et par le style de ses compositions, aussi le directeur des arts lui désigna-t-il une place parmi les architectes du gouvernement ; il le fit même admettre à l'Académie d'architecture dans la classe des anciens, sans avoir été soumis au noviciat de *première*. L'Académie de peinture et de sculpture l'admit également au nombre de ses membres, peu de temps après.

Les salles de spectacle de la Comédie française à Paris, et du château de Versailles, excitaient l'attention du gouvernement. On s'occupa de les bâtir.

Dewailly et Peyre, l'aîné, s'étaient réunis pour donner à la salle des Français toutes les commodités et la magnificence dont était susceptible un monument vraiment national.

Les travaux réunis de ces deux artistes avaient tellement fixé l'attention des auteurs de l'Encyclopédie, qu'ils réclamèrent que les projets de la salle de Peyre et Dewailly avaient composés, fussent gravés et décrits dans le dictionnaire des sciences et des arts, où ils sont déposés.

Le premier architecte du palais de Versailles lui confia, comme inspecteur, la décoration intérieure de l'arrivée des communications[392] et de la loge principale de cette salle.

Ce fut à cette époque que l'on vit sortir de l'école de ce maître, de jeunes artistes dont les progrès ont été si rapides, que de toutes les cours de l'Europe on appelait des architectes français ; bientôt aussi l'architecture, guidée par le goût, s'empara de la décoration intérieure des maisons d'habitation. Une cheminée, une pendule, une table, un fauteuil, les plis même d'une draperie, un simple rideau, tout fut soumis au goût et au génie de l'architecte.

Longtemps on a vu au Louvre, dans l'appartement du joaillier Aubert, ce que peut le génie de l'artiste intelligent dans l'espace le plus exigu : tout était dirigé par le génie et par le goût de cet artiste.

Le marquis de Spinola, ayant projeté d'augmenter et d'embellir son palais à Gênes, en chargea Dewailly à son second voyage en Italie. Les dessins[393] de ce qu'il a fait exécuter pour cet ambassadeur, ont été admirés dans le temps à l'exposition des tableaux du Louvre.

Cet artiste que son inclination principale fixait à l'étude, aimait la gloire sans jalousie ; tandis qu'il restaurait la maison d'Argenson à Paris, il encourageait ses élèves, en faisant valoir leurs progrès auprès du propriétaire, pour parvenir à les avancer.

---

[391] Jean d'Audiny : Giovanni da Udine.

[392] Notamment le foyer, orné de sculptures de son ami A. Pajou qui intervient également avec lui dans la salle.

[393] Les dessins de De Wailly, conservés au Musée des Arts décoratifs à Paris ont été publiés, gravés par son disciple L.-J. Desprez, avec ceux du théâtre de l'Odéon, dans le *Supplément* de l'*Encyclopédie*, 1777 (salon détruit durant la dernière guerre mondiale).

Son attachement pour ses amis fut aussi doux que solide ; il n'avait rien qui ne fût à eux ;il n'était point exigeant auprès des autres. Comme il ne chérissait que le mérite, il suffisait d'avoir du talent, même des dispositions, pour en être estimé.

Il est à désirer que ses grandes vues pour l'embellissement de Paris, et surtout les projets pour placer un grand théâtre sur le terrain des Capucines, trouvent leurs moyens d'exécution dans les plans qu'il a si savamment dirigés.

Son application et son goût pour l'étude surpassent tout ce qu'on en pourrait dire ; et si quelques personnes essayaient de le présenter comme soucieux ou trop austère dans ses opinions, j'en appellerais à ceux qui ont vécu dans son intimité, à la société des arts qui lui doit son institution.

Par sa mort arrivée en brumaire an 7, il laisse à une femme pleine de grâce et de tendresse pour lui, le regret bien cuisant d'avoir perdu un mari qu'elle chérissait et un ami qu'elle regrettera longtemps.

BELANGER,

L'un des architectes des monuments publics. »



6-C. De Wailly et A. Pajou, Décor du foyer de l'Opéra du Château de Versailles (Cl. Centre Ledoux).

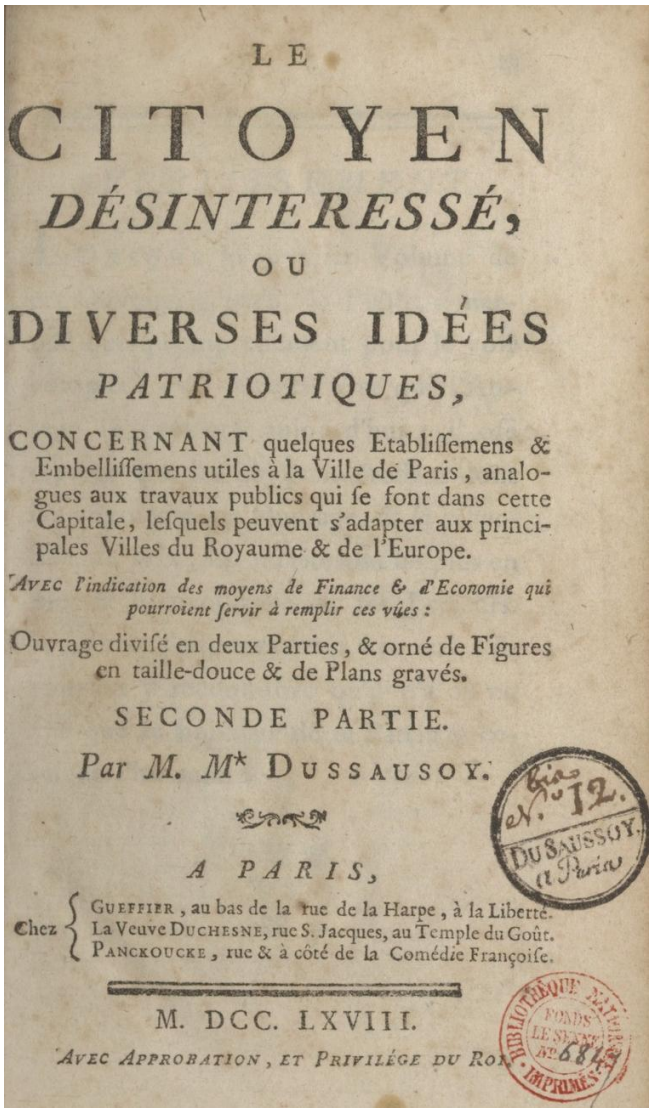
Mémoires secrets (…), *Supplément* aux années1773-74, t. 27, 1786, p. 301 :

« A la page 218. Le 16 Juillet 1774. *De Wailly* et *Peyre* sont deux architectes qui depuis longtemps avaient imaginé un plan de salle de comédie à établir à l'hôtel de Condé, qui en avaient rédigé les dessins et avaient même obtenu des lettres patentes pour l'édification de la susdite salle. De nouvelles vues à cet égard les avaient obligés de remettre leurs plans dans leurs portefeuilles. Depuis qu'il est question du même lieu d'emplacement, ils ont trouvé mauvais que le sieur *Moreau*, chargé de la besogne, comme architecte de la Ville qui doit faire les frais du nouvel hôtel, se fût approprié leur ouvrage connu et dont il n'a pas eu de peine d'avoir communication. Ils attaquent aujourd'hui le sieur Moreau, et les obstacles qui s'opposaient à ce qu'ils fissent valoir leurs lettres patentes étant levés, puisque l'emplacement redevient le même, et que l'énormité de la dépense n'effraye plus, ils demandent à avoir la direction de ce monument. C'est ce qui les a déterminés à mettre leur travail sous les yeux de leurs Majestés, ainsi qu'on l'a vu annoncé dans la *Gazette de France*. Ces tracasseries réveillent l'espoir du sieur *Liégeon*[394], qui a par devers lui l'avantage d'un plan plus que commode pour le local et infiniment moins dispendieux. »

L'Avant-Coureur, 1er Frimaire An VII (1798), p. 260-262 :

« Nous ne vivons, ni ne devons vivre sous l'austérité des lois spartiates. Il est prouvé, depuis longtemps, qu'un luxe bien entendu est utile à un grand Etat. Les monuments publics sont eux-mêmes un autre genre de luxe utile aux progrès des Arts, commode et agréable pour les Citoyens, et propre à attirer le concours des Etrangers. Il est, d'ailleurs, certains établissements indispensables, que les circonstances ont forcé de négliger ; mais dont on paraît plus disposé que jamais à s'occuper aujourd'hui. C'est dans ces vues qu'un Citoyen estimable et zélé propose aujourd'hui certaines idées patriotiques, ayant pour objet des établissements et des embellissements utiles à la ville de Paris, rendus analogues aux travaux qui se font dans la capitale ; établissements qui peuvent être adaptés aux villes du Royaume ; avec les moyens de finance propre à leur exécution. Ces objets portent sur l'achèvement du Louvre et des Tuileries ; l'agrandissement des Halles et marchés ; des vues nouvelles sur l'Hôtel-Dieu, auquel on substituerait des Maisons de secours ; l'emplacement de nouvelles casernes pour le régiment des Gardes françaises ; la reconstruction des salles de spectacle ; l'établissement de nouveaux spectacles pour la saison d'été. A ces objets uniquement relatifs à la Capitale, on en joint d'autres dont chaque province pourrait faire son profit. Il y a même des vues qui concernent en général, tout le Corps des Citoyens : en un mot, l'Auteur n'a rien oublié de ce qu'il a cru nécessaire et praticable ; car il a soin de ne proposer aucun plan chimérique, ni d'une exécution trop dispendieuse. Il indique les sources de la dépense et les moyens de la simplifier. Ses voyages et son expérience lui ont suggéré sur ces matières des idées que la simple spéculation du cabinet ne peut fournir. Cet ouvrage sera orné de gravures, qui représenteront les édifices déjà existants, et ceux dont il conviendrait de décorer cette capitale. On le propose ici par souscription, laquelle est de 6 liv. Elle a commencé le quinze de ce mois, et finira le quinze Mai prochain. L'ouvrage ne paraîtra que deux mois après, à cause de l'exécution des gravures. Il ne sera tiré que le nombre d'exemplaires pour lesquels on aura souscrit, et il ne sera délivré de *Prospectus* qu'aux souscripteurs en payant 3 liv. ; les 3 liv. restantes seront acquittées en recevant l'ouvrage. Le Prospectus se distribue à paris, chez Guessier, Libraire, au bas de la rue de La Harpe, et dans les provinces chez l'Imprimeur du roi ou chez les autres Libraires. Les exemplaires de l'ouvrage y seront adressés franc de port. » [Il s'agit certainement de l'ouvrage de M. Dussausoy, *Le Citoyen désintéressé*, Paris, 1767[395]].

[394] Cf. D. Rabreau et M. Steinhauser, *op. cit. supra* ; D. Rabreau, *op. cit. supra*.
[395] M. Gallet, *Les architectes parisiens, op. cit. supra.*



LE

CITOYEN

DÉSINTERESSÉ,

OU

DIVERSES IDÉES

PATRIOTIQUES,

CONCERNANT quelques Etabliſſemens & Embelliſſemens utiles à la Ville de Paris, analogues aux travaux publics qui ſe font dans cette Capitale, leſquels peuvent s'adapter aux principales Villes du Royaume & de l'Europe.

Avec l'indication des moyens de Finance & d'Economie qui pourroient ſervir à remplir ces vûes :

Ouvrage diviſé en deux Parties, & orné de Figures en taille-douce & de Plans gravés.

SECONDE PARTIE.

Par M. M Dussausoy.*

N°. 12. Dussausoy. à Paris

A PARIS,

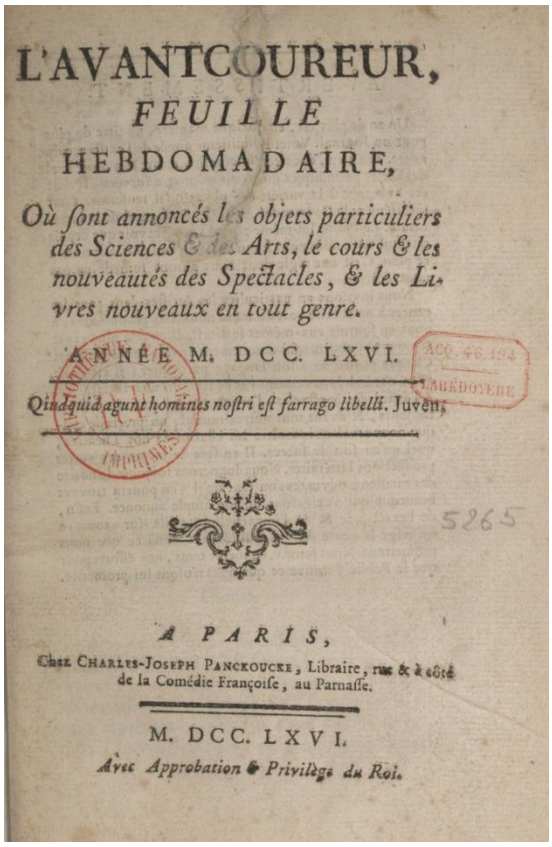
Chez { Gueffier, au bas de la rue de la Harpe, à la Liberté. / La Veuve Duchesne, rue S. Jacques, au Temple du Goût. / Panckoucke, rue & à côté de la Comédie Françoiſe.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation, et Privilége du Roi

Bibliothèque Nationale Fonds Le Senne N° 681 Imprimés

7-Page de titre du livre de M. Dussausoy, *Le Citoyen désintéressé ou diverses idées patriotiques*, Paris, 1768, BnF (Cl. Centre Ledoux)



L'AVANTCOUREUR,
FEUILLE
HEBDOMADAIRE,

Où sont annoncés les objets particuliers des Sciences & des Arts, le cours & les nouveautés des Spectacles, & les Livres nouveaux en tout genre.

ANNÉE M. DCC. LXVI.

Quidquid agunt homines nostri est farrago libelli. Juvén.

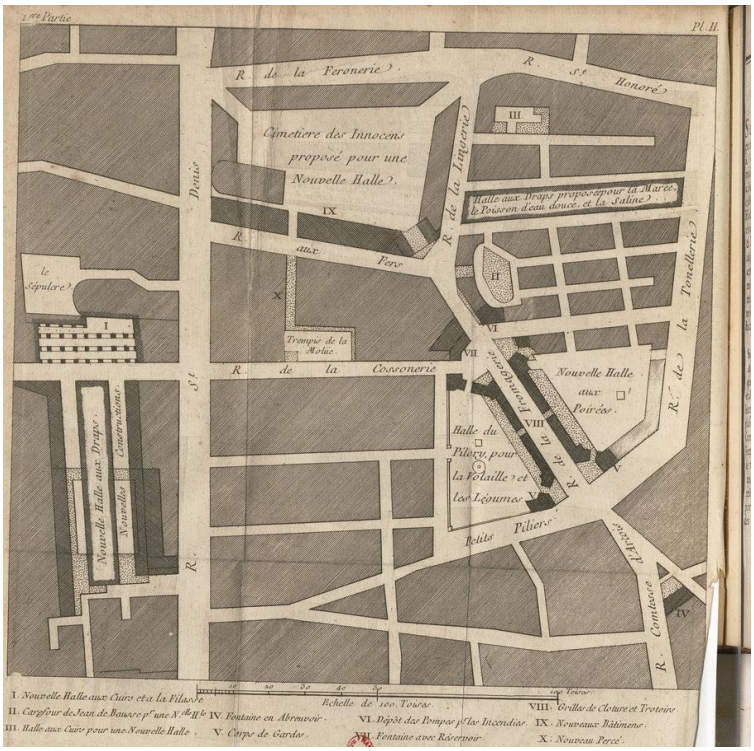
A PARIS,

Chez CHARLES-JOSEPH PANCKOUCKE, Libraire, rue & à côté de la Comédie Françoise, au Parnasse.

M. DCC. LXVI.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

8-Page de titre de L'Avant coureur, Paris, 1766, BnF
(Cl. Centre Ledoux)



9-Plan du projet de Halles, estampe du livre de M. Dussausoy, *Le Citoyen désintéressé ou diverses idées patriotiques*, Paris, 1768, BnF (Cl. Centre Le doux)



10-J. Le Roy, *L'incendie de l'Opéra*, « L'Administration de la Police, sous la figure de la Prudence, console la Ville de Paris, en lui montrant les secours qu'elle fait préparer [une citerne et une pompe – à la suite de l'incendie de l'Opéra de Moreau], estampe du livre de M. Dussausoy, *Le Citoyen désintéressé ou diverses idées patriotiques*, Paris, 1768, BnF
(Cl. Centre Ledoux)

Mémoires secrets (…), 31 Octobre 1785,t. 30, p. 40 :

« C'est le Sieur *Ledoux*, architecte, sur les plans et sous l'inspection duquel se construit et s'élève la grande muraille qui doit enceindre Paris. A toutes les ouvertures qui dorénavant seront les seules portes et les seules barrières de la Capitale, on bâtit des logements pour les commis des fermes ; ils ressemblent à des citadelles par leur solidité, et en outre comme le Sieur *Ledoux* aime beaucoup les colonnes et en met partout, il n'a pas manqué de les prodiguer ; ce qui ajoute un air de luxe et de magnificence à ces repaires de maltôtiers.

Les Parisiens, qui devraient s'indigner de se voir ainsi constitués insensiblement prisonniers, et renverser cette muraille extravagante, ne font qu'en rire ; elle leur sert de spectacle et ils s'amusent à voir croître par degrés ce monument d'esclavage et de despotisme. »

Mercure de France, Mars 1760,p. 205 :

« *Aux Amateurs d'Architecture*. Cours à domicile par le sieur Malhorie [qui a suivi les cours de Blondel…].

Son objet serait, de se rendre chez les personnes de qualité, soit en enseignant aux uns les Eléments, soir en repassant avec les autres les différents cours de M. Blondel.

Le sieur Malhorie, se rendra chez les personnes qui voudraient l'employer, aux jours et heures qui leur seront plus commodes. Il se contera d'honoraires très modiques.

Le sieur Malhorie demeure sur le Pont Notre-Dame, près et du côté de S. Denys de la Chartre, dans l'allée attenant le poteau d'affiche, entre le Doreur et la Couturière, au quatrième.

En cas d'Absence, laisser les billets aux voisins (…). »

La Gazette de France, 10 Octobre 1774 :

« *De Paris*. Il paraît une Ordonnance du Bureau des Finances, du 6 septembre dernier, par laquelle, conformément à celle du 30 avril 1772, il est défendu à tous propriétaires, maçons, charpentiers, et ouvriers, de faire aucune réparations aux murs de face des maisons situées dans les traversées des villes, bourgs et villages, sans en avoir obtenu les permissions et alignements, à peine de démolition des ouvrages, de 300 liv. d'amende, et d'emprisonnement des ouvriers. »

Journal de Paris, 4 Juin 1777, p. 2 :

« *Aux Auteurs du journal*. Je ne suis, Messieurs, ni savant, ni auteur ; je ne suis point non plus un des Lettrés de Senlis ; je n'appartiens ni de près ni de loin à la nombreuse et plaisante famille des Kergolé* ; mais je suis citoyen et observateur, et c'est sous ce double titre que je me présente à vous, et par conséquent au Public. Nul intérêt, je le proteste, ne décide ma démarche ; je ne prétends ni à profits ni à gloire quelconque, et en conséquence je vous prie de garder soigneusement le secret de mon incognito.

Je lis avec beaucoup d'intérêt votre Journal. Les articles que vous faites vous-mêmes méritent des éloges ; mais votre complaisance à y admettre toutes sortes de lettres, vous a exposé à en faire paraître quelques unes qui ont été trouvées peu intéressantes par leur style ou parleur objet. Je vous avoue que cela vous a donné, auprès de quelques personnes trop difficiles, l'air de charcher du remplissage. Peut-être qu'on en dira autant au sujet de cette lettre, si vous avez la facilité de lui donner place dans votre Journal. Cependant je dois devoir vous tracer légèrement le plan de la correspondance que j'ai la témérité de vous offrir. Plusieurs citoyens se sont essayés, dans votre Journal, sur différents objets, principalement sur les Arts, à qui réellement la publication de tant d'idées différentes peut devenir utile. Je m'étonne que personne n'ait encore imaginé de traiter de même, par des lettres courtes et détachées,

les grands objets qui intéressent tout le monde, comme par exemple, plusieurs points de police et d'administration relativement à la sûreté et à la commodité des citoyens, aux bonnes mœurs et à l'ordre public, à l'éducation de la jeunesse de tous les états, à l'embellissement de la Capitale, aux amusements publics, et enfin au progrès des Arts en général. Je me propose, moi indigne, de traiter de temps à autre, dans des lettres fort courtes, ces matières utiles ; bien entendu qu'on ne me fera pas un crime d'un style peu élégant et nullement châtié, parce que je me déclare incapable de mieux faire. Je m'engage seulement à parler raison et vrai, comme aussi à ne jamais critiquer personne ; à respecter les Lois, l'Administration et la Religion. Ce ne sera qu'en observateur exact, et en citoyen timide et zélé pour le bien, que je proposerai humblement mes idées, dans la seule vue d'engager d'autres citoyens plus habiles à exercer leur génie sur les mêmes objets que j'aurai présentés. Je ne dois être considéré que comme l'indicateur de vues utiles. Je souffrirai toute espèce de critique sans murmurer ; plus mes lettres en provoqueront, plus mon objet se trouvera rempli, parce que la discussion étend toujours les idées. On n'aura jamais aucun reproche à me faire du côté de l'honnêteté et du zèle patriotique qui m'anime.

Ma première Lettre présentera des vues générales pour l'embellissement de la Ville de Paris. Je les développerai ensuite, si vous m'en donnez le signal. Je ne m'assujettirai point à aucun ordre de matières. Je chercherai seulement à me rendre intelligible, et à ne traiter que les objets d'utilité ou d'agrément. Je vous laisse les maîtres, Messieurs, du sort de cette première Lettre. Jugez-la digne ou indigne d'être placée dans votre Journal ; si je l'y trouve, je poursuivrai ; si au contraire je ne l'y vois pas , je me condamne au silence, et n'en serai pas moins beaucoup d'estime, Messieurs, votre très humble serviteur, PRO PATRIA. »

Journal de Paris, 12 Juin 1777, p. 2-3 :

« Dès que vous avez jugé ma première Lettre digne d'être insérée dans votre Journal, je dois remplir mon engagement, en conséquence j'ai l'honneur, Messieurs, de vous adresser celle que je vous avais annoncée sur les vues générales qui me semblent convenables d'adopter pour l'embellissement de la Ville de Paris.

La Capitale est immense par le nombre de ses habitants, par le luxe qui y règne, et surtout par la quantité prodigieuse de voitures de toute espèce qui y roulent journellement. Il convient donc de disposer les rues de manière que les voitures y passent librement dans tous les sens, et que cependant les gens de pied n'y courent aucun risque. Pour remplir cet objet, il faut que les rues soient les plus droites et les plus larges qu'il se pourra, qu'il y ait plusieurs places situées dans le contour des rues les plus fréquentées ; que les quais soient spacieux et dégagés de bâtiments du côté de la rivière, parce qu'ils ôtent la beauté du coup d'œil et qu'ils gênent le service des ports ; que les issues des ponts soient vastes et faciles ; que les carrefours soient aussi fort spacieux, afin que les voitures venant de différents côtés se croisent sans embarras, et surtout sans que les gens de pied courent le moindre danger. Il faut aussi que les Palais de Justice, l'hôtel de Ville, la Monnaie, la Bourse et autres édifices publics, soient placés avantageusement, tant pour la commodité des habitants, qui sont attirés par leurs affaires, que pour l'embellissement de cette superbe Capitale. Il faut encore des marchés où l'on aborde facilement, des fontaines multipliées et commodes, des égouts bien situés pour l'écoulement des eaux, des abreuvoirs, etc. Je n'oublierai point la nécessité de placer dans une ville aussi vaste et aussi peuplée, un nombre suffisant d'Hôpitaux de toute espèce, qui doivent être très spacieux, pour que l'air y circule et s'y renouvelle facilement, dans une exposition bien choisie pour la salubrité et qui soient en même temps séparés du reste des habitants, à cause des dangers de la contagion. On ne doit point négliger l'article des salles de spectacles, des promenades publiques, etc. Ces objets d'agrément sont utiles et nécessaire dans une ville aussi riche et peuplée que Paris. Les églises, et surtout les cimetières, les collèges et écoles publiques, méritent toute l'attention d'une sage administration.

Tels sont en général les objets qui doivent occuper les administrateurs de cette Capitale. Je sens qu'il n'est pas possible de les remplir à bien promptement, tant à cause de la dépense prodigieuse que

des projets aussi étendus occasionneraient, qu'à cause d'une infinité d'autres difficultés que l'on ne peut surmonter que peu-à-peu ; mais je pense que si l'Administration adoptait dès à présent un plan général pour l'embellissement de la Ville de Paris, on parviendrait dans moins d'un siècle, à l'exécuter dans son entier. Ce serait beaucoup si, par un règlement sage et longtemps médité, on s'arrêterait à un projet invariable, à l'exécution duquel on travaillerait ferait chaque année, en raison des moyens pécuniaires que l'on aurait. Au moins serait-on certain qu'une construction quelconque, soit publique, soit particulière concourerait au plan général que l'on aurait adopté. Cet avantage seul est considérable dans une ville aussi opulente et où l'on bâtit autant. Les bornes que ma lettre doit avoir, ne me permettent pas d'entrer aujourd'hui dans le détail des vues du plan général que je propose. Ce sera le sujet de la Lettre suivante, en supposant toujours que cette première ouverture ne déplaira point au Public. PRO PATRIA. »

Journal de Paris, 20 Juin 1777, p. 2 :

[L'auteur de cette lettre détaille la composition et les buts à atteindre d'une commission spéciale municipale des embellissements, dont il réclame la création, et conclut :].

(…) « Quant au Conseil d'Architectes, il convient qu'il soit bien choisi ; car la décision des projets publics et aussi considérables, ne doit jamais être confiée à un seul artiste, dans la crainte que quelque intérêt particulier ne gouverne son génie ; étant plusieurs, l'un surveille l'autre. La Ville, en donnant à ceux qu'elle aurait rassemblés de bons honoraires, pourrait statuer qu'aucun d'eux ne serait jamais chargé d'aucune des constructions à faire ; par là on les mettrait hors d'intérêt. Je suis, Messieurs, etc. PRO PATRIA. »

Journal de Paris, 24 Juin 1777, p. 1-2 :

« *Seconde Lettre de l'Homme d'un gros bon sens*. Dieu soit béni, Messieurs ; j'aperçois enfin dans votre Journal une Lettre de mon confrère, M. *pro Patria*. Je craignais que ses bonnes intentions ne fussent refroidies, et qu'il n'en restât à ses trois premières Lettres, dont deux sont des préfaces et la troisième une table des matières. Voici le premier chapitre, *de l'établissement d'un Conseil immuable*, etc. etc. J'ai calculé qu'il nous donne de l'ouvrage pour un siècle, et pour cinq cents millions ; ce qui est véritablement une somme un peu forte.

En attendant que le Conseil immuable soit formé, le grand Plan dressé, visé, contrôlé, placé, les architectes non constructeurs admis, les architectes constructeurs choisis, les fonds préparés, les matériaux déterminés, les jalons alignés, les rues élargies, les quais embellis, les places agrandies, *Paris immuablement changé* dans ses édifices, sa police, son éducation, ses mœurs : toutes choses qui ne demandent que du temps, de l'argent, des hommes d'esprit et de goût en crédit, et votre complaisance à insérer nos Lettres ; permettez-moi, Messieurs, d'interroger vos Correspondants sur une matière importante au commerce des Nations et surtout à celui des provinces de ce Royaume.

Voici la question. Doit-on conserver la diversité entre les poids et mesures des différentes Provinces ? Doit-on au contraire préférer l'uniformité, et comment l'établir ? »

[Suit un long et fort intéressant développement du sujet].

Journal de Paris, 26 Juin 1777, p. 1-2 :

« *LETTRE d'un Négociant d'Amsterdam, aux Auteurs du Journal*.

