



HAL
open science

**Jacques-François Blondel, architecte et théoricien dans
le mouvement européen des arts au XVIII^e siècle
dans le mouvement européen des arts : ses élèves, ses
combats**

Aurélien Davrius

► **To cite this version:**

Aurélien Davrius. Jacques-François Blondel, architecte et théoricien dans le mouvement européen des arts au XVIII^e siècle dans le mouvement européen des arts : ses élèves, ses combats. Architectures Matérielles [cs.AR]. Université Paul Valéry - Montpellier III; Scuola normale superiore (Pise, Italie), 2014. Français. NNT : 2014MON30075 . tel-01647144

HAL Id: tel-01647144

<https://theses.hal.science/tel-01647144v1>

Submitted on 24 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par Université Montpellier III

Préparée au sein de l'école doctorale école doctorale 58 /
langues, littérature, cultures, civilisations
Et de l'unité de recherche Centre de recherches
interdisciplinaires en sciences humaines et
sociales(Montpellier) : **CRISES**

Spécialité : Histoire de l'art

Présentée par Aurélien DAVRIUS

**JACQUES-FRANÇOIS BLONDEL,
ARCHITECTE ET THEORICIEN
DANS LE MOUVEMENT EUROPEEN DES ARTS
AU XVIII^E SIECLE :
SES ELEVES, SES COMBATS.**

Soutenue le 17 décembre 2017 devant le jury composé de

M. Jacques REVEL, Professeur, Scuola Normale di Pisa
M. Thierry VERDIER, Professeur, Université de Montpellier
M. Robert CARVAIS, Professeur, CNRS et ENSA Versailles
Mme. Hélène ROUSTEAU-CHAMBON, Professeur, Université
de Nantes

« Le goût est arbitraire dans plusieurs choses, comme dans les étoffes, dans les parures, dans les équipages, dans ce qui n'est pas au rang des beaux-arts ; alors il mérite plutôt le nom de fantaisie. C'est la fantaisie, plutôt que le goût, qui produit tant de modes nouvelles.

Le goût peut se gâter chez une nation ; ce malheur arrive d'ordinaire après les siècles de perfection. Les artistes, craignant d'être imitateurs, cherchent des routes écartées ; ils s'éloignent de la belle nature, que leurs prédécesseurs ont saisie : il y a du mérite dans leurs efforts, ce mérite couvre leurs défauts. Le public, amoureux des nouveautés, court après eux ; il s'en dégoûte et il en paraît d'autres qui font de nouveaux efforts pour plaire ; ils s'éloignent de la nature encore plus que les premiers : le goût se perd ; on est entouré de nouveautés, qui sont rapidement effacées les unes par les autres ; le public ne sait plus où il est ; et il regrette en vain le siècle du bon goût, qui ne peut plus revenir : c'est un dépôt que quelques bons esprits conservent encore loin de la foule.

...

Le meilleur goût en tout genre est d'imiter la nature avec le plus de fidélité, de force et de grâce.

...

Le grand bonheur de la France fut d'avoir dans Louis XIV un roi qui était né avec du goût.

...

Ce sont les gens de goût seuls qui gouvernent à la longue l'empire des arts. Le Poussin fut obligé de sortir de France pour laisser la place à un mauvais peintre ; Le Moine se tua de désespoir ; Vanloo fut près d'aller exercer ailleurs ses talents. Les connaisseurs seuls les ont mis tous trois à leur place. On voit souvent en tout genre les plus mauvais ouvrages avoir un succès prodigieux. Les solécismes, les barbarismes, les sentiments les plus faux, l'empoulé le plus ridicule ne sont pas sentis pendant un temps, parce que la cabale et le sot enthousiasme du vulgaire causent une ivresse qui ne sent rien. Les connaisseurs seuls ramènent à la longue le public, et c'est la seule différence qui existe entre les nations les plus éclairées et les plus grossières ; car le vulgaire de Paris n'a rien au-dessus d'un autre vulgaire : mais il y a dans Paris un nombre assez considérable d'esprits cultivés pour mener la foule. Cette foule se conduit presque en un moment dans les mouvements populaires ; mais il faut plusieurs années pour fixer son goût dans les arts. »

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique* [1764], article « Goût », dans *Œuvres complètes*, t. XXXV, Paris, chez Thomine et Fortic libraires, 1821, p. 517-534.

Remerciements

Mes pensées vont en premier lieu à Monsieur Jacques Revel et à Monsieur Thierry Verdier, qui ont bien voulu diriger mes travaux. Leurs séminaires, leurs conseils et leurs personnalités scientifiques complémentaires m'ont permis, l'un et l'autre, de mener à bien ce travail et de tracer mon propre chemin. Leurs suggestions, leurs critiques et leurs propositions ont toujours été pour moi très stimulantes ; je leur en sais particulièrement gré et j'espère avoir su me montrer à la hauteur. J'exprime toute ma reconnaissance aux membres de mon jury de doctorat d'avoir accepté cette tâche, Monsieur Carvais et Madame Rousteau-Chambon.

J'ai trouvé, tout au long de mes recherches, de nombreuses aides. Je tiens à remercier Joseph Abram, professeur à l'École nationale supérieure d'architecture de Nancy ; Nicole Atzeni, professeur d'italien ; Flaminia Bardati, université La Sapienza – Rome ; Isabelle Bardiès-Fronty, conservatrice du Patrimoine ; Jocelyne Barthel, conservatrice en chef de la médiathèque Paul-Verlaine de Metz ; Olivier Bosc, conservateur de la bibliothèque du domaine de Chantilly ; Christophe Bottineau, Architecte en Chef des Monuments Historiques ; Alain Cabantous, professeur d'Histoire à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne ; Claire Challéat, Secrétaire Histoire moderne et contemporaine à l'École française de Rome ; Françoise Clémang, documentaliste des musées de Metz ; Anne Dell'Essa, responsable du patrimoine et de l'iconographie à la médiathèque Paul-Verlaine de Metz ; Chloé Demonet, EPHE-Sorbonne / ENC ; François Dumasy, Directeur des Études (Histoire moderne et contemporaine) à l'École française de Rome ; Katalin Escher, documentaliste du musée des Plans et Reliefs – Hôtel des Invalides ; Sylvie Faure-Spanier, conservatrice aux Archives départementales de la Moselle, pour son aide et sa gentillesse ; Léa Ferrez-Lenhard, documentaliste de la bibliothèque du domaine de Chantilly ; Dominique Gros, maire de Metz ; Charles Herbelot, commissaire-priseur ; Nathalie Huron, historienne des jardins ; Thierry Larrière,

ingénieur des services culturels au STAP Moselle ; Rénilde Lecat, assistante de conservation au musée de Metz ; Christian Legay, photographe de la ville de Metz ; Martin Lucas, architecte DPLG ; Isabelle Michard, architecte des Bâtiments de France, STAP Moselle ; Gilles Montègre, maître de conférences à l'université de Grenoble ; Jean-Marie Pierron (†), ingénieur des services culturels à la DRAC Lorraine, pour son aide ; Christiane Pignon-Feller, historienne de Metz ; François Queyrel, EPHE ; Dorothée Rachula, chargée de la valorisation du patrimoine, mairie de Metz ; Antonella Romano, SUM ; Emmanuel Schwartz, conservateur à l'École des Beaux-Arts ; Barbara Schneider, responsable du service patrimoine à la ville de Metz ; Silvia Sebastiani, SUM ; Jean-Frédéric Schaub, EHESS ; Dominique Simon, CNRS ; André-Pierre Syren, directeur des Bibliothèques et Médiathèques de Metz ; Catherine Virlovet, Directrice de l'École française de Rome ; Pierre-Édouard Wagner, conservateur à la bibliothèque municipale de Metz ; mais aussi les conservateurs et personnels des Archives nationales, Archives départementales de la Moselle, Archives de la Ville de Metz, de la Ville de Paris, de la Ville de Strasbourg, de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, de l'INHA, du Service Historique de l'Armée de Terre, des Archives Capitolini (Rome), des Archives du Vicariato (Rome), des Archives des Pieux Établissements français de Rome, des Archives d'état (Rome), de l'équipe de recherche Histara-Sorbonne, ainsi que tous ceux que je ne peux nommer ici.

Je n'oublie pas mes amis doctorants de l'EPHE et de la Scuola Normale (Firenze), chercheurs et enseignants, qui ont témoigné de l'intérêt pour cette étude, et qui m'ont encouragé depuis si longtemps.

Il va de soi que j'ai trouvé dans ma famille et mes amis proches le réconfort moral et les soutiens affectifs qui m'ont aidés tout au long de cette recherche. Merci à eux.

Jacques-François Blondel, architecte et théoricien dans le
mouvement européen des arts au XVIII^e siècle :
ses élèves, ses combats.

