A la mémoire de Michel Gallet

« Un jour […], de nouvelles places et des marchés publics, construits sous des colonnades, décoreront Paris comme l'ancienne Rome. »

Voltaire, *Le Temple du Goût*, 1733.

« Ah, comme je voudrais retrouver ces villes que leurs femmes ont créées ; *un* Paris ou *une* Rome, bâtis pour assouvir des *désirs* femelles. » [Nous soulignons]

Lawrence Durrell, *Le quatuor d'Alexandrie*, 1957-1967.[1]

Daniel Rabreau

Paris, nouvelle Rome ?
Du modèle au paradoxe des Lumières (1723-1804)

Trois images emblématiques introduisent les réflexions qui suivent sur ce vaste sujet : *Le mythe de Paris nouvelle Rome au Siècle des Lumières* ; sujet récurrent de plus de deux siècles d'échanges entre les deux villes, mais rarement traité pour lui-même, dans sa spécificité évolutive, très contrastée, au XVIII[e] siècle – dans le concert européen.[2] (fig. 1 à 4) D'abord, le souvenir de la *Panthéonisation* de Voltaire (1791), bon prophète de cette évolution : une gravure au trait coloriée, de J.-J. Lagrenée le jeune, montre un paysage typiquement romain, inventé derrière le char antique accédant à l'église Sainte-Geneviève laïcisée. Ensuite le morceau de réception à l'Académie du peintre de ruines, Hubert Robert : *Le Port de Ripetta* (1767) complètement réinventé (fig. 2-3), idéalement, avec deux édifices phares « déplacés », l'antique Panthéon de Hadrien[3] et un des palais du Capitole, chef-d'œuvre moderne de Michel-Ange. Enfin, de F.-J. Bélanger, un projet très concret de reconstruction de *l'Opéra de Paris* (incendié en 1781)[4] ; sur une nouvelle place royale au Carrousel (fig. 4). L'Opéra apollinien offre l'apparence du Panthéon de Rome, face à une nouvelle Colonne Trajane ; la frise Borghèse, les Propylées d'Athènes (version J.-D. Le Roy[5]) sommées de Pégases, et des lions « à l'égyptienne » comme il s'en trouvait à Rome, renforcent la référence universelle. Contrairement à la plupart de ses confrères célèbres, l'architecte Bélanger n'avait pas vécu le séjour à Rome :

[11] Ed., Paris, 1992 (Pochothèque, Livre de poche, Paris, 2009, p. 499.
[2] A. Schnapp, *La conquête du passé. aux origines de l'archéologie,* Paris, 1993.
[3] *Hadrien : trésors d'une villa impériale*, cat. expo., (Paris, Mairie du V[e] arrondissement, 22 septembre-19 décembre 1999), Paris, 1999.
[4] Gravure au trait, coloriée, reprise en 1794 ; la statue de la République y remplace celle de Louis XVI au sommet de la « Trajane », cf. 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.
[5] J.-D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758 (rééd. en 1770.

telle est la puissance du mythe, qu'à travers les images, référencées, le public sédentaire pouvait jouir d'un idéal largement partagé. Les gravures des boîtes d'optique[6] n'ignoraient pas le sujet qui rendait populaires des coloriages de gravures directement inspirées des eaux-fortes de Piranèse !

*



1-J.-J. Lagrenée le jeune, *Panthéonisation de Voltaire* (avec un paysage romain imaginaire), 1791, gouache, Musée Carnavalet (cl. du musée)



2-G.-B. Piranèse, *Le port de Ripetta à Rome* (A. Specchi et C. Fontana architecte, 1704) (cl. Centre Ledoux-Ghamu)



3-Hubert Robert, *Le Port de Ripetta*, huile sur toile, Paris, ENSBA (cl. Bibl. ENSBA).



4-F.-J. Bélanger, *Projet d'Opéra sur la place du Carrousel* (1781-version 1794), grav. au trait, lavis et aquarelle, coll. part (cl. catalogue vente Prouté)

[6] D. Rabreau, «Piranesi y los franceses», Cat. expo. *Giovanni Battista Piranesi,* Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid, 2019.

La *Bible* de l'histoire stylistique de l'architecture classique en France – c'est ainsi que l'on a considéré durant des décennies les volumineux ouvrages de Louis Hautecœur (1943-1957)[7] –, n'est guère utilisable qu'avec une grande prudence ou beaucoup de précautions.[8] L'idéologie réactionnaire des années 1940, qui correspond à la conception et aux premiers manuscrits de l'ouvrage, ratifie l'idée d'un *Classicisme* « à la française » né autour de 1900[9], et qui entendait illustrer le génie national dans le contexte du *Baroque* ultramontain, puis européen (et colonial ibéro-portugais), combattu ensuite par un *Néoclassicisme* international.[10]

Louis Hautecoeur, tout comme Napoléon I^er^, n'aimait pas les « idéologues » : ses trois volumes consacrés au Siècle des Lumières, prolongé jusqu'à l'Empire, s'en ressentent, avec la nostalgie du « Grand siècle » qui le précède, tout à la gloire de Louis XIV… Il s'en suit des lacunes graves, des choix tendancieux, une chronologie fautive ou manipulée et l'approximation de jugements à l'emporte-pièce. L'*histoire du goût*, socio-économique, avec celle des mentalités et des symboles, s'y trouve totalement négligée (l'incidence politique, exceptée évidemment pour la période révolutionnaire !), alors qu'elle devrait fonder l'histoire de l'art du passé. Le modèle des *interprétations* musicales *informées* depuis plus de trente ans par la musicologie[11] n'a que trop peu pénétré dans la sphère de l'histoire de l'art, encore actuellement.

L'histoire des rapports étroits entre Paris et Rome, déroulée depuis la Renaissance (au moins !) s'inscrit ici dans cette réflexion de méthode qui tend à *interpréter* au plus près l'apport du XVIII^e^ siècle à une évolution sans cesse fluctuante, reflet des rapports entre la commande artistique, la création des « œuvres » et leur réception. L'émergence d'un « Public éclairé » et la maîtrise politique de celui-ci par le pouvoir monarchique en crise, justifie le déplacement des interrogations sur les styles, justement au bénéfice de la connaissance du goût – le XVIII^e^ siècle définit celui-ci comme un *sentiment* qu'il s'agit de partager, civiquement.[12] Or, malgré le latin littéraire et scientifique encore pratiqué[13], ce ne sont pas que des « souvenirs de collège »[14] qui nourrissent l'*imaginaire romain* des parisiens !

---

[7] L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, t. II, 1948, t. III, 1950, t. IV, 1952, t. V, 1953.

[8] Cf. A. Chastel, compte rendu critique, *Le Monde*, 15 juin 1968 [publié en ligne].

[9] « Style Gabriel » imité, par exemple, au Grand palais de l'exposition universelle de 1900 et dans d'innombrables décor de lambris d'immeubles bourgeois parisiens de cette époque. Cf. Fels (Comte de), *Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi d'après des documents inédits*, Paris, 1912.

[10] Deux concepts historiques du XX^e^ siècle, le second apparu quinze ans après l'époque du dernier volume publié par Hautecœur. Cf. V.-L. L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957 ; *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.

[11] N. Harnoncourt, *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, 1984 (1^ère^ éd. en allemand, *Musik als Klangrede : Wege zu einem neuen Musikverständnis*)

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

[13] *Ibid*., ouvrage *De Arquitectura liber, in quo continentur generalia hujus artis principia*, titre latin de son livre bilingue, inspiré de *l'Art poétique* d'Horace.

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

*

Constatons, enfin, que la fascination de l'*Antique,* exacerbée sous le règne de Louis XV, ouvre la voie aux mânes de Lycurgue[15] et de Brutus, au Panthéon national et au bonnet phrygien emblématique – François-René de Chateaubriand le dira 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).[16i]

Clairement, dans le domaine de l'architecture, la dialectique qui sous-tend l'exploration modélisante de Rome ou d'Athènes – depuis Alberti et Palladio, par exemple –, est réactivée durant le XVIII[e] siècle, tous milieux confondus, académiques, cercles des connaisseurs et des salons, artistes, mécènes, édiles, gazetiers, administrations ministérielles, jusqu'à la cour, etc.