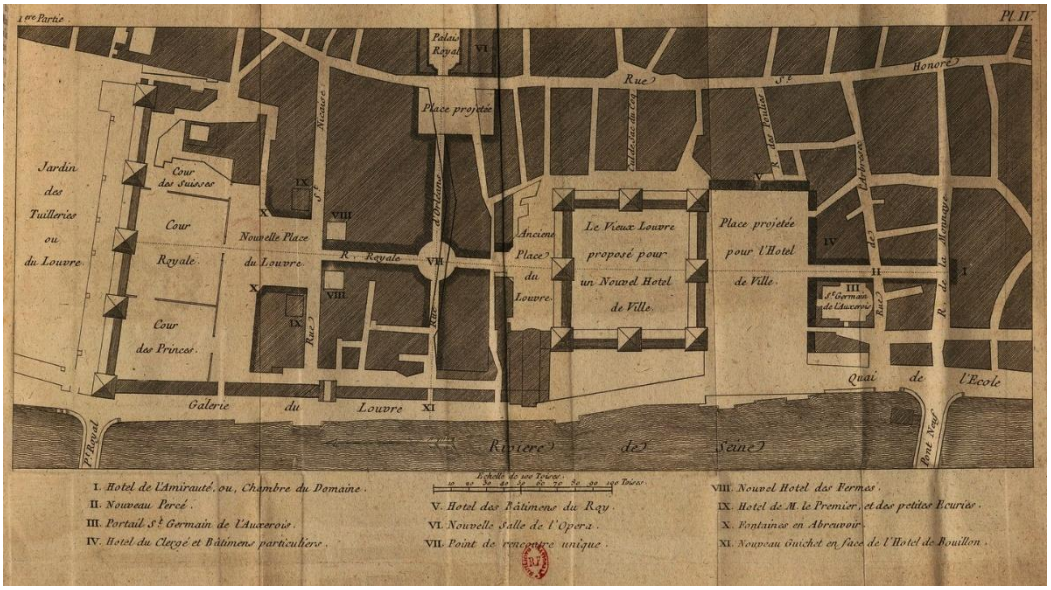
Messieurs,

Je me réfère à la lettre que j'ai eu l'honneur de vous écrire le 2 de ce mois, et sans attendre celui de votre réponse, je crois devoir vous adresser un échantillon de la pacotille d'idées piquantes et utiles que je vous ai proposée, soit en commission, soit en compte à demi entre nous.

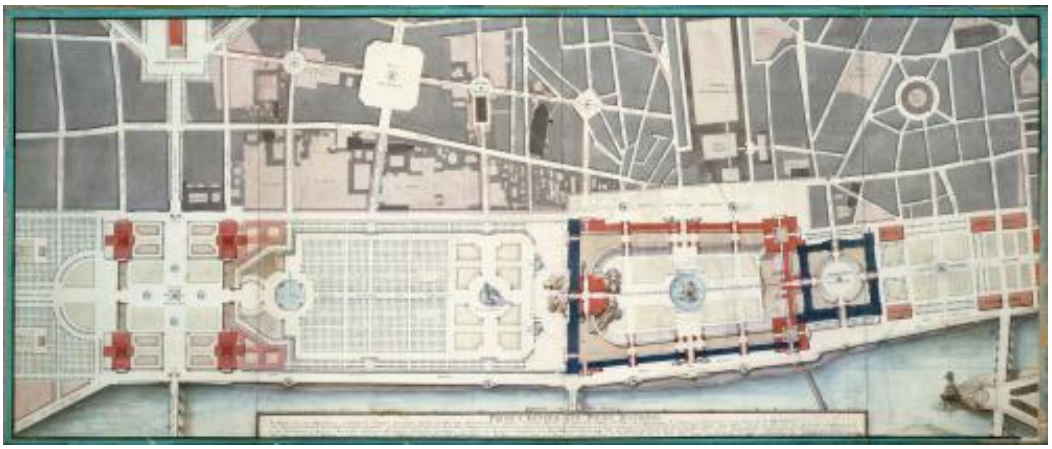
Venons-en au fait. J'admire en vérité comme on se démène pour embellir Paris, et on s'y prend précisément de la manière qu'on reproche très mal-à-propos à nos femmes d'adopter : de beaux habits sur une chemise sale. Eh ! Messieurs, commencez par nettoyer vos enfants avant que de les revêtir de

draps d'or. Vous aurez, grace aux conseils de MM. Pro Patria et Consors, de beaux édifices avec de belles proportions bien symétriques, et de l'aspect le plus agréable ; des rues bien droites, et des enfants bien tordus et bien malsains. Je prétends que la beauté d'une ville dépend 1° de celle de ses habitants ; 2° de la propreté qui y règne. Il faut penser à ces deux objets avant que de songer à la décoration. Laissez l'Architecture dormir un peu, et occupez-vous de ce qu'on a trop négligé pour elle. Je reviendrai quelque jour sur les causes de la décadence de l'espèce humaine parmi vous. Parlons aujourd'hui de vos meubles dorés et couverts de poussière ; de vos immenses panneaux de glace obscurcis par les traces de mouches qui les ont parcourus ; de vos grands carreaux de vitres destinés à transmettre un plus beau jour dans les appartements, et au travers desquels on peut à peine distinguer les objets ; de vos grandes colonnes, des sculptures délicates qui décorent vos bâtiments et font de fausses ombres produites par des sillons de poussière et de suie détrempées, empêchant tout l'effet, etc. etc. etc. Si l'on jette les yeux sur les habitations du peuple, comment peut-on soutenir ce spectacle ? Les sens révoltés annoncent les dangers dont on est entouré ; l'air infesté qu'on respire, les aliments dissouts avec le poison dans leur préparation, le contact malpropre de tous les ustensiles qu'on emploie à son usage, tout cela menace continuellement nos jours ; et comment ne vous apercevez-vous pas que c'est de ce côté de vos demeures ont besoin d'embellissement ? Vous serez étonnés de me trouver si bien instruit, sachant que je n'ai jamais été à Paris ; mais nous avons, nous autres, l'habitude de voir par les yeux de nos Commis, et, sur leur rapport, nous sommes à portée de prendre un parti dans nos affaires. Je mets le bien de l'humanité au nombre des miennes, et je vous dirai, dans mes premières Lettres, quels sont les moyens de remédier à ces inconvénients et à bien d'autres, malgré tous les obstacles qu'on auraà rencontrer.

Le courrier me presse. J'ai l'honneur d'être fort à la hâte, mais très parfaitement, Messieurs, votre très humble, etc. NIEMAN. »



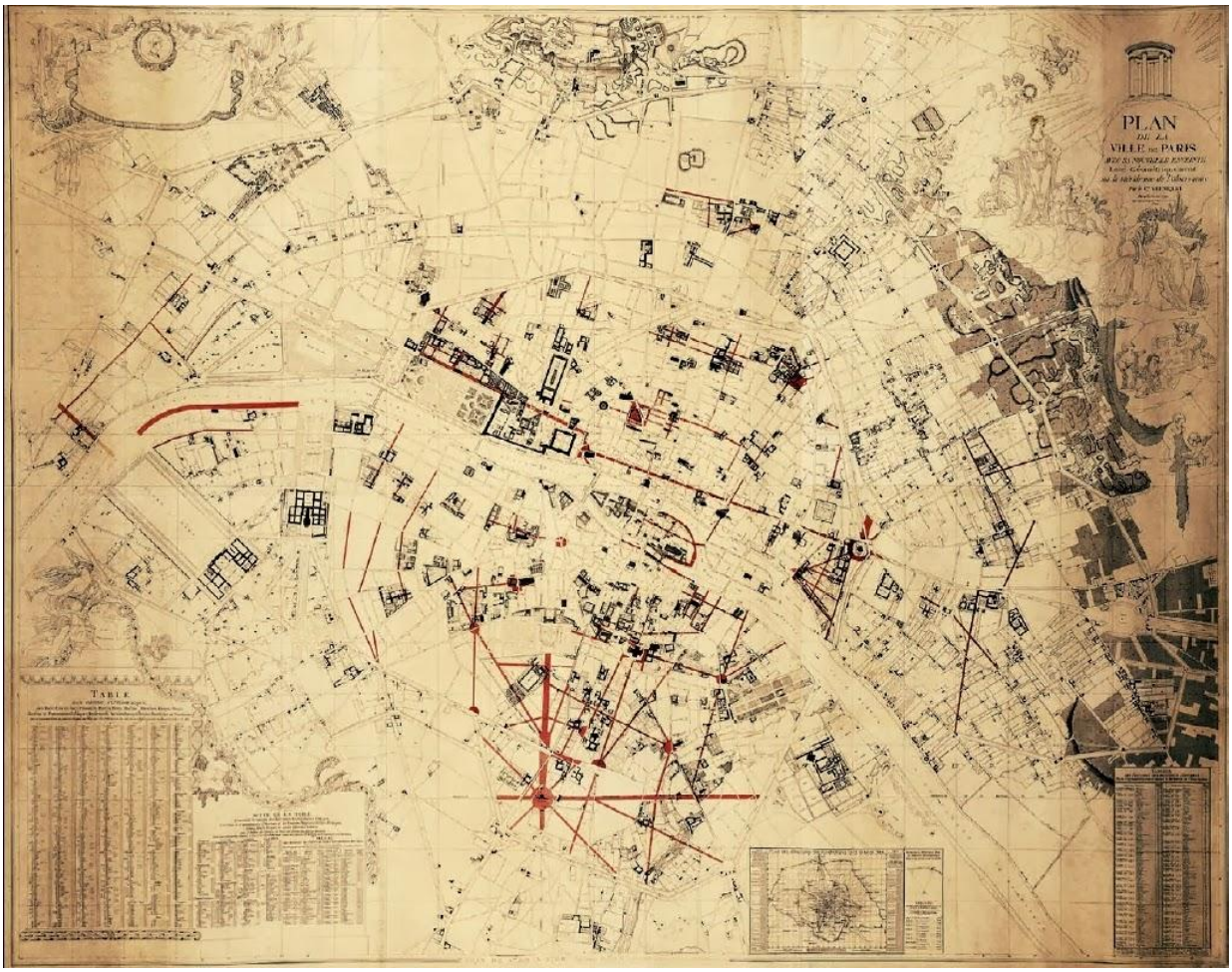
11-plan d'embellissement du Louvre et des Tuileries, estampe du livre de M. Dussausoy,
Le Citoyen désintéressé ou diverses idées patriotiques, Paris, 1768, BnF (Cl. Centre Ledoux)



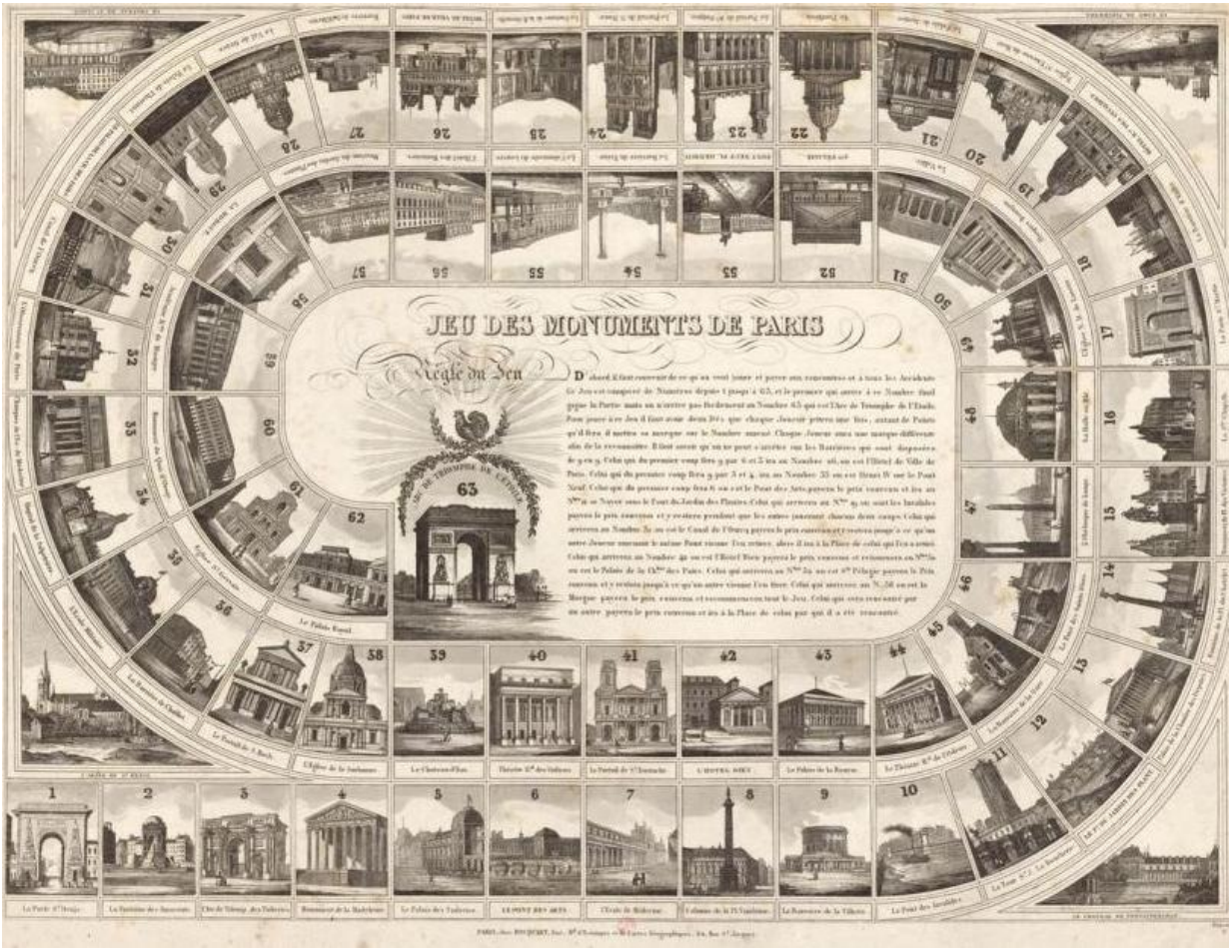
11-C. De Wailly, Plan d'embellissement du Louvre, des Tuileries et de la place de la Concorde (projet d'Assemblée nationale aux Tuileries), plume et aquarelle, musée Carnavalet (Cl. du musée)



12-C. De Wailly, Embellissement de la place de la Concorde (projet d'un pavillon d'Opéra), plume et aquarelle, musée Carnavalet (Cl. du musée)



13-*Plan des Artistes*, 1793, plume, encre rouge sur la gravure du plan Verniquet, 1790, musée Carnavalet (Cl. du musée)



14-Jeu de l'Oie des *Monuments de Paris*, estampe, milieu XIX[e] s. [Figurent en vignettes 6 monuments de Ledoux : Rotonde de la Villette, barrières de la Gare, du Trône, de la Villette, de Chaillot et d'Enfert], BnF (Cl. Centre Ledoux)

[Le marquis de Marigny] « Était un véritable philosophe épicurien, qui était très capable, à ce que disaient ceux qui le connaissaient et qui en jugeaient sans envie. »

Mme du Hausset[396]

Essai d'épilogue critique

Un historien de l'art sincère doit s'indigner du fait qu'il n'existe à Paris aucune rue, place, pont ou square Louis XV. Or à la sortie du jardin des Tuileries, se trouve l'un des lieux reconnus parmi les plus beaux espaces paysagers de la capitale. Jouissant à la fois du point de vue sur la Seine et de la perspective des Champs-Elysées, c'est la ci-devant place Louis XV (1763), baptisée ensuite *Concorde* par la République (1795). C'est là que l'on dresse aujourd'hui la tribune officielle vers laquelle descend le défilé du 14 Juillet. A l'arrière, l'obélisque égyptien de Louis-Philippe remplace la statue équestre colossale de Louis XV, le Bien Aimé glorifié par ses *Vertus* dressées contre son piédestal : inestimable chefs-d'œuvre, détruit, d'Edme Bouchardon, achevé par son disciple Jean-Baptiste Pigalle ; les deux plus grands sculpteurs du siècle ! Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, tout autant fracassés en 1792 après l'abolition de la royauté, furent à nouveau statufiés in situ sous la Restauration, tandis que le portrait monumental de Louis XV, qui n'eut pas cet honneur, n'est plus qu'un objet de musée en petite *réduction* – un plâtre fragile[397] et des bronzes précieux, à l'échelle d'un dessus de cheminée ! – insignes cadeaux offerts aux cours étrangères.

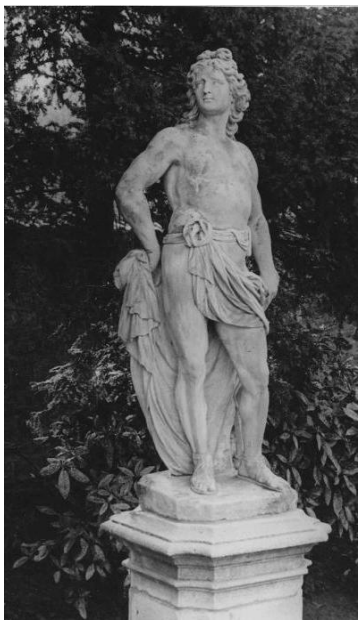
Cette amnésie est à la mesure du respect tendancieux et des rejets que l'histoire inflige à la mémoire de la Nation. Dans sa fameuse *Histoire de France*, Jules Michelet a flétri

[396] *Mémoires de Madame du Hausset sur Louis XV et Madame de Pompadour* (1ère éd. partielle, 1809), éd. Jean-Pierre Guicciardi, Paris, 1985, p. 133.

[397] Musée Carnavalet. Quatre exemplaires en bronze sont conservés au Louvre, au château de Versailles et dans les collections royales de Madrid et de Londres. Cf. Daniel Rabreau, « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé, propos sur le chef-d'œuvre animalier d'Edme Bouchardon », *Les écuries royales, XVIe-XVIIIe siècles*, dir. D. Roche, actes du Colloque International de l'Académie équestre de Versailles, château de Versailles, 26-28 sept. 1996.

efficacement l'image éphémère du *Bien Aimé,* pour promouvoir une détestation légitime, libérale, républicaine et romantique de la fin de l'Ancien Régime. Et l'unique mérite qu'il accorde à cette *décadence* monarchique en plein Siècle des Lumières (comptant avec l'aura de Voltaire et de Rousseau), a été d'enclencher la Révolution française.

En revanche, Louis XVI, faible martyr, époux benêt, bonhomme honnête, le petit-fils du champion des *fêtes galantes*, est au moins excusé et honoré à Paris dans l'exquise chapelle du square qui porte son nom[398]. Un ex-voto ! Tout l'oppose au grand-père, « Louis XV, ce roi sournois, haïssant ses ministres et trahissant la trahison, [qui] fut en-dessous d'un patriote »[399]. Evidemment, ce n'est qu'entre deux parties de jambes en l'air ou de chasse à courre qu'on surprenait l'amant couronné de la Pompadour et de la Du Barry à exercer son pouvoir absolu d'homme timide, dissimulé, inapte et sous influence.



1-Louis XV en Apollon, E. Bouchardon, musée de Langres (Cl. du musée)



3-Louis XV, Quentin-La Tour, Louvre (Cl. du musée)

[398] Œuvre de Fontaine, cf. D. Rabreau, « La chapelle expiatoire du square Louis XVI à Paris », *Les monuments historiques de la France*, n°1, 1976

[399] Jules Michelet, *Histoire de France*, vol. XVI, *Louis XV* (1866) et XVII, *Louis XV et Louis XVI* (1867), rééd. Paul Viallaneix et Paule Petitier, Paris, 2009, cit. XVII, Préface, p. 9.



5-Mme de Pompadour en vestale, F.-H. Drouais, Montréal, M. Stewart Museum (Cl. du musée)



4-Soufflot, L.-M. Van Loo, Louvre (Cl. du musée)



2-Soufflot « à l'antique », F.-N. Delaistre, Louvre (Cl. du musée)



6-Marquis de Marigny, L. Toqué, musée Carnavalet (Cl. du musée)

Michelet ne s'intéresse pas le moins du monde à l'histoire de l'art et les très rares mentions qui concernent cette discipline, au hasard des pages, demeurent totalement inconsistantes. Ainsi, les ministres des arts[400], les ministres mécènes, tout comme la politique des arts du roi, avec ses incidences diplomatiques et le sort des plus grands artistes, demeurent absents d'un système de représentation culturel et politique qui contribue à l'aura d'un règne, tout autant que les batailles, conquêtes, alliances, réformes, faits religieux et/ou prestige scientifique et littéraire !

Et pourtant, écrit Michelet : « Le ministère des ministères, c'était certainement le poste de la maîtresse officielle. Le personnage historique allait disparaître du monde. »[401]

[400] *Les Ministres et les Arts sous Louis XV*, éd. C. Ollagnier et D. Rabreau, Colloque de Blois-Tours, 2012, Annales du Centre Ledoux (Nouvelle série), vol. 4, Publications en ligne du Ghamu, www.ghamu.org, 2024

[401] Michelet, XVII, p. 117.

Mme de Pompadour meurt en 1764. C'est l'année ou Louis XV en personne (fait rarissime) vient poser la première pierre du chef-d'œuvre emblématique du règne, monument à desseins politiques voulu par le roi lui-même à partir d'un vœu : la basilique Sainte-Geneviève de Jacques-Germain Soufflot[402], au devenir métamorphosé en *Panthéon* des Grands Hommes par décision de l'Assemblée nationale constituante (4 avril 1791) ! Cela, Michelet ne le mentionne pas parmi les colifichets d'une époque qu'il juge, comme la plupart de ses confrères, « efféminée »[403]. Et d'insister, à propos de la Favorite, protectrice de Soufflot qui conseille son petit frère, Marigny, à la Direction générale des Bâtiments du roi : « Elle fut bien moins une maîtresse qu'un ministre (…) » ; « Des arts charmants naissaient, dans la décoration, dans l'ameublement. C'est un trait spécial, original du siècle. Ces dix ans en furent l'apogée. Le déclin commença après, vers 1760. »[404]

Le clivage du règne en deux épisodes très inégaux, qui semble se rapporter aux mœurs culturelles/artistiques, n'engage donc pas Michelet dans l'approche d'une signification symbolique, idéologique et emblématique de l'évolution esthétique radicale que l'on constate aujourd'hui entre 1745-1770. L'événementiel, détaillé à la loupe –et par les trous de serrure des petits appartements ! – intéresse seul l'historien, dans les combinaisons d'intrigues, à la cour, comme à la ville et à l'international.

D'abord c'est l'emprise totale du cardinal André-Hercule de Fleury, le précepteur du petit roi, devenu ensuite son principal ministre (1726-1743), auquel succéda – si l'on veut, dans l'esprit de l'historien romantique – Mme de Pompadour et le pouvoir du monde de la Banque et de la haute Finance. Ensuite les dix dernières années, depuis l'avènement de Mme Du Barry jusqu'à la mort du roi, sont présentées dans le volume consacré également au règne de Louis XVI. Le jeune *Bienfaisant* aurait-il pu redresser la barre ? Trop tard ! « Le génie indépendant de Turgot »[405] fut balayé… Bref rien, auparavant, sur le mécénat de certains protégés de la première cheffe des ministres, Marigny, Voyer d'Argenson, Bertin, Bernis… ou Choiseul, le principal d'entre eux, « scabreux et dangereux ministre »[406]. Rien sur Terray, le Contrôleur général, qui

[402] *Le Panthéon, symbole des révolutions*, (dir. de B. Bergdoll), Paris, 1989.
[403] C'est avec ce terme qu'il apprécie la Fontaine des Quatre Saisons, rue de Grenelle, premier monument intentionnel du règne à Paris, conçu et édifié dans le contexte des traités de paix de 1738 et 1748. Fleury lui-même en rédigea la dédicace publique en latin ; le sculpteur Bouchardon (également auteur de l'architecture du monument), flatté par une inscription en français sur le marbre, y manifestait une inspiration de simplicité à l'antique, tout en rendant hommage à Michel-Ange, comme il l'avait fait avec son morceau de réception à l'Académie (1735-1745) et dans le Christ de l'église Saint-Sulpice.
[404] Michelet, XVI, p. 191.
[405] Michelet, XVII, P. 362.
[406] Michelet, XVII, 127.

cumule la Direction des Bâtiments en resserrant les cordons de la bourse, cependant qu'il prépare la survivance espérée pour un protégé de Mme Du Barry ; *Bis repetita placent*. On sait comment, et heureusement, le comte d'Angiviller – l'ami de Turgot – échappa à la purge en demeurant le directeur des Bâtiments de Louis XVI, digne héritier de l'excellent Marigny !



7-Mme de Pompadour, H.-F. Drouais, Londres, National Gallery (Cl. du musée)



8-Bouchardon, H.-F. Drouais, musée Carnavalet (Cl. du musée)



9-Duc de Choiseul (cadre et bureau « à la grecque »), estampe d'après L.-M. Van Loo (Cl. Centre Ledoux)



10-Comte de Caylus, A. Roslin, Musée national de Varsovie (Cl. du musée)

Trois ans après l'avènement de Louis XVI parut à Lausanne un petit ouvrage intitulé *Aux Mânes de Louis XV, et des grands hommes qui ont vécu sous son règne ou Essai sur les progrès des Arts et de l'Esprit humain sous le règne de Louis XV*. Sans être une apologie, l'ouvrage de l'auteur anonyme[407] insiste sur deux domaines glorieux du règne de l'arrière-petit-fils du Roi Soleil : la floraison des arts et la curiosité scientifique, notamment dans le domaine de l'exploration géographique. Et, dans l'élargissement des thèmes politiques abordés, on dirait presque une réponse apportée, tardivement (!), au célèbre pamphlet de La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert* (1749). [408]

Dans son « Avis au lecteur », qui n'est qu'une critique ironique de la censure de son temps, l'auteur des *Mânes de Louis XV* justifie la publication tardive (2e éd. ?) à Lausanne, à cause « de nouveaux ordres » qui « avaient rendu les censeurs plus

[407] [Paul-Philippe Gudin de la Brenellerie, auteur dramatique, ami, éditeur et biographe de Beaumarchais], *Aux mânes de Louis XV et des grands hommes qui ont vécu sous son règne*, ou *Essai sur les progrès des arts et de l'esprit humain, sous le règne de Louis XV*, Lausanne, un volume en deux parties, 1777 (Je remercie Christian Michel qui m'a indiqué l'attribution de ce livre anonyme qui m'avait été offert, il y a bien longtemps, par M. Mark. K. Deming).

[408] *Publier sur l'art, l'architecture et la ville : La Font de Saint-Yenne (1688-1771) et l'ambition d'une œuvre* Colloque international Université Paris Ouest Nanterre La Défense Université Bordeaux Montaigne Université de Cergy-Pontoise Paris, 24 et 25 novembre 2016, https://www.ghamu.org/wpcontent/uploads/2016/01/Appel_ColloqueLaFontdeSaint-Yenne_versiondefinitive.pdf.

rigides. »[409] Ce qui lui inspire ce raccourci évoquant le système de gouvernement royal : « Tous les gens de lettres en avertirent l'auteur : il refusa longtemps de le croire : il nia hautement que sous un roi dont tous les ministres sont estimés pour les vertus et pour les talents, il y eût plus de gênes qu'il y en avait sous d'autres ministres. »[410] Digne d'être mis en exergue espiègle à ce livre !

« Si les arts mécaniques font la prospérité d'une nation, les beaux-arts en font la gloire » affirme l'auteur des *Mânes de Louis XV*[411] ; il poursuit : « Louis XIV aimait aussi les arts ; Louis XV était instruit plus que Louis XIV : il composa un livre du cours des fleuves ; *il dessina des plans d'architecture* [je souligne] ; il accueillait les savants. La femme qu'il chérit avec le plus de constance, Madame de *Pompadour* avait les mêmes goûts : il est peu de grands artistes qu'elle n'ait encouragé par ses éloges ou par ses bienfaits. » Tout est dit ! Et, en prime, l'auteur ajoute dans la marge : « Louis XV, aimait le bien : et on l'engageait quelques-fois à laisser faire le mal. »[412] Ses ministres ?... Le passage se poursuit par un portrait plus intime et psychologique du souverain : « Si ce roi avait eu plus de confiance en lui-même, tout en eût été mieux » (…) « Parvenu au trône dans un âge où l'homme ne peut se conduire, on lui avait persuadé qu'il devait toujours en croire son Conseil ou ses ministres plus que lui-même. »[413]

On s'interroge encore. Récemment, un historien a porté ce jugement sur le cardinal de Fleury, le ministre qui éduqua politiquement le jeune Louis XV : « Il ne fut ni collectionneur, ni mécène, ni ami des arts ou des lettres. Indifférent à la culture, sa curiosité intellectuelle était restreinte, et il se méfiait comme la peste des écrivains. »[414] Et vlan ! Des preuves ? L'idée du « laisser faire », même d'un ministre tout puissant, a la vie longue. Est-ce donc le Contrôleur général des Finances d'alors, Philibert Orry (il cumulait la charge de Directeur des Bâtiments du roi) qui décida seul d'une des réformes capitales du règne : la reprise régulière, en 1737, des Salons du Louvre ? C'était encourager l'émulation des peintres académiciens, satisfaire le *Public* avide de loisirs – thème récurrent des *Lumières* – et, tant pis : ouvrir la boîte de Pandore à la critique…

---

[409] *Aux Mânes de Louis XV*, 1777, p. IV.
[410] *Ibid*., p. IV.
[411] *Ibid*., p. 88.
[412] *Ibid*. p. 513-514.
[413] *Ibid*. p. 514-515.
[414] Jean-Christian Petitfils, *Louis XV*, Paris, 2014, p. 319 [L'action d'Orry y est mentionnée, sans plus].