Bibliographie	p. 1
Introduction	p. 75
 Première partie : Blondel, architecte au service de la doctrine architecturale monarchique	
I.1	<i>La formation de l'architecte</i> p. 84
I.2	<i>L'École des Arts</i> p. 90
I.3	<i>En France, une prise de conscience de la part d'un État cultivé</i> p. 102
	<i>Littérature</i> p. 104
	<i>Recueils de pierres gravées</i> p. 120
	<i>« Traité des pierres gravées » de P.-J. Mariette</i> p. 125
I.4	<i>Le Roy et Blondel : un tandem au professorat royal</i> p. 130
	<i>Poétique commune : un message en partage</i> p. 131
	<i>Nominations imposées : le pouvoir royal achève de mettre en place son triumvirat du « gouvernement par les arts »</i> p. 136
 Seconde partie : en quête d'une architecture, entre tradition et modernité	
II.1	<i>L'Antique de nouveau découvert</i> p. 144

	<i>Une genèse de la ruine</i>	p. 147
	<i>Une certaine vision de l'Antique : entre Grecs et Romains</i>	p. 154
	<i>Blondel et le « goût à la grecque »</i>	p. 163
II.2	<i>La Rome et l'Antique au XVIII^e siècle</i>	p. 170
	<i>Aspects de l'Urbs au XVIII^e siècle</i>	p. 174
	<i>Translatio imperii et studii</i>	p. 180
	<i>Architectes et grands travaux romains du XVIII^e siècle</i>	p. 188
II.3	<i>L'architecture gothique religieuse appliquée au XVIII^e siècle : de la pratique de Soufflot à la théorie de Blondel</i>	p. 197
	<i>L'architecture gothique : une tradition française</i>	p. 200
	<i>De la critique à l'admiration : évolution du jugement de Blondel sur l'architecture gothique religieuse</i>	p. 207
	<i>De la théorie à la pratique : le « gothique des Lumières »</i>	p. 213
	<i>Anciens, Modernes et Gothiques</i>	p. 231
II.4	<i>La question de l'ornement chez Blondel</i>	p. 237

Troisième partie : Blondel et ses élèves

III.1	<i>Un francophile chez les Anglais : le cas de William Chambers</i>	p. 251
	<i>Chambers : un élève fidèle aux principes de son maître</i>	p. 252
	<i>La lettre de Chambers à son élève Edward Stevens</i>	p. 256
III.2	<i>Simon-Louis Du Ry : une décennie de Grand Tour</i>	p. 262

	<i>De la France à Cassel : les Du Ry, une dynastie d'architectes huguenots</i>	p. 264
	<i>Simon-Louis Du Ry : un portrait</i>	p. 266
	<i>La formation par le voyage</i>	p. 269
	<i>Premier apprentissage en Suède</i>	p. 272
	<i>Séjour à l'École des Arts</i>	p. 275
III.3	<i>Les principaux élèves du « fameux Blondel »</i>	p. 281
III.4	<i>Blondel et ses élèves : un jugement réciproque sévère</i>	p. 285
	<i>Une dernière leçon posthume</i>	p. 290
	<i>Élève ou disciple ? Les limites de la leçon blondélienne</i>	p. 305
III.5	<i>Richard Mique, un « oublié de l'histoire »</i>	p. 309
	<i>Une ascension irrésistible</i>	p. 311
	<i>Architecte du roi de Pologne</i>	p. 313
	<i>Le Couvent de la Reine à Versailles (1766-1772)</i>	p. 317
	<i>Au service des goûts de Marie-Antoinette</i>	p. 322
III.6	<i>Les fils de Jacques-François Blondel</i>	p. 327
III.6.1	<i>Georges-François Blondel</i>	p. 329
	<i>Vie</i>	p. 329
	<i>Dessins de Georges-François Blondel</i>	p. 333
	<i>Séjour anglais</i>	p. 336
	<i>Les projets pour Stowe House</i>	p. 339
III.6.2	<i>Jean-Baptiste Blondel</i>	p. 343

Conclusion p. 346

Table des illustrations p. 358

BIBLIOGRAPHIE

ADAM (Robert)

Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, London, printed for the author, 1764.

AGOSTINI (Leonardo)

Le Gemme antiche figurate di Leonardo Agostini... Annotationi sopra le gemme antiche di Leonardo Agostini (per G. P. Bellori), Roma, appresso dell'autore, 1657-1669 (4 parties en 2 vol.) ; 2^{nde} éd. Roma, G. B. Bussotti, 1686 (2 vol.).

ALBERTI (Leon Battista)

L'Architecture et art de bien bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert, Gentilhomme Florentin, divisée en dix livres, Traduits de Latin en François, par deffunct Ian Martin, Parisien, nagueres Secetaire du Reverendissime Cardinal de Lenoncourt, A Paris, Par Jaques Kerver, Libraire juré, demourant aux deux cochetz, rue Saint Jacques, Avec privilege du Roy, 1553.

L'art d'édifier, édition de Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004.

ALBERTONI (Manuela)

« Economie politique », in Roche (Daniel), Ferrone (Vincenzo) (dir.), *Le Monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, p. 342.

D'ALEMBERT (Jean Le Rond), DIDEROT (Denis)

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de Lettres, tome premier, Paris, chez Briasson, David, Le Breton et Durand, t. I, 1751.

ALESSANDRINI (Ada)

Il libro romano del Settecento, la stampa e la legatura, catalogo delle opere a stampa esposte alla Mostra sulla Roma del '700, di Ada Alessandrini, introduzione di Panfilia Orzi Smeriglio, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1959.

ALGAROTTI (Francesco)

Le Newtonianisme pour les dames, ou Entretiens sur la lumière, sur les couleurs et sur l'attraction, Paris, Montalant, 1738. Première édition italienne 1737.

Saggio sopra l'architettura, Venise, Graziosi, 1784 (1^{ère} éd. 1757).

Saggio sopra l'Accademia di Francia che e' in Roma, Livorno, per Marco Coltellini, 1763. Trad. française de Jean-Claude Pingeron, *Essai sur la peinture et sur l'Académie de France à Rome*, Paris, Merlin, 1769.

AMADUZZI (Cristoforo)

Raccoltà di Antichità Agrigentine alle quali si uniscono i disegni del tempio di Teseo in Atene e di quello di Pesto, il tutto espresso in LIII rami con brevi dichiarazioni postume del signor abate Cristoforo Amaduzzi, professore di Greche lettere nell'Archicinnasio della Sapienza di Roma. Roma, presso Giuseppe Nave mercante di Stampe e libri al Corso, 1798.

ANDRIEUX (Maurice)

La Vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIII^e siècle, Paris, Hachette, 1962.

ARMSTRONG (Christopher Drew)

« Ledoux, Leroy et le *soi* dans le livre d'architecture au XVIII^e siècle », in RABREAU (Daniel) et MASSOUNIE (Dominique) (dir.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français ; Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, éditions du patrimoine, 2006, p. 190-197.

« De la théorie des proportions à l'expérience des sensations : l'*Essai sur la théorie de l'architecture* de Julien David Leroy, 1770 », in RABREAU (Daniel) et MASSOUNIE (Dominique) (dir.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français ; Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, éditions du patrimoine, 2006, p. 260-277.

Julien-David Le Roy and the making of architectural history, Londres, Routledge, 2012.

ARNAUD (Jean)

L'Académie de Saint-Luc à Rome, Rome, H. Loescher, 1886.

AVILER (Augustin-Charles d')

Les oeuvres d'architecture d'Anthoine Le Pautre desseins de plusieurs palais plans et elevations en perspective géométrique, ensemble les profils elevez sur les plans, le tout dessiné et inventé par Antoine Le Paultre,..., A Paris, Chez Jombert rue St Jacques, à l'image Notre Dame, 1645-1655.

Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange... Tout ce qui regarde l'art de bâtir avec une ample explication par ordre alphabétique de tous les termes. Par le sieur Daviler, architecte du Roy... Tome premier [suivi de Dictionnaire d'architecture ou explication de tous les termes, dont on se sert dans l'architecture... La maçonnerie... La distribution, la décoration... Le tout par rapport à l'art de bâtir... Tome second], A Paris, chez Nicolas Langlois rue Saint Jacques. M. DC. XCIV [M.DC.XCIII] Avec privilège du roy, 1693-1694.

2nd édition : 1710 ; 3^e édition : 1720 (avec les distributions d'Alexandre le Blond) ; 4^e édition : 1737 (avec la participation de Jacques-François Blondel).

L'édition originale de 1691 a été rééditée en 2002 par les Publications de l'Université Montpellier-3 avec une présentation de Thierry Verdier.

Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, et des arts qui en dépendent... par Augustin-Charles d'Aviler,..., Paris, C.-A. Jombert, 1755.