Une fois constatée l'aura incontestable de G.-B. Piranèse[17], « architecte vénitien » établi définitivement à Rome en 1741 (ses recueils de gravures se répandent dans l'Europe entière), et qui milite pour illustrer le *primat* des Etrusques sur les Grecs, contrairement aux idées théoriques des Français[18] et des Britanniques, il s'agit également de s'interroger sur l'*influence* de la Rome *moderne* sur les artistes français qui, présents dans la Ville éternelle, ont élargi leur inspiration en interrogeant, d'une manière critique positive, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange, Raphaël, Le Bernin, Borromini, C. et F. Fontana, A. Specchi, A. Galilei et bien d'autres maîtres actifs au début du XVIII[e] siècle, et que l'académisme vitruvien avait vilipendés en France ![19]

On s'intéresse ici à quelques-uns des artistes parisiens, parmi les plus célèbres de l'époque, qui illustrent intimement ces rapports entre Rome et Paris : Bouchardon (le sculpteur, architecte à son heure !) et Servandoni, en précurseurs, puis Soufflot et De Wailly, tous présents à Rome à des moments cruciaux de leur carrière, auxquels on ajoutera Ledoux qui, lui, n'a jamais séjourné en Italie mais que l'on considère comme le plus génial disciple, original, de Piranèse ![20] Tous, artistes dont l'influence active à Paris et en Europe a été considérable et reconnue de leur temps.[21]

---

[15] Lygurque : sujet traité par le dessinateur-graveur C.-N. Cochin fils, pour son morceau de réception à l'Académie royale de peinture et sculpture (1760) dont il devient le secrétaire. Mentor, avec Soufflot, du séjour de Marigny à Rome. Polémiste, pourfendeur de la « rocaille ».

[16] 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).

[17] *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.

[18] J., Wilton-Ely, *Observations on the letter of Monsieur Mariette*, Los Angeles, 2002.

[19] G. Spagnesi, « Rome et sa culture à l'époque du voyage de Soufflot », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, (colloque Lyon, 1980*), Cahier de la recherche architecturale,* n° spécial, Paris, 1980.

[20] S. Conard, « Aux sources de l'architecture parlante, l'archéologie mystique de C.-N. Ledoux », *Piranesi e la cultura antiquaria* (...) actes du colloque (Rome, novembre 1979), Rome, 1983. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Coll. Annales du Centre Ledoux, t. 3, Paris-Bordeaux, 2000.

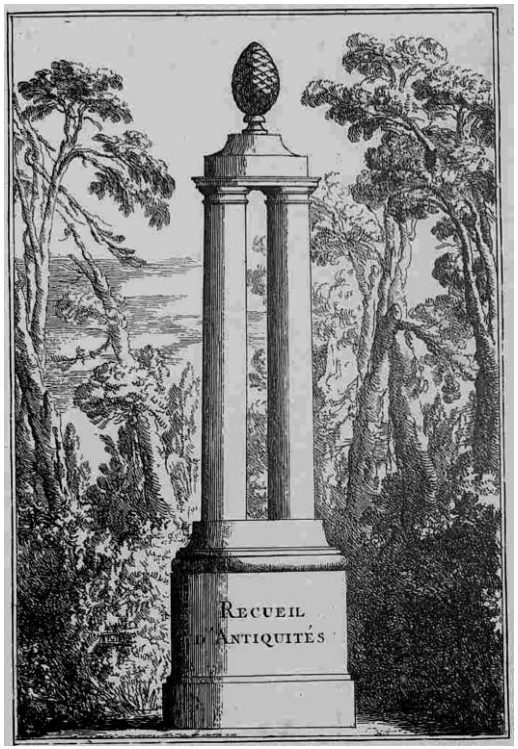
[21] M. Gallet [*Dictionnaire*], *Les architectes parisiens du XVIII[e] siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995.



5-E. Bouchardon *Premier projet pour la Fontaine de Trevi*
à Rome, 1731, Coll. part. (cl. Centre Ledoux-Ghamu)



6-E. Bouchardon, *Christ à la Croix*,
à l'entrée du chœur de l'église Saint-Sulpice (cl. P.-L Laget)



7-E. Bouchardon, Monument de jardin à l'antique, Frontispice du *Recueil* de Caylus, tome I, grav. par Caylus (cl. BnF, Gallica)



8-E. Bouchardon, La Fontaine de Grenelle, 1738-1745 (cl. de l'auteur)

Bouchardon et Servandoni

Le sculpteur Edme Bouchardon (1698-1762) est l'exact contemporain de François Boucher, lauréat comme lui du premier grand prix de l'Académie royale de peinture et de sculpture et, à ce titre, pensionnaire à l'Académie de France à Rome. Mais tandis que son condisciple est arrivé quatre ans après lui, pour quitter Rome au bout de quatre autres années (1727-1731), Bouchardon demeurera

neuf longues années dans la Ville éternelle (1723-1732). Avait-il en tête l'exemple de certains maîtres français du XVII[e] siècle (Nicolas Poussin, ou le sculpteur Pierre Legros, ou encore plus proches de lui, Pierre Subleyras et Antoine Derizet) qui firent toute leur carrière sur les bords du Tibre ? Non seulement les copies d'antiques et les dessins de tous genres d'œuvres « modernes » l'absorbent, mais il s'honore de commandes de sculptures – bustes, statues, médailles, projets monumentaux, etc. – louées unanimement, par le directeur de l'Académie, mais surtout par de très nombreux commanditaires qui appartiennent à des institutions religieuses très influentes, à la cour papale et dans les milieux diplomatiques français, allemand et britannique. Dans le contexte international du « Grand Tour »[22], tous s'illustrent comme des *amateurs*, collectionneurs, visiteurs, férus d'art antique. Il faudra un ordre exprès du dernier surintendant des Bâtiments du roi, le duc d'Antin, pour que Bouchardon renonce à sa carrière italienne et rentre à Paris se mettre au service de Louis XV. En 1733, après son retour, l'ascension est fulgurante : logement au Louvre, agrément à l'Académie royale, suivi de sa réception, le tout assorti de commandes prestigieuses pour Versailles et Paris. Comblé jusqu'à sa mort en 1762.

C'est bien à Rome, d'abord dans l'art du portrait, que Bouchardon a brillé, et les raisons de son succès révèlent d'emblée la puissance de son imagination créatrice et la valeur de sa maîtrise expressive du marbre. En témoignent le buste « à la romaine » de Philippe von Stosch et celui du pape Clément XII[23], dans la lignée virtuose réaliste du Bernin.

Lorsque le sculpteur se fait architecte, pour concevoir un monument, ses principes ne changent pas : c'est bien la synthèse de l'inspiration variée et du désir de simplicité qui anime son cheminement et l'aboutissement de l'œuvre. Témoin, en 1731, ce projet (irréalisé) pour le concours de la célèbre fontaine de Trevi (fig. 5)[24] : l'ordre monumental antique n'offre aucune concession, avec sa structure uniforme en bloc massif dans le rôle de faire-valoir des groupes sculptés selon la tradition plus remuante du Bernin et de ses émules… Retenons la leçon de cette composition, un peu étrange à l'époque, dont le principe se trouvera appliqué par Bouchardon lui-même peu de temps après, mais avec une extrême simplicité – ce sera à la fontaine de Grenelle à Paris.

Parmi les maîtres italiens qui inspirent les artistes français curieux et frondeurs de la tradition académique du Grand Siècle, Michel-Ange arrive juste avant Le Caravage en peinture. Mais c'est le sculpteur et l'architecte, dont la manière jugée excessive (« expressionniste » pourrait-on dire) bousculait l'image classique de l'Antiquité, qui offre désormais des sources de renouvellement. Témoin le célèbre *Christ de la Minerve* à Rome, que Bouchardon

[22] *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.

[23] *Bouchardon, une idée du Beau*, G. Sherf (dir.), cat. expo., Louvre, Paris, 2016.
[24] *Ibid*, sanguine, Louvre, Cabinet des arts graphiques.

choisit d'*imiter* ouvertement dans la commande des statues d'Apôtres, de la Vierge et du Christ qui décorent les piliers du chœur de Saint-Sulpice à Paris (fig. 6) – programme directement inspiré de celui de Saint-Jean-de-Latran.