11-Louis XVI, J.-S. Duplessis, château deVersailles (Cl. du musée)



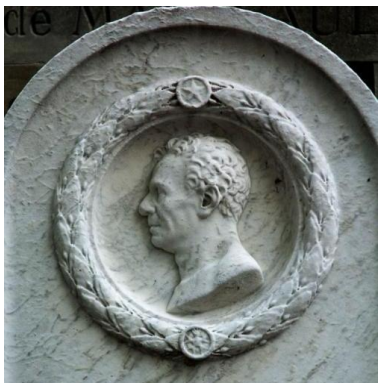
12-Antoine, L.-L. Trinquesse, Dijon, musée des Beaux-arts (Cl. du musée)



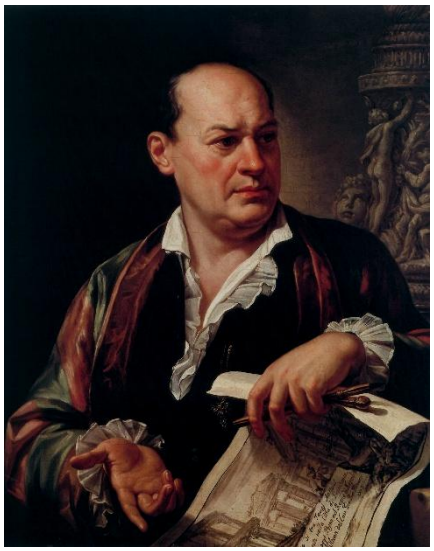
13-De Wailly, A. Pajou, Lille, musée des beaux-arts (Cl. du musée)



14-Ledoux, anonyme (Callet ?), musée Carnavalet (Cl. du musée)



15-Bélanger, H.-V. Roguier, tombe au Père Lachaise (Cl.Centre Ledoux)



16-G.-B. Piranèse, P. Labruzzi, 1779, Musée de Rome (Cl. du musée)



17-Comte d'Angiviller, J.-B. Greuze, New York, Metropolitan Museum (Cl. du musée)

Ces questions, parmi bien d'autres, n'intéressent pas vraiment nos historiens de la politique. Versailles et Louis XIV, Lully et l'opéra suffisent à leur tâche pour évoquer l'« art à la française » ! Or, parmi les changements dûment omis des deux règnes suivants, plusieurs faits relatifs à l'administration des arts relèvent d'innovations *modernistes* qui favorisent le passage des pratiques de la cour à une gestion ministérielle.

La plus importante est sans doute la suppression de la charge de Surintendant des Bâtiments du roi (le dernier fut le duc d'Antin), rattachée au Secrétariat d'Etat à la Maison du roi[415] et désormais mis sous la dépendance directe du Contrôleur général des Finances – charges cumulées avec Orry et Terray ! Une autre branche bien en cour, car dépendant des Premiers gentilshommes de la Chambre du roi, les Menus Plaisirs, se trouva vite en conflit avec les Directeurs des Bâtiments, comme en témoigne l'histoire de certains grands théâtres urbains, voire la réalisation de l'Opéra royal de Versailles… de Ange-Jacques Gabriel ![416] Également, ce Premier architecte du roi[417], qui devint la bête noire de Marigny et de Soufflot, vit ses derniers chantiers amendés par les équipes de jeunes artistes protégés de Marigny. Pourtant fidèle, Louis XV ne

[415] Cf. Marcel Marion, *Dictionnaire des institutions de la France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, 1923.
[416] *Les Gabriel* (dir. Y. Bottineau et M. Gallet), Paris, 1982 ; Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII^e^ siècle*, Paris, 2008 ; Alain-Charles Gruber, *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Genève-Paris, 1972 [Il évoque les dernières fêtes sous Louis XV].
[417] Très jeune, le souverain aimait déjà à dessiner avec lui, fils du précédent Premier architecte, Jacques V Gabriel !

lui confia pas l'érection de l'église Sainte-Geneviève, après avoir exigé qu'il s'inspirât des meilleurs projets de ses rivaux au concours pour la place louis XV[418] ; Louis XVI supprima la charge de Premier architecte, avant même la mort de Gabriel !

La grande question de *L'embellissement des villes de France*, sous Louis XV – somptueusement traitée par Pierre Patte en 1765 – met en scène l'action de l'Etat (le roi, ses ministres, les intendants, les gouverneurs) dans toutes les provinces[419]. La création de l'Ecole royale des Ponts-et-chaussées (1747), celles des académies locales et des écoles gratuites de dessin, auxquelles s'ajoute au sommet de la pyramide nationale l'Ecole des Elèves protégés (1748) qui prépare les peintres et les sculpteurs à la formation romaine, attestent de la politique des arts très volontaire et emblématique, *médiatiquement* souhaitée par le roi, « Père de son peuple » et « Pacificateur de l'Europe » – grand thème des nouvelles statues érigées sur les places royales[420].

La parution des deux derniers volumes de *l'Histoire de France* de Michelet coïncide avec les premières publications périodiques des frère Edmond et Jules de Goncourt[421] qui, après l'exposition de leur collection de dessins du XVIII^{e} siècle, publieront *L'art au XVIII^{e} siècle* en 1875. Certes, en exaltant l'art du *joli* « à la française », c'est-à-dire le *petit genre* en peinture, les essayistes collectionneurs ne rendaient pas justice au « grand genre » et, inconsciemment, se montraient contreproductifs dans l'appréciation (la connaissance même) de l'art *officiel* patronné par Louis XV ! Mais à la même époque un Charles Blanc, notamment, montrera la voie avec la création de la *Gazette des Beaux-arts* (1865) dont il devint le directeur et qui multiplia les biographies d'artistes et monographies sur l'art du XVIII^{e} siècle, avant les grandes synthèses qui le mèneront au Collège de France[422] ; un Charles Marionneau, artiste érudit bordelais fait figure de pionnier en publiant une monographie érudite de *Victor Louis* (1881)… L'histoire de l'art devenait une discipline reconnue, autonome, où l'attrait pour le XVIII^{e} siècle monta rapidement en puissance, alors même que les

---

[418] Jorg Garms, *Recueil Marigny. Projets pour la place de la Concorde, 1753*, Paris, 2002.

[419] Pierre Patte, *Les monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, Jean-Louis Harouel, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIII^{e} siècle*, Paris, 1993 ; *Paris, capitale des arts sous Louis XV. Peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie* (dir. D. Rabreau), tome I^{er} des Annales du Centre Ledoux, Paris-Bordeaux, 1997.

[420] Daniel Rabreau, « Du laurier à l'olivier. La gloire de Louis XV touchée par les Lumières », revue *Société et représentations* (« Gloire et Pouvoir »), nov. 2008, n 26, p. 133-152.

[421] Jean-Louis Cabanès, « L'art du XVIII^{e} siècle : histoire et esthétique », *Les cahiers Edmond et Jules de Goncour*t, n° 23, 2018, p. 27-38.

[422] Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles* (14 vol.), Paris, 1861-1883 [*École française*, 3 tomes, 1865].

appartements des immeubles bourgeois de la Troisième République renouaient avec le digne *style Louis XVI* – à l'encontre du dévoyé *Modern' Style*.

On va le voir, il faut attendre les toutes premières années 1900 pour que l'histoire de l'art scientifique s'empare enfin du sujet, tout comme de la révision du procès calamiteux qui annihile encore l'image de Louis XV dans la mémoire du public et des écoliers – hormis le « *style* » de ses commodes, de ses chaises ondoyantes et de ses balcons en fer forgé rocaille ! Il y eut par la suite une apothéose en 1974, afin de célébrer le bicentenaire de la mort du Bien Aimé, avec l'exposition de l'Hôtel de la Monnaie, voulue par le prédisent Valéry Giscard d'Estaing (noblesse oblige !) : *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*. Pour la première fois le public put admirer l'insigne toile de Fragonard, *La fête à Saint-Cloud,* exceptionnellement prêtée par son propriétaire, la Banque de France[423]…

*

Sans attendre la prise de conscience un peu cocardière que reflète le titre d'un célèbre ouvrage de Louis Réau, l'*Histoire de* l*'expansion de l'art français au XVIII^e siècle* (1924-33)[424], l'héritage du règne de Louis XV dans l'Europe entière a été reconnu. Mais, l'a-t-il été comme le témoignage impérieux d'une politique qui n'ignore ni la pensée des Lumières, ni le rôle de la création artistique dans l'expression du pouvoir ? Le prestige des arts décoratifs durant cette période n'est plus à démontrer, notamment à l'aune de la production des manufactures royales et de l'artisanat parisien, qui exportent pour tous les usages, formes et matières : des céramiques, bronzes, tapisseries, meubles, gravures et dessins de lambris… Or c'est à un architecte, Soufflot, que sont confiées les manufactures de la Savonnerie et des Gobelins ; puis c'est Mme de Pompadour elle-même qui pilote le fabuleux destin de la manufacture de Sèvres, déménagée de Vincennes pour un prestigieux développement. Et l'institution séculaire du Garde meuble de la Couronne (logé sur la place Louis XV à partir de 1777 et ouvert au public, presque comme un musée) témoigne de la continuité exemplaire qui caractérise la politique des arts « à l'international », du règne de Louis XV à celui de Louis XVI. Comment peut-on préjuger d'un « laisser faire » du roi,

[423] *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, cat. expo. (Paris, Hôtel de la Monnaie, s. d.), Paris, 1974.
[424] Louis Réau fut également un grand défricheur dans le domaine de la sculpture ; cf. L. Réau, *Étienne-Maurice Falconet*, Paris, 1922 ; *Une dynastie de sculpteurs au XVII^e siècle : Les Lemoynes ;* Paris, 1927 ; *J.-B. Pigalle*, Paris, Paris ; 1950. *Houdon : sa vie et son œuvre*, 1964.

même dans le domaine de la peinture, lorsqu'on connaît par exemple le cycle de la *Vie de Saint-Louis*, destiné à l'Ecole royale militaire, ou la commande gigantesque des *Ports de France* de Joseph Vernet[425] – arme pacifique ou pied de nez à la Marine anglaise –, que le public put admirer au Salon du Louvre avant d'être largement diffusée par la gravure ?

A propos des Anglais, et malgré la Guerre de Sept ans, la concurrence n'est pas qu'économico-militaire ou philosophique – comme Voltaire et Montesquieu l'illustrent ! Elle s'expose à Rome même, où artistes français et britanniques se brassent à la fureur archéologique et à la manière libertaire de Piranèse. Et parmi d'autres aspects[426], sous l'influence du *Sensualisme*[427] dominant, le sentiment de la Nature s'expose à des changements radicaux dans l'art des jardins. Tandis que le jardin régulier « à la Le Nôtre » se pratique encore au-delà du milieu du siècle, des théoriciens comme l'abbé Laugier en blâment la pratique – le Versailles du Roi Soleil est critiqué sous tous ses aspects[428] – et l'anglomanie favorise la création des jardins-paysagers, *à l'anglaise* ou « anglo-chinois ». Il ne faut pas attendre le règne de Louis XVI, apogée du remodelage des domaines qui se poursuit tard dans le XIX^{e} siècle : comme Louis XV, passionné de jardin, ses ministres, ses courtisans, fermiers généraux, banquiers ou parlementaires s'adonnent au naturalisme poétique dans leurs domaines où s'implantent, à foisons, des fabriques antiquisantes et pittoresques. Ernest de Ganay[429], dès 1919, fait école avec l'étude de ce phénomène ; le flambeau a été repris, depuis 40 ans en France, par Monique Mosser et ses disciples[430], dans le contexte international de l'ICOMOS[431]. Le colloque *Les Ministres et les arts*[432] détaille le goût de certains

[425] Cf. l'éloge de ces « tableaux si beaux par leur *faire*, et si intéressants pour la nation », dans *Aux mânes de Louis XV*, *op. cit.*, p. 90 [L'auteur y glorifie à la suite « M. Greuze, le peintre des moralistes »].

[426] Cf. Janine Barrier, « Architectes entre Paris et Londres à l'époque de Louis XV », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, *op. cit. supra* note 22 ; *William Chambers. Une architecture empreinte de culture française*, Paris, 2010 ; *Les Architectes européens à Rome 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Paris, 2005.

[427] Choiseul facilite l'envoi de l'abbé de Condillac (*Traité des sensations*, 1754, à la fois inspiré et critique de Locke) à la cour de Parme. Il y demeure 9 ans, précepteur du prince héritier Don Ferdinando, petit-fils de Louis XV.

[428] Cf. Daniel Rabreau, « Laugier, le *pittoresque* et la tentation du paysage », Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburstag, Zürich, gta Verlag, 2004 ; « ''Tout n'est pas dit sur''… l'abbé Laugier et l'architecture des Lumières », *Un bretteur au service du patrimoine*, Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud, Paris, 2020.

[429] Cette année-là, Ernest de Ganay publie le manuscrit inédit du duc d'Harcourt, *Traité de la décoration des dehors, des jardins et des parcs* (v. 1774).

[430] Cf. *Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, Terre d'expériences*, cat. expo., dir. M. Mosser, (Hôtel de Sully, mai-sept. 1977), Paris, éd. CNMHS, 1977 ; *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novocento*, dir. M. Mosser et de G. Teyssot, Milan, éd. Electa, 1990, pp. 301-312 (éd. Française, Paris, 1991).

[431] Conseil international des monuments et des sites – Comité international des Jardins historiques sous l'égide duquel fut signée, en 1982, la Charte des jardins historiques, dite « Charte de Florence ».

[432] *Les Ministres et les Arts sous Louis XV*, éd. C. Ollagnier et D. Rabreau, Colloque de Blois-Tours, 2012, Annales du Centre Ledoux (Nouvelle série), vol. 4, Publications en ligne du Ghamu, www.ghamu.org, 2024.

ministres (Marigny, Bertin, Terray) évoqués dans ce domaine hautement privé, certes, mais en phase avec l'idéal des princes des Lumières !

*

En 1989, Michel Antoine affirme : « Par de lentes novations ; longuement et savamment méditées, il [le roi] a souverainement entraîné l'art de son temps, lui ménageant à la fois la stabilité et la faculté d'évoluer en restant pleinement original. C'est indiscutablement un de ses titres de gloire. »[433] C'est dans la première biographie publiée sur *Louis XV*, depuis une trentaine d'années, que j'ai relues[434]. L'auteur y consacre un chapitre intitulé : « Un roi artiste ». Soit ! Mais les 55 pages consacrées à ce sujet (sur les plus de 1000 pages que totalise l'ouvrage !) n'est qu'une compilation convenue d'idées stylistiques abordées à partir d'ouvrages où l'évocation des demeures royales se taille la part du roi – si l'on peut dire ! Certes, les recherches pionnières d'un Pierre Verlet[435] ou d'un Michel Gallet ne sont pas ignorées, mais selon la portion congrue d'une bibliographie plus que lacunaire (c'est un euphémisme !), voire carrément désinvolte. Le même constat s'impose du côté de certains historiens pionniers des *Lumières au XVIII^e siècle* : leur approche socioculturelle, parfois fouillée à l'extrême et franchement innovante par le recours au concept de *mentalités*, n'offre aucun aperçu du « progrès des arts » qui s'expose face au *Public*.[436] Que n'ont-ils abordé, avec imagination, le grand livre pionnier de Thomas Crow (1985) ![437]

L'absence de toute réflexion sur la politique royale des arts en peinture, sculpture et architecture, au plan des *institutions* est donc particulièrement troublante, alors même que certains classiques publiés sur la pensée et la *sensibilité* des Lumières, dans la sphère philosophico-littéraire[438], inspire désormais les historiens de l'art ! L'activité éditoriale associative a heureusement soutenu la *pluridisciplinarité*, comme, par

[433] Michel Antoine, *Louis XV*, Paris, 1989, p. 566. L'auteur rend hommage à P. Gaxotte qui fut un des premiers défenseurs de la mémoire du roi : cf. Pierre Gaxote, *Le Siècle de Louis XV*, nouv. éd. Paris, 1974 ; *Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1968 ; *Louis XV*, Paris, 1980.

[434] François Bluche, *Louis XV*, Paris, 2000 ; Bernard Hours, *Louis XV. Un portrait*, Paris, 2009 ; Yves Combeau, *Louis XV. L'inconnu bien-aimé*, Paris, 2012 ; Jean-Christian Petitfils, *Louis XV*, Paris, 2014.

[435] Pierre Verlet, *Le Style Louis XV*, Paris, Larousse, 1942 ; *Le Mobilier royal français*, 4 Tomes, Paris, 1945-1990 ; *Versailles, Paris, Fayard, 1960.*

[436] Cf. Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, 1993.

[437] Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2000 (1ère éd. Yale University, 1985).

[438] J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1963 ; R. Mauzi, *L'idée de bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, 1965 ; J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974 ; Baldine Saint-Girons, *Esthétique du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, 1990 ; cf. aussi pour une approche phénoménologique, ahistorique : E. Kaufmann [1955], *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963).

exemple, la précieuse revue de la Société d'études du *Dix-huitième siècle*. Et aurait-on oublié également le livre de Jean Locquin, fondateur et lumineux, consacré à la peinture d'histoire entre 1747 et 1785 ?[439] L'association Arthéna[440] a très respectueusement réédité en 1978 cet ouvrage précurseur, daté de 1912. Elle a multiplié ensuite de grandes monographies scientifiques d'artistes, peintres et sculpteurs, oubliés ou négligés du XVIII[e] siècle, notamment : François Le Moyne, Robert Le Lorrain, Pierre Subleyras, Jean-François de Troy, Charles Coypel, Jean Restout, Jean-Bernard Restout, Louis-Jacques Durameau, Philippe-Jacques de Loutherbourg, Joseph-Marie Vien, Jean-Baptiste Deshays, Jean-Baptiste-Marie Pierre, Charles-Joseph Natoire, Louis Lagrenée, Jean-Baptiste Perronneau, Nicolas-Guy Brenet, Joseph-Benoît Suvée, la *dynastie* des Hallé, François-André Vincent – sans oublier le *Lajoüe et l'Art Rocaille*, étude très inspirée de Marianne Roland Michel (1984).

Ces remarques me ramènent aux alentours de 1900 qui vit, enfin, une floraison de sources faire l'objet de publications intégrales d'archives, suivies des premières grandes monographies[441] d'artistes trop méconnus ou négligés au XIX[e] siècle. Grâce à Anatole de Montaiglon, Henri Lemonnier, Jules Guiffrey et leurs émules, des *Procès-verbaux* des Académies royales, en passant par des *Correspondances* et des *Chroniques* inédites, pour aboutir à certains *Dictionnaires*[442], on put enfin approfondir la connaissance de l'art complet du XVIII[e] siècle ; une association comme la Société de l'histoire de l'art français trouvait son rythme à l'aune de ces sources revisités – créée en 1870, déclarée d'utilité publique en 1927.

Alors, pourquoi les *historiens purs* (j'ose !) qui, plus d'un siècle après Michelet ont *réhabilité* l'arrière-petit-fils de Louis XIV, ont-ils choisi d'ignorer sans ambages l'*analyse* et l'*interprétation* de la fonction *politique* du mécénat royal ? … Louis XV a été un mécène initiateur et constant dans ses goûts artistiques ou du moins dans ce

---

[439] Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, (rééd. Paris, Arthéna, 1978).

[440] Association bénévole pour la diffusion de l'histoire de l'art, Paris, fondée en 1977.

[441] Pour l'architecture, par exemple : Comte de Fels, *Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi d'après des documents inédits*, Paris, 1912, Jean Mondain-Monval, *Soufflot, sa vie, son œuvre, son esthétique (1713-1780)*, Paris, 1918 ; pour la sculpture, cf. Louis Réau, op. cit. *supra* note 27.

[442] Henry Lemonnier (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671-1793)*. Paris, 1911-29, 10 vol.. Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, 1875-1892, 10 vol. Anatole de Montaiglon, Jules Guiffrey (éd.), *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants* [sic] *des Bâtiments*, Paris, 1900. Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, 2 Tomes, Paris, 1910-1911. Plus récemment : Michel Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII[e] siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995.

qu'on peut en déduire de toute l'histoire de l'*art officiel* [expression anachronique, certes, mais fondée en principe[443]] de son règne, conscient qu'une « révolution du goût » sous son autorité (donc celle de ses ministres !) ferait sens. Ce n'est pas tout de l'admettre, au passage : il faut étudier les rouages de la gestion des arts au service du pouvoir et, ainsi, mieux cerner les évolutions stylistiquement constatées qui rendent compte de *l'histoire du goût*, mais également de l'idéologie monarchique propre à engager des réformes, souvent inabouties ou contreproductives dans les autres grands domaines de la politique.

Comment n'a-t-on pas compris que les trois monuments les plus emblématiques du Paris de la fin de l'Ancien Régime, l'église Sainte-Geneviève, l'Ecole royale militaire et la place Louis XV, symbolisent les Trois Ordres de la Nation. Artistiquement et symboliquement, la basilique de la patronne de Paris, de « style » *gallo-grec, était précédée* des Ecoles de Droit et de Théologie[444] [Mairie du IV^{e} arr. construite au XIX^{e} s.] Le gros dôme carré du *château* de l'Ecole militaire et les fossés *nobles* [445] qui isolaient l'équestre de Bouchardon sur la nouvelle place destinées aux grandes fêtes offertes au peuple, ne laissent aucun doute sur les intentions symboliques des programmes et sur l'esthétique urbaine mises en œuvre ![446]

L'action des ministres le prouve et les approbations du roi en Conseil (avant la publication des lettres patentes que les *gazettes* n'ignorent pas), avec les nominations d'artistes et l'aval donné aux projets (parfois signés « Louis »[447]), attestent également du soin apporté à créer ou réformer les institutions artistiques du pays : académies et écoles provinciales, Académie de France Rome, sans oublier la direction des Bâtiments, les collections royales et les manufactures. La volonté et l'unité d'intention sont perceptibles, depuis le ministère de Fleuy jusqu'à la fin du règne et, au-delà sous

---

[443] Cf. les publications d'architecture qui se multiplient à cette époque, notamment J.-F. Blondel, P. Patte, M.-A. Laugier (1765, hommage à la Sainte-Geneviève de Soufflot), J.-D. Le Roy, etc. [Daniel Rabreau, « Du palais Mancini aux chantiers d'architecture et d'embellissement. L'application des modèles au progrès des arts. 1750-1774 », actes du colloque *L'Accademia di Francia a Roma nel Settecento* (Villa Médicis, Rome, mars 2010), éd., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 [Et Publication internet du GHAMU, www.ghamu.org].

[444] Actuelle Mairie du V^{e} ar., construite tardivement sur le modèle de l'Ecole de Droit de Soufflot.

[445] Comblés au XIX^{e} siècle, les fossés formaient une terrasse dimensionnée aux proportions du monument royal. Hubert Robert et l'architecte William Chambers en ont laissé des dessins très suggestifs.

[446] *Paris, capitales des arts sous Louis XV*, op. cit. ; Daniel Rabreau, « De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIII^{e} siècle », *Architecture et comportement*, Lausanne, 1990, vol. 6, p. 39-61.

[447] Par exemple, pour la Comédie française (actuel Théâtre de l'Odéon) dont l'ancienne salle était la propriété des Comédiens du roi, la nouvelle fut mise sous la tutelle des Bâtiments du roi ; après six ans de conflits avec les Menus Plaisirs et la Ville de Paris, le chantier de l'édifice et de sa place ne commença qu'en 1778 et l'inauguration n'eut lieu qu'en 1782, en présence de la reine Marie-Antoinette ! Après plusieurs projets élaborés par Peyre et De Wailly à partir de 1767, Louis XV avait signé en 1770 les plans de l'avant-dernier projet approuvés par arrêt du Conseil (Archives nationale) ; en l'état, ce projet est publié en gravures et commenté dans le *Supplément* de l'*Encyclopédie* (1777) – cf. Daniel Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon* (…), Paris, 2007.

l'administration des arts de Louis XVI et de la période révolutionnaire – par exemple, avec l'institution du Musée du Louvre, puis la recomposition des académies sous le Directoire.

Des publications célébrant le bicentenaire de 1789 ont largement démontré, preuves à l'appui, que la « révolution des arts » (on parlait de *régénération*, dans l'esprit des Lumières) était bien en marche sous Louis XV et Louis XVI[448]. Ce n'est pas rien : je le répète, l'absence d'informations et/ou d'intérêt pour la fonction artistique du roi dans les dernières monographies consacrées à Louis XV est scandaleuse, tout autant que l'amnésie des édiles parisiens trop peu instruits du prestige de ces incomparables monuments, voulus et supervisés de près par Louis XV.

Rappelons-le, le roi se passionnait pour l'architecture, et sous la responsabilité de ses ministres s'élevèrent, en plus des trois grands monuments déjà cités : la Fontaine de Grenelle, l'Hôpital des Enfants trouvés (détruit[449]) la façade de Saint-Sulpice, l'église Saint-Philippe du Roule, l'Hôtel de la Monnaie, l'Ecole de Médecine, le Collège de France, le Théâtre et la place de l'Odéon… Prenons-y garde : ces édifices, éclatants symboles du renouveau (changement) du goût sous Louis XV, ont pour la plupart été achevés sous le règne de son successeur pour lequel les historiens du XIX^{e} siècle – et ce n'est pas fini, hélas ! – ont inventé la formule *style Louis XVI*, complètement indue. A Versailles même, le petit Trianon de Marie-Antoinette a bien été édifié pour Mme de Pompadour et le fameux Opéra du château, construit pour le mariage du Dauphin (1770), plus que du génie du seul Gabriel, relève davantage de celui de jeunes collaborateurs qui lui ont été imposés par le ministre-frère de la favorite, le marquis de Marigny.

[448] Cf, par exemple, Régis Michel et Philippe Bordes (dir.), *Aux armes et aux arts. Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, 1988.

[449] Chef-d'œuvre *classique* de Germain Boffrand face au parvis de Notre-Dame à Paris, dont la chapelle était décorée par Natoire et, en trompe-l'œil, par les peintres vénitiens Brunetti.



18-Pajou, A. Labille-Guyard, Louvre (Cl. du musée)



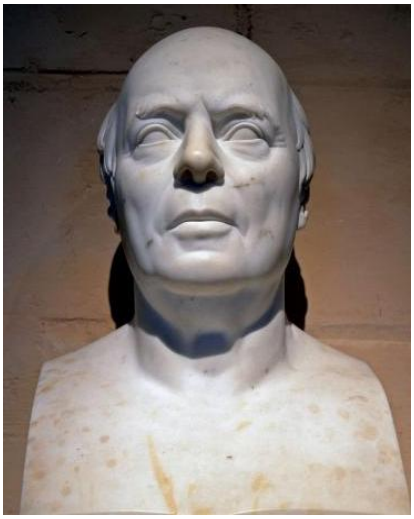
20-Molinos, G. Moitte, musée Carnavalet (Cl. du musée)



21-David, autoportrait, Louvre (Cl. du musée



19-Calonne, E. Vigée-Lebrun, Londres, Collection royale (Cl. du musée)



22-Crucy, J. de Bay fils, Nantes, musée des Beaux-arts (Cl. du musée)



23- Legrand, estampe, BnF (Cl. Centre Ledoux)



24-Pâris, J.-F. Ducq, Besançon, musée des Beaux-arts (Cl. du musée)

Le style du dernier Premier architecte du roi, sous le vocable *style Gabriel*, n'évolue pas dans l'air du temps : il est téléguidé par le « goût à la grecque »[450], viril (n'en déplaise à Michelet), que soutient les habitués du dîner du lundi de Mme Geoffrin[451] et progressivement *affiné* – en témoigne l'évolution épuré de ce « goût », diffusé à partir des gravures de Jean-Charles Delafosse[452], pour aboutir au palladianisme piranésien de l'Ecole de Médecine[453] de Jacques Gondoin ; l'unique chef-d'œuvre d'un jeune architecte personnellement protégé par le roi qui l'avait établi, dès son retour de Rome, dessinateur du Mobilier de la Couronne, attaché au Garde meubles ![454] Ne pas oublier non plus que l'édifice le plus révolutionnaire du siècle, la Saline royale

[450] Cf. Daniel Rabreau, « Du ''goût à la grecque'' sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque » et « Editorial, ''L'architecture antique entre Humanisme et Lumières », avec F. Lemerle et Y. Pauwels, *Revue de l'art* [n° spécial consacré à ''L'architecture antique à l'époque moderne''], 2010, n° 170, p. 5-10 et p. 41-52.