BAILLET DE SAINT-JULIEN (Louis Guillaume)

*Lettre sur la peinture, sculpture et architecture à M****, s. l., s. n., 1748.

BAPST (Germain)

Études sur l'orfèverie française au XVIII^e siècle ; les Germain, orfèvres-sculpteurs du roy, Paris, J. Rouam et cie, 1887.

BARBAULT (Jean)

Les plus beaux monuments de Rome ancienne ou Recueil des plus beaux morceaux de l'antiquité romaine qui existent encore : dessinés par Monsieur Barbault peintre ancien pensionnaire du Roy à Rome, et gravés en 128 planches avec leurs explications. A Rome, chez Bouchard et Gravier, Libraires françois, rue du Cours près de Saint Marcel, 1761, De l'imprimerie de Komarek.

Vues des plus beaux restes des Antiquités Romaines telles qu'elles subsistent encore à Rome et en divers endroits de l'Italie dessinées par Monsieur Barbault et gravées par d'habiles maîtres. En 100 planches. A Rome, chez Boucher et Gravier..., 1787.

Jean Barbault, 1718-1762 : le théâtre de la vie italienne, cat. expo. par Leyla Belkaïd, Sarah Boyer, Dominique Jacquot, Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 2010.

BARBIER (Frédéric)

« Autopsie d'une famille : les Desaint », in *Revue française d'histoire du livre*, n° 98-99, 1998, p. 193-195 (Frédéric BARBIER et Sabine JURATIC).

Histoire du livre, Paris, A. Colin, 2000 (rééd. 2006, 2009, 2012).

Lumières du Nord : imprimeurs, libraires et « gens du livre » dans le Nord au XVIII^e siècle (1701-1789) : dictionnaire prosopographique, Genève, Droz, 2002.

Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris, 1701-1789, Frédéric BARBIER, Sabine JURATIC, Annick MELLERIO (dir.), Genève, Droz, 2007.

Le rêve grec de monsieur de Choiseul : les voyages d'un Européen des Lumières, Paris, A. Colin, 2010.

BARITOU (Jean-Louis) et FOUSSARD (Dominique) (sous la dir. de)

Chevotet-Contant-Chaussard. Un cabinet d'architectes au siècle des Lumières, cat. d'expo., Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1987.

BARREAU (Joëlle), CHEFDEBIEN (Anne de), FOUCAULT (Jacques) et SAMOYAUULT (Jean-Pierre)

L'Hôtel de Salm, palais de la Légion d'honneur, Saint-Rémy-en-l'Éau, Monelle Hayot, 2009.

BARRIER (Jeanine)

Piranèse, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995.

« William Chambers, Augustin Pajou and their colleagues in Rome », dans *Apollo*, new series, 147, 431, Londres, janvier 1998, p. 25-31.

« Les Britanniques et la Villa d'Hadrien. Le Grand Tour des Britanniques », *Hadrien, empereur et architecte*, sous la dir. de Monique Mosser et Henri Lavagne, Genève, Vögele, 2002.

« Rome et la Grèce ou la querelle des Anciens et des Modernes », *Catalogue de l'exposition Piranèse/Ascolini, Le théâtre des ombres*, Cognac, 2002.

Les architectes européens à Rome : 1740-1765, la naissance du goût à la grecque, Paris, éd. du Patrimoine, 2005.

William Chambers : une architecture empreinte de culture française. Suivi de Correspondance avec la France, Paris, PUPS, 2010.

BARTHELEMY (Jean-Jacques)

Explication de la mosaïque de Palestrine, Paris, H.-L. Guérin et L.-F. Delatour, 1760.

Compendio dell'opera intitolata : « Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire » (dell'abb. J.-J. Barthelemy da Angelo Fabroni), Pise, G. Mugnaini, 1791.

Œuvres diverses, Paris, H.-J. Jansen, an VI-1798.

Voyage en Italie de M. l'abbé Barthélemy, ... imprimé sur ses lettres originales, écrites au Cte de Caylus, avec un appendice où se trouvent des morceaux inédits de Winckelmann, du P. Jacquier, de l'abbé Zarillo, ... et d'autres savans, Paris, F. Buisson, an X-1801.

BARTOLI (Pietro Sante)

Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei romani, et etruschi, Trovati in Roma & in altri luoghi celebri ; nelli quali si contengono molte erudite memorie : Raccolti, disegnati, & intagliati da Pietro Santi Bartoli, Dedicati all'Illustrissimo, e Reverendissimo Signore Il Signor Abbate Giuseppe Antonio Melchiori..., in Roma, 1704, Tra le stampe di Domenico de Rossi Erede di Gio : Giacomo à S. Maria della Pace.

Dessins originaux par Pietre Sante Bartoli, de peintures antiques trouvées à Rome [Texte imprimé] : lesquels M. le Comte de Caylus a acquis, fait graver, et fait casser les planches après le tirage de 30 exemplaires, dont l'un a été donné par lui à la Bibliothèque Royale, et les desseins au Cab. des estampes du roi, en 1764 / le discours préliminaire est de M. le Cte de Caylus ; l'explication des desseins, par M. Mariette ; celle du Pavé en mosaïque de Palestine, par M. l'abbé Barthélemy.

BAUCHAL (Charles)

Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français, Paris, André, Daly fils, 1887.

BAUDELLOT DE DAIRVAL (Charles César)

De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux sçavans, Paris, P. Aubouin et P. Émery, 1686 (nouvelle éd. revue, corrigée et augmentée par Mahudel, Rouen, C. Ferrand, 1727).

Mémoires de quelques observations générales qu'on peut faire pour ne pas voyager inutilement, Bruxelles, J. Léonard, 1688.

Histoire de Ptolémée Aulètes, dissertation sur une pierre gravée antique du cabinet de Madame, Paris, P. Aubouin et C. Clouzier, 1698.

*Réponse à M. G*** (Galland), où l'on examine plusieurs questions d'antiquités, et entr'autres la Dissertation publiée depuis peu sur le Gallien d'or du Cabinet du Roy*, Paris, P. Aubouin et C. Clouzier, 1698.

Lettre à M. Lister, de la Société royale de Londres, médecin de S. E. mylord Portland, ... (sur la génération des pierres dans les animaux), Paris, P. Aubouin et C. Clouzier, 1700.

Trois Lettres à M. le Mis de D'Angeau, sur une prétendue médaille d'Alexandre, publiée par M. de Vallemont, Paris, P. Cot, 1704.

Voyage du sieur Paul Lucas au Levant... Publié par Charles-César Baudelot de Dairval, Paris, G. Vandive, 1704 (2^{nde} éd. revue et corrigée, Paris, N. Simart, 1714).

Explication d'une pierre gravée, dont l'empreinte a été envoyée à l'Académie des inscriptions et médailles, au mois de février 1708, s. l., 1708.

Explication d'une pierre gravée du cabinet de Monseigneur le Comte de Pontchartrain, Paris, P. Cot, 1710.

Description des bas-reliefs anciens trouvez depuis peu dans l'église cathédrale de Paris, Paris, P. Cot, 1711.

Feste d'Athènes représentée sur une cornaline antique du Cabinet du Roy, Paris, P. Cot, 1712.

Lettre sur le prétendu Solon des pierres gravées. Explication d'une médaille d'or de la famille Cornuficia, Paris, J.-B. Lamesle, 1717.

Réflexions sur les deux plus anciennes médailles d'or romaines, qui se trouvent dans le cabinet de S. A. R. Madame, Paris, J.-B. Lamesle, 1720.

BAUDEZ (Basile)

L'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg (1757-1802), du Moujik à l'artiste, thèse de l'École des chartes, 2000.

Pouvoir et architecture dans l'Académie des Lumières : Paris au regard de Rome et Madrid, 1750-1800, thèse de doctorat sous la direction du Professeur Jean-Michel Leniaud, EPHE, 2006.

Architecture & tradition académique, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2012.

BEAUREPAIRE (Pierre-Yves)

La France des Lumières : 1715-1789, Paris, Belin, 2011.

BECHU (Philippe) et TAILLARD (Christian)

Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg, Paris, Centre historique des archives nationales et Somogy Éditions, 2005.

BEGER (Lorenz)

Contemplatio gemmarum quarundum dactylithecae Gorlaei, Coloniae Brandenburgicae, imprimebat Ulricus Liebpertus, 1697.

BEGUILLET (Edme)

Description historique de Paris et de ses plus beaux monuments, Paris, chez l'auteur, et Dijon, chez Frantin, 1779.

BENHAMOU (Reed)

« The Education of the architect in eighteenth-century France », in *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 12, n° 2, autumn 1989, p. 187-199.

« The Sincerest Form of flattery : the professional life of J.-R. Lucotte », in *Studies on Voltaire*, n° 249, 1987.

« L'éducation artistique en province : modèles parisiens », in *Le Progrès des arts réunis, 1763-1815*, Paris, Talence, 1992, p. 91-99.