Simplicité et naturalisme s'éloignent du modèle michangélesque, y compris avec la croix qui simule un tronc d'arbre coupé et non pas des poutres ! Au triomphalisme divin, Bouchardon préfère l'attitude réservée de la compassion qui s'accorde avec l'autre statue, en pendant, celle de la *Vierge de douleur*. L'importance de cette œuvre se confirme par deux constatations : d'abord, c'est ce même Christ, réduit dans un marbre blanc précieux, que le sculpteur choisit comme sujet de son agrément à l'Académie royale ; ensuite, le grand Christ en pierre décore l'église la plus volontairement « catholique romaine » de Paris. Au même moment, l'architecte G.-N. Servandoni, dresse le gigantesque portique à loggia de Saint-Sulpice, transposition antiquisante de la récente façade de Saint-Jean-de-Latran[25]. Au cœur du Quartier Latin, en plein conflit janséniste, les artistes au service du roi de France témoignent de la primauté de l'Eglise catholique romaine.

L'Antique et le Moderne caractérisent encore une très modeste contribution de Bouchardon à l'architecture. On connaît trop peu un curieux édicule qu'il édifia dans le jardin de son grand ami, le Comte de Caylus[26], autorité savante des études sur le monde gréco-romain qui l'inspire constamment, graveur amateur prolixe, des dessins de l'artiste (fig. 7). Ce petit monument (détruit) est bien une « fabrique » emblématique de la passion des deux compères pour l'Antiquité nourricière ! On peut s'amuser à interpréter la présence de la pomme de pin romaine comme un clin d'œil à celle qui décore la niche géante de la cour du Belvédère au Vatican. Mais plus sérieusement, il s'agit de reconnaître dans l'image de l'ordre dorique romain, *sans base*, une allégeance à l'invention d'Andrea Palladio – mise en œuvre à la Basilique de Vicence et diffusée dans les *Quattro Libri dell'Architettura* de 1570, à partir du modèle antique du théâtre de Marcellus ; une des publications de la Renaissance parmi les plus analysée dans les séances de l'Académie royale au XVIII^{e} siècle.

Toujours en pleine période d'expansion de l'*art rocaille*, Bouchardon promeut un nouveau « goût à la grecque »[27] à la Fontaine de la rue de Grenelle, premier monument élevé à la gloire de Louis XV par la Municipalité de Paris (fig.8). Certes, l'hommage à Michel-Ange n'est pas omis : on reconnaît dans la composition des groupes sculptés de la Ville de Paris (assise) et des *Sources des fleuves* (la Seine et la Marne), la structure même du décor des

[25] A la suite d'un concours, elle fut attribuée à Niccolo Salvi. Cf. G. Spagnesi, *op. cit. supra*.
[26] *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^{e} siècle*, I. Aghion et A. Schnapp **dir.,** cat. expo. BnF (décembre 2002-mars 2003), Paris, 2002.
[27] 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''], n° 170, 2010. *Paris et ses fontaines* (…), cat . expo. DAVP, Paris, 1995.

tombeaux Médicis à Florence. Mais l'amalgame est parfait, toujours avec cette simplicité qui, selon Bouchardon, sied aux rapports entre le pittoresque naturel et la pureté de l'ordre antique – ici les colonnes sont jumelles, « à la française » comme celles du Louvre de Claude Perrault ! L'Antique domine dans la statue majestueuse de l'Allégorie de la Ville de Paris, assise. Mais sa position et l'ajustement des plis du vêtement qui accentue celle-ci, font écho clairement à des marbres antiques exposés au Vatican et au Musée du Capitole. L'expression symbolique, qui exclut toute hiérarchisation dominatrice, se trouve conforme à l'image que la monarchie « éclairée » ne cesse de véhiculer au milieu du XVIII^{e} siècle : un pouvoir bienfaiteur et protecteur de ses peuples – ici, la douce harmonie réunit le roi et l'action de ses édiles municipaux ! D'ailleurs, cette fontaine a été commandée pour célébrer le Traité de Vienne qui mit fin à la Guerre de Succession d'Autriche (1738). Les inscriptions lapidaires y exaltent la politique de la *Paix*, mise en œuvre en Europe par la France, dès l'inauguration qui coïncide avec la victoire de Fontenoy (1745), précédant la Paix d'Aix-le-Chapelle (1748).

Cet art d'équilibre s'est évidemment exprimé de la même manière dans les deux chefs-d'œuvre les plus connus de Bouchardon : sa statue de l'*Amour* qui est au Louvre[28] et l'*Equestre de Louis XV* (détruite à la Révolution) qui centrait le regard du Peuple sur l'immense place appelée, aujourd'hui, de La Concorde à Paris.[29] Pour l'*Equestre* colossale en bronze, le Louvre conserve plus de 400 dessins (!) de chevaux de races choisies, observés au naturel, mais également disséqués comme dans l'idée d'un traité d'anatomie. Certes, par le choix d'une composition au « cheval passant », Bouchardon honore la tradition de toutes les statues de la dynastie des Bourbon (de Henri IV à Louis XIV) issues de l'exemple du célèbre antique dressé au Capitole, au centre des palais de Michel-Ange : *Marc Aurèle*. Le choix de la cuirasse impériale confirme la référence. Mais la véracité du sujet d'art équestre, la posture apaisée du cavalier qui appuie le bras de commandement sur le bâton retourné et, surtout, la physionomie recherchée du cheval où on a reconnu un exceptionnel « portrait animalier », contredisent le caractère de l'*œuvre* antique imitée. La critique et le refus du hiératisme du Marc-Aurèle sont plus forts que l'allégeance à la référence séculaire. Au service du roi, le sculpteur surpasse l'Antique, par le naturel communicatif, et fait passer un message nouveau. En 1748 (date de la commande de la statue), depuis la guérison d'une très grave maladie quatre ans plus tôt, Louis XV, surnommé le « Bien Aimé », est au sommet de sa popularité. La Presse s'en fait l'écho qui interprète ainsi le sujet statufié : le monarque, « dressé sur un cheval doux et pacifique, comme s'il

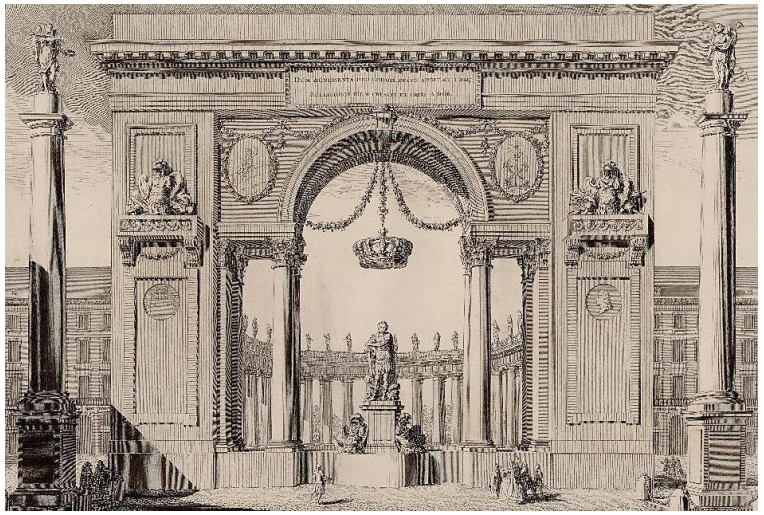
[28] *Bouchardon* (…), cat. expo. *op. cit. supra*.

[29] D. Rabreau, « 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.

descendait les Champs-Elysées, apporte la *Paix* dans la capitale de son royaume […]. »[30]



9-G.-N. Servandoni *Temple de l'Hymen*,
Fête du Mariage de Mme Elisabeth et de l'Infant Don Philippe, 1739
(1er projet), grav. de J.-F-. Blondel, BnF (cl. Centre Ledoux-Ghamu)



11-G.-N. Servandoni, *Arc de triomphe* avec la statue de Louis XV,
Fête de la Pose de la 1ère pierre de la place Saint-Sulpice, 1754, Bnf (cl. Centre ledoux-Ghamu)



10- Façade de l'église Saint-Sulpice de G.-N. Servandoni,
(cl. Centre Ledoux-Ghamu)

[30] *Journal de Paris*, cf. D. Rabreau, *Ibid*.