[451] Le comte de Caylus, Bouchardon, Soufflot, Vien, Vernet… en sont des familiers. Comment on refait l'histoire ? Cf. le spirituel article de John Louth et Michel Baridon. « A propos du tableau de Lemonnier : ''Une soirée chez Madame Geoffrin'' », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°12, 1992. p. 4-18.

[452] Janine Barrier, *Jean-Charles Delafosse (1734-1789) : un artiste à facettes au miroir du XVIII^e siècle*, Annales du Centre Ledoux (Nouvelle série). Les Publications en ligne du GHAMU https://www.ghamu.org/janine-barrier-delafosse/.

[453] Cf. Pierre-Louis Laget, « Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de Chirurgie », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, Annales du Centre Ledoux, t. 1, Bordeaux-Paris, 1997.

[454] Jacques Gondoin était le fils du jardinier préféré de Louis XV à Choisy. Le roi (passionné de jardinage) le fit admettre aux concours de l'Académie royale d'Architecture et lui octroya le brevet pour le séjour à Rome. Il n'y eut aucun concours pour les projets de l'Académie et Ecoles de Chirurgie, programme volontairement innovent et impulsé par Louis XV lui-même.

d'Arc-et-Senans (Doubs), fut approuvé par Louis XV peu avant sa mort. L'auteur de cette usine *hyper-monumentale*, gérée par la Ferme générale et sous la responsabilité de Philibert Trudaine, intendant des Finances, Claude-Nicolas Ledoux, venait d'achever l'exquis pavillon de Louveciennes, nid d'amour de Mme Du Barry et de son royal amant ! L'architecte-artiste renouvela ensuite le prodige sous Louis XVI, grâce au ministre Calonne, avec les puissants pavillons du mur d'octroi des *Propylées* de Paris – le XIX^e^ siècle bourgeois les a détruits sans remords[455].

*

Venue de l'étranger, la gloire posthume de Ledoux[456] attendra les années 1960-70 pour s'imposer en France avec l'invention du vocable stylistique *Néoclassicisme* [457] – chronologiquement centré sur la Révolution et J.-L. David en peinture. Auparavant, par exemple, c'est dans un hôtel inspiré du Petit Trianon de « style Gabriel » que s'ouvre, en 1936 à Paris, le Musée Nissim de Camondo, collection privée d'art du XVIII^e^ siècle, devenu une annexe du Musée des Arts décoratifs – avec le Louvre, le Petit-Palais et le Musée Carnavalet, tous extrêmement riches en œuvres de cette période ! Depuis l'exemple de la Wallace Collection à Londres (1900), jusqu'à la Fondation Calouste-Gulbenkian à Lisbonne (1969), en passant par le petit Musée Cognac-Jay à Paris (1929) ou la prestigieuse Frick Collection à New York (1935) et Maddesdon Manor (1959), l'ouverture au public des grandes collections privées, formées au XIX^e^ siècle, accompagne l'exploitation des fonds des plus grands musées d'Europe et d'Outre-Atlantique – également les collections des anciennes demeures royales, et celles des musées des Beaux-arts de province, notamment avec les envois du Louvre d'œuvres « académiques » du XVIII^e^ siècle. Et, dans le cadre des institutions les mieux loties, le rythme des expositions temporaires n'a cessé de s'accroître jusqu'à aujourd'hui. Le catalogue scientifique d'exposition est devenu un des instruments essentiels du savoir, synthétisant ou dévoilant la connaissance de « tout l'œuvre » d'un artiste ou d'une Ecole. Dans le domaine de l'art français du

[455] Il ne reste que quatre témoins aujourd'hui : Barrières du Trône (av. de Vincennes) et de Denfert-Rochereau, douane-rotonde de La Villette, pavillon de garde de Monceau (réadapté par Gabriel Davioud au XIX^e^ siècle).
[456] Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Vienne, 1933 (*De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, éd. de La Villette, 2002) ; cf. aussi *supra* note 40.
[457] Cf. *The Age of Neo-classicism*, cat. expo. (Londres, Royal Academy et V & A Museum, sept.-nov. 1972), sous l'égide du Conseil de l'Europe, Londres, 1972.

XVIII[e] siècle, ce sont d'abord les peintres vénérés par les Goncourt (les Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard…) qui ont fait le succès de l'art sous Louis XV, avant de s'élargir, depuis une cinquantaine d'années, aux peintres *néoclassiques*, puis aux sculpteurs et, enfin, aux architectes. De grandes expositions thématiques – sur les embellissements des villes, sur les fêtes et les spectacles, sur la réception critique de certaines idées esthétiques ou symboliques, sur les *genres* ou des sujets iconographiques, ont parfois forcé historiens, philosophes ou littéraires à descendre de leur tour d'ivoire : comme on aurait aimé que les hérauts de la gloire du Bien Aimé aient eu la même attitude, élémentairement curieuse – dans les biographies du roi publiées depuis 1989 ![458]

C'est un truisme d'affirmer que le premier avantage des catalogues actuels est d'offrir, au public et au chercheur, l'illustration abondante et de très haute qualité qui manquait autrefois ; et les *galerie-photos* d'internet amplifient le phénomène : on ne peut plus ignorer les œuvres ! Malheureusement, la prépondérance de l'*histoire stylistique* de l'art occulte encore trop souvent la réflexion esthétique qu'on est en droit d'attendre d'une *science humaine* (sic) curieuse d'approcher les fondements d'une activité socioculturelle qui atteste de la sensibilité, non seulement des artistes et des commanditaires, mais également d'un public ; ce *Public* qui, justement, s'est vu désigné comme témoin – pas seulement collectionneur ou promeneur esthète –, voire *interlocuteur* du langage des arts.

Parmi les réflexions esthétiques qu'on a le mieux exprimées depuis ces cinquante dernières années, l'inspiration de l'*Antique* comme critère de reconnaissance des *Temps modernes* a été scrutée dans toute sa diversité[459]. De l'exploration du *goût* façonné par la curiosité érudite, médiatiquement « à la mode », en passant par l'expérience des voyages – le *Grand Tour*, modélisant[460] –, grâce également à la reconnaissance des maîtres (Palladio[461], Piranèse[462], pour l'architecture), une large réflexion dans le contexte européen permet de mieux apprécier, les rapports entre ces

[458] *Op. cit. supra*.
[459] *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII[e] siècle* (dir. I. Aghion), cat. expo. (Paris, BnF, déc. 2002-mars 2003), Paris, 2002 ; *Fascination de l'Antique, Rome 1700-1770*, cat. expo (Lyon, Musée de la Civilisation gréco-romaine, déc. 1998-mars 1999), Lyon, 1998 ; *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII[e] siècle*, cat. expo. (Louvre, déc. 2010-fév. 2011), Paris, 2010 ;
[460] *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, cat. expo. (Tate Gallery, Londres, oct. 1996-jan. 1997), Londres, 1996.
[461] N° spécial consacré aux expositions « Palladio et la France » (Chapelle de la Sorbonne et Hôtel de Sully, Paris, 1975, *Les monuments historiques de la France*, n°2, 1975.
[462] *Piranèse et les Français. 1740-1790*, cat. expo. (Rome, Dijon, Paris), Rome, 1976 et *Piranèse et les Français*, (dir. G. Brunel), actes du colloque de Rome (Villa Médicis, 1976), Rome, 1978.

trois capitales de l'art qu'ont été, à l'époque de Louis XV, Rome, Londres et Paris. Certaines expositions ont illustré l'émulation des cours de l'Europe, non seulement dans l'accroissement des collections des princes éclairés, mais encore entre les artistes qui œuvrent durablement à l'étranger[463]. C'est un des sujets traités dans les actes du colloque *Les Ministres et les Arts*[464], à travers le rôle des ministres dans ces échanges, par exemple entre Paris (plus que Versailles) et la Russie ou le duché de Parme. A l'époque du « Pacte de famille »[465] ou de l'ouverture gourmande de la Russie aux mœurs occidentales, l'art joue admirablement son rôle politique… Et la fascination de l'*Antique*, exacerbée sous le règne de Louis XV, ouvre la voie aux Mânes de Lycurgue et de Brutus, au Panthéon national et au bonnet phrygien emblématique – François-René de Chateaubriand le dit simplement : « Notre révolution a été produite en partie par des gens de lettres qui, plus habitants de Rome et d'Athènes que de leur pays, ont cherché à ramener dans l'Europe les mœurs antiques. » (1797).[466i]

En architecture, si les notions de *palladianisme* et de *piranésisme* ont grandement fait progresser nos connaissances sur l'*inspiration créatrice* gréco-romaine des artistes bâtisseurs français, de Germain Boffrand à Claude-Nicolas Ledoux, le « goût à la grecque » attend encore une reconnaissance péremptoire dans la discipline. *Sentiment* projeté depuis le répertoire ornemental, dans les arts du dessin – architecture, peinture, sculpture –, il demeure minoré, quand il n'est pas caricaturé, par les historiens de l'art traditionalistes. Exemple : l'exposition *El gusto « a la griega »*, concoctée en 2007 depuis le Louvre pour Madrid et Lisbonne[467], ne dépasse guère, sur le plan de la réflexion, l'excellente étude de Svend Eriksen, pionnière sur le sujet ; malheureusement l'auteur a eu la fâcheuse idée d'employer le vocable « *Early*

[463] Cf. par exemple : *La France et la Russie des Lumières* (…), cat. expo. (Grand Palais, Paris, nov. 1986-fév. 1987), Paris, 1986 et *Le soleil et l'étoile du nord : la France et la Suède au XVIII^e siècle*, cat. expo. (Grand Palais, Paris, mars -juin. 1994), Paris, 1994.

[464] *Op. cit. supra*. Cf. également *Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières*, acte du colloque (Paris17-19 déc. 2009), Annales du Centre Ledoux, T. VIII, Paris-Bordeaux, 2011.

[465] On méditera sur le *style* du tableau de Louis-Michel Van Loo, *L'éducation de l'Amour par Mars et Vénus,* offert en 1748 à l'Académie de San Fernando de Madrid, alors en formation. Manifeste et modèle pour les étudiants, il anticipe le « goût à la grecque » de M.-J. Vien (cf. *L'art européen à la cour d'Espagne au XVIII^e siècle*, cat. expo. (Bordeaux-Paris-Madrid, 1979-1980), Paris, 1979).

[466] François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes* [...], Londres, 1797 (éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 90, cit. par R.-F. Hartog, « Faire le voyage d'Athènes: Johann Joachim Winckelmann et sa réception française », *Winckelmann et le retour à l'antique*, Entretiens de la Garenne Lemot, actes du colloque (9-12 juin 1994), Nantes, 1995, p. 142).

[467] *El gusto « a la griega »*. *Nacimiento del neoclasicismo francés*, cat. expo. dir. M.-L. de Rochebrune (Madrid-Lisbonne, 2007-2008), Madrid, 2007.

neoclassicism » dans le titre de son livre – suggérant ainsi un point de vue rétrospectif et transitoire ![468]

Insistons : dans les notices des catalogues, l'attrait des images et l'érudition l'emportent trop souvent sur une réflexion intellectuelle abordée, sinon à l'emporte-pièce du moins à travers l'idée d'un formalisme convenu. Certes, la grande exposition *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français* (1974), évoquée plus haut, n'échappait pas à l'atavisme stylistique ; mais sous la forme d'un panorama méthodiquement présenté, elle avait le mérite de synthétiser bien des aperçus dispersés auparavant ; elle confirmait le succès public du fameux manuel en trois volumes publié par Larousse, *L'Art et l'Homme*[469], par exemple.

Dans le même esprit, ouvert sur l'évolution de la discipline, toujours avec méthode, la splendide exposition du château de Versailles, *Madame de Pompadour et les arts* (2002)[470], a offert au public un panorama parfaitement contextualité du rôle de la Favorite, tant au plan privé que politique. Et l'équivalent a été réservé à l'un des plus puissants ministres issus de sa coterie, Choiseul, grand collectionneur et mécène *up to date*. L'exposition du Musée des Beaux-arts de Tours, *Chanteloup. Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*[471] (2007), rappelle la culture artistique familiale de son épouse, née Crozat, et illustre le domaine aux accents *sino-grecs* du célèbre disgracié à l'avènement de Mme Du Barry. Ah ! la pagode de Chanteloup ! Le confrère de Choiseul, Bertin, Contrôleur général des Finances, aurait pu en être jaloux ; Chao-Ying Lee[472] s'est intéressée aux rapports entre Marigny et ce grand protecteur des jésuites missionnaires, ministre d'Etat chargé de la Compagnie des Indes, tandis que Claire Ollagnier[473], qui évoque le jardin du domaine de Chatou met en scène Soufflot, l'architecte ami des ministres, créateurs de splendides fabriques de jardin.

Enfin, que dire d'une récente grande exposition du château de Versailles, intitulée *Louis XV. Passion d'un roi. 1710-1774*[474] (2022-23) qui, volontairement dans

---

[468] Svend Eriksen, *Early Neo-Classicism*, Londres, 1974; S. Eriksen [1962], « Marigny and ``le goût grec" », *Burlington Magazine*, mars 1962. Cf. Daniel Rabreau, « Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique au XVIII[e] siècle », *Histoire de l'art*, n 54, juin 2004, p. 13-18.

[469] *L'Art et l'Homme*, dir. René Huyghe, Tome III, Paris, 1961.

[470] *Madame de Pompadour et les arts*, dir. X. Salmon, cat. expo. (Versailles-Munich-Londres, 2002-2003), Paris, 2002.

[471] *Chanteloup. Un moment de grâce autour du duc de Choiseul* (2007), dir. Véronique Moreau, cat. expo. (Tours, Musée des Beaux-arts, avril.-juillet 2007), Paris-Tours, 2007.

[472] Chaol-ying Lee, *Henri Bertin et les échanges de porcelaines entre la France et la chine au 18[e] siècle*, Louvain-la-Neuve, 2025.

[473] C. Ollagnier. « Soufflot au service des ministres : Les demeures de Marigny au Roule Et de Bertin à Chatou », *Les Ministres et les Arts* (…), *op. cit. supra.*

[474] *Louis XV. Passion d'un roi. 1710-1774*, dir. Yves Carlier et Hélène Delalex, cat. expo. (Château de Versailles, oct. 2022-fév. 2023), Versailles, 2022.

l'intention exprimée, se démarque de l'exposition giscardienne de 1774 consacrée au *règne* du Bien Aimé. On laisse la politique, on délaisse le mécénat royal – sinon pour mémoire et avec désinvolture dans l'illustration de l'architecture, par exemple – pour mieux cerner le goût intime du prince, ou « ses goûts », on ne sait pas puisqu'il n'a jamais pris la peine de s'exprimer lui-même, en tant qu'amateur éclairé (forcément) sur le sujet. Alors, à partir d'une curiosité bien légitime (insupportable ce personnage si secret, dissimulé et omniprésent !), on aboutit à une méthode incertaine qui consiste à sonder la *psyché* de Louis XV à l'aune des objets qu'il possède – ah ! les époustouflants instruments des sciences, enfin mis à la portée du public ! – et du décor des demeures royales, principalement. Le point de vue, audacieux, serait peut-être lumineux s'il était présenté en contrepoint – une dialectique du pouvoir ? – du rôle fondamental du roi dans tous les développements des arts de son royaume, au service de la Nation et de ses peuples. Ce n'est pas en affirmant que cette exposition est consacrée à la question suivante : « Qu'est-ce que Louis XV ? », plutôt qu'à celle-ci « Qui est Louis XV ?»[475] [M'expliquera-t-on ?], qu'on progressera dans l'éducation d'un public peu informé des mœurs de l'Ancien Régime. En art comme ailleurs, les *Sujets* de sa Majesté n'ont pas à distinguer les deux corps du roi, monarque absolu et de droit divin… Vouée à la contemplation de ses *Amours* de marbre, Mme de Pompadour n'était pas qu'un exutoire.[476] Dans la variété des goûts constatés, de l'ornement rocaille aux citations « à la grecque », une seule étude de ce catalogue[477] élargit la réflexion au symbolisme transcendant des formes artistiques. C'est une large vision sur l'usage stylistique du vocable *rocaille*, « la », au féminin pour l'*ornement*, « le », au masculin avec majuscule (?) pour le *style*. Si l'on veut bien relativiser l'ampleur du propos à l'objet du catalogue, un autre auteur en conclut : « De l'instabilité, du dilemme et de la tension naît toujours la création, et le règne du Bien Aimé torturé produira l'univers le plus gai, léger, lumineux, galant, gourmand, exotique, luxueux, poudré, velouté qui ait jamais vu le jour, un enchantement sans répit, un bonheur rocaille auquel les siècles suivants ne cesseront jamais de rêver. » Témoin : la pendule astronomique de Passemont et Caffieri, « portrait allégorique de

[475] *Ibid*. « Préface » et « Introduction », p. 9 et p. 14.
[476] *Ibid*. L'ironie méthodologique que déploie ce catalogue, à l'encontre de l'exposition giscardienne de 1974, peut être mordante, à moins qu'elle ne soit inconsciente. Témoin cette citation, à propos du petit *Cupidon* de Jacques Saly dont « *le sourire entendu* (…) *est à lui seul un moment-de-perfection-de-l'art-français (il faudrait utiliser un acronyme : MPAF)* », p. 17.
[477] *Ibid*. Etienne Jollet, « Rocaille : la forme et la force », p. 332-367.

Louis XV »[478]… De là à dire que le roi avait une tête de linotte ? Soit, il vaut mieux du Goncourt *revival* que du Michelet haineux et inique, réchauffé ![479]

*

En 2012, l'exposition de Blois, *Marigny, ministre des arts au château de Menars : « Le naturel exalté »*[480], me semble comme un petit frère de la magnifique exposition consacrée dix ans plus tôt à sa sœur, au château de Versailles (*cf. supra*). Même sérieux méthodologique, même ouverture vers des recherches futures, de l'inédit et, déjà, une excellente approche d'un sujet des plus énigmatiques : celui du *partage des goûts* entre le roi et la Favorite, entre celle-ci et son frère. Alden R. Gordon, aujourd'hui le meilleur spécialiste de Marigny, demeure prudent dans son essai du catalogue versaillais de l'exposition sur Madame de Pompadour[481], tandis que dans celui de Blois il rappelle à grands traits l'activité officielle du Directeur des Bâtiments du roi[482] ; mais dans les actes du colloque *Les Ministres et les Arts* (*op. cit. supra*), c'est une passion privée qu'il décrit, certes, mais symptomatique de tout grand propriétaire à la campagne de son temps. Collectionneur acharné, administrateur hautement compétent et entouré des meilleurs conseillers artistiques (Caylus[483], Cochin[484], l'abbé Leblanc[485], Soufflot…), c'est un amateur de science et de technique, comme le roi, qui cultive les plaisirs de l'ingénierie au même titre que ceux de l'architecture : témoins les machines hydrauliques et les fabriques grecques ou « à la chinoise » que créent pour lui à Menars, Soufflot, Loriot ou De Wailly ; le même cercle de créateurs prodigieux, dans un goût nouveau, que favorise le roi dans ses bâtiments publics. Tous, avec le ministre, poursuivent le rêve enchanté issu de leur formation en Italie, une expérience directe qui, en l'occurrence, les différencie du prince casanier...

---

[478] *Ibid*. Laurent Salomé, p. 16.
[479] Michel Antoine, « […] Ce sera toujours le déshonneur d'un Michelet que d'avoir abdiqué tout esprit critique devant des sources aussi polluées [Que les *Mémoires* et *Chroniques* d'époque] et d'avoir ainsi refusé de mettre son immense talent au service de la vérité. », *op. cit. supra* note 29, p. 8.
[480] *Marigny, ministre des arts au château de Menars : « Le naturel exalté »*, dir. C. Morin, cat. expo. (juin-sept. 2012), Blois-Milan, 2012.
[481] Alden R. Gordon, « L'influence de Marigny sur madame de Pompadour », *Madame de Pompadour et les arts* (…), *op. cit. supra* note 71, p. 50-63
[482] Cf. Jean Locquin et Thomas Crow, *op. cit. supra* notes 39 et 41 ; également, Basile Baudez, « Les directeurs des bâtiments du roi et les carrières des architectes au XVIII[e] siècle », *Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières*, dir. C. Henry et D. Rabreau, actes du colloque de Paris (INHA, 17-19 déc. 2009), Annales du Centre Ledoux, tome VIII, Paris-Bordeaux, 2011.
[483] Cf. *op. cit. supra* note 61.
[484] Cf. Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993.
[485] Historiographe des Bâtiments, influent à l'Académie et guide culturel du jeune Vandières lors de son voyage d'Italie.

Indifférents à l'art sous le règne de Louis XV, Michelet et certains de ses plus récents descendants ont privé leurs lecteurs de l'étude d'insignes moyens diplomatiques adaptés au prestige de la Nation et, en l'occurrence, à la pérennité du partage culturel. C'est une dimension patriotique qui doit s'enseigner, notamment dans l'approfondissement de la pensée et des valeurs occidentales, et non seulement dans l'Europe d'aujourd'hui, mais également outre-Atlantique et de l'« Atlantique à l'Oural »...

Par exemple, les liens franco-russes, intenses dans les développements de l'appropriation des Lumières au XVIII[e] siècle, en sont une preuve tangible[486], au moins jusqu'à l'établissement du pouvoir bolchévique (1917) ![487] C'est bien à dessein qu'un Diderot s'était fait *passeur* dans le domaine artistique – comme dans l'art de gouverner, auprès de Catherine II –, passeur critique qui informait le Gotha ![488] Et les ministres s'activaient, fin de réguler, sinon de contrôler, les échanges sollicités par Saint-Pétersbourg – et par bien d'autres cours européennes[489]. Revirements d'alliances, méfiance diplomatique, conflits mêmes, qui influent sur la chronologie des faits, n'oblitèrent pas l'influence croissante de l'art français, très loin dans le XIX[e] siècle.

En analysant une correspondance inédite, Guillaume Nicoud[490] s'attache à détailler la décision d'envoyer en Russie le peintre Louis Tocqué, « artiste pensionné » (académicien), à la demande pressante de la tzarine Elisabeth I[re]. Des raisons les plus intimes aux causes diplomatiques de revirements, en passant par les calculs de carrière[491], il est passionnant de découvrir Marigny à l'œuvre, dans les moindres détails de l'affaire, mais sous la pression des intrigues politiques très secrètement menées. Le contexte s'élargit ensuite avec le rôle du sculpteur Etienne-Maurice Falconet, directeur de la toute nouvelle Académie impériale des Beaux-arts de Saint-Pétersbourg, auteur adulé de la fameuse statue équestre de Pierre I[er]. Ce n'est pas tout que d'évoquer les autres Français, peintres, sculpteurs et architectes de renom qui enseignent à

---

[486] Cf. O. Makhneva-Barabanova, *Ledoux, maître à penser des architectes russes : du Classicisme au Postmodernisme, XVIII[e]-XX[e] siècles*, Paris, 2010.

[487] Michel Ragon, *La mémoire des vaincus*, roman, Paris, 1989.

[488] Trop d'historiens de l'art, frileux, récusent encore l'importance de la transmission *orale* (dans les salons littéraires, par exemple), sous prétexte que le fameux critique ne faisait circuler, via la correspondance de Grimm, que des copies manuscrites… Cf. *op. cit. supra* note 86.

[489] Cf., par exemple le livre pionner, remarquable, de Pierre du Colombier, *L'Architecture française en Allemagne au XVIII[e] siècle*, Paris, 1956.

[490] G. Nicoud, « Marigny et la Russie », *Les Ministres et les Arts* (…), *op. cit. supra.*

[491] Après son séjour en Russie, Tocqué œuvre à Copenhague durant son retour. On lui doit des portraits célèbres de Marigny, Le Normand de Tournehem et de la reine Marie-Leszczynska.

l'Académie : Guillaume Nicoud évoque également « l'implication, volontaire ou involontaire, directe ou indirecte, de Marigny dans l'enrichissement des collections impériales ». Le frère de feue-Mme de Pompadour ne se retrouve-t-il pas lui-même en concurrence avec la Grande Catherine, dans le choix des tableaux qu'ils acquièrent pour compléter leurs collections ? Bref, toutes ces questions sont éminemment politiques, tout comme dans la « *Petite Athènes d'Italie* », Parme, la capitale du duché où règne l'une des filles jumelles de Louis XV, Louise-Elisabeth, Madame Infante.

Carlo Mambriani[492], grand spécialiste de l'architecte du duché, Ennemond-Alexandre Petitot, disciple de Soufflot et glorieux auteur du fameux album d'estampes de la *Mascarade à la grecque* (1771)[493], consacre sa communication au protecteur et patron direct de l'artiste. C'est le non moins célèbre Guillaume-Léon Du Tillot, intendant général des Bâtiments et ministre des Finances, véritable Premier ministre tout puissant du duc Philippe I[er], gendre de Louis XV – le roi, à qui il avait été présenté à Versailles, l'appréciait ! Dans les rapports constants qu'entretient Marigny entre Rome et Paris/Versailles avec l'aide du cardinal de Bernis et Choiseul, Mambriani établit le rôle du frère de Mme de Pompadour (la Duchesse la ménageait !) dans le processus très concret d'adaptation de la culture française à la cour d'obédience madrilène du Duché… La réussite de Du Tillot fut éclatante. Mais, après la mort de Louise-Elisabeth, puis du Duc, Du Tillot dut quitter la cour de Parme à nouveau soumise à son atavisme hispanique. Ses admirateurs ne purent qu'invoquer, avec nostalgie, le souvenir d'un ministre moderne des arts, digne de Sully et de Colbert (sic).

Tout n'a pas été dit sur les conséquences artistiques du « Pacte de famille » bourbonien, vu de Madrid, Naples et Vienne – Vienne, d'où la belle-mère du Dauphin, l'impératrice Marie-Thérèse, envoie au service de sa fille, Marie-Antoinette, le chevalier Christoph-Willibald Gluck, un zélé réformateur de l'opéra – la tragédie lyrique « à la française ». Le musicien, d'origine étrangère, relevait le flambeau, tout comme Lully l'avait fait pour le Roi Soleil. *Bis repetita placent !* Il existe également des portraits de Louis XV en Phébus Apollon, peu appréciés il est vrai, même en sculptures par Lambert-Sigisbert Adam et Bouchardon. Ah !, *Le Siècle de Louis XIV*[494] !

---

[492] C. Mambriani, « Guillaume Du Tillot à la cour de Parme Et l'influence du ''tournant Marigny''. Un Intendant des Bâtiments et Premier ministre tout puissant (1749-1771) », *Les Ministres et les Arts* (…), *op. cit. supra.*

[493] E.-A. Petitot, *Mascarade à la grecque*, Parme, 1771. .

[494] Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, 1751. Cf. aussi Voltaire, *Panégyrique de Louis XV,* Paris, 1748 et *Précis du règne de Louis XV*, Genève, (1762) 1768.

Revenons à Louis XV et à la *modernité* dans laquelle le dorlote Mme de Pompadour ; à savoir à Voltaire lui-même, nommé historiographe de France (1746-1750), gentilhomme ordinaire de la chambre du Roi, élu à l'Académie française : c'était avant de devenir *non grata*, lorsqu'il s'exile, temporairement, chez son ami Frédéric II à Berlin, le nouvel ennemi imprévu du roi de France. Peu de temps avant, le Bien Aimé, réputé « avoir travaillé pour le roi de Prusse », n'avait-il pas offert pour orner les jardins de Sans-soucis (!) à Postdam, les statues de *Vénus* et *Mercure*, deux chefs-d'œuvre de Jean-Baptiste Pigalle[495] ?

Et l'opéra français ? Voltaire l'appréciait avec ses chœurs agissants et ses ballets comme une résurrection de la tragédie des Grecs[496]. Sous influence shakespearienne dans certains effets dramatiques, l'auteur de *Sémiramis* indique avec précision les éléments successifs de l'action de sa tragédie. La direction de la Comédie française « avait estimé qu'il lui était impossible d'en faire les frais mais le roi donna 5000 livres pour que la première représentation se déroule dans un cadre digne de la valeur de la tragédie. »[497] Louis XV, qui offrit même les services de son dessinateur des Menus Plaisirs, Dominique-François Slodtz pour aider à la composition du décor[498], subissait à l'évidence le charme (temporaire !) de son historiographe, philosophe de valeur, adoré sur la scène par le public, et acteur (irrespectueux !) des *Fastes* du règne.

Pour finir, il me vient une idée. Pourquoi ne souhaiterions nous pas voir nommer l'actuelle place du Panthéon, *Place Louis XV*[499]. Au débouché montant de la rue Soufflot, élargie devant le portique du Temple républicain *gallo-grec*, le souvenir du créateur du Temple de l'Eglise, de la Monarchie et de la Nation[500], mérite un hommage historique, consensuel, qui ne briderait en rien la célébration des *Grands Hommes*, même des plus récents [Le dire en langage inclusif ?].