« Parallel Walls, Parallel Worlds : The places of masters and servants in the *Maisons de Plaisance* of Jacques-François Blondel », in *Journal of Design History*, volume 7, number 1, 1994, p. 1-11.

« La voix de Blondel dans les commentaires de Fréron », in *Elie Fréron, polémiste et critique d'art*, sous la dir. de Jean Balcou, Sophie Barthélémy et André Cariou, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 263-272.

BERTAUD (Madeleine)

Architectes et architecture dans la littérature française, dans la collection « Travaux de littérature publiés par l'Adirel », Paris, Klincksieck, 1999.

BERTRAND (Gilles)

Histoire de France, Paris, Hachette, 1984.

Paul Guiton et l'Italie des voyageurs au XVIII^e siècle, son projet de bibliographie critique des voyageurs français en Italie, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, 1999.

Bibliographie des études sur les voyages en Italie : voyage en Italie, voyage en Europe, XVI^e-XX^e siècles, Grenoble, CRHIPA, 2000.

Identité et cultures dans les mondes alpin et italien : XVIII^e-XX^e siècle, (sous la dir. de Gilles Bertrand), Paris-Montréal-Budapest, L'Harmattan, 2000.

La Culture du voyage : pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2004.

Le destin des rituels : faire corps dans l'espace urbain, Italie-France-Allemagne, (sous la dir. de Gilles Bertrand et Ilaria Taddei), Rome, École française de Rome, 2008.

Le Grand tour revisité : pour une archéologie du tourisme, le voyage des français en Italie, milieu XVIII^e-début XIX^e siècle, Rome, École française de Rome, 2008.

BIANCHINI (Francesco)

Camera ed Inscrizioni Sepulcrali De'Liberti, Servi, ed Ufficiali della Casa di Augusto Scoperte nella via Appia, ed illustrate Con le Annotazioni di Monsignor Francesco Bianchini Veronese l'anno 1726. In Roma, appresso Giovanni Maris Salvioni, nell'Archigimnasio della Sapienza, 1727.

Del Palazzo de' Cesari. Opera postuma di Monsignor Francesco Bianchini Veronese, In Verona, 1738. Per Pierantonio Berno Stampatore, e Librajo nella via de' Leoni.

La istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi, opera di Monsignor Francesco Veronese prelado domestico di sua Santità e patrizio romano. Dedicato alla Sacra Maesta Cristianissima di Lodovico XV, ré di Francia, e di Navarra &c. Da Antonio Giuseppe Barbazza Pittore e Incisore Romano. In Roma, nella stamperia di Antonio de Rossi, 1747.

BIANCONI (Giovanni Ludovico)

Descrizione dei circhi particolarmente du quello di Caracalla e dei giuochi in essi calabrati. Opera postuma del consigliere Gio. Lodovico Bianconi. Ordinata e pubblicata con note e versione francese dall'avvocato Carlo Fea e corredata di tavole in rame rettificate e compite su la faccia del luogo dell'architetto Angelo Uggeri Milanese, in Roma, nella stamperia Pagliarini, 1789.

BIBIENA (Ferdinando GALLI DA)

L'architettura civile, preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive, Parma, P. Monti, 1711.

Biographie universelle classique, troisième partie, Paris, Gosselin, 1829.

BLECHET (Françoise)

Les ventes publiques de livres en France, 1630-1750 : répertoire des catalogues conservés à la Bibliothèque Nationale, Oxford : Voltaire Foundation – Paris : Universitas, 1991.

BLONDEL (François)

Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture, Paris, Imprimerie royale, 1673 (rééd. Amsterdam, Pierre Mortier, 1736).

Cours d'architecture enseigné dans l'Academie royale d'architecture. Première [-cinquième] partie ..., A Paris, de l'imprimerie de Lambert Roulland ... Se vend chez Pierre Auboin & François Clouzier ..., 1675-1683.

BLONDEL (Georges-François)

Architecture de G. F. Blondel, recueil factice, cabinet des Estampes, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Observations du sieur Blondel, Architecte & Dessinateur du Cabinet du Roi, Sur le Projet de la Fête de la Confédération Patriotique, du 14 Juillet 1790, dont M. de Varennes, Huissier de l'Assemblée Nationale, a donné l'idée, & dont les Plans & Dessins ont été présentés par lesdits Sieurs, à MM. Bailly, & la Fayette, Paris, Imprimerie Nationale, 1790.

BLONDEL (Jacques-François)

De la distribution des maisons de plaisance, et de la decoration des edifices en general, 2 vol., Paris, Jombert, 1737-1738.

Desseins de Cheminée et l'Ambris pour la décoration des Appartemens par Blondel, recueil factice, collection Jacques Doucet, bibliothèque de l'I.N.H.A.

Motifs de feronnerie ancienne du 17^{ème} et 18^{ème} siècle, recueil factice, collection Jacques Doucet, bibliothèque de l'I.N.H.A.

Description des festes données par la ville de Paris, à l'occasion du mariage de madame Louise-Elisabeth de France, et de dom Philippe, infant & grand amiral d'Espagne, les vingt-neuvième & trentième août mil sept cent trente-neuf, Paris, De l'imprimerie de P. G. Le Mercier, imprimeur-libraire ordinaire de la ville, 1740.

Abrégé d'architecture concernant la distribution, la décoration, et la construction des bâtiments civils. Composée [sic] par Blondel fils architecte. Manuscrit de la bibliothèque Mazarine (ms. 3691), ca. 1740, 88 p., 4 pl.

Discours sur la manière d'étudier l'Architecture, et les Arts qui sont relatifs à celui de bastir. Prononcé par M. Blondel, Architecte à Paris, à l'ouverture de son deuxième Cours public sur l'Architecture, le 16. Juin 174[7].

Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris, ainsi que des châteaux et maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes et mesurés exactement sur les lieux..., Paris, C.-A. Jombert, 4 vol., 1752-1756. Réimpression de *l'Architecture française de Jacques-François Blondel*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, Émile Lévy éditeur, 1907 (sous la dir. de GUADET et PASCAL).

Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, prononcé à l'ouverture du cinquième cours public donné par le sieur Blondel, Paris, C.-A. Jombert, 1754.

Recueil contenant la description, les plans, les élévations, & les coupes du chateau de Blois. Levés par ordre de Monsieur le Marquis de Marigny en 1760. Par Jacques François Blondel. Avec quelques observations faites sur les divers monuments répandus dans les villes d'Orléans, de Tours &^a, manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 1046.

[Jacques-François BLONDEL (OU Jean-François BLONDEL)], *Livre nouveau ou règle des cinq ordres d'Architecture, par Jacques Barozzio de Vignole. Nouvellement revû, corrigé et augmenté par Monsieur B. *** Architecte du Roy. Avec plusieurs morceaux de Michel-Ange, Vitruve, Mansard, et autres Célebres Architectes tant Anciens que Modernes. Le tout enrichi de Cartels, Culs de Lampes, Paysages, Figures, et Vignettes très utiles aux Eleves et a Ceux qui veulent apprendre le Deſsein en tout ce qui concerne les Arts, surtout l'Architecture et l'Ornement. Le tout d'après M^{rs}. Blondel, Cochin et Babel Graveurs et Deſinateurs du Roy...*, Paris, chés Petit, 1767.

Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes, Paris, Desaint, 6 vol. de texte et 3 vol. de pl., 1771-1777.

L'Homme du monde éclairé par les arts, Paris, chez Monory, 1774, 2 vol. (Jean-François de BASTIDE éditeur scientifique).

BLONDEL (Jean-Baptiste)

Plan, coupe, élévation et détails du nouveau marché St.-Germain, Paris, chez l'Auteur, Dussillon, 1816.

BLONDEL (Jean-François)

Michel-Ange SLOTZ, Jean-François BLONDEL, LATTRE [Graveur], TARDIEU [Graveur], *Fête publique donnée par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin le 13 février MDCCXLVII [Texte imprimé] / Dessiné par F. Blondel, M.-A. Slotz etc ; gravé par Lattré, Tardieu et al*, Paris, 1747.

Fragmens d'architecture et desseins des croisées qui décorent les façades du Louvre, présentés à Monsieur De Marigny conseiller du Roi en ses conseils, directeur et ordonnateur général de ses bâtimens, jardins, arts, académies et manufactures royales, Paris, s. n., 1754.

BOFFRAND (Germain)

Livre d'architecture : contenant les principes generaux de cet art, et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays etrangers..., Paris, G. Cavelier, 1745.

BOISSARD (Jean-Jacques)

Romanae urbis topographiae & antiquitatum qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur anim adversione digna : Iano Iacobo Boissardo Vesuntino autore. Tabula chorographica totius Italiae. Figurae aliquot eleganter in aere incise, Artifice Theodoro de Bry. Leodiensis Civis francfordiensis oia foras recent edita, 1597.