L'histoire de la carrière internationale de Gionanni-Niccolo Servandoni (1695-1766), peintre et architecte académicien, connu surtout (grâce aux publications de Jérôme de la Gorce[31]) pour ses paysages de ruines, ses décors d'opéras et les spectacles muets de la salle des Machines des Tuileries à Paris[32], s'est enrichie récemment des recherches de Francesco Guidoboni.[33]

Artiste français, volontairement italianisé par fidélité à son lieu de naissance, Florence[34], il apparaît aujourd'hui comme un maillon essentiel des rapports franco-italiens de la première moitié du XVIII[e] siècle, mais également des échanges entre Londres et Paris, dans un cadre européen élargi qui a établi sa grande renommée. Stylistiquement, à Paris même, il figure parmi les pionniers d'un *Palladianisme* et d'un « goût à la grecque », synthétisé *à la française* – l'histoire de l'art n'a pas sollicité, jusqu'ici, cette particularité de son génie !

On ne peut détailler, ici, l'œuvre protéiforme de Servandoni, même en sélectionnant quelques exemples, comme on l'a fait en évoquant Bouchardon. Mais avec l'idée d'argumenter sur la triple inspiration qui conduit sa démarche créatrice, le *Palladianisme*, le paysagisme ruiniste (formé à Rome auprès de G.-P. Pannini[35]) et l'élan philhellène (« goût à la grecque ») à la française, outre les décors d'opéras deux domaines s'imposent à Paris : le décor éphémère des grandes fêtes royales sur les bords de la Seine et le chantier de la façade de Saint-Sulpice, avec son projet de place.[36]

Connus par la gravure (fig. 9), certains « temples » éphémères qui servirent de support aux feux d'artifices des somptueuses fêtes dynastiques du règne de Louis XV, notamment sur le terre-plein du Pont-neuf[37], offraient l'image remarquée d'une élégance et d'une simplicité toute « athénienne » préfigurant, par exemple, les fameuses livraisons d'architecture données ensuite en modèle par J.-F. de Neufforge –architecte-graveur de l'entourage de Soufflot.[38] Mais le chantier de l'achèvement de la prestigieuse église Saint-

[31] J. de La Gorce, « Recherches sur Servandoni », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2022, n° 22 [https://doi.org/10.4000/crcv.25673].
[32] C. Di Matteo, « Servandoni décorateur d'Opéra », mémoire de maitrise sous la direction de A. Chastel, Univ. Paris-IV Sorbonne, 1970.
[33] F. Guidoboni, *Giovanni Niccolo' Servandoni (1695-1766) : architecte*, thèse de doctorat, Universités Paris 1 Panthéon-Sorbonne et Università degli studi La Sapienza, Rome (inédite), 2014. F. Guidoboni, « Jean-Nicolas Servandoni et Jacques-Germain Soufflot. Un parallèle entre deux carrières », *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, Paris, 2015. F. Guidoboni, « Chronologie », *Giovanni Niccolo Servandoni* (…), A. Antinori et F. Guidoboni dir. (éd. en ligne, en instance de publication).
[34] Son père, Lyonnais, avait conservé des liens avec sa famille française. Cf. Guidoboni, *ibid.*
[35] F. Arisi, *Giovanni PaoloPannini*, cat. expo, (Piacenza, mars-mai 1993), Milan, 1993. 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, 2002.
[36] Servandoni avait soumis un projet de Place Louis XV en forme d'amphithéâtre, aux Champs Elysées, très remarqué lors du premier « concours » de 1748. Cf. P. Patte, *Les monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765.
[37] Description des fêtes données par la Ville de Paris, A l'occasion du Mariage de Madame Louise-Elisabeth de France, & de Dom Philippe, Infant (…), 1739, Paris, P.-G. Le Mercier, 1740. Cf. F. Guidoboni, *op. cit. supra.*
[38] D. Rabreau, « François De Neufforge et le théâtre à la grecque en France », *Jean-François de Neufforge et l'architecture du XVIII[e] siècle en Europe*, (communication au colloque KU Leuven / Paris 1 Panthéon-Sorbonne et Ghamu, le 11 octobre 2002), Publications en ligne du Ghamu, 2008.

Sulpice, [39] résume bien et les ambitions et la réussite de l'artiste. Là, Rome impose sa référence péremptoire, agrémentée d'effets « à la grecque » caractérisés, notamment, dans l'affirmation d'un ordre dorique puissant.[40]

La façade de Servandoni (1732-1750), s'impose par la superposition, parfaitement linéaire, de deux ordres aux colonnes libres (fig. 10) ; ainsi est-elle composée d'un portique dorique d'accès au temple, surmonté d'un étage de loggia dont l'ordre ionique s'adosse aux arcades plein-cintre. Inédite à Paris cette *synthèse* militante, à la fois empruntée à des modèles antiques gréco-romains, mais également modernes [Saint-Pierre de Rome, Saint-Paul, à Londres[41]], évoque symboliquement Saint-Jean-de-Latran, dont la façade venait d'être récemment achevée (1735). La grande serlienne qui magnifie le centre de la façade de Galilei, imitée du motif emblématique – devenu *palladien* – du palais de Dioclétien à Spalato (Split, en Dalmatie) est absent de la façade de Saint-Sulpice. Mais Servandoni rattrape cette « lacune », en 1751, lors de la fête de la pose de la première pierre de la place : l'arc de triomphe éphémère, bâti en châssis de bois recouvert de toile peinte en trompe-l'œil, n'est qu'une gigantesque serlienne agrémentée d'un décor « à la grecque », formant écrin à la statue pédestre de Louis XV, par J.-B. Pigalle, le plus fameux disciple de Bouchardon ! (fig. 11)[42]

Cathédrale du diocèse de Rome, l'antique basilique Saint-Jean honorait les rois de France, depuis Henri IV – jusqu'aux présidents de la République aujourd'hui – du titre de chanoines, *es qualité* ! A l'orée du Quartier latin, en pleine querelle des Jansénistes entre la montagne Sainte-Geneviève et Saint-Médard, à deux pas de la Sorbonne et dans une paroisse fréquentée par les Jacobites britanniques émigrés à Paris, Saint-Sulpice était le symbole idéal du catholicisme romain, dans une nation réputée « Fille aînée de l'Eglise » ![43]

Au plan artistique, le chef-d'œuvre[44] de Servandoni a laissé un grand souvenir dans l'évolution stylistique de l'« Antique moderne ». Sous la Monarchie de Juillet, le plus sectaire et brillant militant théoricien du classicisme universel, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, louait ainsi le créateur de la façade de Saint-Sulpice : « La partie la plus remarquable de toute cette composition

[39] E. Malbois, « Oppenord et l'église Saint-Sulpice », *G. B. A*., 1933. Il faudrait ajouter l'église rurale de Coulanges-la-Vineuse, dans l'Yonne autre chef-d'œuvre trop peu connu de Servandoni. Cf. F. Guidoboni*, op. cit. supra.*

[40] A part de rares exceptions, comme l'Ecole de Médecine de J. Gondoin, Quatremère de Quincy n'appréciait pas les monuments édifiés sous Louis XV et Louis XVI. Cf. ici, la notice « Chalgrin » de *son Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, 1832.

[41] Tous les grands projets d'église de cette époque, en Europe, s'inspirent de ces deux modèles : cf. par exemple la basilique de Superga à Turin de F. Juvarra, sans ignorer les églises à dômes parisiens du XVII[e] siècle !

[42] D. Rabreau, « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé, propos sur le chef-d'œuvre animalier de Bouchardon », *op. cit. supra.*

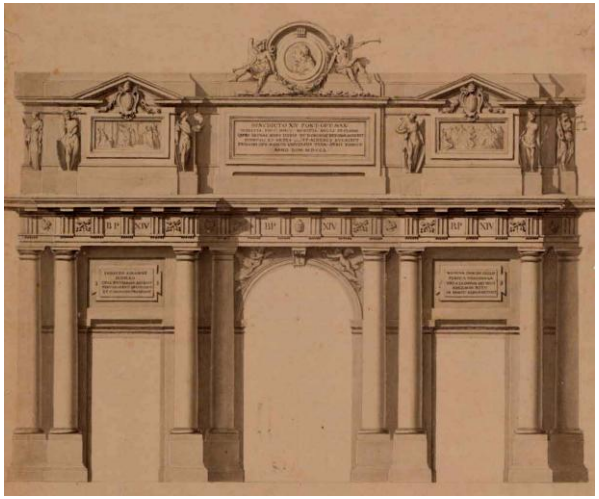
[43] L'appellation évoque Clovis, premier roi des Francs baptisé et à ce titre, ancêtre de la monarchie française, associé aux saints Rémi, Clothilde, Geneviève. Cf. *infra* l'œuvre de Soufflot.