---

[495] Le sujet est analogue à celui du tableau que L.-M. Van Loo offre à l'Académie de San Fernando à Madrid en 1748. Cf. supra, note 66.

[496] Voltaire, *Sémiramis*, Préface : « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », Paris, 1748.

[497] Cf. l'admirable étude de Per Bjurström, « Mises en scènes de Sémiramis de Voltaire en 1748 et 1759 », *Revue d'histoire du théâtre*, 1956, IV, p. 299-320.

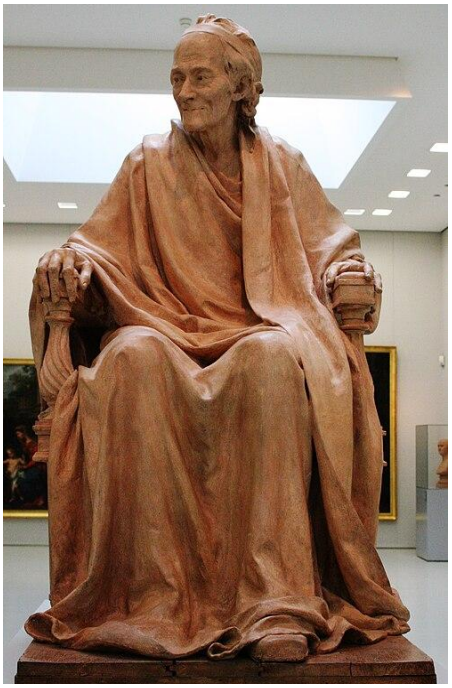
[498] *Ibid*.

[499] Cf. la station de métro *Charles de Gaulle-Etoile :* ça ne fait pas pléonasme, n'est-ce pas ?

[500] Cinq ans après la mort de Soufflot, l'auteur de son panégyrique devant l'Académie de Lyon (1785) affirmait déjà que l'artiste méritait la gloire d'avoir « élevé dans la capitale le *Temple de la Nation* » (je souligne). Cf. *Le Panthéon, symbole des révolutions, cit. op. supra*.



25-J.-B. Pigalle, Statue se Voltaire nu, marbre, Louvre [Le poète épique ?]



26-Houdon, Statue de Voltaire assis, terre cuite, Montpelliet, musée Fabre [Le philosophe dramaturge ?]

Abréviations

AAM, Archives d'architecture moderne
AAVP, Action artistique de la Ville de Paris
AD, Archives du département de…
AM, Archives municipales de…
AN, Archives nationales (Paris)
BHVP, Bibliothèque historique de la Ville de Paris
BnF, Bibliothèque nationale de France
BSHAF, Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français
BSHPIF, Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et d'Ile-de-France
CCA, Centre canadien d'architecture
Cab. Est., Cabinet des estampes et de la photographie de la BnF
CNMHS, Caisse nationale des monuments historiques et des sites
Coll. part., collection particulière
GBA, Gazette des Beaux-arts
V & A, Victoria et Albert Museum

BIBLIOGRAPHIE

R. Adam *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro*, Londres, 1764.
The Age of Neo-classicism, cat. expo. (Londres, Royal Academy et V & A Museum, sept.-nov. 1972), sous l'égide du Conseil de l'Europe, Londres, 1972.
I. Aghion et A. Schnapp, « Le comte de Caylus et l'invention de l'archéologie », *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle* (dir. I. Aghion), cat. expo. (Paris, BnF, déc. 2002-mars 2003), Paris, 2002.
L'aigle et le papillon, symboles des pouvoirs napoléoniens, cat. expo. Musée des Arts décoratifs, Paris, 2007.
G.-E. Allais, A. Détournelle et A.-T.-L. Vaudoyer, *Projets d'architecture (...) qui ont mérité les grands prix accordés par l'Académie, l'Institut national de France et par des jurys du choix des artistes du gouvernement*, Paris, 1806.
L. Amiable, *Une loge maçonnique d'avant 1789 : la loge des Neufs Sœurs*, Paris, 1989.
J. Androuet Du Cerceau, *Les plus excellents bâtiments de France*, Paris, 1576-1607.
L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle, cat. expo. (Louvre, déc. 2010-fév. 2011), Paris, 2010.
M. Antoine, *Louis XV*, Paris, 1989.
Architecture en Franche-Comté au XVIII^e siècle, cat. expo. (Arc-et-Senans, Besançon), Besançon, 1980.
Architektenzeichnungen, 1479-1779, Kunsbibliothek Berlin, dir. E. Berckenhagen, Cologne, 1980.
P. Ardaschef, *Les intendants de province sous Louis XVI*, Paris, 1909.
Marquis d'Argenson, *Journal et Mémoires du marquis d'Argenson*, publié par E.-J.-B. Rathery, Paris, 1867.
Aux Armes et aux Arts. Les arts de la Révolution 1789-1799, sous la direction de R. Michel et P. Bordes, Paris, 1988.
L'art européen à la cour d'Espagne au XVIII^e siècle, cat. expo. (Bordeaux-Paris-Madrid, 1979-1980), Paris, 1979.
L'Art et l'Homme, dir. R. Huyghe, Tome III, Paris, 1961.
L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle, Centre Allemand d'Histoire de l'art (actes du colloque, fév. 1999, Paris, 2001), sous la dir. de T. Gaehtgens, C. Michel, D. Rabreau et M. Shieder, Paris, 2001.
A. Astier-Perrin, *Les décors de scène d'après les dessins de P.-A. Pâris 1788-1792*, mémoire de maîtrise de l'Université de Paris-IV (exemplaire dactylographié), 1978.
Aux mânes de Louis XV et des grands hommes qui ont vécu sous son règne, ou *Essai sur les progrès des arts et de l'esprit humain, sous le règne de Louis XV* (Paul-Philippe Gudin de la Brenellerie), Lausanne, un volume en deux parties, 1777.
L'Avant-coureur, 1760 et suiv.
C.-A. D'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1691 (rééd., 1720).

*

A. Babeau, *La ville sous l'Ancien Régime*, Paris, 2e éd., 1884.
G. Bachelard, L'air et les songes, Paris, 1943.
B. Baczko, *Lumières de l'Utopie*, Paris, 1978.
J. Baltrusaitis, *Essai sur la légende d'un mythe ; la quête d'Isis : introduction à l'égyptomanie*, Paris, 1967.
O. Makneva Barabanova, *Ledoux maître à penser des architectes russes. Du classicisme au post-modernisme* (…), Paris, 2010.
E.-J.-F. Barbier, *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de Louis XV*, textes choisis et réunis par P. Bernard, Paris, 1963.
G. Bardet, *Naissance et méconnaissance de l'urbanisme. Paris*, Paris, 1951.
J. Barrier [1990], *Les architectes français en Angleterre à l'époque des Lumières*, maîtrise de l'Université de Bordeaux-III (exemplaire dactylographié), 1990.
J. Barrier [1995], *Piranèse*, Paris, 1995.
J. Barrier [1997], « Architectes entre Paris et Londres à l'époque de Louis XV », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, *Annales du Centre Ledoux*, tome 1, Paris-Bordeaux, 1997.
J. Barrier [2005], *Les Architectes européens à Rome 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Paris, 2005.
J. Barrier [2010], *William Chambers. Une architecture empreinte de culture française*, Paris, 2010.
J Barrier [2010], *William Chambers*, Paris, 2010.
J. Barrier [2024], *Jean-Charles Delafosse (1734-1789) : un artiste à facettes au miroir du XVIII^e siècle*, Annales du Centre Ledoux (Nouvelle série), 2024. Les Publications en ligne du GHAMU https://www.ghamu.org/janine-barrier-delafosse/.
J. Barrier, C.-B. Chiu et M. Mosser, *Aux jardins de Cathay, William Chambers et l'imaginaire anglo-chinois en Occident*, Besançon, 2004.
J.-J. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris, 1788 (éd. précédée des « Mémoires sur la vie et sur quelques-uns des ouvrages de J.-J. Barthélemy, écrits par lui-même en 1792 et 1793 », Paris, 1839).
C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1773 (rééd., Paris, 1989).
B. Baudez [2011], « Les directeurs des bâtiments du roi et les carrières des architectes au XVIII^e siècle »,

Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières, dir. C. Henry et D. Rabreau, actes du colloque de Paris (INHA, 17-19 déc. 2009), Annales du Centre Ledoux, tome VIII, Paris-Bordeaux, 2011.
B. Baudez [2013], *Architecture et tradition académique*, Rennes, 2013.
B. Baudez [2017]et D. Massounie *Chalgrin et son temps Architectes et architecture de l'Ancien Régime à la Révolution*, Annales du Centre Ledoux, Paris-Bordeaux, 2017.
B. Baudez , [2021] *Inessential Colors: Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton, 2021.
C. Baulez, « Huit chaises pour la salle à manger de Marie-Antoinette », *Versalia*. Revue de la Société des Amis de Versailles Année 1999.
C. Baulez, *Versailles : deux siècles d'histoire de l'art et d'études et de chroniques de Christian Baulez*, Paris, 2007.
D. Beaurain, « L'image de Louis XV dans Paris », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Paris-Bordeaux, 1997.
Y. Beauvalot, « A propos de documents inédits, la construction du château de Montmusard à Dijon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1984 (1986).
Y. Beauvalot « Un château extraordinaire à Dijon : le château de Montmusard », *Cahiers du Vieux Dijon*, n° 6, 1978.
M. Bence-Jones, *Clive of India*, Londres, 1974.
L. Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, t. 1, *La révolution industrielle*, Paris, 1978 (1re éd. en italien, 1960).
F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, 1897.
B. Bergdoll, « Le progrès des arts réunis et l'abbé Grégoire, 1794-1815 », *Le progrès des arts réunis*, Bordeaux, 1992.
L. de Berluc-Pérussis, « L'architecte Ledoux et le sculpteur Chardigny à Aix », *R.S.B.A.D.*, t. XXVI-XXVII, 1902.
O. Bertotti Scamozzi *Les Bâtiments et les dessins de André Palladio* (…) *recueillis et illustrés par* (…). Vicence, 1796.
L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du xviiie siècle et la première moitié du xixe siècle en France*, Paris, 1897.
I Bibiena. Una familia in scena : da Bologna all'Europa, actes du colloque de Bologne (sept. 2000), sous la dir. de D. Gallingani, Florence, éd. Alinea, 2002.
G. Bienvenue, *De l'architecte voyer à l'ingénieur en chef des services techniques : les services d'architecture et d'urbanisme de la ville de Nantes du XVIIIe siècle au XXe siècle*, Univ. Panthéon-Sorbonne, 2013 (éd. en ligne).
J.-M.-B. Bins de Saint-Victor, *Tableau historique et pittoresque de Paris* (...), Paris, 1808-1811, 4 t. (2e éd., 1822-1827, 8 vol.).
M.-L. Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris, 1963.
P. Bjurstrom, « Mise en scène de ''Sémiramis'' de Voltaire en 1748 et 1759 », *Revue d'histoire du théâtre*, IV-1956.
A. Blanchard, *Les ingénieurs du roi de Louis XIV à Louis XVI*, Montpellier, 1979.
C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles* (14 vol.), Paris, 1861-1883 [*École française*, 3 tomes, 1865].
J.-F. Blondel [1737], *De la distribution des maisons de plaisance* (…), Paris, 1737-1738.
J.-F. Blondel [1752], *L'Architecture française*, Paris, 1752-1756.
J.-F. Blondel [1771], *Cours (...) d'architecture*, 1771-1777, terminé par P. Patte, Paris.
J.-F. Blondel [1774], *L'homme du monde éclairé par les arts*, publié par M. de Bastide, Amsterdam, 1774.
F. Bluche [1973], *La vie quotidienne de la noblesse française au xviiie siècle*, Paris, 1973.
F. Bluche [2000], *Louis XV*, Paris, 2000.
G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745.
E. Bonnel, « L'architecte Ledoux et le théâtre de Marseille », *Marseille*, no 30, 1956.
M. Bordes, *L'administration provinciale et municipale en France au xviiie siècle*, Paris, 1972.
Y. Bottineau, *L'art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774*), Paris, 1962.
Y. Bottineau et M. Gallet (dir.), *Les Gabriel*, Paris, 1982.
Bouchardon, une idée du Beau, G. Sherf (dir.), cat. expo., Louvre, Paris, 2016.
T. Boucher, « L'Opéra royal [de Versailles] », *Les Gabriel*, sous la dir. de M. Gallet et Y. Bottineau, Paris, 1982.
F. Boudon, « La fontaine des Innocents », dans *Paris et ses fontaines*, cat. expo, *cat. expo, Paris, 1995.* .
J. Bouineau, *Les toges du pouvoir. La Révolution de droit antique, 1789-1799*, Toulouse, 1988.
M. de Boulainvilliers, *État de la France*, Londres, 1737.
E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968.
Bourdelois, *Essai d'inscription pour différents monuments de la ville de Paris*, Londres, 1787.
J. Bousquet, *Le XVIIIe siècle romantique* (anthologie de poésies), Paris, 1972.
F. Boyer [1954], « Amateurs anglais et artistes français au XVIIIe siècle », *B.S.H.A.F.*, 1954-56.
F. Boyer [1961], « J.-J. de Laborde », *B.S.H.A.F.*, 1961.
A. Braham [1976], « The Comédie française (Théâtre de l'Odéon) : an illustrated discourse by De Wailly and Peyre at Waddesdon », *The National Trust Year Book*, Londres, 1976-1977.
A. Braham [1980], *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 (1re éd. en anglais, 1980).
C.-I. Brelot et R. Locatelli, *Les salines de Salins : un millénaire d'exploitation du sel en Franche-Comté*, Besançon, 1981.
C.-E. Briseux, *L'art de bâtir des maisons de campagne*, Paris, 1756.
A.-T. Brongniart, cat. expo., Musée Carnavalet, Paris, 1986.
A.-T. Brongniart (...) – J.-I. Hittorff (...), actes des deux colloques (Paris, mai et nov. 1986), *Cahiers du C.R.E.P.I.F.*, no 18, mars 1987.
P. Brunet [2007], « Les références symboliques et médiévales au château de Moncley ou comment exprimer par l'architecture les positions sociales et politiques d'un président au Parlement », *Mémoires*

de la Société d'émulation du Doubs, 49, 2007.
P. Brunet [2011], Chapitres sur le château de Champlitte, *La vie de château : de la forteresse à la résidence de plaisance*, cat. Expo. 2011.
P. Brunet [2022], « Le château de Champlitte », dans *Congrès archéologique de France. 179e session. Haute-Saône : L'art de bâtir en Franche-Comté au siècle des Lumières. 2020*, Paris, 2022
M.-J. Bueno, « Le Panopticon érotique de Ledoux », *Dix-huitième siècle*, nº 22, p. 1990.
S. Buisson, « Le plan des Artistes. 1794-1797 », *La vie urbaine*, nº 55-56-57, 1950.
E. Burke [1756], *Essay on the Sublime and Beautiful*, Londres, 1756.
E. Burke [1757], *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757.
P. Bullet, *L'Architecture pratique* (…), Paris, 1691 (dix rééd. au XVIIIe siècle), cf. J. Hernu, « La science du toisé à l'oeuvre : *L'Architecture pratique de Pierre Bullet*, 1691 », 2010, éd. https://www.persee.fr/doc/hista_0992 ;

*

E. Callot, *La philosophie de la vie au XVIIIe siècle*, Paris, 1965.
J.-L. Cabanès, « L'art du XVIIIe siècle : histoire et esthétique », *Les cahiers Edmond et Jules de Goncour*t, n° 23, 2018.
J. Calatrava, « Rousseau et l'architecture », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Genève, T. 45, Genève, 2003.
C. Campbell, *Vitruvius Britanicus*, Londres, 1715.
La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution, sous la dir. de J.-C. Bonnet, Paris, 1988.
Carmontelle (Louis Carrogis, dit…), Transparent *Les Quatre Saisons*, Aquarelle, gouache et encre de Chine, 1798, Musée du domaine départemental de Sceaux, *Le voyage en images de Carmontelle, divertissements et paysages au siècle des Lumières*, cat. expo, 2008.
J. Carré, « De l'expression en architecture dans les traités britanniques du XVIIIe siècle », *Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 40, juin 1995.
La cathédrale Saint-Pierre de Rennes, dir. Y. Andrieux, Rennes, 2021.
J. de Cayeux [1934], « Le pavillon de Mme Du Bary et son architecte C.-N. Ledoux », *Revue de l'art*, 1934.
J. de Cayeux [1987], *Hubert Robert et les jardins*, Paris, 1987.
J. de Cayeux [1989], *Hubert Robert, 1733-1808*, Paris, 1989.
J. C. [Jacques Cellerier], « Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude-Nicolas Ledoux », *Annales de l'architecture et des arts*, 1808.
Chalgrin et son temps : architectes et architecture de l'Ancien Régime à la Révolution, colloque du Ghamu, Paris-Bordeaux, 2017.
La chancellerie d'Orléans : Renaissance d'un chef-d'œuvre (ouvrage collectif), Paris, 2021.
V. Champier et G.-R. Sandoz, *Le Palais-Royal*, Paris, 1900.
Chanteloup. Un moment de grâce autour du duc de Choiseul (2007), dir. V. Moreau, cat. expo. (Tours, Musée des Beaux-arts, avril-juillet 2007), Paris-Tours, 2007.
R. P. M. Chapotin, *Le Collège de Dormans-Beauvais et la chapelle de Saint-Jean-l'Évangéliste*, Paris, 1970.
Chardon, *Tableau historique et politique de Marseille ancienne et moderne*, Marseille, 1809.
A. Chastel, « Introduction », *Palladio* (en France), n° spécial *M.H.F.*, 2-1975.
A. Chastel, « L'architecture moralisée », *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Florence, 1967.
A. Chastel, *La grottesque*, Paris, 1988.
A. Chastel, *L'Art français*, Paris, Flammarion, 4 vol, 1993-1996.
G. Chaussinand-Nogaret, *La noblesse au xviiie siècle. De la Féodalité aux Lumières*, Paris, 1976.
A. Chérel, *Fénelon au XVIIIe siècle en France* (...), Paris, 1917.
B. Chevallier, *Malmaison : château et domaine des origines à 1904*, Paris, 1989.
P. Chevallier et D. Rabreau, *Le Panthéon*, Paris, éd. CNMH, 1977.
La chimère de monsieur Desprez, cat. : expo. Musée du Louvre, 1994.
F. Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1980.
O. Choppin de Janvry, « Le désert de Retz, 1776-1789 ou une révolution singulière dans l'art des jardins », *Le progrès des arts réunis*, Bordeaux, 1992.
J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974.
Y. Christ et J. Schein, *L'œuvre et les rêves de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1971.
G. Cirillo, *Petitot, un artista del settecento europeo a Parma*, Parma, 1997.
K. Clark, *The Gothic Revival : An Essay in the History of Taste*, Harmondsworth, 1964.
Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en Français / Etienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art, actes du colloque de Paris (décembre 1999 et décembre 2004), D. Rabreau & D. Massounie (dir), Paris, 2006.
C.-L. Clérisseau, *Antiquités du Midi de la France*, Paris, 1778.
Clisson ou le retour d'Italie, Cahiers de l'Inventaire, Paris, 1990.
Clodion et la sculpture française de la fin du xviiie siècle, actes du colloque du Louvre (Paris, 1992), Paris, 1993.
Collection des prix que la ci-devant Académie d'Architecture proposait et couronnait tous les ans (...), publié et gravé par A.-P. Prieur et P.-L. Van Cléemputte, Paris, s. d. (1806).
P. Collins [1954], *The Architectural Doctrine of J.-F. Blondel*, Londres, 1954.
P. Collins [1965], *Changing in Ideals in Modern Architecture. 1750-1950*, Londres, 1965.
P. du Colombier, *L'Architecture française en Allemagne au XVIIIe siècle*, Paris, 1956.
La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I, cat. expo., Villa Médicis, Rome, 1988.
Y. Combeau, *Louis XV. L'inconnu bien-aimé*, Paris, 2012.
S. Conard [1978], « De l'architecture de C.-N. Ledoux considérée dans ses rapports avec Piranèse »,

actes du colloque *Piranèse et les Français* (Villa Médicis, Rome, mai 1976), Rome, 1978.
S. Conard [1980], « Pour une herméneutique de *L'Architecture*... de C.-N. Ledoux », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980.
S. Conard [1983], « Aux sources de l'architecture parlante, l'archéologie mystique de C.-N. Ledoux », actes du colloque *Piranesi e la cultura antiquaria* (...) (Rome, novembre 1979), Rome, 1983.
Condillac (Abbé E. Bonnot de), *Traité des sensations*, Paris, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984).
P. Conisbee, *Joseph Vernet, 1714-1789*, Paris, 1976.
A. Corboz, « Peinture militante et architecture révolutionnaire. À propos du thème du tunnel chez Hubert Robert », *G.T.A./Geschischte und Theoric der Architektur*, nº 20, Bâle-Stuttgart, 1978.
J.-L. de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris, 1714.
T. Mc. Cormick, *Charles-Louis Clérisseau and the genesis of Neo-Classicism*, Cambridge-Mass., 1990.
Correspondance secrète inédite sur Louis XVI et Marie-Antoinette, la cour et la ville de 1777 à 1792, éd. par M. de Lescure, Paris, 1866.
C. Cosneau [1986], *Mathurin Crucy, 1749-1826, architecte nantais néoclassique*, cat. expo., Musée Dobrée, Nantes, 1986.
C. Cosneau [1987], « La Bourse de Nantes : projets et réalisation de Mathurin Crucy », actes du colloque *Brongniart* (Paris, mai 1986), *Cahiers du CREPIF*, nº 18, mars 1987.
C. [Allemand-] Cosneau [1992], "Le rôle politique du musée-école des frères Cacault à Clisson près de Nantes", actes du colloque *Le Progrès des arts réunis* (…), sous la dir. de B. Tollon et de D. Rabreau (Bordeaux-Toulouse, mai 1989), Bordeaux, éd. William-Blake & Co, 1992.
G. Costa, « Louis de Mondran, économiste et urbaniste, 1699-1792 », *La vie urbaine*, janv.-Mars 1955.
J. Courvoisier, *La ville de Neuchâtel*, collection *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Neuchâtel*, t. 1, Bâle, 1955.
T. Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2000 (1ère éd. Yale University, 1985).
E. de Croÿ, *Journal inédit du Duc de Croÿ (1718-1784)*, publié par le Vicomte de Grouchy et Paul Cottin, Paris, 1906-1907.
R. Crozet, « David et l'architecture », *G.B.A.*, 1955.
P. Cusset et J. Jacquet, « L'Essonne des châteaux », *Information à Gravigny* (27), juillet 1996.

*

E. Dacier, *Le style Louis XVI*, Paris, 1939.
J.-L. David, cat. expo., Louvre, Paris, 1989.
J. David, *Le peintre Louis David*, Paris, 1880.
A. Davrius, *Jacques-François Blondel, un architecte dans la "République des Arts" : Étude et édition de ses Discours*, Genève, 2016.
A. Davrius, *Jacques-François Blondel, un architecte dans la République des Arts, Étude et édition de ses discours*, Genève, Droz, 2016.
La Décade philosophique, périodique publiée de l'An II à l'An VI.
G. Defives, « La villa des Vives-Eaux, un exemple de construction privée dans l'œuvre de l'architecte Jacques Gondoin », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997.
J.-C. Delafosse, *Nouvelle Iconologie historique*, Paris, 1767-1785.
A. Delaval, *Le théâtre Graslin à Nantes*, Nantes, 2004.
J. Delille [1782], *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages*, Paris, 1782.
J. Delille [1794], *L'Imagination*, Paris, 1794-1806.
P. De l'Orme, *Architecture de Philibert De l'Orme (...) avec une belle invention pour bien bâtir et à petits frais*, Rouen, 1648 (1re éd., 1567).
D. Del Pesco, « L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation et la méthode de projettation de C.-N. Ledoux », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980.
M. Delon (dir), *Dictionnaire européen des Lumières*, 1997.
A. Demangeon et B. Fortier, *Les vaisseaux et les villes*, Bruxelles, 1978.
M.-K. Deming [1984], *La halle au blé de Paris. 1762-1813. « Cheval de Troie » de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, 1984.
M.-K. Deming [1985], *La Saline d'Arc-et-Senans de C.-N. Ledoux* (livret d'accompagnement de la maquette en découpage), Fondation C.-N. Ledoux et CNMHS, Arc-et-Senans, 1985.
M.-K. Deming [1989], « Louis XVI en l'Ile. Contribution à l'étude des places royales parisiennes à la fin de l'Ancien Régime », *Revue de l'art*, nº 83, 1989.
M. Deming [1989], « Le Panthéon révolutionnaire », dans *Le Panthéon symbole des révolutions, Paris-Montréal, 1789.*
M.-K. Deming [1992-a], « Louis XVI à Dole ou le libérateur des mers sur les bords du Doubs. Un monument royal à la fin de l'Ancien Régime », *Le progrès des arts réunis*, Bordeaux, 1992.
M.-K. Deming [1992-b], « La Rotonda de Ledoux en La Villette. The Rotunda by Ledoux at La Villette », *Composicion Aquitectonica*, nº 9, mai 1992.
M.-K. Deming et C. de Vaulchier, « La loi et ses monuments », *Dix-huitième siècle*, nº 14, 1982.
J.-P. Denef, *Un parc au siècle des Lumières. Mauperthuis, résonances artistiques et littéraires*, Dax, 1922.
A. Desgodets, *Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Antoine Desgodetz architecte*, Paris, 1682.
A. Détournelle, *Recueil d'architecture nouvelle* (...), Paris, an XIII (1805).
A.-N. Dézaillier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris* (...), Paris, 6e éd., 1778.
Dictionnaire portatif des Beaux-arts, publié par M. L. (J. Lacombe), Paris, 1752.
Diderot et Falconet : le Pour et le Contre, éd. par Y. Benot, Paris, 1958.
Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons 1759-1781, cat. expo., Hôtel de la Monnaie, Paris, 1984.
D. Diderot, *Salons*, texte établi et présenté par J. Seznec et J. Adhémar, 4 vol., Oxford, 1957-1967.
D. Diderot [1765], *Essai sur la peinture* éd. J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984.

D. Diderot [1967], *Sur l'art et les artistes*, textes réunis et présentés par J. Seznec, Paris, 1967.
D. Diderot [1776], *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, (1776), éd. G. May, Paris, Hermann, 1995.
D. Diderot [1782], *Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, Londres, 1782 (éd. Club français du Livre, Paris, 1970, t. XIII, p. 574-575, « éloge de Voltaire »).
B. Didier [1980], « Ledoux écrivain », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980.
B. Didier [1988], *La littérature de la Révolution française*, Paris, 1988.
H.-C. Dittscheid, « Charles De Wailly in den Diensten des Landgrafen Friedrich II von Hessen-Kassel », *Sonderdruck aus der Reihn Kunst in Hessen und Mittelreihn*, nº 20, 1981.
C. Drew Armstrong [2006], « Le Roy, Ledoux et le *soi* dans le livre d'architecture au XVIIIe siècle », in D. Rabreau et D. Massounie (dir), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français, Etienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, actes des colloques de Paris 3-4 déc. 1999 et 2004 (Centre Ledoux-Univ. Paris-1/INHA), Paris, éd. du Patrimoine, 2006,
C. Drew Armstrong [2011], *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, Londres, 2011.
Du Bos (Abbé), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719 (éd. 1755, réé. Paris, 1993).
Dubos (Abbé), *Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris, 1734.
P. Duboÿ [1987], *J.-J. Lequeu* (...), Cambridge Mass., 1987.
P. Duboÿ [2018], *Jean-Jacques Lequeu: Dessinateur en architecture*, Paris, 2018.
L.-A. Dubut, *Architecture civile* (...), Paris, 1803.
J. A. Du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, Paris,1576-1579.
J.-A. Dulaure [1785], *Nouvelle description (...) des curiosités de Paris*, Paris, 1785 (nlle. éd. 1791).
J.-A. Dulaure [1787], *Réclamation d'un citoyen contre la nouvelle enceinte de Paris, élevée par les Fermiers-Généraux*, Paris, 1787.
G.-P.-M. Dumont, *Vues, plans, coupes, élévations de trois temples antiques faisant partie de l'ancienne ville de Paestum*, Paris, 1764.
X. Duquesne, « Een belvedère aan de Schelde, Paviljoen De Notelaer in Hingene (1792 - 1797) », *Relicta Monografieën* 5, Bruxelles, 2010.
J.-N.-L. Durand [1800], *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes*, Paris, an VIII-IX (1800).
J.-N.-L. Durand [1809], *Précis des leçons (...) d'architecture données à l'École Polytechnique*, Paris, 1809.
Y. Durand, *Les Fermiers généraux au XVIIIe siècle*, Paris, 1971.
M. Dussausoy, *Le Citoyen désintéressé ou diverses idées patriotiques*, Paris, 1768.
J.-J. Duthoy [1969], *Michel Lequeux, architecte lillois au xviiie siècle, 1753-1786*, cat. expo., Lille, 1969 [et *Information d'histoire de l'art*, nº 1, 1969].
J.-J. Duthoy [1972], « Un architecte néo-classique : François Verly. Lille, Anvers, Bruxelles ; contribution à l'étude de l'architecture révolutionnaire », *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, XLI, 1972.
J.-J. Duthoy [1992], « Le langage énergique des monuments. Projets pour une ville nouvelle, Lille, 1794 », *Le progrès des arts réunis*, Bordeaux, 1992.