BOUCHARD (Jean)

Veteris Latii Antiqua Vestigia, urbis moenia, pontes, templa, piscinae, villae, aliaque rudera praecipue Tyburtina, Tusculana, et Setina aeneis tabulis eleganter incisa atque in lucem edita, Romae 1751. Typis Joannis Generosi Solomoni. Prostant apud Joannem Bouchard Bibliopolam in Via Cursus.

BOUCHARDON (Edme)

L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein, Paris, Huguier, s. d. (vers 1740).

BOUSQUET-BRESSOLIER (Catherine)

« Charles-Antoine Jombert (1712-1784). Un libraire entre sciences et arts », in *Bulletin du bibliophile*, 1997, p. 299-333.

BOUTIER (Jean)

Les Plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIII^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002.

BOUTTIER-VIGNAUD (Marie-Françoise)

Les références à l'architecture française dans le Cours d'architecture de Jacques-François Blondel, mémoire présenté le 10 novembre 1989, sous la direction de Jean-Marie Pérouse de Montclos, École du Louvre.

BRAHAM (Allan)

The Architecture of the French Enlightenment, Londres, Thames and Hudson, 1980 ; trad. française *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, Berger-Levrault, 1982.

BRAULT (Élie), DU BOIS (Alexandre)

Les Architectes par leurs œuvres, Paris, Laurens, 1893.

BRAULT (Yoann)

« La défense des proportions dans le *Cours d'architecture* de François Blondel », in RABREAU (Daniel) et MASSOUNIE (Dominique) (dir.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français ; Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, éditions du patrimoine, 2006, p. 30-38.

BRAULT (Yoann), JIMENO (Frédéric) et RABREAU (Daniel) (dir.), *L'École militaire et l'axe Breteuil-Trocadéro*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002.

BRIAT (René)

« V - La première moitié du XVIII^e siècle », in *Plaisir de France*, mai 1965, n° 319, p. 51-56.

BRICE (Germain)

Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris, Paris, N. Legras, 1684 ; rééd. 1725.

BRISEUX (Charles-Étienne)

Architecture moderne ou l'Art de bien bâtir... tant pour les maisons des particuliers que pour les palais, contenant cinq traités..., Paris, C. Jombert, 1728

Traité du beau essentiel dans les arts, appliqué particulièrement à l'architecture, et démontré phisiquement et par l'expérience. Avec un traité des proportions harmoniques, et l'on fait voir que c'est de ses seules proportions que les édifices généralement approuvés, empruntent leur beauté réelle et invariable. On y a joint les dessins de ces édifices et de plusieurs autres composés par l'auteur sur ces proportions, et leurs différents divisions harmoniques tracées à côté de chaque dessin pour une plus facile intelligence: les cinq ordres d'architecture des plus célèbres architectes, et l'on démontre qu'ils sont réglés par les proportions. Plusieurs essais de l'auteur sur chacun des ces ordres, avec la manière de les exécuter suivant ses principes et un abrégé de l'histoire de l'architecture, par le sieur C.E. Briseux Architecte, auteur de l'Art de Bâtir les Maisons de campagne, A Paris, Chez l'auteur rue Neuve Grange Batelière et Chereau, rue St Jacques, au grand St Remy, 1752.

BRUCCULERI (Antonio)

Louis Hautecoeur et l'architecture classique en France : du dessein historique à l'action publique, Paris, Picard, 2007.

BRUNEL (Georges)

(dir.) *Piranèse et les Français* (colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976), Rome, éd. dell'Elefante, 1978.

BRUNEL (Georges), DESCHAMPS-BOURGEON (Marie-Laure), GAGNEUX (Yves), *Dictionnaire des églises de Paris*, Paris, Éditions Hervas, 1995.

BRUSON (Jean-Marie), MOSSER (Monique) et ROCHEBOUËT (Béatrice de)

Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813). Architecture et décor, cat. d'expo. au musée Carnavalet, Paris, Paris-Musées, 1986.

BULLET (Pierre)

L'architecture pratique, qui comprend le détail du toisé et du devis des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, menuiserie, serrurerie, plomberie, vitrerie, ardoise, tuille, pavé de grès et impression, Paris, E. Michallet, 1691.

BURKE (Edmond)

A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, London, J. Dodsley, 1757.

Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, trad. de *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, éd. de Baldine Saint Girons, Paris, Pichon et Depierreux, 1803 ; Paris, J. Vrin, 1973 (rééd. revue et augmentée en 1990, 1998 et 2009).

CABESTAN (Jean-François)

La conquête du plain-pied : l'immeuble à Paris au XVIII^e siècle, Paris, Picard, 2004.

CALATRAVA ESCOBAR (Juan A.)

« Jacques-François Blondel y la teoría de la arquitectura en la Enciclopedia », in *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n^o. 67, 1988.

CALLEBAT (Louis)

Histoire de l'architecte, Paris, Flammarion, 1998.

CAMERON (Charles)

The baths of the Romans explained and illustrated. With the restorations of Palladio corrected and improved. To which is prefixed, an introductory preface, pointing out the nature of the work. And a dissertation upon the state of the arts during the different periods of the Roman empire, London, Printed by G. Scott, and to be had of the author, 1772.

CAMPBELL (Colen)

Vitruvius Britannicus with variety of new designs in 200 large folio plates, engraven by the best hands and drawn either from the buildings themselves or the original designs of the architects Vitruvius Britannicus or, The British Architect containing the plans, elevations, and sections of the regular buildings, both publick and private in Great Britain ou, l'architecte britannique ..., Londres, s. n., 1715-1731.

CANINI (Giovanni Angelo)

Iconografia di Giovanni Agnolo Canini (achevée par Marcantonio Canini suite à la mort de son frère en 1666), Rome, nella stamperia d'Ignatio de' Lazari, 1699.

Images des héros et des grands hommes de l'antiquité, dessinées sur des médailles, des pierres antiques et autres monumens, par Jean-Ange Canini, gravées par Picart le Romain, etc. Avec les observations de Jean-Ange et Marc-Antoine Canini, données en italien sur ces images, diverses remarques du traducteur (de Chevrères) et le texte original à côté de la traduction, Amsterdam, B. Picart et J. F. Bernard, 1731 (rééd. de en italien et français de *l'Iconografia di Giovanni Agnolo Canini* de 1699).

CARACCIOLI (Louis-Antoine de)

Dialogue entre le siècle de Louis XIV et le siècle de Louis XV, La Haye (i. e. Paris), s.n., 1751.

Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française, Venise, se trouve à Paris chez la veuve Duchesne, 1777.

CARBONNIER (Youri)

Maisons parisiennes des Lumières, Paris, PUPS, 2006.

CARRE (Jacques)

« De l'expression en architecture dans les traités britanniques du XVIII^e siècle », in *XVII-XVIII, Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 40, juin 1995, p. 131-141.

CASSINI (Giovanni Maria)

Pittura Antiche ritrovate nello scavo aperto di ordine di nostro Sig. Pio Sesto PM. In una vigna accanto il V. Ospedale di S. Giovanni in Laterano l'anno 1580. Incise e pubblicate da Giovanni M. Cassini C.R. Somas. Roma 1783. Si vendono al negozio di Venanzio Monaldini al Corso.

CASTELLUCCIO (Stéphane)

Le Garde-Meuble de la Couronne et ses intendants du XVI^e au XVIII^e siècle, Paris, éditions du CTHS, 2004.

Catalogue des Tableaux du Cabinet du Roy, au Luxembourg, Paris, Prault père, 1750 (2^e éd. en 1750 et 3^e éd. en 1751).

CAYE (Pierre)

Empire et décor : l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique, dessins de Didier Laroque, Paris, J. Vrin, 1999.

CAYLUS (Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, comte de)

Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines, Paris, Desaint et Saillant, 1752-1767, 7 vol.

« De l'Architecture ancienne », *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et belles-lettres*, XXIII, Paris, 1756, p. 286-319.

« Du théâtre de C. Scribonius Curion », *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et belles-lettres*, t. XXIII, Paris, 1756, p. 369-393.

« Dissertation sur le tombeau de Mausole », *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et belles-lettres*, t. XXVI, Paris, 1759, p. 332-334, planches I-IV.

Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765), 2 vol., Paris, Firmin-Didot, Imprimerie nationale, 1877.

Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du roi (par le Comte A.-C.-P. de Caylus), Paris, s. n., 1762.

Caylus, mécène du roi : collectionner les antiquités au XVIII^e siècle (catalogue de l'exposition), Paris, INHA, 2002.

CELLAURO (Louis)

Carlo Lodoli and architecture. Career and theory of an eighteenth-century pioneer of modernism, in « Architectura », Munich-Berlin, n° 36, 2006, p. 25-59.