[44] Pas tout à fait achevé et transformé postérieurement par ses successeurs, Chalgrin (tour nord, chapelle des fonds baptismaux et buffet d'orgue) et De Wailly (chapelle de la Vierge, chaire à prêcher), ses élèves et disciples.

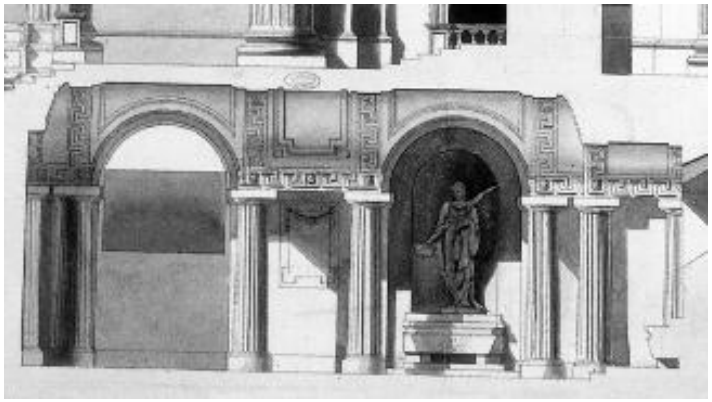
est sans doute celle de l'ordre inférieur, dont le *caractère* et les détails se rapprochent beaucoup plus qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, de la *physionomie* du *véritable dorique* grec. »[45] [nous soulignons]. « Véritable » ? C'est un euphémisme, puisque le dorique de Servandoni comporte des bases moulurées, peu conformes à la mode de Paestum et d'Athènes qui fera fureur, après les révélations de Soufflot, Stuart et Reevet, J. -D. Leroy et que Piranèse finira par adopter ![46]



12-De Machy, Décor en trompe-l'œil de la *Fête de la pose de la première pierre de Sainte Geneviève par Louis XV*, 1764,
huile sur toile, Musée Carnavalet (cl. du musée)



13-J.-G. Soufflot, *Arc de triomphe en l'honneur de Benoît XIV*,
Concours clémentin, , plume et lavis, Rome, Académie de Saint-Luc (cl. de l'Académie)



14-J.-G. Soufflot, *Coupe longitudinale de la crypte de Sainte Geneviève*, 1764,
1er projet non réalisé, plume et lavis, Arch. Nat. (cl. Centre Ledoux-Ghamu)

[45] A.-C. Quatremère de Quincy, « Chalgrin », article du *Dictionnaire* (…), *op. cit. supra*.
[46] G.-P.-M. Dumont, *Vues, plans, coupes, élévations de trois temples antiques faisant partie de l'ancienne ville de Paestum*, Paris, 1764 ; J. Stuart et N. Revett, *The Antiquities of Athens* (...), Londres, 1755 (2e éd. 1762-1816). G.-B. Piranesi, *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Posidinia qui est située dans la Lucanie* (1778).



15-Chapiteaux de la façade de l'Ecole de Droit, place du Panthéon, de J.-G. Soufflot 1763-1774 (cl. de l'auteur)



16-C. De Wailly, *Vue de l'intérieur de l'église Sainte-Geneviève* de Soufflot, plume et lavis, Paris, ENSBA (cl. bibl. ENSBA)

[47] D. Ternois, « Soufflot à Lyon, état des travaux et problématique », actes du colloque, *Soufflot et l'architecture des Lumières, op. cit. supra.*

Soufflot, De Wailly et Ledoux

Le premier, Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) a joué un rôle analogue à celui de Bouchardon dans l'élaboration et l'illustration d'une réforme de son art souhaitée par les mentalités progressistes et une politique « éclairée ». En 1733, d'instinct à l'âge de vingt ans, il décide d'aller se perfectionner à Rome où il séjournera quatre années. Admis, exceptionnellement à fréquenter l'Académie de France, il découvre et étudie avec les jeunes pensionnaires – tout comme Servandoni put le faire avant lui – non seulement les ruines et monuments antiques, mais encore l'architecture des successeurs de Michel-Ange, Le Bernin, les Fontana… (fig. 13)

Il s'assure de puissantes protections et, rentré en France, il devient en 1738 l'architecte de la Ville de Lyon où il reçoit, entre autres, la commande de l'Hôtel-Dieu, gigantesque édifice qui établit sa notoriété, et le remodelage de la Loge du Change, un des rares édifice « à l'italienne »[47] réalisé en France à cette époque ! L'entourage lyonnais de Mme de Pompadour, la maîtresse en titre de Louis XV, le recommande comme *mentor* du voyage d'étude d'une année en Italie que doit effectuer le jeune frère de celle-ci, futur marquis de Marigny ; événement capital qui devait le préparer

à la survivance de la charge de son oncle de Tournehem qui lui était destinée : la Direction générale des Bâtiments et Manufactures du roi. A l'issue de ce périple qui eut lieu en 1750-1751, Soufflot fut élu académicien, promu Contrôleur des bâtiments du roi à Paris et responsable de la manufacture des Gobelins ; l'un des plus influents architectes de sa génération.

L'œuvre phare de Soufflot à Paris, c'est évidemment l'église Sainte-Geneviève (devenue Panthéon civique à la Révolution) dont le chantier dura une trentaine d'années (fig. 12-16). Trois ans seulement avant sa mort, en 1780, fut trouvée la solution du dôme en cylindre à portique libre. Plus épurée que celle de Wren à la cathédrale Saint-Paul de Londres – l'un des modèles de Soufflot – la solution structurelle et volumétrique de Sainte-Geneviève évoque le premier projet de Bramante pour Saint-Pierre de Rome, connu par une médaille commémorative de Jules II et qui développe l'image du *tempietto* – tholos « à la grecque » que Michel-Ange n'avait pas retenue, mais que Bramante avait déjà illustré au sanctuaire de San Pietro in Montorio.

L'harmonie et le savant équilibre de l'ordre corinthien qui exalte le portique (extérieur mais aussi intérieur) et le rôle structurel des colonne libres portantes, domine très volontairement la plastique de l'œuvre. Mais un œil exercé qui parcourt l'édifice, dans toutes ses parties comprend vite que l'extrême légèreté des supports et la luminosité éclatante des espaces proviennent d'une structure empruntée à l'art ancestral des « Goths », comme on disait à l'époque[48].

Soufflot et les ingénieurs, qui ont commenté cette audacieuse conception d'un *gothique moderne* (avec arcs boutants cachés de l'extérieur, tribunes sous les voûtes légères et pièces métalliques dans les parties hautes), légitiment une double source d'inspiration. D'abord, celle-ci est technique et économique, car la raison se trouve dans l'*imitation* du squelette des animaux et/ou des groupements de troncs d'arbres qui sont à l'origine des ordres grecs. L'imitation de la Nature devient prouvée ! Alors l'effet lumineux intense s'infiltre naturellement et hausse au sublime le lieu du culte divin. Ensuite, la seconde source, *historicisante*, est relative au caractère de la commande et à la destination de l'église royale et nationale. Vœu personnel de Louis XV à la suite de sa guérison, en remerciement à la sainte patronne de Paris, Geneviève, la reconstruction au sommet du Quartier Latin de son lieu de sépulture qui accueille des pèlerinages, honore les origines de la monarchie : humble bergère, Geneviève fut l'amie et le soutien de Clovis, le premier roi chrétien de la dynastie des Mérovingiens.

[48] Cf. M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755 (1re éd., anonyme, 1753) et *Observations sur l'architecture*, La Haye-Paris, 1765 (rééd., Bruxelles, 1979). *Le Panthéon symbole des révolutions* (...), sous la dir. de B. Bergdoll, cat. expo. CNMHS Paris-CCA Montréal, Paris, 1989.

Avec l'inspiration qui engage Soufflot, et l'agrément de ses commanditaires, l'architecture savante devient une démonstration de la puissance innovante française. Et l'hommage, apprécié, à l'art italien de la Renaissance – par la présence du dôme et le plan en croix grecque d'origine – se partage désormais avec une tradition régnicole qui devient soudain, dans le respect de l'amour de l'Antique, expérimentale et scientifique.