*

L'Ecole Militaire et l'axe Breteuil-Trocadéro, cat. Expo. (collectif), 2002.
J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du xviiie siècle*, Paris, 1963.
J. Ehrard, « Les Gaulois dans l'*Encyclopédie* », *Nos ancêtres les Gaulois*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (23-25
juin 1980).
El gusto « à la griega ». Nacimiento del neoclassicismo francés, sous la dir. De M.-L. de Rochebrune, cat. expo. (Madrid-Lisbonne, oct. 2007-mai 2008), Madrid, 2007.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, publié par Diderot et d'Alembert, Paris-Neuchâtel, 1751-1766, supplément en 1777.
Encyclopédie méthodique (éd. Panckoucke), *Architecture*, par A.-C. Quatremère de Quincy, 3 vol., Paris-Liège, 1788-1825.
Encyclopédie méthodique (éd. Panckoucke), *Beaux-arts*, par Watelet et Lévesque, 2 vol., Paris-Liège, 1788-1791.
S. Eriksen [1962], « Marigny and ``le goût grec" », *Burlington Magazine*, mars 1962.
S. Eriksen [1974], *Early Neo-Classicism*, Londres, 1974.
G. Erouard et M. Mosser, « A propos de la ' *'Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi*'' : origine et fortune d'une biographie in. *Piranèse et les Français* (colloque), Rome, 1978.
G. Érouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Milan-Paris, 1982.
L'Espion anglais, 1760 et suiv.
L. Estavoyer [1978], *Besançon au siècle des Lumières*, Besançon, 1978.
L. Estavoyer [1984], *Claude-Nicolas Ledoux à Besançon. Quelques documents à la mémoire d'un si beau théâtre*, cat. expo., Besançon, 1984.
R.-A. Etlin [1977], « L'air dans l'urbanisme des Lumières », *Dix-huitième siècle*, nº 9, 1977.
R.-A. Etlin [1984], *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge Mass.-Londres, 1984.

*

La fascination de l'antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée, sous la dir. de J. Raspi Serra et de F. de Polignac, Paris, 1998.
Le Faubourg Poissonnière, cat. expo., sous la dir. de P. Étienne, Paris, 1986.
Fels (Comte de), *Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi d'après des documents inédits*, Paris, 1912.
Fénelon, *Les aventures de Télémaque* (1699), éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1968.
Feste Fontane Festoni a Parma nel Settecento. Projetti e decorazioni, disegni e incisioni

dell'architetto E.-A. Petitot (1727-1801), cat. expo (Rome-Parme-Lyon), Rome, 1989.
L. Ficacci, *Piranesi. The Complete Etchings*, Cologne, Londres, Madrid, NewYork, Paris, Tokio, 2000 (texte en italien, anglais et français).
F. Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique. Essai d'anthologie critique*, Bruxelles, 1979.
J. Fleming, *Robert Adam and his Circle*, Londres, 1962.
J.-B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer histotischen Architektur*, Vienne, 1721 (éd. bilingue allemand-français).
H. Focillon, *Gionanni-Battista Piranesi*. [thèse], Paris, 1918.
La Folie d'Artois, ouvrage collectif, Paris,1988.
E. Forssman, *Dorish, Ionish, Korinthish. Studien über den Gebranch des Saülenord rugen in der Architektur des 16-18 Jahrhunderts*, Stockholm, 1961.
La Fortuna di Paestum e la memoria moderna del Dorico. 1750-1830, cat. expo, sous la dir. de J. Raspi-Serra, 2 vol., Florence, 1986.
M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, 1975.
J.-H. Fragonard et H. Robert à Rome, cat. expo., Villa Médicis, Rome, 1990.
Jean-Honoré Fragonard, cat. expo, sous la dir. de P. Rosenberg, Grand-Palais, Paris, 1987.
P. Francastel [1939], *Le Style Empire*, Paris, 1939.
P. Francastel [1964], « Canova dans le néo-classicisme », *Arte Neoclassica*, Venise-Rome, 1964.
La France et la Russie des Lumières (…), cat. expo. (Grand Palais, Paris, nov. 1986-fév. 1987), Paris, 1986.
Franse Tekenkunst van der 18de eeuw : collection Houthakker, cat. expo., Rijksmuseum, Amsterdam, 1974.
Comte de Frémy, « L'Enceinte de Paris », *B.S.H.P.I.F.*, 1912.
K. Frey, « Le *Recueil d'architecture civile* (1812) de Jean-Charles Krafft : sources et « choix idéal » de la maison aux champs », *Bulletin Monumental*, n° 4, 1997.
C.-L. Frommel, « Poussin e l'architettura", *Poussin et Rome* (colloque de l'Académie de France et Bibliotheca Herziana à Rome, 1994), Paris, 1996.

*

T. Gaehtgens et J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, 1716-1809*, Paris, 1988.
L. Galactéros de Boissier, « L'hôtel de ville de Neuchâtel : du projet de C.-N. Ledoux à la métamorphose de celui de P.-A. Pâris », *Le progrès des arts réunis*, Bordeaux, 1992.
M. Gallet [1961], « Dessins de Pierre-Louis Moreau-Desproux pour des édifices parisiens », *Bulletin du Musée Carnavalet*, 1961.
M. Gallet [1964], *Demeures parisiennes. L'époque Louis XVI*, Paris, 1964.
M. Gallet [1970], « La jeunesse de Ledoux », *G.B.A.*, 1970.
M. Gallet [1972], *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*, Londres, 1972.
M. Gallet [1975], « Palladio et l'architecture française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », *M.H.F.*, n° 2, 1975.
M. Gallet [1976-a], « Ledoux et sa clientèle parisienne », *B.S.H.P.I.F.*, 1976.
M. Gallet [1976-b], « Louis-François Trouard et l'architecture religieuse dans la région de Versailles au temps de Louis XVI », *G.B.A.*, 1976.
M. Gallet [1976-77], « Trois décorateurs parisiens du XVIIIe siècle, Michel II Lange, J.-B. Boiston, Joseph Métivier », *B.S.H.P.I.F.*, 1976-77.
M. Gallet [1979], *Ledoux et Paris*, cat. expo., Paris, Rotonde de la Villette, *Cahiers de la Rotonde*, n° 3, 1979.
M. Gallet [1980], *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980.
M. Gallet [1990], « Les inédits de C.-N. Ledoux : un versant ignoré de son utopie », *G.B.A.*, juillet-août 1990.
M. Gallet [1991], *Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, texte de présentation, Paris, 1991.
M. Gallet [1995-*Dictionnaire*], *Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995.
M. Gallet et D. Rabreau, « La Chaire de Saint-Sulpice. Sa création par Charles De Wailly et l'exemple de Bernin en France à la fin de l'Ancien Régime », *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île de-France* (98e année 1971), 1974.
L.Gallo « Fra pittura di paesaggio e arte dei giardini. Il parco della Garenne Lemot a Clisson (1805-1830) », *De la peinture au jardin*, dir. H. Brunon et D. Ribouillault, Florence, 2016.
L. Gallo, *Pierre-Henri De Valenciennes (1750-1819), L'artiste et le théoricien*, Rome, 2017.
L. Gallo, *Variazioni sul classico. L'architettura francese dal Rinascimento alla Rivoluzione*, Rome, 2000.
E. de Ganay publication du manuscrit inédit du duc d'Harcourt, *Traité de la décoration des dehors, des jardins et des parcs* (v. 1774), Paris, 1919.
G. Garms, *Recueil Marigny. Projets pour la place de la Concorde, 1753*, Paris, 2002.
J.-P. Garric, *Recueils d'Italie Les modèles italiens dans les livres d'architecture français, Bruxelles*, 2004.
J.-P. Garric, *Percier et Fontaine, architectes de Napoléon, Paris, 2012.*
J.-P. Garric, *Lexique Lequeu*, Paris, 2018.
Gazette de France, depuis 1760 et suiv.
La Gazette littéraire, 1764.
R. Gerken, *Von der Repräsentations-kunst sur Sozialkunst. Der Funktionswandel der Kunst im ausgehenden 18 jahrhundert in der « Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation » von Claude-Nicolas Ledoux*, Munich, 1987.
J. Gibbs, *Book of Architecture*, Londres, 1728.
S. Giedon, *Espace, temps, architecture* [« Space, Time and Architecture - Harvard, (trad. de l'allemand par F.-M. Rosset), 1941 (réimpr. 1978).
R.-L. de Girardin, *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile*, Genève-Paris, 1771.
J.-J. Gloton et S. Conard, « Aix-en-Provence dans l'œuvre de Claude-Nicolas Ledoux », *Monuments et Mémoires. Fondation Eugène Piot*, t. 65, Paris, 1983.
J. et E. de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, 1855 (rééd., 1928).
J. et E. de Goncourt
J. Gondoin, *Description des Écoles de Chirurgie*,

Paris, 1780.
A. R. Gordon, « L'influence de Marigny sur madame de Pompadour », in. Salmon (dir.), *Madame de Pompadour et les arts,* cat. expo. (Versailles-Munich-Londres, 2002-2003), Paris, 2002.
G. Gramaccini, « Jean-Guillaume Moitte et la Révolution française », *Revue de l'art*, nº83, 1989.
Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century, sous la dir. D' A. Wilton et I. Bignamini, cat. expo. (Londres, Tate Gallery, oct. 1996 – Rome, fév.- avril 1997), Londres 1996.
C. Grel, « Introduction », *La monarchie absolutiste et l'histoire de France* (…), acte de colloque, Sorbonne (26-27 mai 1986), Paris.
P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, 1951 (11e éd., 1991).
F.-M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (...), Paris, éd. de 1812-1814.
A.-C. Gruber [1972-a], *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Genève-Paris, 1972.
A.-C. Gruber [1972-b], « Les vauxhalls parisiens au XVIIIe siècle », *B.S.H.A.F.*, 1972.
A.-C. Gruber [1973], « Pierre-Adrien Pâris, un artiste d'origine jurassienne à la cour de Versailles », revue *Versailles*, nº 50, 1973.
F. Guidoboni, *Giovanni Niccolo' Servandoni (1695-1766) : architecte*, thèse de doctorat, Universités Paris Panthéon-Sorbonne et Università degli studi La Sapienza, Rome (inédite).
J. Guillerme [1965], « Lequeu et l'invention du mauvais goût », *G.B.A.*, sept. 1965.
J. Guillerme [1981], « Classicisme et répétition. Une approche philologique », *Poïétique-III*, Paris, 1981.
J. Guillerme et J.-L. Harouel 1981], « Lubersac et les infortunes de la dédicace », *G.B.A.*, 1981.
J. Guillerme [1982], « Archivage des projets graphiques, problèmes de méthode et définition des utilités », *L'Ingénieur et le Dessin*, textes des conférences, Séminaire de Sophia Antipolis, Ecole nationale des Ponts et chaussées, 26 février 1982 (fascicule polycopié).
G. Gusdorf [1966], *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Paris, 1966-1976 [7 vol., titre du tome VII ci-dessous].
G. Gusdorf [1976], *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, 1976.
Hadrien. Trésors d'une villa impériale, sous la dir. de J. Charles-Gaffiot et H. Lavagne, Paris, mairie du Ve arrondissement, 22 sept.-19 déc. 1999, Milan, Electa, 1999.

*

M. Halbwachs, « Les plans d'extension et d'aménagement de Paris avant le XIXe siècle », *La vie urbaine*, nº 5, 1920.
D. Hamiche, *Le théâtre et la Révolution. La lutte de classe au théâtre en 1789 et 1793*, Paris, 1973.
N. Harnoncourt, *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, 1984 (1ère éd. en allemand, *Musik als Klangrede : Wege zu einem neuen Musikverständnis*).
J.-L. Harouel [1981], *Histoire de l'urbanisme*, Paris, 1981.
J.-L. Harouel [1993*], L'embellissement des villes. L'urbanisme français au xviiie siècle*, Paris, 1993.
J. Harris [1963], « Sir William Chambers and his Paris Album », *Architectural History*, 1963.
J. Harris [1967], « Le Geay, Piranesi and international Neo-Classicism in Rome. 1740-750 », *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkover*, Londres, 1967.
J. Harris [1970], *Sir William Chambers*, Londres, 1970.
J. Harris et M. Snodin (sous la dir.), *Sir William Chambers*, cat. expo. Courtauld Institute, Londres, 1996.
R.-F. Hartog, « Faire le voyage d'Athènes : Johann Joachim Winckelmann et sa réception française », *Winckelmann et le retour à l'antique*, Entretiens de la Garenne Lemot, actes du colloque (9-12 juin 1994), Nantes, 1995.
Hausset (Mme du), *Mémoires de Madame du Hausset sur Louis XV et Madame de Pompadour* (1ère éd. partielle, 1809), éd. Jean-Pierre Guicciardi, Paris, 1985.
L. Hautecœur [1912-a], *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du xviiie siècle. Essai sur les origines du style Empire*, Paris, 1912.
L. Hautecœur [1912-b], *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du xviiie siècle*, Paris, 1912.
L. Hautecœur [1948], *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, t. II, 1948, t. III, 1950, t. IV, 1952, t. V, 1953.
C. Henry, « ''De la fumée surgit la lumière''. Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen », in D. Rabreau et D. Massounie (dir), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français, Etienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, actes des colloques de Paris 3-4 déc. 1999 et 2004 (Centre Ledoux-univ. Paris-I/INHA), Paris, éd. du Patrimoine, 2006, pp. 278-299.
Hébert, *Almanach pittoresque, historique, alphabétique des riches monuments de Paris pour 1779* (...), Paris, 1779.
W. Herrmann [1960], « The problem of chronology in C.-N. Ledoux engraved work », *Art Bulletin*, vol. XLII, sept. 1960.
W. Herrmann [1962], *Laugier and eigtheen Century French Theory*, Londres, 1962.
J. Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, 1963.
Alexis de Hillerin, « La recherche du beau idéal, dans *l'Essai sur l'architecture* de l'abbé Laugier », revue *Dixhuitième siècle*, n° 30, 1998.
Histoire de la France urbaine, sous la dir. de G. Duby, t. 3 : *La ville classique*, Paris, 1981.
H. Honour, *Neo-Classicism*, Harmondsworth, 1968.
B. Hours, *Louis XV. Un portrait*, Paris, 2009.
P.-T.-N. Hurtaut, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs* (...), Paris, 1779.

*

Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVIIe-XVIIIe siècles), sous la dir. de D. Rabreau, *Annales du Centre Ledoux*, tome 2 (1998), Paris-Bordeaux, 1999.

*

A. Jacques et J.-P. Mouilleseaux, *Les architectes de la liberté*, cat. expo. Paris, ENSBA, 1989.
Jaillot (J.-B.-M. Renou de Chevigné, dit), *Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris* (...), Paris, 1772-1775.
Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expérience, cat. expo. sous la dir. de M. Mosser, CNMHS, Paris, 1977.
J. Jarry, « La Rotonde de la Villette », *G.B.A.*, 1932.
C. Jencks, *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. London: Academy Editions, 1987.
E.Jollet, « Rocaille : la forme et la force », in *Louis XV. Passion d'un roi. 1710-1774*, dir. Y. Carlier et H. Delalex, cat. expo. (Château de Versailles, oct. 2022-fév. 2023), Versailles, 2022.
E. Jollet, « Introduction » *La Font de Saint-Yenne* : *œuvre critique*, Paris, 2001.
Journal de Paris, de 1777 à 1802.
Journal de la Société républicaine des arts.
P. Junod, « Ruines », dans M. Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières* [1997], Paris, PUF, 2014.

*

E. Kaufmann [1933-a], « Die Stadt des Architekten Ledoux », *Kunstwissen-schafiliche Forschungen*, Berlin, 1933.
E. Kaufmann [1933-b], *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Vienne, 1933 (trad. *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, 1981).
E. Kaufmann [1952], « 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).
E. Kaufmann [1955], *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963).
W. Kent, *Designs of Inigo Jones*, Londres, 1727.
L. Keller, « Piranèse et les poètes romantiques », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, mars 1966, n° 18.
A.-G. Kersaint, *Discours sur les monuments publics prononcé le 15 décembre 1*791, Paris, 1792.
M. Kiene, *Pannini*, cat. expo. Louvre, Paris, 1992.
F. Kimball, « Influence de l'architecture anglaise dans la formation du style Louis XVI », *G.B.A.*, 1931.
S. Klein, *Les barrières de Paris de C.-N. Ledoux : étude à travers leur iconographie*, mémoire de maîtrise de l'Université de Paris-I (exemplaire dactylographié), 1994.
B. Kraege, « The School of the New Athens: Boullée, Raphael and Anachronism in the *Bibliothèque du Roi* », *Mythologies et mondes possible, Anachronismes*, 17-1, 2022, en ligne 15 juillet 2022, https://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3536.
J.-C. Krafft [1812], *Recueil d'architecture civile*, Paris, 1812.
J.-C. Krafft [1838], *Choix de maisons et d'édifices publics de Paris et de ses environs*, Paris, 1838.
J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belle maisons (...) à Paris*, Paris, s. d. (1802).

*

J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-arts*, Paris, 1752.
P. Lacroix, *La saline d'Arc-et-Senans et les techniques de canalisation en bois : notes d'histoire comtoise*, Lons-Le-Saunier, 1970.
P.-L. Laget, « Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de Chirurgie », *Paris, capitale des arts sous Louis XV, Annales du Centre Ledoux*, t. 1, Bordeaux-Paris, 1997.
La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert* (...), Paris, 1752.
S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, 2 Tomes, Paris, 1910-1911.
C.-P. Landon, *Annales du Musée*, Paris, 1800-1809.
S. Lang, « The early publications of the temples at Paestum », *Journal of the Warburg and Courtault Institute*, vol. XIII, 1950.
J. Langner [1960], « Ledoux Redaktion des eigener Werke für die Veröffentlichung », *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, t. XXIII, 1960.
J. Langner [1963], « Ledoux und die « Fabriques », voraufsetzung der Revolutionarchitektur im Lanschaftsgarten », *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 1963.
J. Langner[1978], « La vue par dessous le pont. Fonctions d'un motif piranésien dans l'art français de la seconde moitié du XVIII^e siècle », actes du colloque de Rome (Villa Médicis, mai 1976) *Piranèse et les Français*, sous la dir. de G. Brunel, Rome, 1978.
D. Laroque, *Le Discours de Piranèse*, Paris, 1999.
M.-A. Laugier [1755], *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755 (1re éd., 1753 –rééd. Bruxelles, 1979).
M.-A. Laugier [1765], *Observations sur l'architecture*, La Haye-Paris, 1765 (rééd., Bruxelles, 1979).
R. Laulan, *L'Ecole Militaire, aperçu historique et guide des visiteurs*, Paris, s. d. (v. 1942).
M. Lauro, *Charles-François Viel (1745-1819), architecte et théoricien*, thèse de doctorat, Univ. Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2019, éd. en ligne https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=marc+lauro+viel+th%C3% A8se+de+doctorat.
P. Lavedan, *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et Temps modernes*, Paris, 1959.
P. Lavedan, « Le château de Montcley », dans *Congrès archéologique de France, CXVIIIe session, Franche-Comté*, 1960.
P. Lavedan et J. Hugueney, *Histoire de l'urbanisme à Paris*, Paris, 1975.
A. Lebeurre [1998], « Le *genre arabesque* : nature et diffusion des modèles dans le décor intérieur à Paris, 1760-1790 », *Histoire de l'art*, no 42-43, 1998.
A. Lebeurre [1999], « Les loges de Raphaël, école moderne de l'*arabesque*. Sur quelques étapes de la réception d'un modèle », actes du colloque *L'art et les*

normes sociales au xviii^e siècle, sous la dir. de T. Gaehtgens, Institut allemand d'histoire de l'art de Paris (fév. 1999 –sous presse).
A. Lebeurre et C. Ollagnier (dir.), François-Joseph J. Bélanger : artiste-architecte (1744-1818), Paris, 2022.
A. Le Bihan, *La franc-maçonnerie à Nantes pendant la Révolution française (1789-1799)*. [Loire-Atlantique], Mémoire de master, Histoire, Nantes, 2013.
N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.
H. Leclerc [1946], *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, P aris, 1946.
H. Leclerc [1958], « Au théâtre de Besançon (1775-1784), C.-N. Ledoux réformateur et précurseur de Richard Wagner », *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. X, 1958.
Lédontal, abbé, *Arc-et-Senans à travers les âges*, Besançon, 1927.
C. Lee, *Henri Bertin et les échanges de porcelaine* (…), *Louvain, 2025.*
R.-W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la Peinture. XV^e-XVII^e siècles*, Paris, 1991 (1re éd. en anglais, 1967).
C.-N. Ledoux [1802], *Prospectus* [pour la souscription au livre de 1804], Paris, 1802.
C. –N. Ledoux [1804], *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804.
D. Ledoux-Lebard, « Le mobilier Empire du pavillon de chasse de Bagatelle », *Les arts à l'époque napoléonienne*, Archives de l'art français, nouvelle période, t. XXIV, 1969.
J.-G. Legrand, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture* (...), Paris, nlle. éd. 1809.
J.-G. Legrand et C.-P. Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, Paris, 1806-1809 (rééd., 1818, 1842).
M. Lehideux, « Le château de Montcley », *La vie urbaine*, 1961.
J. Lejeaux, « J.-F. Blondel, professeur d'architecture », *L'Architecture*, 1927.
P. Lelièvre [1942], *Nantes au xviii^e siècle, urbanisme et architecture*, Nantes, 1942 (nlle. éd. augmentée, Paris, 1988).
P. Lelièvre [1975], « La ville au XVIIIe siècle. Expansion et morphologie », actes du colloque *La ville au xviii^e siècle*, Aix-en-Provence, 1975.
F. Lemerle, « La Grèce de papier des lecteurs de Vitruve au XVIe siècle », *Recherches sur la réception de l'Antiquité*, v. 8, C. Gaullier-Bougassas, dir., Turnhout, 2025.
H. Lemonnier [1910], « La mégalomanie dans l'architecture », *L'Architecte*, t. V, 1910.
H. Lemonnier [1911], *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture (1671-1793)*. Paris, 1911-29, 10 vol.
A. Lemonnier-Mercier 2013], *Les embellissements du Havre au XVIIIe siècle*, Rouen, 2013
J.- M. Leniaud, *Napoléon et les arts*, Paris, 2012.
A. Le Pautre, *Les Œuvres d'architecture d'Antoine Le Pautre, architecte ordinaire du Roy.* A Paris, chez Jombert, s.d. (après 1679).
Jean-Jacques Lequeu. Bâtisseur de fantasmes, L. Baridon, J.-P. Garric, M. Guédron, C. Le Bitouzé (dir.)), cat. expo., Petit Palais, Paris , 2018.
G.-L. Le Rouge [1771], *Curiosités de Paris, de Versailles, Marly, Vincennes, Saint-Cloud et ses environs* (...), Paris, 1771.
G.-L. Le Rouge [1776], *Détail des nouveaux jardins à la mode*, s. l. (Paris ?), s. d. (av. 1776-88).
B. Le Roy, « Architettura rurale nei trattati francesi tra 1789 a 1870 », *Le macchine imperfetta, Architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo*, Rome, 1980.
J.-D. Le Roy [1758], *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758 (rééd. en 1770).
J.-D. Le Roy [1764], *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont donné à leurs temples* (...), Paris, 1764 (rééd. en 1770).
Les éléments et les métamorphoses de la nature, (Colloque de Bordeaux, sept. 1999), sous la dir. de H. Brunon, M. Mosser et
G. Lesterlin, « La reconstruction du Palais de Justice à Paris après l'incendie de 1776. Le rôle des architectes face aux enjeux politique », *Fondation Eugène Piot*, Paris, 2001.
G. Levallet, « L'ornemaniste Jean-Charles Delafosse », *G.B.A.*, t. 1, 1929.
G. Levallet-Haug [1933-a], « Les Écuries de Mme Du Barry », *Revue de l'Histoire de Versailles et de la Seine-et-Oise*, 1933.
G. Levallet-Haug [1933-b], « L'hôtel de ville de Neuchâtel », *B.S.H.A.F.*, 1933.
G. Levallet-Haug [1934-a], *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris-Strasbourg, 1934.
G. Levallet-Haug [1934-b], « L'architecte Ledoux et la clôture de Paris », *Société d'iconographie parisienne*, 1934.
D. Ligou, *Histoire des Francs-Maçons en France*, Toulouse, 1981.
A. Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, 2005.
H. Lipstadt, « Soufflot, De Wailly, Ledoux : la fortune critique dans la presse architecturale. 1800-1825 », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.
J. Lock *An Essay Concerning Human Understanding, Londres, 1690* [trad. en français : *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, 1729].
J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1978 (1re éd., 1912).
A. Lombard, *Fénelon et le retour à l'antique au xviii^e siècle*, Neuchâtel, 1954.
Louis XV. Un moment de perfection de l'art français, cat. expo., Paris, Hôtel de la Monnaie, Paris, 1974.
Louis XV. Passion d'un roi. 1710-1774, dir. Y. Carlier et H. Delalex, cat. expo. (Château de Versailles, oct. 2022-fév. 2023), Versailles, 2022.
A. Loos, *Ornement et crime*, (« *Ornament und Verbrechen* », 1908, éd. *Frankfurter Zeitung*, Francfort, 1929), trad. *Cahiers d'aujourd'hui,* Paris, 1913.
J. Louth et M. Baridon. « A propos du tableau de Lemonnier : ''Une soirée chez Madame Geoffrin'' », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°12, 1992.
B. Lossky, « Un architecte français en Russie à l'aube du XIXe siècle : J.- P. Thomas, dit de Thomon », *Revue des études salves*, t. 57, fasc. 4. 1985.
F. Loyer, *Le Siècle de l'Industrie*, Genève-Paris, 1983.
C.-F. Lubersac de Livron, *Discours sur les*

monuments publics de tous âges et de tous les peuples connus, Paris, 1775.