CHABOUILLET (Anatole)

Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la bibliothèque impériale, Paris, au Cabinet des médailles, [ca. 1858].

CHAGNIOT (Jean)

Nouvelle Histoire de Paris. Paris au XVIII^e siècle, Paris, Hachette, 1988.

CHAMBERS (Ephraïm)

Cyclopaedia or an Universal dictionary of arts and sciences, Londres, Knapton (et 18 autres), 1728.

CHAMBERS (William)

Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils, engraved by the best hands, from the originals drawn in China by Mr. Chambers, ... To which is annexed a description of their temples, houses, gardens, etc., Londres, chez l'Auteur, 1757.

Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, gravés sur les originaux dessinés à la Chine, par M. Chambers, ... compris une description de leurs temples, maisons, jardins, etc., Paris, Le Rouge, 1776.

CHANDLER (Richard)

Ionian Antiquities, London Printed by T. Spilsbury and W. Haskell, 1769.

CHARLE (Christophe)

(dir.) *Capitales européennes et rayonnement culturel, 18^e-20^e siècle*, Paris, éditions rue d'Ulm, 2004.

CHASTEL (André)

L'Art Français, t. III, Ancien Régime (1620-1775), Paris, Flammarion, 1993.

CHAUFFOUR (Sébastien)

« La formation d'un architecte au XVIII^e siècle : les années d'apprentissage de Jean-Jacques Huvé auprès de Jacques-Denis Antoine (1767-1773) », in *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2004, n° 7, p. 99-113.

Jean-Jacques Huvé (1742-1808), architecte : Retour à Palladio, thèse de l'École nationale des Chartes, Paris, 2005.

CHAUMEIX (Abraham-Joseph de)

Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie, et essai de réfutation de ce dictionnaire, tome premier, Bruxelles, Herissant, 1758.

CHAUSSINAND-NOGARET (Guy)

Casanova. Les dessus et les dessous de l'Europe des Lumières, Paris, Fayard, 2006.

CHERON (Élisabeth-Sophie)

Pierres antiques gravées tirées des principaux cabinets de la France, s. l. n. d.

Remarques de Monsieur Le Hay, sur la manière de graver et d'expliquer les pierres, antiques, faites à l'occasion de deux estampes de la cornaline du Roy, appelée [sic] le cachet de Michel-Ange, Paris, chez Jacques Estienne, rue Saint Jacques, au coin de la rue de la Parcheminerie, à la Vertu, MDCC.X [1710].

[Notes : Sans doute pas par Jacques Le Hay, mais par Élisabeth-Sophie Le Hay, née Chéron, peintre et graveur, membre de l'Académie de peinture, également auteur de *Remarques de Mlle Le Hay sur la nouvelle estampe du cabinet de Michel-Ange et l'explication que M. D. M. y a jointe*, [1710], et de *Pierres gravées tirées des principaux cabinets de France*]

CHERUBIN (d'Orléans)

La dioptrique oculaire, ou la theorique, la positive, et la mechanique, de l'oculaire dioptrique en toutes ses especes, Paris, Chez Thomas Jolly & Chez Simon Benard, 1671.

CHOAY (Françoise)

L'urbanisme : utopies et réalités : une anthologie, Paris, Seuil, 1965.

La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme, Paris, Seuil, 1980 (rééd. 1996).

L'allégorie du patrimoine, Paris, Seuil, 1992.

Le patrimoine en questions : anthologie pour un combat, Paris, Seuil, 2009.

CHOISEUL-GOUFFIER (Marie-Gabriel-Auguste-Florent, comte de)

Voyage pittoresque de la Grèce..., t. I-II (parties 1-2), Paris, Tilliard, de Bure père et fils, Tilliard frères, J.-J. Blaise, 1782-1822.

CIPRIANI (Angela)

« Appunti sulla cultura francese nelle accademie italiane nella seconda metà del sec. XVIII », dans Georges Brunel (dir.), *Piranèse et les Français*, Rome, éd. dell' Elefante, 1978, p. 147-160.

I premiati dell'Accademia : 1682-1754 (catalogo della mostra), Roma, Quasar, 1989.

Aequa Potestas : le arti in gara a Roma nel Settecento (catalogo della mostra), Roma, éd. de Luca, 2000.

Contro il barocco : apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820 (catalogo della mostra), a cura di Angela Cipriani, Gian Paolo Consoli, Susanna Pasquali, Roma, Campisano, 2007.

« Propagandare l'antico nella Roma del Settecento », dans *Roma e l'antico*, Genève, Skira, 2010, p. 133-138.

CIPRIANI (Giovanni Battista)

Degli Edifici antichi e moderni di Roma. Vedute in contorno disegnate ed incise da Gio. Batt. Cipriani, t. 1-2, Roma, 1817.

COCHIN (Charles-Nicolas)

Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe, avec introduction, notes et appendice, par M. Charles Henry, Paris, Baur, 1880.

COLE (William)

A Journal of my journey to Paris in the year 1765, by the Rev. William Cole, ... edited, from the original Ms. In the British Museum by Francis Griffin Stokes, Londres, Constable, 1931.

COLSON (Jean) et LAUROA (Marie-Christine)

(dir.) *Dictionnaire des monuments de Paris*, Paris, Éditions Hervas, 2003 (1992).

COMBEAU (Yves)

Le comte d'Argenson (1696-1764), Ministre de Louis XV, Paris, École des Chartes éd., 1999.

CONDILLAC (Étienne Bonnot de)

Traité des sensations, à Madame la comtesse de Vassé, Londres, se vend à Paris chez De Bure, 1754.

Congrès archéologique de France, LXXXIII^e session tenue à Metz, Strasbourg et Colmar en 1920 par la Société française d'archéologie, Paris, Picard, 1922.

CONSTANS (Martine)

(dir.) *Bagatelle dans ses jardins*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997.

CONTANT D'IVRY (Pierre)

Les œuvres d'architecture de Pierre Contant d'Ivry, architecte du roy, Paris, Dumont, Huquier et Joullain, 1769.

CONTINI (Francesco)

Pianta della villa Tiburtina di Adriano Cesare già da Pirro Ligorio Rinomatissimo Architetto ed Antiquario disegnata e descritta, dopoi da Francesco Contini Architetto diligentissimamente riveduta, e data alla luce. Ora nuovamente incisa in Rame, ed in questa piu bella e comoda forma ridotta, coll'aggiunta della sua spiegazione latina, Roma, 1751, Nella Stamperia di Apollo presso Campo de' Fiori Nel Palazzo della Farnesina. CLDS. Apud Haeredes Barbiellini.

COQUERY (Natacha)

L'Espace du pouvoir. De la demeure privée à l'édifice public, Paris 1700-1790, Paris, Seli Arslan, 2000.

CORBIN (Alain)

Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social aux XVIII^e et XIX^e siècles, Paris, Flammarion, 1986.

CORDEMOY (Jean-Louis de)

Nouveau Traité de toute l'architecture, Paris, J.-B. Coignard, 1706 (rééd. 1714).

COUPERIE (Pierre)

Paris au fil du temps, atlas historique d'urbanisme et d'architecture, Paris, Gallimard, 1992.

COURAJOD (Louis)

L'École Royale des élèves protégés, Paris, J.-B. Dumoulin, 1874.

COURTONE (Jean)

Traité de la perspective pratique, avec des remarques sur l'architecture, suivies de quelques édifices considérables mis en perspective & de l'invention de l'auteur ... Par le sieur Courtonne, architecte. Dédié à Monseigneur le Duc d'Antin, A Paris, chez Jacques Vincent, rue & vis à vis de l'église Saint-Séverin, à l'Ange. M.DCC.XXV, 1725.

CROZAT (Pierre)

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Mgr le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau, A Paris, de l'Imprimerie royale, MDCCXXIX-MDCCXLII (1729-1742).

CUST (Lionel)

History of the Society of Dilettanti, London, Macmillan, 1898.

DACIER (Émile)

Catalogues de ventes et livrets de salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin, Nogent-le-Roi, J. Laget, Librairie des arts et métiers-éditions, 1993, 11 tomes en 6 vol.

Vol. 1. [Tome] I, Catalogue de la collection Crozat (1755). [Tome] II, Livret du Salon de 1769 ;

Vol. 2. [Tome] III, Catalogue de la vente A. Du Barry, 1774. [Tome] IV. Livret du Salon de 1777 ;

Vol. 3. [Tome] V, Catalogue de la vente Louis-Michel Vanloo, 1772. [Tome] VI, Livret du Salon de 1761 ;

Vol. 4. [Tome] VII, Vente J.-A. Gros, 1778. [Tome] VIII, Ventes Charles Natoire et Sophie Arnould (1778) ;

Vol. 5. [Tome] IX, Catalogue de la vente J.-A. Peters, 1779. [Tome] X, Catalogue de la 2^e vente du Prince de Conti, 1779 ;

Vol. 6. [Tome] XI. Catalogue de la vente L.-J. Gaignat, 1769.