Principal sujet d'études, depuis l'origine des traités d'architecture jusqu'aux débats académiques, la *typologie* des ordres antiques et modernes s'est illustrée dans l'art de Soufflot d'une manière éclectique novatrice. Trois exemples, sans plus de commentaires, car ils résument à eux seuls sa capacité à synthétiser la source de ses modèles, renvoient d'abord à l'idéal du « goût à la grecque » (fig. 14), puis au palladianisme grandissant, à l'hommage à Michel Ange et, enfin, à la pure invention. La fascination que lui procure le dorique grec primitif qu'il dessine à Paestum, lors du second voyage, lui inspire un premier projet pour la crypte de Sainte-Geneviève (dans la construction définitive, il le transformera en un compromis entre le chapiteau primitif et le fût adapté du dorique « sans base » de Palladio). C'est au modèle de Michel Ange qu'il emprunte les chapiteaux de l'Ecole de Droit qui se dresse face au Panthéon : mais l'ionique qu'il dessine rectifie l'original du Capitole (fig. 15). Enfin, très précocement dans sa carrière, pour le chapiteau ionique qu'il met en œuvre à l'Hôtel-Dieu de Lyon, ainsi qu'à la Loge du Change, il s'inspire du chapiteau ionique, très épuré, de V. Scamozzi, disciple direct de Palladio. Lors du second voyage de Soufflot (1750) qui accompagne le futur marquis de Marigny, la visite à l'atelier de Piranèse était inévitable ; dix ans plus tard, le jeune Directeur général des Bâtiments du roi commandait directement au célèbre graveur-architecte les volumes de ses dernières publications ![49]



18-Perreau [« architecte à Bordeaux »], *Vue de la façade principale de la nouvelle Comédie française construite à Paris sur les dessins de MM Peyre et De Wailly,* (…) » « dédié et présenté à M. Perreau par son très humble fils », plume et lavis, Musée Carnavalet (cl. du musée).

[49] D. Rabreau, «Piranesi y los franceses», *op. cit. supra*.



17-C. De Wailly, *Vue de la Cathedra Petri* à Saint-Pierre de Rome, plume et lavis, 1755, Saint-Pétersbourg, Ermitage (cl. du musée))



19-C. De Wailly, *Esquisse du projet de chaire à prêcher* pour Saiint-Sulpice, plume et lavis, 1755, Saint-Pétersbourg, Ermitage (cl. du musée))



20-C. De Wailly, Chaire à prêcher de l'église Saint-Sulpice, 1789 (cl. P.-L. Laget)

L'exposition *Piranèse et les Français*, diligentée par André Chastel à la villa Médicis (1976)[50], a été un événement remarqué dans l'approche des rapports Paris/Rome au XVIII[e] siècle. Suivies, trois ans plus tard de l'exposition *Charles De Wailly peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*[51], puis par l'exceptionnel *Dictionnaire des architectes parisiens* de Michel Gallet[52], ces nouvelles recherches aboutirent à une connaissance factuelle, détaillée, de l'activité des jeunes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, située sur le Corso, en face de l'atelier de Piranèse ! De Wailly, Peyre l'aîné, P.-L. Moreau (futur architecte de la Ville de Paris), leur ami francophile William Chambers[53], Gondoin, Hubert Robert, Clérisseau, et bien d'autres encore, ont été des admirateurs studieux du grand architecte-graveur – lui-même n'a-t-il pas loué certains dessins des relevés archéologiques qu'ils lui soumettaient ?[54]

Mais comme Bouchardon avant lui, De Wailly s'inspire tout autant des effets *berninesques* dont il capte l'autorité en ombrant ses nombreuses vues au lavis des œuvres du maître du « Baroque » romain. Depuis son Grand prix de 1752, jusqu'aux *vedute* réalisées in situ des œuvres du Bernin qui décorent Saint-Pierre, le *Baldaquin*, la *Cathedra Petri* (fig. 17-19), *l'Equestre de Constantin*, des

[50] *Piranèse et les Français. 1740-1790*, cat. expo. (Rome, Dijon, Paris), Rome, 1976.
[51] M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo., CNMHS, Paris, 1979.
[52] M. Gallet [*Dictionnaire*], *Les architectes parisiens du XVIII[e] siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995.
[53] J. Barrier, *William Chambers. Une architecture empreinte de culture française*, Paris, 2010. J. Barrier, *Les Architectes européens à Rome 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Paris, 2005.
[54] *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* (…), éd. A. de Montaiglon, et J. Guiffret, Paris, 1900-1904. D. Rabreau, «Piranesi y los franceses», *op. cit. supra*.

tombeaux… [Et même le *Plafond de la voûte du Gesù* peinte par G.-B. Gaulli], avec l'image de la *Place Saint-Pierre* ; autant d'exemples qui n'avaient pas empêchés Louis XIV et Colbert d'humilier le « Cavalier Bernin », lors du « concours » pour la façade orientale du Louvre ! Après le salon Spinola de Gênes, gravé dans l'*Encyclopédie*, la chapelle de la Vierge et la chaire à prêcher de Saint-Sulpice[55] témoignent du génie d'adaptation de De Wailly qui, lui aussi, réforme les structures du décor pour intégrer celui-ci à la modernité de l'*antique régénéré*. (fig. 20)

Non plus dans le contexte du « Grand tour » ou de la formation académique, Charles de Wailly effectua un second séjour en Italie (1772-1773), à un moment crucial de sa carrière parisienne au service de Louis XV : pour se resourcer à Rome, mais également lancer un chantier prestigieux à Gênes : le Salon Spinola – gravé ensuite, avec le projet *en suspens* de la Nouvelle Comédie française, dans le supplément de l'*Encyclopédie* (1777), par son disciple J.-L. Desprez.[56] Voltaire, consulté à Ferney par De Wailly, en route pour Gênes et Rome, aurait-il appuyé cette publicité devenue européenne ? (fig. 18)

Ajouter à la cohorte d'architectes parisiens de cette génération les noms de Chalgrin, J.-D. Antoine, Nicolas Le Camus-de-Mézières, Brongniart, P.-A. Pâris, et Ledoux et Bélanger (non redevables du séjour romain), notamment, c'est évoquer les grands monuments du règne de Louis XV qui, en plus des chefs-d'œuvre de A.-J. Gabriel, Boffrand[57] et Soufflot, ont concrétisé le rêve romain de Voltaire : en tout premier cette Nouvelle Comédie française [Théâtre de l'Odéon actuel] confiée à De Wailly et Peyre l'Aîné, dès 1767, dont le second projet fut approuvé par Louis XV en 1770, et qui à la suite d'invraisemblables intrigues de cour, ne fut édifiée qu'à partir de 1779 et inaugurée par la reine Marie-Antoinette en 1782 ![58] Citons ensuite, achevés également sous Louis XVI : les écoles de Chirurgie (l'école de Médecine actuelle), l'hôtel de la Monnaie, la halle aux blés, l'école de Droit, le Collège de France, l'église Saint-Philippe-du-Roule, métaphoriquement, disait-on : « *Temples* » d'Apollon et des Muses ou Parnasse français, d'Esculape, de la Fortune, de Cérès, etc. en attendant celui de Thémis (le Palais de la Cité, incendié, sous Louis XVI). Au plan de l'architecture emblématique, dans le privé, les pseudonymes ne manquaient pas non plus : témoins le Vauxhall des Champs-Elysées dénommé le Colisée et les premiers hôtels de Boullée, Ledoux, Chalgrin ou Bélanger, pour le culte plus frivole de Terpsichore, Flore et Vénus.[59] Enfin, disciple et collaborateur de De Wailly, Paul-Guillaume Lemoyne le Romain s'inspira directement de son maître au célèbre

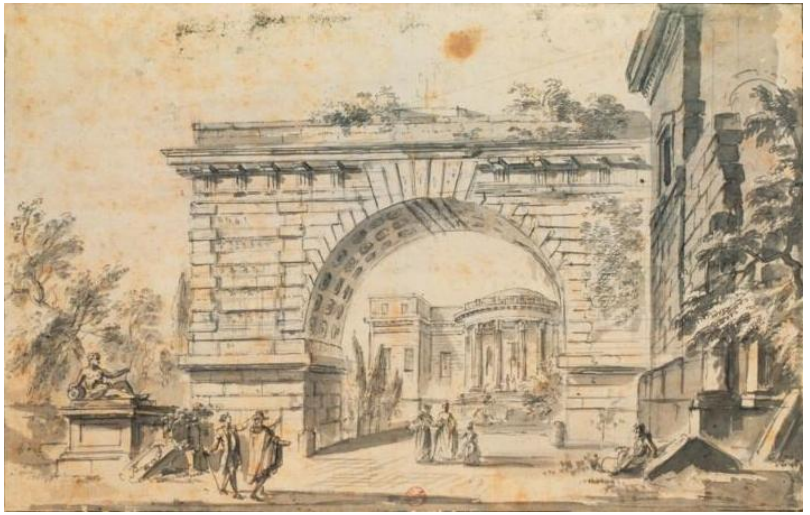
[55] M. Gallet et D. Rabreau, « La Chaire de Saint-Sulpice. Sa création par Charles De Wailly et l'exemple de Bernin en France à la fin de l'Ancien Régime », *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 98e année (1971), 1974.
[56] *La chimère de monsieur Desprez*, cat. expo., Musée du Louvre (février-mai 1994), Paris 1994.