*

Madame de Pompadour et les arts, sous la dir. de X. Salmon, cat. d'expo. (Versailles, Munich-Londres, fév. 2002-janv. 2003), Paris, 2002.
P. Maffre et J.-P. Bériac, *Le Bordelais néo-classique*, Bordeaux, 1983.
P. Maffre, *Construire Bordeaux au XVIII[e] siècle. Les frères Laclotte, architectes en société (1756-1793)*, Bordeaux, 2013 ;
Le Magasin pittoresque, 1848, 1852, 1859.
E. Malbois, « Projets de place devant Saint-Sulpice par Servandoni », *G.B.A.*, t. II, 1922.
C. Mambriani, « Guillaume Du Tillot à la cour de Parme Et l'influence du ''tournant Marigny''. Un Intendant des Bâtiments et Premier ministre tout puissant (1749-1771) », in *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, www.ghamu.org, 2024.
J. Mariette, *L'Architecture française*, Paris, 1737-1738.
Marigny, ministre des arts au château de Menars : « Le naturel exalté », dir. C. Morin, cat. expo. (juin-sept. 2012), Blois-Milan, 2012.
M. Marion, *Dictionnaire des institutions de la France aux xvii[e] et xviii[e] siècles*, Paris, 1923.
C. Marionneau, *Victor Louis, sa vie, ses travaux, sa correspondance*, Bordeaux, 1881.
R. Mas, « Dom Jacques Martin, historien des Gaulois (1684-1751) », dans *Nos ancêtres les Gaulois*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (23-25 juin 1980).
A. Marquiset, *Le marquis de Marigny (1727-1781)*, Paris, 1918.
D. Massounie, « Les monuments de l'eau au XVIII[e] siècle : mise en scène d'un élément ou architecture de l'abondance », actes du colloque de Bordeaux (17-21 septembre 1997), H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau (dir.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature*, Paris-Bordeaux, 2004.
M. Mathieu, *Pierre Patte, sa vie et son œuvre*, Paris, 1940.
B. de Maufaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719-1724.
R. Mauzi, *L'idée de bonheur au xviii[e] siècle*, Paris, 1965.
Mémoires de Trévoux
Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de la République des Lettres depuis 1762 jusqu'à nos jours, publié par L.-P. de Bachaumont et ses successeurs, 36 vol., Londres, 1779-1789.
S. Menant, *La chute d'Icare. La crise de la poésie française (1700-1750)*, Paris, 1981.
M. Ménard, « Le château, la forteresse, dans l'imagerie révolutionnaire », dans *Les images de la Révolution française, Paris, 1988.*
L.-S. Mercier [1770], *L'an deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fut jamais*, Amsterdam, 1770 (rééd., 1786).
L.-S. Mercier [1782], *Tableau de Paris*, nlle. éd., Amsterdam, 1782-1788.
L.-S. Mercier [1797], *Le nouveau Paris*, Paris, 1797.
Mercure de France, de 1760 à 1786.
C. Métais (Abbé), *Le Château de Herces à Berchères-sur-Vesgre*, s. l. 1897.
H. Méthivier, *La fin de l'Ancien Régime*, Paris, 1970.
C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993.
M.-R. Michel, *Le dessin français au XVIII[e] siècle*, Fribourg-Paris, 1987.
J. Michelet, *Histoire de France*, vol. XVI, *Louis XV* (1866) et XVII, *Louis XV et Louis XVI* (1867), rééd. P. Viallaneix et P. Petitier, Paris, 2004.
R. Middleton [1963], « The abbé de Cordemoy and Graeco-Gothic Ideal : a Prelude to Romantic Classicism », *Journal of the Warburg and Courtault Institute*, 1962-1963.
R. Midleton [1968], « French 18th Century opinion on Wren », *Concerning Architecture. Essays (...) presented to N. Pevsner*, Londres, 1968.
R. Middleton [1977], « J.-F. Blondel and the Cours d'Architecture », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XVIII, n° 4, décembre 1977.
R. Middleton [1980], « Dessins français à la Royal Library de Londres », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.
R. Middleton [1989], « J.-N. Servandoni : du théâtre à la ville », *Théâtre et architecture*, actes du colloque *L.-M. Cordonnier* (14-16 nov. 1985, Lille), publication polycopiée de l'École d'Architecture de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1989.
R. Middleton [1992], « The château and gardens of Mauperthuis. The formal and the informal », *Garden History. Issues, Approaches, Methods*, sous la dir ; de J. Dixon Hunt, Washington, D. C., 1992.
R. Middleton et D. Watkin, *Architecture moderne. Du néo-classicisme au néo-gothique. 1750-1870*, Paris, 1983.
C. Mignot [1978], « Le bossage à la Renaissance. Syntaxe et iconographie », *Formes*, n° 2, 1978.
C. Mignot [1983], *L'architecture au XIX[e] siècle*, Fribourg-Paris, 1983.
C. Mignot et D. Rabreau (dir. et rédacteurs), *Histoire de l'art, Temps modernes, XV[e]-XVIII[e] siècles*, éd. Flammarion,
Paris, 1996.
C. Mignot, « Baroque », *Vocabulaire européen de la philosophie*, dir. B. Cassin, Paris, 2004.
P. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966.
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, www.ghamu.org, 2024.
La monarchie absolutiste et l'histoire de France (...), actes du colloque de la Sorbonne (26-27 mai 1986), Paris, 1987.
J. Mondain-Monval, *Soufflot, sa vie, son œuvre, son esthétique (1713-1780)*, Paris, 1918.
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.
Moniteur universel, de l'an II à l'an VIII.
A. de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, 1875-1892, 10 vol.
A. de Montaiglon, Jules Guiffrey (éd.), *Correspondance des Directeurs de l'Académie de*

France à Rome avec les Surintendants [sic] *des Bâtiments*, Paris, 1900.
C. Morel et C. Cordier, *Histoire de Scey-sur-Saône et de la famille princière de Bauffremont*, Scey-sur-Saône, s. d.
J.-C. Moreux, « Le jeu savant. La tradition ésotérique dans l'art », *Médecine de France*, 1949.
C. Morin, « Les fontaines de pierre », *Paris et ses fontaines, Paris et ses fontaines* (…), cat . expo. DAVP, Paris, 1995.
C. Morin, *Au service du château* (…), Paris, 2008.
R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, Genève, 1974.
M. Mosser [1971], « L'hôtel des Monnaies à Paris, œuvre de Jacques-Denis Antoine », *Information d'histoire de l'art*, nº 2, mars-avril 1971.
M. Mosser [1973], « Monsieur de Marigny et les jardins : projets inédits de fabriques pour Ménars », *B.S.H.A.F.*, 1973.
M. Mosser et D. Rabreau, « Paris en 1778. L'architecture en question », Revue *Dix-huitième siècle*, 1979.
M. Mosser et D. Rabreau [1979], *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo., CNMHS, Paris, 1979.
M. Mosser et D. Rabreau [1980], « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », actes du colloque de Lyon (juin 1980), *Soufflot et l'architecture des Lumières, Les Cahiers de la recherche rchitecturale*, supplément au n° 6-7, 1980.
M. Mosser [1981], « Pittoresco nella città. Giardini privati a Parigi nel XVIII secolo », *Lotus international*, nº 30, 1981.
M. Mosser [1982], « Le rocher et la colonne. Un thème d'iconographie architecturale au XVIIIe siècle », *Revue de l'art*, nº 58-59, 1982-83.
M. Mosser et D. Rabreau [1983-a], « L'Académie royale et l'enseignement de l'architecture au XVIIIe siècle », *A. A. M.*, nº 25, 1983.
M. Mosser, [1983-b] « Le souper grec de Mme Vigée Lebrun, *Dix-huitième siècle*, année 1983.
M. Mosser, |1986] « Trois colonnes hiéroglyphiques de J.-C. Delafosse », *Revue de l'art*, n° 73, 1986.
M. Mosser [1987-a], « Situation d'Emil K », *De Ledoux à Le Corbusier. Origine de l'architecture moderne*, cat. expo (Arc-et-Senans, Paris), Arc-et-Senans, 1987.
M. Mosser [1987-b], « L'architecture entre pouvoir et Lumière : l'exemple de la Russie », *La France et la Russie au siècle des Lumières*, cat., expo., Grand Palais, Paris, 1987.
M. Mosser [1989-a], « Le temple et la montagne : généalogie d'un décor de fête révolutionnaire », *Revue de l'art*, nº 83, 1989.
M. Mosser, [1989'b] R. John, C. Sambricio, W. Szambien, G. Teyssot, « L'architecture néo-classique en Europe : essai de bibliographie depuis 1980 », *Revue de l'art*, nº 83, 1989.
M. Mosser [1990], « Jacques-Denis Antoine. Architecte créateur », *L'Institut et la Monnaie, deux palais sur un quai*, cat. expo., Paris, 1990.
M. Mosser [1991-a], Introduction à l'*Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, présenté par M. Gallet, Paris, 1991.
M. Mosser et G. Teyssot (dir.) [1991-b], *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1991.
M. Mosser [1992], « Jacques-Denis Antoine, architecte créateur », *La Monnaie et l'Institut*, cat. expo., Paris, 1992.
M. Mosser [2004], « Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme », actes du colloque de Bordeaux (17-21 septembre 1997), H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau (dir.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature*, Paris-Bordeaux, 2004.
E. Munhall, *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*, cat. expo. (Hartford, San Francisco, Dijon), Dijon, 1977.

*

P. Naudon, *Histoire générale de la Franc-Maçonnerie*, Fribourg, 1981.
P. Navascues, « La Alameda de Osuna: una villa suburbana", revue *Pro-Arte*, Barcelone, 1975 n° 2.
B. Naviner, *La Saline royale d'Arc-et-Senans de Claude-Nicolas Ledoux*, diplôme d'architecte, Ecole d'architecture de Paris-La Villette, 1989 (exemplaire photocopié).
J.-F. de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, 1757-1780.
G. Nicoud, « Marigny et la Russie », *in 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, www.ghamu.org, 2024.
C. Norberg-Schulz, *La signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, 1977 (1re éd., Milan, 1974).
Nos ancêtres les Gaulois, actes du colloque de l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, juin 1980), Clermont-Ferrand, 1982.
Noverre, *Lettres sur la danse*, Paris, 1760 (rééd., Paris, 1978).
Mme d'Oberkirch, *Mémoires de la baronne d'Oberkirch*, publié par le comte de Montbrison, Paris, 1853 (rééd., 1970).
W. Oechslin [1971], « Pyramide et sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIIIe siècle et ses sources italiennes », *G.B.A.*, avril 1971.
W. Oechslin [1978], « L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse », *Piranèse et les Français*, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, 1976), Rome, 1978.
W. Oechslin [1995], « L'abri du pauvre », *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, sous la dir. de M. Mosser et P. Nys, actes du colloque de Vassivière-en-Limousin (septembre 1994), Paris, 1995.
W. Oechslin et A. Buschow, *Festarchitektur. Der Architek als Inszenierungskünstler*, Stuttgart, 1984 (trad. en français, Bruxelles, 1987).
W. Oechslin, « Tout n'est pas dit sur l'Architecture », dans *Les Arts réunis, Etudes offertes à Daniel Rabreau*, Paris, 2016.
L'œuvre de Soufflot à Lyon, dir. M.-F. Perez er D. Ternois, Lyon, 1982.
J.-W. Olivier, *The life of William Beckford*, Londres, 1932.
C. Ollagnier [2018], *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*,
Bruxelles, 2018.
C. Ollagnier [2023], « 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.*
A. Oncken, *Friedrich Gilly. 1772-1800*, Berlin, 1935.
H. Ottomeyer, « Autobiographies d'architectes parisiens, 1759-1811 », *B.S.H.P.I.F*. (1771), Paris, 1974.
M. Ozouf [1966], « L'image de la ville chez C.-N. Ledoux », *Annales E.S.C*., nov.-déc. 1966.
M. Ozouf [1976], *La fête révolutionnaire*, Paris, 1976.

*

L. Paget, *Monographie du bourg de Marnay (Haute-Saône)*, Vesoul-Paris, 1926.
A. Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venise, 1570 (trad. en français de Fréart de Chambray, Paris, 1650 – rééd. Paris, 1980).
Palladio (en France), nº spécial *M.H.F*., nº 2, 1975.
Palladio e la sua eredità nel mondo, cat. expo. Basilica Palladiana, Vicence, 1980.
E. Panovsky *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (*Studies in iconology*, 1939), Paris, Gallimard, 1967.
Le Panthéon symbole des révolutions (...), sous la dir. de B. Bergdoll, cat. expo. CNMHS Paris-CCA Montréal, Paris, 1989.
Paris, capitale des arts sous Louis XV, sous la dir. de D. Rabreau, *Annales du Centre Ledoux*, tome 1, Paris-Bordeaux, 1997.
Paris et ses fontaines (…), cat . expo. DAVP, Paris, 1995.
F.-G. Pariset [1962], « L'architecte Barreau de Chefdeville », *B.S.H.A.F*., 1962.
F.-G. Pariset [1974], *L'art néo-classique*, Paris, 1974.
P. Patte [1765], *Les monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765.
P. Patte [1769], *Mémoire sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, 1769.
M.-R. Paupe, « Dorique et Toscan. Du traité de Vitruve à la découverte de la Grèce », *A.A.M*., nº 34, 1987.
M. Pellegri, *Ennemondo Alessandro Petitot 1727-1801* (...), Parme, 1965.
L. Pelpel, C. Cohen et M.-P. Perdrizet, *La formation architecturale au xviii*[e] *siècle en France*, Paris, 1980.
C. Percier et P.-F. L. Fontaine, *Recueil de décorations intérieures*, Paris, livraisons de 1801 à 1812.
J.-M. Pérouse de Montclos [1966], « Charles-François Viel, architecte de l'Hôpital général et Jean-Louis Viel de Saint-Maux, architecte, peintre et avocat au Parlement de Paris », *B.S.H.A.F*., 1966.
J.-M. Pérouse de Montclos [1969], *Étienne-Louis Boullée. 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.
J.-M. Pérouse de Montclos [1982], *L'architecture à la française*, Paris, 1982.
J.-M. Pérouse de Montclos [1984], *« Les Prix de Rome ». Concours de l'Académie royale d'architecture au xviii*[e] *siècle*, Paris, 1984.
J.-M. Pérouse de Montclos [1989], *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, 1989.
J.-C. Perrot, *Genèse d'une ville moderne. Caen au xviii*[e] *siècle*, Paris-La Haye, 1975.
J.-C. Perrot, « Urbanisme et commerce au XVIIIe siècle dans les ports de Nantes et de Bordeaux, », actes du colloque franco-genevois de Lyon (s. d.), *Villes et campagnes XV*[e]*-XX*[e] *siècles*, Lyon, éd. PUL, 1977.
J. -C. Petitfils, *Louis XV*, Paris, 2014.
E.-A. Petitot, *Mascarade à la grecque*, Parme, 1771.
Petitot: un artista del settecento europeo a Parma, cat. expo., Parme, 1997.
L.-C.-F. Petit-Radel, *Examen analytique et tableau comparatif des synchronismes de l'histoire des temps héroïques de la Grèce*, Paris, 1827.
J.-R. de Petity, *Étrennes françaises dédiées à la Ville de Paris pour l'année jubilaire du règne de Louis le Bien-Aimé*, Paris, 1766.
O. Pétré-Grenouilleau, « Les négoces atlantiques français. Anatomie d'un capitalisme relationnel », études consacrées à L'Atlantique, revue *Dix-huitième siècle*, n° 33, 2001.
M. Petzet, *Soufflots Sainte-Geneviève und der Französische Kirchenbau des 18 jahrhunderts*, Berlin, 1961.
N. Pevsner, *A History of Building Types*, Londres, 1976.
N. Pevsner et S. Lang [1948], « The Doric Revival », *The Architectural Review*, t. CIV, 1948 (rééd. *Studies in Art, Architecture and Design*, t. I, Londres, 1968).
N. Pevsner et S. Lang [1956], « The Egyptian Revival », *The Architectural Review*, t. CXIX, 1956 (rééd. *Studies in Art, Architecture and Design*, t. I, Londres, 1968).
M.-J. Peyre, *Œuvres d'architecture*, Paris, 1765 (2[e] éd. augmentée de la « Dissertation sur les colonnades », parue dans le *Mercure de France* en 1778, Paris, 1795).
J.-M. Peysson [1980], « Le mur d'enceinte des Fermiers généraux à Paris : étude à travers la presse. 1784-1791 », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.
J.-M. Peysson [1983], « Le mur d'enceinte des Fermiers généraux et la fraude à la fin de l'Ancien Régime », *B.S.H.P.I.F*., 1983.
J.-M. Peysson [1984], *Le mur d'enceinte des Fermiers généraux, 1784-1791. Politique, économie, urbanisme*, thèse de doctorat de l'Université de Paris-I (exemplaire dactylographié), 1984.
E. Piccoli, « L'Antique pour un moderne », *Revue de l'art* [consacrée à ''L'architecture antique à l'époque moderne''], n° 170, 2010.
A. Picon [1988-a], *Architectes et ingénieurs au Siècle des Lumières*, Paris, 1988.
A. Picon [1988-b], *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris, 1988.
A. Picon [1992-a], « Les architectures de l'utile. Les concours de l'École des Ponts et chaussées à la fin du XVIIIe siècle », *Le progrès des arts réunis*, Bordeaux, 1992.
A. Picon [1992-b], *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des Ponts et chaussées 1747-1851*, Paris, 1992.
A. Picon [1995], « Charles-François Mandar 1757-1844 ou l'architecture dans tous ses détails », *Revue de l'art*, nº 109, 1995.
A. Picon et M. Yvon, *L'ingénieur artiste. Dessins anciens de l'École des Ponts et chaussées*, Paris,

1989.
P. Piéra, *Claude-François-Marie Attiret. 1750-1823, architecte de Riom*, Paris, 1990.
P. Piéra, « Le néo-classicisme en Basse-Auvergne », *L'Histoire en Auvergne, revue archéologique et historique*, n° 3, 1997.
J.-A. Piganiol de la Force, *Description historique de Paris et de ses environs*, Paris, 1765.
R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, rééd., Paris, Gallimard, 1989.
P. Pinon [1977], « Hôtels parisiens de la fin du XVIIIe siècle et parcellaire foncier. Référence et coexistence », *A.M.C.*, nº 42, 1977.
P. Pinon [1980], « Lotissements spéculatifs, formes urbaines et architectes à la fin de l'Ancien Régime », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.
P. Pinon [1986] (sous la dir), *Un canal... des canaux...*, cat. expo., C.N.M.H.S., Paris, 1986.
P. Pinon [1998], *Pierre-Adrien Pâris*, thèse pour le doctorat d'État, Université de Paris-IV (exemplaire dactylographié), 1998.
P. Pinon et L. Saulnier-Pernuit (sous la dir.*), Le Sénonais au xviii e siècle. Architecture et territoire*, cat. expo., Palais Synodal, Sens, 1987.
G.-B. Piranèse [1743], *Prima Parte de Architettura e Prospettive*, Rome, 1743.
G.-B. Piranèse [1760], *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani*, Rome, 1760.
G.-B. Piranèse [v. 1760], *Invenzioni capricci di carceri*, Rome, s. d. (début des années 1760).
G.-B. Piranèse [1762], *Il campo Marzo dell'Antica Roma*, Rome, 1762.
G.-B. Piranèse [1769], *Diverse Maniere d'Adornare i Cammini ed Ogni altra parte degli edifici desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca*, Rome, 1769.
G.-B. Piranèse [1778], *Vasi, candelari, cippi, sarcofago* (...), Rome, 1778-1791.
Piranèse et les Français. 1740-1790, cat. expo. (Rome, Dijon, Paris), Rome, 1976.
Piranèse et les Français, sous la dir. de G. Brunel, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, mai 1976), Rome, 1978.
Planchenault [1931-a], « Les Salines royales d'Arc-et-Senans », *G.B.A.*, 1931.
Planchenault [1931-b], « Le château de Bénouville », *G.B.A.*, 1931.
D. Plouviez, « Du prix de Rome au quai de la Piperie, Mathurin Crucy, entrepreneur de construction navale à Nantes », *Annales historiques de la Révolution française*, 373, 2013.
M.-V. Poinsot, « La Comédie des Trois Ordres », dans *Les Images de la Révolution française*, Sorbonne (25-27 octobre 1985), Paris.
J. Polti, « Les Salines royales d'Arc-et-Senans », *Monuments Historiques*, 1938.
R. Pomeau, « De Louis XIV à Louis XVI. Les lettres entre le Pouvoir et la ville », *Pouvoir, ville et société en Europe 1650-1750*, actes du colloque de Strasbourg (1981), Strasbourg-Paris, 1983.
E. Pommier [1989-a], *Quatremère de Quincy. Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (introduction et notes), Paris, 1989.
E. Pommier [1989-b], « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, nº 83, 1989.
E. Pommier [1991], *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991.
E. Pommier [2003], *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003.
B. Pons, *Grands décors français 1650-1800*, Dijon, 1995.
A. Ponte, « Phallocentrisme et architecture : la théorie de R. Payne Knight », *Le progrès des arts réunis*, Bordeaux, 1992.
Le Port des Lumières, cat. expo., Musée des Beaux-arts, t. 2, *Architecture et art urbain. Bordeaux1780-1815*, sous la dir. de J.-C. Lasserre et D. Rabreau, Bordeaux, 1989.
Les Portes de Bordeaux, cat. expo., C.A.I.D. Secteur sauvegardé de Bordeaux (exemplaire dactylographié), Bordeaux, 1982.
Mham, Minute d'histoire de l'architecture moderne, éd. en ligne du GHAMU (Groupe architecture, mentalités urbaines) https://www.ghamu.org.
J. Potel, « Palladio versus Vignole », *Mham (Minute d'histoire de l'architecture moderne)*, Publications en ligne du Ghamu, 2024 (Groupe architecture, mentalités urbaines) https://www.ghamu.org.
M. Praz [1940], *Gusto Neoclassico*, Florence, 1940 (éd. Révisée, Milan, 1974).
M.Praz [1971], « Néoclassicisme », *Encyclopaedia universalis*, , Paris, 1971 (nlle éd., *Corpus*, 1985).
S. Pressouyre, « Un ensemble néo-classique à Port-Vendres », *M.H.F.*, nº 4, 1963.
Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts, publiés par M. Bonnaire, *La Classe de Littérature et Beaux-arts (...), an V – an XIV*, t. 1-2, Paris, 1937-1940.
Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, publiés par H. Lemonnier, Paris, 1911-1926.
Le progrès des arts réunis, actes du colloque de Bordeaux-Toulouse (mai 1989), sous la dir. de D. Rabreau et B. Tollon, Bordeaux, 1992.
J. Pronteau [1982], « Le lotissement de la Couture extérieure du Temple à Paris et la formation de la nouvelle ville d'Angoulême 1777-1792 », *B.S.H.P.I.F.* (1981, 108e année), 1982.
J. Pronteau [1986], *Edme Verniquet* (...), Paris, 1986.
Le progrès des arts réunis (...), sous la dir. de D. Rabreau et B. Tollon, actes du colloque de Bordeaux-Toulouse (1989), Bordeaux, 1992.
Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières, acte du colloque (Paris17-19 déc. 2009), Annales du Centre Ledoux, T. VIII, Paris-Bordeaux, 2011.
Publier sur l'art, l'architecture et la ville : La Font de Saint-Yenne (1688-1771) et l'ambition d'une œuvre Colloque international Université Paris Ouest Nanterre La Défense Université Bordeaux Montaigne, Université de Cergy-Pontoise Paris, 24 et 25 novembre 2016, XVIII
J.-B. Pujoulx, *Paris à la fin du XVIII e siècle*, Paris, 1801.
F. Pupil, *Le Style Troubadour*, Nancy, 1985.
L. Puppi, *Andrea Palladio. Opera completa*, Milan, 1986.
L. Puppi, *Li grande ville italiane. Veneto, Toscana, Lazio*, Novarre, 1998.
A.-C. Quatremère de Quincy [1830], *Histoire de la vie et des œuvres des plus célèbres architectes* (...), Paris, 1830.
A.-C. Quatremère de Quincy [1832], *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, 1832.

A.-C. Quatremère de Quincy [1835], *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1835 (rééd., *A.A.M.*, Bruxelles, 1980).
L. de Quellem, *Château de Malmaison*, Paris, éd. Foulard, s. d.
J.-L. Quoy-Bodin, *L'armée et la Franc-maçonnerie* (...), Paris, 1987.

*

D. Rabreau [1968], « Le Théâtre et la place Graslin de Mathurin Crucy (1784-1787) à Nantes », *Congrès archéologique de France*, Haute Bretagne, 1968.
D. Rabreau [1971], « L'Architecture néoclassique en France et la caution de Palladio », *Bollotino C.I.S.A Andrea Palladio*, 1971.
D. Rabreau [1972], « Le projet de place royale de C.-J.-A. Bertrand à Besançon, 1770 », *B.S.H.A.F.*, 1972.
D. Rabreau [1973], « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, nº 5, 1973.
D. Rabreau [1975-a], « Ce cher XIX^e siècle. Palladio et l'éclectisme parisien », *M.H.F.*, nº 2, 1975.
D. Rabreau [1975-b], « Le théâtre Feydeau et la rue des Colonnes 1791-1829 », actes du *100^e Congrès national des Sociétés savantes*, Paris, 1975.
D. Rabreau [1976-a], « L'œuvre de Mathurin Crucy à Nantes. Un modèle d'esthétique urbaine néo-classique 1780-1820 », *Storia della città*, nº 4, Milan, 1976.
D. Rabreau [1976-b] « La chapelle expiatoire du square Louis XVI à Paris », *Les monuments historiques de la France*, n°1, 1976.
D. Rabreau [1977-a], « Architecture et fêtes dans la Nouvelle Rome (...) », *Les Fêtes de la Révolution*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), Paris, 1977.
D. Rabreau [1977-b], « Un forum au cœur du Paris révolutionnaire : les projets de Charles De Wailly, 1798 », *L'Ivre de pierre*, Paris, 1977.
D. Rabreau [1978-a], *Le théâtre et l'embellissement des villes de France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat d'État, Université de Paris-IV-Sorbonne (exemplaire dactylographié), 1978.
D. Rabreau [1978-b], « Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain (...) », *Piranèse et les Français*, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, 1976), Rome, 1978.
D. Rabreau [1978-c], " Les thermes exercice de style ", *Monuments historiques*, n° 1, 1978.
D. Rabreau [1980-a], « Palladianisme français », in *Palladio e la sua eredità nel mondo*, cat. expo. Basilica Palladiana, Vicence, 1980.
D. Rabreau [1980-b], codirection avec M. Roland Michel et G. Martin-Méry, « Introduction » et notices, *Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, cat. expo., Bordeaux, éd. Musée des Beaux-arts, 1980.
D. Rabreau [1980-c] – « Le théâtre de Nantes ou l'urbanisme mis en scène », *Monuments historiques*, n° 108, 1980.
D. Rabreau [1983], « L'Opéra du Mont Olympe en 1734. À propos d'un projet de G.-M. Oppenordt », *Rameau en Auvergne*, recueil de conférences sous la dir. de J.-L. Jam, Clermont-Ferrand, 1983.
D. Rabreau [1985], « Architecture et art urbain » (bibliographie analytique) », *L'Europe à la fin du XVIII^e siècle (vers 1780-1802*), sous la dir. de A. Corvisier, Paris, 1985.
D. Rabreau |1987] et W. Szambien, « Ein verkanntes Monument : Die rue des Colonnes in Paris », *Daîdalos*, Berlin, 1987.
D. Rabreau [1990], « De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIII^e siècle », *Architecture et comportement*, vol. 6, nº 1, Lausanne, 1990.
D. Rabreau [1991], « Les nouveaux châteaux de la réaction nobiliaire et seigneuriale (...) », *Châteaux et révolutions*, actes du colloque de castellologie (Flaran, Gers, 1989), Flaran, 1991.
D. Rabreau [1992], « Le Théâtre de la Réunion des Arts : les enjeux d'une conquête révolutionnaire », *Le progrès des arts réunis*, actes du colloque de Bordeaux-Toulouse (1989), Bordeaux, 1992.
D. Rabreau [1993], « La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture selon C.-N. Ledoux », *Clodion et la sculpture française* (...), sous la dir. de G. Scherf, actes du colloque du Louvre (1992), Paris, 1993.
D. Rabreau [1995], « Mythologie et art poétique. L'Antiquité dans la théorie de l'architecture régénérée de C.-N. Ledoux », *Dix-huitième siècle*, nº 27, 1995.
D. Rabreau [1996-a] « El dibujo. ¿Utopia architectonica o imagen mediatica ? A proposito de una polémica mantenida hacia 1800 en Francia », *Arquitecturas dibujadas*, Vitoria-Gasteiz, éd. Centro Vasco de Arquitectura, 1996.
D. Rabreau [1996-b], « Une critique visionnaire de l'architecture ? L'œuvre de Ledoux, les Lumières et la Postérité », *Bérénice. Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie, anno III*, nº 8-9, Pescara, 1996.
Daniel Rabreau [1996-c], « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé, propos sur le chef-d'œuvre animalier d'Edme Bouchardon », *Les écuries royales, XVI^e-XVIII^e siècles*, dir. D. Roche, actes du Colloque International de l'Académie équestre de Versailles, château de Versailles, 26-28 sept. 1996.
D. Rabreau [1997], « Introduction », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Paris-Bordeaux, 1997.
D. Rabreau [1997]. « Architecture », « Urbanisme », *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de M. Delon, Paris, PUF, 1997.
D. Rabreau [1998-a], « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé, propos sur le chef-d'œuvre animalier de Bouchardon », *Les écuries royales xvii^e-xviii^e siècles*, sous la dir. de D. Roche, actes du colloque de Versailles (sept. 1996), Paris, 1998.
D. Rabreau [1998-b], « L'exaltation du passé national dans les monuments modernes. Prélude d'une politique du patrimoine à la fin de l'Ancien Régime ? », *Patrimoine et Société*, sous la dir. de J.-Y Andrieux, Rennes, 1998.
D. Rabreau [1999-a], " Décor et symbole ", *Les Ponts de Paris*, sous la dir. de G. Lambert, Paris, AAVP, 1999.
D. Rabreau [1999-b], « Les grottes rayonnantes de C.-N. Ledoux, scénographie construite d'un imaginaire paysager, mythologique et italo-antique », *Artifici d'aqua nei giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, actes du colloque de Florence-Lucques (sept. 1998), Florence, 1999.