DANDRE-BARDON (Michel-François)

Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre ou de sculpter ou Tableaux de l'histoire enrichis de connoissances analogues à ces talens, Paris, Merlin, 1769.

DAUFRESNE (JEAN-CLAUDE)

Théâtre de l'Odéon. Architecture-Décors-Musée, Sprimont, Éditions Mardaga, 2004.

DAVID-WEILL (MICHEL)

Madame Geoffrin : une femme d'affaires et d'esprit. Exposition à la Maison de Chateaubriand, catalogue par Michel DAVID-WEILL, Bernard DEGOUT et Marc FUMAROLI, Milan, Silvana, 2011.

DAVRIUS (Aurélien)

« La « Petite Maison ». Une collaboration entre belles-lettres et architecture au XVIII^e siècle », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2009, n° 4, p. 841-869.

« Du Bernin à Perrault, la colonnade du Louvre vue par Jacques-François Blondel », dans *Confronto : studi e ricerche di storia dell'arte europea*, Naples, Parparo edizioni, 2010, p. 134-141.

« Les *Cours d'Architecture* de François et Jacques-François Blondel : de l'élaboration à la diffusion d'une pensée architecturale française », in *Migration, mutation, métamorphose: la réception de modèles cinquecenteschi dans les arts et la théorie français du XVII^e siècle*, sous la direction de Sabine Frommel et Bruno Toscano, Genève, Droz, 2010, p. 157-176.

La Place d'Armes de Metz, Un chef-d'œuvre de l'architecte de Louis XV Jacques-François Blondel, Paris, Alain Baudry, 2011.

Jacques-François Blondel (1708/9-1774), architecte des Lumières, thèse de l'EPHE sous la dir. de Sabine Frommel, 2011.

De l'esprit des villes : Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières, 1720-1770, cat. d'expo. musée des beaux-arts de Nancy, sous la dir. d'Alexandre Gady et de Jean-Marie Pérouse de Montclos, Versailles, Artlys, 2005.

DE LA RUE (Jean-Baptiste)

Traité de la coupe des pierres, Paris, Imprimerie Royale, 1728.

DE ROSSI (Domenico) et MAFFEI (Paolo Alessandro) (pseud. P. Antonianus)

Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de Rossi, colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei, Roma, nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1707-1709 (4 tomes en 2 vol.).

DE SETA (Cesare)

L'Italia del Grand Tour, Napoli, Electa, 1996.

DEL PESCO (Daniela)

Bernini in Francia : Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France, Napoli, Electa, 2007.

DEBENEDETTI (Elisa)

Carlo Marchionni : architettura, decorazione e scenografia contemporanea, Rome, Multigrafica, 1988.

L'Architettura da Clemente XI a Benedetto XIV : pluralità di tendenze, Roma, Multigrafica, 1989.

Collezionismo e ideologia : mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico, Rome, Multigrafica, 1991.

Architettura, città, territorio : realizzazioni e teorie tra illuminismo e romanticismo, Rome, Bonsignori, 1992.

Alessandro Albani patrono delle arti : architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700, Rome, Bonsignori, 1993.

'700 disegnatore : incisioni, progetti, caricature, Rome, Bonsignori, 1997.

L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento, Rome, Bonsignori, 2 vol : 1999-2000.

L'architettura neoclassica, Rome, Bagatto libri, 2003.

Artisti e artigiani a Roma : dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775, Rome, Bonsignori, 2 vol : 2004-2005.

Architetti e ingegneri a confronto : l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII, Rome, Bonsignori, 3 vol. : 2006 ; 2007 ; 2008.

Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico, Rome, Bonsignori, 2009.

DECULTOT (Élisabeth)

Johann Joachim Winckelmann : enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, Paris, PUF, 2000.

Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle : éléments d'une enquête, textes éd. par Élisabeth Décultot et Mark Ledburry, Paris, H. Champion, 2001.

« Généalogie d'un malentendu. La place de Winckelmann dans les panthéons littéraires français et allemand à la fin du XVIII^e siècle », in Thomas W. GAEHTGENS, Christian MICHEL, Daniel RABREAU, Martin SCHIEDER, éd., *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 15-28.

Musées de papier : l'Antiquité en livres, 1600-1800 (catalogue de l'exposition au Musée du Louvre), sous la dir. d'Élisabeth Décultot, Paris, Louvre éd., 2010.

DEIDIER (Abbé)

La Science des géomètres, ou la Théorie et la pratique de la géométrie... par M. l'abbé Deidier, Paris, Jombert, 1739.

DELAFOSSÉ (Jean-Charles)

Nouvelle iconologie historique, ou Attributs hiéroglyphiques qui ont pour objets les quatre éléments, les quatre saisons, les quatre parties du monde et les différentes complexions de l'homme, par Jean Charles Delafosse architecte, décorateur et professeur en desseins, Paris, chez l'auteur et chez De Lalain, 1768.

DELAGARDETTE (Claude Mathieu)

Les ruines de Paestum ou Posidonia, anciens ville de la Grande Grèce, a vingtdeux lieues de Naples, dans le golfe de Salerne : levées, mesurées et dessinées sur les lieux, en l'an II, Paris, Chez l'auteur et Chez H. Barbou, An VII.

DELORME (Philibert)

Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz, trouvées n'a guères par Philibert de l'Orme Lyonnois, architecte, conseiller & aulmonier ordinaire du feu Roy Henry, & abbé de S. Eloy lez Noyon, Paris, De l'imprimerie de Federic [sic] Morel, rue S. Jean de Beauvais au franc Meurier, 1561.

Le premier tome de l'Architecture, Paris, F. Morel, 1567.

DEMING (Mark K.)

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.

La Saline d'Arc-et-Senans de Claude Nicolas Ledoux, Arc-et-Senans, Fondation Claude Nicolas Ledoux, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1985.

Michel LE MOËL (dir.), *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997.

DERAND (François, S. J., Le P.)

L'Architecture des voûtes, ou l'Art des traits et coupe des voûtes... par le R. P. François Derand, Paris, P. Duchesne, 1643. 3^e éd. 1755.

DESCAT (Sophie)

Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau : journal intime d'un architecte des Lumières, 1754-1757, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2004.

Deux architectes-urbanistes dans l'Europe des Lumières. Pierre-Louis Moreau et George Dance à Paris et à Londres (1763-1815), thèse sous le dir. de Daniel Rabreau, Université Panthéon-Sorbonne, 2000.

« La ville antique et l'embellissement urbain au XVIII^e siècle : visions prospectives », in *Revue de l'Art*, n^o 170, 2010, p. 85-94.

Description sommaire des pierres gravées et des médailles d'or antiques du cabinet de feu Madame, Paris, d'Houry, 1727.

DESGODETS (Antoine Babuty)

Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement, Paris, Coignard, 1682 ; rééd. Jombert 1779 ; rééd. Pierre Gros et Hélène Rousteau-Chambon, 2008.

Traité des ordres d'architecture, 1719, Bibliothèque de l'Institut, ms 1031.

Les Loix des bâtimens suivant la coutume de Paris, traitant de ce qui concerne les servitudes réelles, les rapports des jurés-experts, les réparations locatives... enseignées par M. Desgodets, ... avec les notes de M. Goupy, s. l., s. n., 1748 ; rééd. Paris, Le Clerc, 1768 ; rééd. Paris, de Bure fils, 1776 ; rééd. Paris, Barrois, 1777 ; rééd. Paris, chez les libraires associés, 1787.

DESWARTE-ROSA (Sylvie)

(dir.) *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie. Volume 1, Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio, une grande entreprise éditoriale au XVI^e siècle*, Lyon, M. Chomarat, 2004.

DEZALLIER D'ARGENVILLE (Antoine-Joseph)

La théorie et la pratique du jardinage où l'on traite à fond des beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance et de propreté. Avec les pratiques de géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figures. Et un traité d'hydraulique convenable aux jardins, Paris, Mariette, 1^{ère} éd. 1709, 2^{nde} éd. 1713, 3^e éd. 1732, 4^e éd. 1747.

DEZALLIER D'ARGENVILLE (Antoine-Nicolas)

Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture, Paris De Bure l'aîné, 1749 ; rééd. 1752, 1757 (reprint 1972), 1765, 1770, 1778.

*Voyage pittoresque des environs de Paris ou Description des maisons royales, châteaux et autres lieux de plaisance situés à 15 lieues aux environs de cette ville, par M. D*** [Dezallier d'Argenville]*, Paris de Bure, 1755 ; rééd. 1762 (reprint 1972), 1768, 1779.

Vie des fameux architectes depuis la Renaissance des arts, Paris, Debure l'aîné, 1787.