[57] Hôpital des Enfants trouvés devant le parvis de Notre-Dame, la façade de l'église de La Merci (détruits), le réaménagement de l'Arsenal et plusieurs hôtels particuliers célèbres.
[58] La tradition de l'histoire stylistique entretient toujours la confusion d'un style Louis XVI « sous Louis XV » !
[59] Hôtel Guimard, hôtel de Brunoy, hôtel Thélusson (détruits).

hôtel qu'il construisit pour Caron de Beaumarchais (détruit) – le souvenir de la Villa Madama de Raphaël y transparaît !

Associés à des jardins pittoresques et à des promenades plantées, ces « folies » urbaines témoignent d'une nouvelle convivialité et d'une prise de conscience paysagère de la ville des Lumières où pénètre la Nature. Les artistes brodaient ainsi sur l'aphorisme célèbre, « *Ut pictura poesis* »[60], appliqué désormais concrètement à l'*art* de l'architecture, dans le contexte du *Sensualisme* philosophique ambiant.[61]

De Wailly a multiplié les projets d'urbanisme et d'embellissement pour Paris et certains de ses projets ont été intégrés au fameux *Plan des Artistes* (1794) qui suivit les relevés (topographiquement exacts) de la capitale par l'ingénieur-architecte Edme Verniquet.[62] Mais il appartient à Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) d'avoir réalisé le plus grand chantier que Paris n'avait jamais connu auparavant : le boulevard de ceinture de la capitale longeant le Mur des Fermiers généraux et ponctué d'une cinquantaine de pavillons, monumentaux (parfois jumelés comme des *Propylées*), destinés au recouvrement de l'octroi. Un chantier royal, directement supervisé par le ministre Calonne et le directeur général des Bâtiments, le comte d'Angiviller – hélas détruit au 9/10e peu après 1850 ![63]



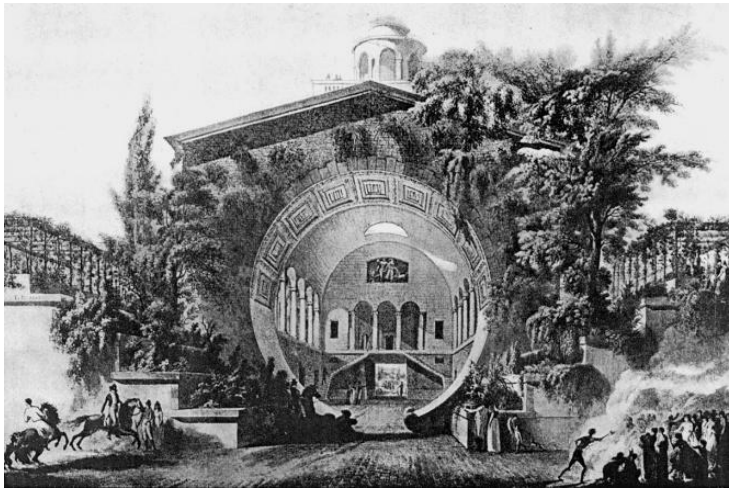
21-J.-B. Lallemand, *Vue de l'hôtel Thélusson* de Ledoux, plume et lavis, BnF, Fonds Destailler (cl. BnF Gallica)

[60] Auquel on ajoutera l'assertion de Boullée : « *Ed io son pittore* » et les revendications de Ledoux et de De Wailly ! Cf. R.-W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la Peinture. XVe-XVIIe siècles*, Paris, 1991 (1re éd. en anglais, 1967) ; E.-L. Boullée, *Essai sur l'art*, éd. J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968 ; C. -N. Ledoux, *L'Architecture* (…), *op. cit. supra*. Ledoux.

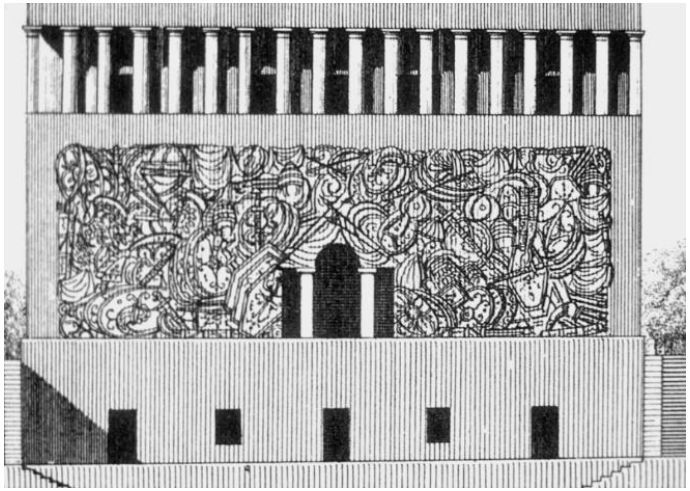
[61] Cf. l'ouvrage à succès de l'architecte de la halle aux blés, N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780 ; Condillac (Abbé E. Bonnot de), *Traité des sensations*, Paris, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984). Cf. M.-K. Deming, *La halle au blé de Paris. 1762-1813. « Cheval de Troie » de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, 1984.

[62] Ce plan, destiné à rentabiliser les ventes issues des « Biens nationaux », inspirera encore Haussmann sous le second Empire ! Cf. M. Halbwachs, « Les plans d'extension et d'aménagement de Paris avant le XIXe siècle », *La vie urbaine*, no 5, 1920.

[63] M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980.



22-Anonyme, *Vue de la Ferme Saint-Lazare* de Ledoux à Paris, estampe début XIX^{e} s., Musée Carnavalet (cl. du musée)



24-C.-N. Ledoux, *Pavillon de chasse pour le prince de Bauffremont*, ill. de *L'Architecture* (…) 2^{e} éd. de 1847 (cl. centre Ledoux-Ghamu)



23-J.-G. Moitte, *Frise du cortège des Villes*, pavillon d'octroi de Ledoux, place Denfert-Rochereau à Paris (cl. de l'auteur)



25-Anonyme, Décor éphémère de la façade de Notre-Dame, par Percier et Fontaine, pour le sacre de Napoléon I^{er}, 1804, estampe coloriée, Musée Carnavalet (cl. du musée)

Dans une pénétrante étude sur « L'architecture de Claude-Nicolas Ledoux, considérée dans ses rapports avec Piranèse », Serge Conard[64] a non seulement rappelé les sources *formelles* d'effets[65] puisés dans les gravures de Piranèse, mais encore dévoilé les principes *hiéroglyphiques* de l'architecture parlante pratiquée par les deux artistes. Cependant le constructeur, Ledoux, réinterprète la fougue du Romain par une épuration drastique des traits, des masses, des motifs dans la pierre et il en suggère les effets par des ombres grises discrètes sur le papier ; [66] le lien suscité entre le message du créateur et le ressenti du spectateur demeure la clé de *l'architecture parlante*.[67]

Une des références les plus répétées s'observe avec le célèbre plan « restitué » (réinventé) du *Campo Marzio* antique de Piranèse, inépuisable source de syntaxe compositionnelle, non seulement pour Ledoux, mais pour tous les *Piranésiens* français de sa génération.

Parmi les effets plastiques – dans l'espace – et le cadrage des *vedute* réalistes (édifiées), la « vue sous le pont » piranésienne domine toute l'expression esthétique qui émane de l'hôtel Thélusson, « Temple de Vénus » (disait-on) que Ledoux construit dans la perspective d'un jardin pittoresque pour la veuve d'un banquier Suisse, ami des Necker (fig. 21). Munis d'un ticket d'entrée, le public amateur pouvait en admirer le chantier (1778 - 1781) ; mais dès la rue la perspective, cadrée depuis l'arche d'entrée, montrait un paysage naturel et antique, directement inspiré du site du Temple de Vesta à Tivoli !