D. Rabreau [2000], *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, *Annales du Centre Ledoux*, t. 3, Paris-Bordeaux, 2000.
D. Rabreau [2000], « L'architecture du XVIII[e] siècle et le modèle antique, ou le renouveau classique en France, de la fin de l'Ancien Régime à la Révolution », *Antonio Canova e il suo ambiante artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, sous la dir. de G. Pavanello, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venise, 2000.
D. Rabreau [2001], *Les dessins d'architecture au XVIII[e] siècle*, Paris, 2001.
D. Rabreau [2002], « Mises en scènes à l'antique dans l'architecture figurée en France. De la scène rocaille au goût à la grecque (1730-1780) », actes du colloque *I Bibiena, una famiglia da Bologna all'Europa* (Bologne, septembre 2000), sous la dir. de D. Gallingani, Florence, éd. Alinea, 2002.
D. Rabreau [2002-a], *La saline royale d'Arc-et-Senans. Un monument industriel : allégorie des Lumières, Paris, 2002.*
D. Rabreau [2002-b], "Un laboratoire d'innovations architecturales (…)", *Hadrien, empereur et architecte. La villa d'Hadrien, tradition et modernité d'un paysage culturel*, sous la dir. de M. Mosser et de H. Lavagne (Paris, Sorbonne, 1999), Paris, 2002.
D. Rabreau [2003], « ''Moderne'' Architektur im späten 18. Jahrhundert – Beispiel Paris : Die moderne Architektur ''à l'antique'' oder die Geschichte im Dienste der Muse, actes du colloque *Christian Frederik Hansen und die architektur um 1800*, sous la dir. De U. Schwarz (Hambourg, juillet 2000), Munich-Berlin, 2003.
D. Rabreau [2004], « Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage », *Architektur weiterdenken Werner Ouchslin zum 60, Geburtstag*, Zürich, gta Verlag, 2004.
D. Rabreau [2004-a]« Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique au XVIII[e] siècle », *Histoire de l'art*, n° 54, juin 2004.
D. Rabreau [2004-b] -], « Le décor de l'habitat à Paris vers 1800 : formation du style Empire », *Les maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica* (sous la dir. d'A. Varni), Palais ducal, Lucques (janv. 2004), *Rivista Napoleonica*, n°10-11, 2004-2005.
D. Rabreau [2005], Frédéric Lemot statuaire à Paris. Figures antiques, allégoriques et historiques des années 1790-1813 », *François-Frédéric Lemot, 1771-1827*, statuaire, cat. expo., La Garenne, Lemot, Cétigné (sous la dir. de M. Richard), Nantes, éd. du Conseil général de Loire-Atlantique, 2005.
D. Rabreau [2007-a], *Le Théâtre de l'Odéon. Naissance du monument de Loisir au XVIII[e] siècle, Paris, 2007.*
D. Rabreau [2007-b], « Postface » de *Corésus et Callirhoé de Fragonard. Un chef-d'oeuvre d'émotion*, sous la dir. de C. Henry et D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, tome VI, Paris-Bordeaux, 2007.
D. Rabreau [2008-a], « 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.
D. Rabreau (2008-b], *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme au XVIII[e] siècle, Paris,* 2008.
[1]D. Rabreau [2008-c], « Du laurier à l'olivier. La gloire de Louis XV touchée par les Lumières », revue *Société et représentations* (« Gloire et Pouvoir »), n 26, nov. 2008.
D. Rabreau [2009], article « De Wailly », biblio dans, *Algemeines Künstlerxicon*, éd. électronique CD-ROM, 2009.
D. Rabreau [2010-a], « Du ''goût à la grecque'' sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque » et « Editorial, ''L'architecture antique entre Humanisme et Lumières », avec F. Lemerle et Y. Pauwels, *Revue de l'art* [n° spécial consacré à ''L'architecture antique à l'époque moderne''], n° 170, 2010.
D. Rabreau [2011], in *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval*, Mélanges offerts à Eliane Vergnolle, sous la dir. d'Yves Gallet, Turnhout, 2011.
D. Rabreau [2012-a], « Marigny, maître d'ouvrage au nom du roi, réformateur du goût », *Marigny. Ministre des arts au château de Menars*, sous la dir. de Christophe Morin, Blois, 2012.
D. Rabreau (2012-b], « L'architecte-artiste. De l'idéologie des lumières au pragmatisme impérial. Chronologie des symboles », *L'architecture de l'Empire entre France et Italie* (sous la dir. de L. Tedeschi et D. Rabreau), Archivio del Moderno, Mendriso, 2012.
D. Rabreau [2012-c] – « Hubert Robert, les plaisirs de la pierre et l'histoire », Cat . expo. *Hubert Robert. Les jardins du Temps*, Musée national d'art occidental, Tokyo, 2012.
D. Rabreau [2016], « Du palais Mancini aux chantiers d'architecture et d'embellissement. L'application des modèles au progrès des arts. 1750-1774 », actes du colloque *L'Accademia di Francia a Roma nel Settecento* (Villa Médicis, Rome, mars 2010), Presses universitaires de Rennes Rennes, 2016 (et publication internet du Ghamu, www.ghamu.org, 2013).
D. Rabreau [2019], « Piranesi y los franceses », Cat. Expo. *Giovanni Battista Piranesi*, Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid, 2019.
D. Rabreau [2020], « ''Tout n'est pas dit sur''… l'abbé Laugier et l'architecture des Lumières », *Un bretteur au service du patrimoine*, Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud, Paris, 2020.
D. Rabreau [2021], « L'embellissement de Paris, capitale de l'Empire », *Bâtir pour Napoléon. Une architecture franco-italienne*, dir. L. Tedeschi, J-P. Garric & D. Rabreau, Bruxelles, 2021.D. Rabreau, [2022], *Le Maître et la Mi-carême*, Récits, rêveries et souvenirs, t. 2, Paris, 2022.
D. Rabreau [2021-a], « Les Russes et Paris à l'époque de Claude-Nicolas Ledoux. Entre régénération, identité et prospective architecturale », *Palladio. Rivista di storia.dell'architettura e restauro*, n° 67, 2021.
D. Rabreau, [2021-b] « Les projets d'Opéra de Bélanger pour la réunion du Louvre et des Tuileries (1781-1809) »,*François-Joseph Bélanger, artiste architecte,* Colloque du Ghamu, Paris-Maison-Lafitte, 2018, sous la dir. de C. Ollagnier et d'A. Lebeurre, Paris, 2021.
M. Rambaud, « Un projet de M.-J. Peyre pour l'Opéra

de Paris, 1781-1786 », *B.S.H.A.F*., 1976.
G. Rambert, *Marseille, la formation d'une grande cité moderne. Étude de géographie urbaine*, Marseille, 1934.
D. Ramée, *Architecture de C.-N. Ledoux* (...), 1847.
M. Raval et G. Cattaui, *Claude-Nicolas Ledoux*, 1736-1806, Paris, 1960.
M. Raval et J.-C. Moreux, *Claude-Nicolas Ledoux*, 1736-1806, Paris, 1945.
L. Réau [1922], *Étienne-Maurice Falconet*, Paris, 1922.
L. Réau [1924], *Histoire de l'expansion de l'art français moderne*, Paris, 1924-1933.
L. Réau [1927], *Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e siècle : Les Lemoynes ;* Paris, 1927.
L. Réau, [1950], *J.-B. Pigalle*, Paris, Paris ; 1950.
L. Réau [1964], *Houdon : sa vie et son œuvre*, 1964.
M. Régaldo, *Un milieu intellectuel : la Décade philosophique (1794-1807)*, Paris ; Régaldo, « La Décade et les philosophes du XVIII^e siècle », *Dix-huitième Siècle*, n°2, 1970.
N.-E. Restif de la Bretonne, *Œuvres complètes*, Paris, éd. 1930-1931 [*Les nuits de Paris, ou 4 spectacles nocturnes*, Londres-Paris, 1788-1794 ; *Les Contemporains*, Paris, 1780-1782 ; *Les Françaises – Les Parisiennes – Le Palais-Royal*, Paris, 1786].
Fabio Restrepo Hernández, *Ceci est mon testament : Marc-Antoine Laugier*, Université polytechnique de Catalogne, Barcelone, de 2011.
J. Reynolds, *Discours sur la peinture*, Paris, 1991 (rééd. L. Dimier, Paris, 1909).
M. Richard, « *Architecture italienne en France à l'époque napoléonienne. Une application culturelle exemplaire à Clisson, entre 1805 et 1827 », dans* « Le jardin pittoresque du sculpteur François-Frédéric Lemot », *L'Architecture de l'Empire entre France et Italie*, dir. L. Tedeschi et D. Rabreau, Mendrisio Academy Press, 2012.
P. J. Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild* (Louvre, cabinet des arts graphiques), Paris, 1978.
A. Riegl, *Le culte des monuments*, Paris, 1984 (1^e éd. en allemand, 1903).
C. Rihs, *Les philosophes utopistes. Le mythe de la cité communautaire en France au xviii^e siècle*, Paris, 1970.
J. Rittaud-Hutinet, *La vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres*, Lyon, 1982.
C. Rivière, *Un village de Brie au XVIII^e siècle. Maupertuis*, s. l., s. d.
D. Roche [1978], *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, La Haye-Paris, 1978.
D. Roche [1993], *La France des Lumières*, Paris, 1993.
B. de Rochebouët, « L'architecture des programmes financiers et la nouvelle Bourse de Brongniart », actes du colloque *Brongniart*, *Cahiers du CREPIF*, n° 18, mars 1987.
Mme Roland, *Mémoires* [*Appel à l'impartiale postérité*, Paris, 1795], extraits dans *Une éducation bourgeoise au xviii^e siècle. Mme Roland*, Paris, éd. 10-18, 1964 (éd. complète, 1905).
M. Roland-Michel, " De l'illusion à l'inquiétante étrangeté : quelques remarques sur l'évolution du sentiment et de la représentation de la ruine chez les artistes français à partir de 1730 " *Piranèse et les Français*, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, 1976), Rome, 1978.
M. Roland-Michel, *Lajoue et l'art rocaille*, Paris, 1984.
M. Roland-Michel [1987], *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Fribourg-Paris, 1987.
A. Rondel, « Quelques renseignements sur la construction de l'Opéra de Marseille et sur son inauguration le 31 octobre 1787 », *Revue d'Histoire du Théâtre*, nov. 1919.
C. Rosen, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, 1978 (1re éd. en anglais, 1971).
H. Rosenau [1946], « Claude-Nicolas Ledoux », *Burlington Magazine*, juillet 1946.
H. Rosenau [1959], *The ideal city*, Londres, 1959.
H. Rosenau [1964], « Boullée and Ledoux as Town-planning. A re-assessment », *G.B.A*., t. CLVIII, mars 1964.
H. Rosenau [1966], « The functional and the ideal in late eighteenth century french architecture », *Architectural Review*, t. 140, 1966.
R. Rosenblum, *Transformation in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967 (éd. en français, 1989).
P. Roudié, « Le château de Vayres », dans *Congrès archéologique de France. 145e session. Bordelais et Bazadais. 1987*, Paris, 1990.
J.-J. Rousseau *Discours sur les sciences et les arts* (1750).
J.-J. Rousseau [1760], *La Nouvelle Héloïse*, Paris, 1760.
J.-J. Rousseau [1762-a], *Émile ou de l'éducation*, Paris, 1762.
J.-J. Rousseau [1762-b], *Le Contrat social*, Paris, 1762.
J.-J. Rousseau [1776], *Les Rêveries du promeneur solitaire, Paris, 1776-1778.*
H. Rousteau-Chambon, *Le Gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris, 2003.
I. Roux [1989], « L'urbanisme » et « L'architecture publique » dans *Le Port des Lumières*, tome 2 *Architecture et Art urbain*, Bordeaux, 1780-1815, cat. Expo. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux, 1989.
I. Roux [1992], « Les embellissements du port de Bordeaux et l'ordre urbain, 1770-1815 », *Le progrès des Arts réunis* 1763- 1815, actes du colloque Bordeaux-Toulouse, mai 1989, Bordeaux-Paris, 1992.
J. Rykwert [1972], *On Adam's House in Paradise*, New York, 1972 (éd. en français, 1976).
J. Rykwert [1991], *Les premiers modernes. Les architectes du xviii^e siècle*, Paris, 1991 (1re éd. en anglais, 1980).
M. Saboya [1970], « Claude-Nicolas Ledoux et son utopie sociale », *Information d'histoire de l'art*, n° 3, 1970 [résumé d'un mémoire de maîtrise : *C.-N. Ledoux, urbaniste et architecte*, Université de Bordeaux-III (exemplaire dactylographié), 1969].
M. Saboya [1985], « Le *Journal des bâtiments civils*, des monuments et des arts et le concours de l'an IX pour 'aménagement des terrains du Château-Trompette », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, tome 31, 1985.
M. Saboya [1991], *Presse et architecture au xix^e siècle. César Daly et la Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Paris, 1991.

B. Saint-Girons [1990-a], *Esthétique du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, 1990.
B. Saint-Girons [1990-b], *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, 1990.
R.-C. Saisselin, « Architecture and language : the Sensationalism of Le Camus de Mézières », *British Journal of Aesthetic*, t. XV, 1975.
X. Salmon (dir.), *Madame de Pompadour et les arts*, cat. expo. (Versailles-Munich-Londres, 2002-2003), Paris, 2002.
N. Sarrabezolles, « L'actualité architecturale dans la presse française (1750-1794) », *Les périodiques d'architecture, XVIII^e-XX^e siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, sous la dir. de B. Bouvier et J.-M. Leniaud, Paris, 2018.
J. Sartre, *Châteaux « brique et pierre » en France*, Paris, 1981.
A. Schnapp, *La conquête du passé. aux origines de l'archéogie*, Paris, 1993.
A. Schnapper, *David et son temps*, Fribourg, 1980.
R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts, 1788-1830*, Paris, 1910.
B. Scott, « Charles-Alexandre de Calonne, economist and collector », *Apollo*, vol. 97, n° 131, janv. 1973.
Second Characters or the language of Form by (...) Anthony, Earl of Shaftesbury, éd. par B. Rand, Cambridge, 1914.
H. Sée, *La France économique et sociale au XVIII^e siècle*, Paris, nlle. éd. 1969.
J.-B. Séroux d'Agincourt, *L'Histoire de l'art par les monuments*, Paris, 1811-1823.
J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris, 1980 (1re éd., Londres, 1940).
J.-F. Seznec, *Claude-Nicolas Ledoux. Paris 1784-1980*, diplôme d'architecte, École d'Architecture de Paris La Villette (exemplaire dactylographié), 1980.
J. Sgard (dir.), *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, Paris, 1991.
J. Silvestre de Sacy [1940], *Alexandre-Théodore Brongniart, 1739-1813*, Paris, 1940.
J. Silvestre de Sacy [1953], *Le comte d'Angiviller, dernier directeur général des Bâtiments du roi*, Paris, 1953.
P. Simonin et C. Roland, *L'ensemble architectural de Stanislas*, Nancy, 1966.
Le soleil et l'étoile du nord : la France et la Suède au XVIII^e siècle, cat. expo. (Grand Palais, Paris, mars - juin. 1994), Paris, 1994.
C. Souchon, « Versoix : échec d'une ville nouvelle au XVIII^e siècle, dans *Penser la composition urbaine*. Actes du 137^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Composition(s) urbaine(s) », Tours, 2012, Paris, 2013.
Soufflot et l'architecture des Lumières, (colloque Lyon, 1980*), Cahier de la recherche architecturale*, n° spécial, Paris, 1980.
Soufflot et son temps, sous la dir. de M. Gallet, cat. expo. (Lyon-Paris, CNMHS), Paris, 1980.
Soufflot [Jacques-Germain] ou l'architecture régénérée (1713-1780), sous la dir. de C. Ollagnier et D. Rabreau,Paris, 2015.
B. Stoloff, *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux : autopsie d'un mythe*, Bruxelles, 1977.
J. Starobinski [1964], *L'invention de la Liberté. 1700-1789*, Genève, 1964.
J. Starobinski [1973], *1789. Les emblèmes de la Raison*, Paris, 1973.
M. Steinhauser et D. Rabreau, « Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre. 1767-1782 », *Revue de* Stendal, *Mémoires d'un touriste*, t. 2, Paris, 1937 (rééd. 1929, t. 2 *l'art*, n° 19, 1973.
J. Stern, *À l'ombre de Sophie Arnould, François-Joseph Bélanger, Architecte des Menus-Plaisirs, Premier Architecte du comte d'Artois*, Paris, 1930.
J. Stuart et N. Revett, *The Antiquities of Athens* (...), Londres, 1755 (2e éd. 1762-1816).
J. Summerson [1966], *Inigo Jones*, Harmondsworth, 1966.
J. Summerson [1970], *Architecture in Britain 1530-1830*, Harmondsworth, 1970 (1re éd. 1953).
J. Summerson, [1993], *L'Architecture du XVIII^e siècle*, Paris,1993 (éd. anglaise, Londres, 1969 et 1986).
V. de Swarte, *Les Financiers amateurs d'art aux XVI^e, XVII^e et XVII^e siècles*, Paris, 1890.
W. Szambien [1984], *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, 1984.
W. Szambien [1986-a], *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, 1986.
W. Szambien [1986-b], *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, 1986.
W. Szambien [1988], *Le musée d'architecture*, Paris, 1988.
W. Szambien [1989], « Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire », *Revue de l'art*, n° 83, 1989.

*

C. Tadgell, *Ange-Jacques Gabriel*, Londres, 1978.
M. Tafuri, *Architecture et humanisme de la Renaissance aux réformes*, Paris, 1993.
C. Taillard [1987], *Bordeaux classique*, Toulouse, 1987.
C. Taillard [2008], *Victor Louis* (…), Bordeaux, 2008.
V.-L. L. Tapié *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.
D. Ternois, « L'Hôtel-Dieu de Lyon », dans *L'œuvre de Soufflot à Lyon*, Lyon, 1982.
G. Teyssot [1977], « Città-servizi. La produzione dei Bâtiments civils in Francia. 1795-1848 », *Casabella*, t. XLI, n° 424, 1977.
G. Teyssot [1980], « Il sistema dei Bâtiments civils in Francia e la pianificazione di Le Mans 1795-1848 », *Le Macchine imperfette, architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo*, Rome, 1980.
G. Teyssot et P. Morachiello, *Nascita delle città di stato. Ingegneri i architetti sotto il Consolato e l'Impero*, Rome, 1983.
L.-V. Thiéry [1784], *Almanach du voyageur à Paris*, Paris, 1784.
L.-V. Thiéry [1787], *Guide des Amateurs et des Étrangers voyageurs à Paris*, Paris, 1787.
H. Thirion, *La vie privée des financiers au XVIII^e siècle*, Paris, 1895.
H. Thomas, *The Drawings of Giovanni-Batista Piranesi*, Londres, 1955.
D. Thomson, « Baptiste Androuet Du Cerceau, architecte de la cour de Henri III », *Bulletin Monumental*, t. 148-I, 1990.

F. Thrale, *The French Journals of Mrs F. Thrale and Doctor Johnson*, éd. par M. Tyson et H. Guppy, Londres, 1943.
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. 1, Bordeaux-Paris, 1997.
J. Toda, « Combien le vulgaire ignorant n'a-t-il pas débité d'absurdités (…). Jacques-Guillaume Legrand », *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières*. Célébration du 250e anniversaire du premier Salon de *Diderot*, Annales du Centre Ledoux, Bordeaux-Paris, 2011.
R. Tournier, « L'architecte C.-J.-A. Bertrand (1734-1797) », *Séances et mémoires de l'Académie de Besançon*, 1943.
J.-M. Tuchscherer, *La toile de Jouy : dessins et cartons de Jean-Baptiste Huet (1745-1811)*, Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse 1970.

µ

J. Vallet, *Dictionnaire des églises de France*, t. 2, Paris, 1964.
L. Vaudoyer, in *Le Magasin pittoresque*, 1848.
G. Vauthier, « L'architecte Ledoux et les Propylées de Paris », *B.S.H.A.F.*, 1929.
P. Venable Turner, « Joseph-Jacques Ramée's First Career », *The Art Bulletin*, vol. LXVII, nº 2, juin 1985.
L. Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Paris, 1968, (éd. italienne, Turin, 1938).
B. Vernhes, « Les marchés parisiens dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », *Revue de l'art*, 1981.
Victor Louis et le théâtre (...), actes du colloque de Bordeaux (mai 1980), Paris, 1982.
A. Vidler [1976], « The Architecture of the Lodges ; Ritual Form and Associational Life in the Late Enlightenment », *Oppositions*, v. 5, 1976.
A. Vidler [1987-a], *Ledoux*, Paris, 1987.
A. Vidler [1987-b], *The writing of the walls. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton, 1987.
A. Vidler [1990], *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge Mass.-Londres, 1990.
C.-F. Viel [1800], *Décadence de l'architecture à la fin du xviiie siècle*, Paris, an VII (1800).
C.-F. Viel [1814], *Notice nécrologique sur Jean-François-Thérèse Chalgrin, architecte*, Paris, 1814.
J.-L. Viel de Saint-Maux, *Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes*, Paris, 1787.
Vignole, *Livre nouveau ou Règles des Cinq ordres d'architecture (...). Revu, corrigé et augmenté par M. Blondel, Architecte du Roy*, Paris, 1767.
D. Van de Vijver, *Les relations franco-belges dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux, 1750-1830*, thèse de doctorat de l'Université Catholique de Louvain, Louvain, 2000.
U. Van de Sandt, *La Société des Amis des Arts* (…), Paris, 2006.
D. 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.
P. Verlet, *Le Style Louis XV*, Paris, Larousse, 1942 ; *Le Mobilier royal français*, 4 Tomes, Paris, 1945-1990 ; *Versailles, Paris, Fayard, 1960*.
La ville au XVIIIe siècle, actes du colloque d'Aix-en-Provence (1973), Aix-en-Provence, 1975.
Villiers, *Manuel du voyageur aux environs de Paris*, t. 2, 1806.
A. Vincent-Buffault, *Histoire des larmes XVIIIe-xixe siècles*, Paris, 1986.
F. Vion-Delphin, « Salins et l'administration forestière en Franche-Comté à la fin du xviii e siècle : exemple des salines de Chaux », actes du *99e Congrès national des Sociétés savantes.* Besançon 1974 (section d'histoire moderne), t. 2, Besançon, 1976.
Visionary Architects. Boullée, Ledoux, Lequeu, cat. expo., Houston, 1968.
Vitruve [C. Perrault], *Les Dix livres d'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en français, avec des notes et des figures, par C. Perrault*, Paris, 1673 (2e éd. augmentée, 1684).
L. Vaudoyer, in *Le Magasin pittoresque*, 1848.
A.-M. Vogt, *Boullée Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*, Bâle-Stuttgart, 1969.
C.-F. Volney, *Les Ruines ou médit ations sur les révolutions des Empires*, Paris, 1791.
Voltaire [1733], *Le Temple du Goût*, Paris, 1733.
Voltaire [1748], *Panégyrique de Louis XV*, Paris, 1748.
Voltaire [1749-a], *Sémiramis*, précédé d'une « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », Paris, 1749 (rééd. Firmin-Didot, Paris, 1858).
Voltaire [1749-b], *Des embellissements de Paris*, Paris, 1749 (éd. des *Œuvres complètes*, Paris, 1784, t. XXIV).
Voltaire [1751], *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, 1751.
Voltaire [1768], *Précis du règne de Louis XV*, Genève, (1762) 1768.

µ

J. Ware, *Designs of Inigo Jones*, Londres, 1735.
C.-H. Watelet [1774], *Essai sur les jardins*, Paris, 1774.
C.-H. Watelet [1788]et Lévesque, *Encyclopédie méthodique* (éd. Panckoucke), *Beaux-arts*, 2 vol., Paris-Liège, 1788-1791.
M. Weinberger, « Les traités d'ordre nationaux à la seconde moitié du XVIIIe siècle, 1752-1813 », *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en France / Etienne-Louis Boullée l'utopie et la poésie de l'art*, (colloques, Paris, 2004 et 1999), sous la dir. de D. Rabreau et D. Massounie, Paris, 2006.
D. Wiebenson, *Sources of Greek Revival Architecture*, Londres, 1969.
J. Wilton Ely [1978], " Vision and design : Piranesi's fantasia and the graeco-roman controversy ", actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, 1976), Rome, 1978.
J. Wilton-Ely[1993], *Piranesi as Architect and Designer*, New York, 1993.
J., Wilton-Ely [2002], *Observations on the letter of Monsieur Mariette*, Los Angeles, 2002.
Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières, sous la dir. de E. Pommier, recueil des conférences du Louvre (1989-1990), Paris, 1991.
R. Wittkower [1952], *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1952 (rééd., 1967).

R. Wittkower [1974], *Palladio and English Palladianism*, Londres, 1974.
R. Wittman [2007], Architecture, *Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York, Londres, 2007.
R. Wittman [2009], « Politique et publications sur Paris au XVIII[e] siècle, *Histoire urbaine*, 2009, n° 24.
R. Wood [1753], *Ruins of Palmyra*, Londres, 1753.
R. Wood [1757], *Ruins of Baalbec*, Londres, 1757.

*

A. Young, *Voyages en France. 1787-1789*, publiés par H. Sée., Paris.
M. Yourcenar, *L'œuvre au noir*, Paris, 1968.

*

B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Turin, 1948 (en français, Ed. de Minuit, Paris, 1959).

TABLE DES MATIERES

VOLUME I

Préface

Carlo Mambriani & Edoardo Piccoli

Prologue en forme d'exorde

L'imaginaire et le crépuscule de la théorie

1-L'image et l'éducation du regard

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

-L'architecte-peintre : Charles De Wailly

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

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

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

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

-La tentation du paysage et l'art urbain pittoresque

-L'effet dans l'analyse de la vision architecturale

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

-Le naturalisme urbain

-ANNEXE I, La petite cabane rustique

-ANNEXE II, De Paris à Bellevue

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

-L'architecture animée, reflet du Sensualisme

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

-L'art des rapports analogiques

-L'image de l'œil emblématique

-Les cercles du monde : sensations et passions

-La rhétorique de l'image

-Langage imagé et métaphores visuelles

-L'expression et les figures de style du dessin

-Les métamorphoses de la pierre

-Animer les surfaces pierreuses, pour accroître les puissances de l'âme

-Elever des pierres immortelles au son de la lyre d'Amphion

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

4-Piranèse : quelle ville à l'antique moderne à créer ?

-Fascination et paradoxe, Rome antique et moderne

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

-Piranèse et le Public

-Les concours de l'Académie royale : Le Roy contre Blondel

-Nouveaux sujets des Grands prix de l'Académie

-La Grèce vue de Rome : une manipulation moralisée ?

-L'Europe des loisirs

VOLUME II

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

5- De l'ordre à l'ornement libre : structure et décor pittoresques réinventés

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

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

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

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

-Ruines, niches géantes, archivoltes et archétypes de façades

-Le cul-de-four couronnant l'ordre : petit monument autonome moderne

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

7-La caryatide. Un ordre gallo-grec, de la Renaissance aux Lumières

-Les caryatides modernes : ordre ou désordre ?

-Atlantes et figures gainées

-La critique sans appel du décor ajouté

-Une emblématique moderne pour un art libéré des règles classiques

VOLUME III

8-Une typologie des monuments et équipements révolutionnaires

-Le cirque du Champ de Mars

-Quartier latin des rois et Temple des Lois républicain : tradition et innovations

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

-L'« Architecture à la française » revisitée

-Effets de structure et ornements emblématiques

-Déclin ou regain du château : l'idée nationale immémoriale comme modèle ?

-Le rêve historique dans les jardins

-Le complot « grec » contre la « renaissance » moderne « des arts à la française »

-De Wailly, Ledoux, Bertrand et leurs émules

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

-La continuité d'inspiration et l'évolution mesurée du décor, de 1780 à 1815

-Le « goût à la grecque » et le Progrès des Arts réunis

-Du « goût à la grecque » à l'épuration du style, individuel et politico-social

-De Bélanger et Dugourc, jusqu'à Percier et Fontaine

-L'iconologie, support ou aléa du style individuel ou collectif ?

-En déambulant « à la Laugier » dans le chef-d'œuvre de J.-D. Antoine

-Le luxe participe-t-il du sentiment du Beau ?

11-Nantes, la nouvelle Athènes de l'Atlantique

-Les mutations plastiques de la ville moderne et l'avenir « à l'antique »
-Scénographie d'une esthétique urbaine régénératrice
-Le « goût à la grecque » épuré, sentiment de migration d'une pensée civilisatrice

12-Mœurs architecturales : L'art urbain dans les gazettes des Lumières

-La littérature d'architecture, au plan général ou spécifique.
-Les rubriques d'architecture de la presse générale
-Morceaux choisis

Epilogue critique

Abréviations et Bibliographie

Table des matières