Contrairement à ce qu'a tenté de démontrer Emil Kaufmann[68], à savoir que Ledoux était le maître absolu d'une « architecture *autonome* », fondée sur l'expression immédiate de la géométrie naturelle (carré, cercle, cylindre, sphère, pyramide), tout son œuvre nous montre qu'il était obsédé par la valeur et l'intégration du décor sculpté à sa manière novatrice de composer. L'épuration à laquelle a recours l'architecte, inventeur de motifs décoratifs et l'éléments sculptés emblématiques, tend à leur donner une juste place, non seulement équilibrée, mais encore conforme à l'harmonie recherchée dans l'expression suggestive des masses et des vides de

[64] S. Conard, « 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, « 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.

[65] Sur l'acception du mot « *effet(s)* », cf. R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, rééd., Paris, Gallimard, 1989.

[66] Cf. de rares dessins autographes et des centaines d'estampes destinées à son grand ouvrage, C. -N. Ledoux, *L'Architecture* (…), éd. 1804 et éd. posthume, D. Ramée, Paris, 1847.

[67] Formule de l'architecte L. Vaudoyer, *Le Magasin pittoresque*, 1848.

[68] E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Vienne, 1933 (trad. *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, 1981). E. Kaufmann, *Achitecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963).

ses constructions. L'aspect pittoresque que sous-tend l'approche *mobile* du spectateur – comme le réclamait le théoricien L M.-A. Laugier avant lui[69] – offre toutes sortes de variétés de point de vue, mais également d'éléments mêlés d'emprunts non seulement à l'Antiquité, mais encore au Moyen Âge et à la Renaissance française ; faisceaux de licteurs, col de cygnes, caryatides, métopes historiées, tympans en bas-reliefs, trophées en parement de murs (inspirés par le socle de la Trajane : fig. 23), archivoltes puissamment maçonnées, et cul-de-four à caissons en façades. Un chef-d'œuvre du genre, rescapé au sommet des pavillons de Denfert-Rochereau, la frise sculptée par Jean-Guillaume Moitte du cortège des Villes de France (vers la porte d'Orléans-fig. 24), n'est-t-il pas une audacieuse synthèse inspirée par la célèbre *Frise Borghèse* romaine et celle des *Preuses* du château médiéval de Coucy ? [70]

*

En 1790, l'immense cirque de la Fédération, au Champ de Mars, monument qui concrétise la Révolution sous la monarchie constitutionnelle (il sera en service jusqu'au Consulat !), avec son pont de bateau et l'arc de triomphe[71] d'accès côté Seine, matérialise enfin dans Paris, le monument idéal de l'Antiquité dont architectes et urbanistes ne pouvaient auparavant justifier l'usage dans la ville d'Ancien régime ! Mais les simulacres festifs, les dénominations métaphoriques[72] et les rêves projetés, nourrissaient l'imaginaire des citadins depuis des décennies.[73] Le cirque, l'amphithéâtre, le Colisée… quelle qu'en soit la typologie !

Et pourquoi la civilisation gréco-romaine fascinait-elle artistes, écrivains, hommes politiques ? C'est, déclare le vieux Boffrand dès 1745, dans son ouvrage *De Arquitctura liber, in quo continentur generalia hujus artis principia*[74], qu'il dédie à Louis XV, parce qu'elle est une grande civilisation urbaine dont les monuments n'ont rien perdu de leur *signification* :

« Tous ces édifices capables de contenir un grand concours de peuple, 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, accoutumé à voir de superbes et beaux bâtiments, et qui ne pouvait souffrir le médiocre,

[69] M.-A. Laugier, *Essai* (…) et *Observations sur l'architecture, op. cit. supra.*
[70] Ledoux a été ingénieur des Eaux-et-forêts dans la région de ce château mythique (cf. gravure dans J. A. Du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, Paris,1576-1579) et il cite les Preuses dans son livre de 1804.
[71] Le thème du pont de *fondation* et « pont magnifique » a été traité par Piranèse, certains Piranésiens, Ledoux et Boullée, cf. le Pont d'Hercule de Rome (devenu Pont Saint-Anges), dans A. Palladio, *Quattro Libri (…), op. cit. supra.*
[72] La Halle aux blés, au plan annulaire, a été comparée au Colisée et elle servit à des fêtes populaires, cf. M.-K. Deming, *La halle au blé de Paris. 1762-1813. « Cheval de Troie » de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, 1984.
[73] Le programme du « cirque » devient récurrent dans les sujets de concours d'architecture à la fin du siècle ; Servandoni, l'abbé Brothier, De Wailly, Boullée, etc. l'avaient illustré auparavant à leur manière. Cf. D. Rabreau, « Architecture et fêtes dans la Nouvelle Rome (...) », *Les Fêtes de la Révolution*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), Paris, 1977.
[74] G. Boffrand, *Livre d'architecture* (…), *op. cit. supra.*

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 de particuliers et pour les seuls besoins de la vie ».[75]

La passion romaine et l'éblouissement de la Grèce chérie d'Hadrien inspirent les artistes parisiens et leurs mécènes, tous épris d'idéal régénérateur ! Ils en informent le public, celui-là même qui voit dans Voltaire (et à travers l'opéra, selon sa théorie de la tragédie lyrique française) le chantre de la tragédie à l'antique ![76] Piranèse, révélant sa passion pour les Etrusques, incite à fouiller dans le passé autant d'idées et de formes régénératrices (et ignorées des Grecs !) : par exemple le motif des arcades plein-cintre reposant, sans mouluration sur des colonnes toscanes lisses sans bases. Le motif, cher à Ledoux, De Wailly, Bélanger et leurs émules, est choisi comme décor du *Serment des Horaces* par leur ami Jacques-Louis David, commande royale que le peintre décida d'aller peindre à Rome, lors d'un second séjour, pour mieux se ressourcer (1784).[77] Durant son premier séjour de pensionnaire, lors d'un périple à Naples, n'avait-il pas écrit cette profession de foi à son maître Joseph-Marie Vien, directeur de l'Académie de France :

« Ce voyage m'était d'autant plus nécessaire qu'il m'a appris à apprécier Rome ; il n'est point de choses ici que je n'y voie qui ne me fasse dire : Rome, où es-tu ? Je vois bien que tu es la seule dans le monde puisque Naples tant renommé n'est rien à côté de toi […] ».[78]

La dialectique Grecs et/ou Romains, qu'énonce d'une manière critique l'esprit des Lumières sera momentanément éteinte par le goût officiel de Napoléon I^er^. Restaurant une cour aristocratique d'ancien modèle, obsédé par la grandeur augustéenne de l'Empire romain, l'art officiel de son règne refuse l'*autonomie créatrice* des artistes et tend à l'uniformité de l'inspiration.[79] Mais l'obsession du mythe Paris-Rome lui inspire le kidnapping du Pape, afin que l'évêque de Rome vienne le couronner dans l'Empire français, non pas à pas à Reims où saint Remi, après l'avoir baptisé avait sacré Clovis I^er^, mais à Paris. Pourtant le décor postiche de la façade de Notre-Dame inspire à Percier et Fontaine une architecture *Troubadour* qui évoque le « temps des Goths » … (fig. 25) Comme

[75] G. Boffrand, *Livre d'architecture, op. cit. supra*, p. XXX
[76] Voltaire, *Sémiramis*, précédé d'une « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », Paris, 1749 (rééd. Firmin-Didot, Paris, 1858).
[77] *J.-L. David*, cat. expo., Louvre, Paris, 1989.
[78] Naples, le 27 juillet 1779 Lettre à son maître Joseph-Marie Vien directeur de l'Académie 1775-1781 : T. Gaehtgens et J. Lugand *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716-1809)*, Paris, 1988.
[79] Au bienséant « néo-augustéen » Arc du Carrousel, au Temple de la Gloire périptère |église de la Madeleine colossale), ses architectes ajoutent les références récurrentes aux palais romains modernes. Cf. P.-F.-L. Fontaine et C. Percier, *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome,* Paris, 1788. Cf. 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, Mendriso, 2012.

un pendule, le rêve historique oscille entre la quête identitaire et le mythe, mouvement de l'esprit qui anime tout l'œuvre de Piranèse.