DI TEODORO (Francesco Paolo)

La Lettre à Léon X, Paris, Les éditions de l'imprimeur, 2005.

DIAZ (Furio)

Filosofia e politica nel settecento francese, Turin, Einaudi, 1962.

Dictionnaire bibliographique, historique et critique des livres rares, précieux, singuliers, curieux, etc., Paris, Cailleau et fils, 1790.

Dictionnaire biographique universel et pittoresque, Paris, André, 1834

DIDEROT (Denis)

en collaboration avec Jean le Rond D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, 35 vol., Paris, Briasson, 1751-1780.

Œuvres complètes de Denis Diderot, Paris, Belin, 1818.

Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot, publiés d'après les manuscrits confiés, en mourant, par l'auteur à Grimm, Paris, Paulin, 1830.

Œuvres complètes, Paris, Assezat, 1875-1877.

Lettres à Sophie Volland, Paris, Gallimard, 1950.

Mémoires pour Catherine II, éd. de Paul Vernière, Paris, Garnier, 1966.

DIECKMANN (Herbert)

« Diderot's conception of Genius », in *Journal of the History of Ideas*, II, 1941, p. 151-182.

DODGSON (G.)

« The Mezzotints of G.-F. Blondel », in *Prints Collectors Quartely*, 1922.

DU BELLAY (Joachim)

La Deffence, et illustration de la langue francoyse, Imprimé à Paris pour Amoul L'Angelier, 1549.

Le premier livre des antiquitez de Rome, contenant une generale description de sa grandeur, et comme une deploration de sa ruine, A Paris, de l'imprimerie de Frederic Morel, rue S. Jan de Beauvais, au franc Meurier, M. D. LVIII. [1558] ; rééd. 1562.

DU BOS (Jean-Baptiste, abbé)

Réflexions critiques sur la poésie et la peinture..., Paris, Jean Mariette, 1719.

DUFORT DE CHEVERNY (Jean-Nicolas)

Mémoires sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la Révolution, publié sous la direction de Robert de Crèvecœur, Paris, Plon, 1886.

DUGDALE (William)

Histoire de l'église de St-Paul, 1658 et 1716, in-folio.

DULAURE (Jacques-Antoine)

Nouvelle description des curiosités de Paris, contenant les détails historiques de tous les établissements, monumens..., Paris, Lejay, 1785 ; rééd. 1787, 1791.

Nouvelle description des environs de Paris, contenant les détails historiques et descriptifs des maisons royales, des villes, bourgs, villages, châteaux, etc. remarquables..., Paris, Lejay, 1786 ; rééd. 1790.

Description des principaux lieux de France, 6 vol., Paris, Lejay, 1789.

DUMOLINET (Claude)

Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève : Divisé en deux parties. Contenant les antiquitez de la religion des Chrétiens, des Egyptiens, & des Romains ; de tombeaux, des poids & des médailles ; des monnoyes, des pierres antiques gravées, & des mineraux ; des talismans, des lampes antiques, des

animaux les plus rares & les plus singuliers, de coquilles les plus considérables, des fruits étrangers, & quelques plantes exquises, Paris, Chez Antoine Dezallier, 1692.

DUMONT (Gabriel Pierre Martin)

Détail des plus intéressantes parties d'architecture de la basilique Saint-Pierre, Paris, 1763.

Plans des trois temples de Paestum, 1764.

Recueil de plusieurs parties d'architecture sacrée et profane de différents maîtres, tant d'Italie que de France : entablements, charpentes, croisées de Rome, ruines antiques, Paris, 1767.

*Les Ruines de Pæstum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne grande Grece, au royaume de Naples ouvrage contenant l'histoire ancienne & moderne de cette ville ; la description & les vues de ses antiquités ; ses inscriptions, &c. Avec des observations sur l'ancien ordre Dorique, Traduction libre de l'anglois imprimé à Londres en 1767, par M***. Et à laquelle on a joint des gravures & détails concernant la ville souterraine d'Herculanum, & autres antiquités, principalement du royaume de Naples..., A Londres, et se trouve a Paris, Chez Charles-Antoine Jombert et chez l'auteur des gravures, 1769.*

Parallèle des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France, s. l., s. n. s. d.

Projets détaillés de salles de spectacle particulières, s. l., s. n. s. d.

DUMONT (Jacques)

Livre de nouveaux trophées inventés par J Dumont le romain Peintre Ordinaire du Roi et Gravés par J.F. Blondel, Paris, Huquier, vers 1750.

DUMOLINET (Claude)

Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève : Divisé en deux parties. Contenant les antiquitez de la religion des Chrétiens, des Egyptiens, & des Romains ; de tombeaux, des poids & des médailles ; des monnoyes, des pierres antiques gravées, & des minéraux ; des talismans, des lampes antiques, des animaux les plus rares & les plus singuliers, de coquilles les plus considérables, des fruits étrangers, & quelques plantes exquises, Paris, Chez Antoine Dezallier, 1692.

DURAND (Jean-Nicolas-Louis)

Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté... avec un extrait de l'histoire générale de l'architecture, 2 vol., Paris, impr. de Gillé fils, an VIII-an IX.

Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique, Paris, l'auteur, an X-an XIII (1802-1805).

Essai sur l'histoire générale de l'architecture, par J.-G. Legrand, ... pour servir de texte explicatif au Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes... par J.-N.-L. Durand, Paris, L. Ch. Soyer, 1809.

Vues des plus beaux édifices publics et particuliers de la ville de Paris, Paris, Esnault, 1810.

Nouveau précis des leçons d'architecture données à l'École impériale polytechnique, par J.-N.-L. Durand, Paris, l'auteur, 1813. Rééd. 1817 ; partie graphique 1821 ; rééd. leçons 1825, 1840.

Précis of the Lectures on Architecture, introduction d'Antoine Picon, Los Angeles, Getty Research Institute, 2000.

ELTIN (Richard A.)

« "Les dedans", Jacques-François Blondel and the system of the home, c. 1740 », in *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e période, tome XCI, avril 1978, p. 137-147.

ÉPINE (Muriel de l')

Autour de Pierre-Adrien Pâris : un album de calques, Paris, Impr. Reich, 2001.

ÉPRON (Jean-Pierre)

L'École de l'Académie (1671-1793) ou l'institution du goût en architecture, Nancy, École d'architecture de Nancy, 1984.

Comprendre l'éclectisme, Paris, Norma, 1997.

EROUART (Gilbert)

L'architecture au pinceau : Jean-Laurent Legeay, un piranéien français dans l'Europe des Lumières, Milan, Electa, Paris, Moniteur, 1982.

ERIKSEN (Svend)

Early neo-classicism in France : the creation of the Louis Seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, and Sèvres porcelain in the mid-eighteenth century, London, Faber and Faber, 1974.

ESTAVOYER (Lyonel)

Architectures en Franche-Comté au XVIII^e siècle : du classicisme au néo-classicisme, la production architecturale des créateurs comtois du XVIII^e siècle, à Besançon et dans l'actuel département de la Haute-Saône [exposition organisée par les Archives départementales du Doubs et de la Haute-Saône, 1980], Besançon, Archives départementales du Doubs, 1980 (Lyonel ESTAVOYER, Denis GRISEL, Jean-Louis LANGROGNET).

FAIRCHILDS (Cissie)

Domestic enemies servants & their masters in old regime France, Londres, Johns Hopkins University Press, 1984.

FALCONET (Étienne-Maurice)

Réflexions sur la sculpture lues à l'Académie royale de peinture et sculpture, Paris, Prault, 1761 (rééd. 1881).

FARGE (Arlette)

Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle, Paris, Gallimard, 1992.

FAVIER (Jean)

Paris : 2000 ans d'histoire, Paris, Fayard, 1997.

FELIBIEN DES AVAUX (André)

Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Paris, s.n., 5 parties, 1666-1688.

Description sommaire du chasteau de Versailles, Paris, G. Desprez, 1674.

Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris, Coignard, 1676.

Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris, Vve et fils de J.-B. Coignard, 1690.

Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes ..., Paris, D. Mariette, 1696.

Les Plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pline le Consul, avec des remarques sur tous ses bâtimens, et une dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique par M. Félibien Des Avaux, s.l., s.n., 1699.

Description de la nouvelle église de l'hostel royal des Invalides, avec un plan... de l'ancienne et de la nouvelle église, Paris, s.l., s.n., 1702.

« Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique », in *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ; avec la vie des architectes par Monsieur Felibien*, Trévoux, Impr. de S.A.S., t. VI, 1725 (1^{ère} éd. 1699).

FELS (Édmond)

Ange-Jacques Gabriel : premier architecte du roi, Paris, Émile-Paul, 1912.

FESSARD (Étienne)

Recueil complet représentant la vue-perspective de l'intérieur de la chapelle des Enfants trouvés de Paris, Paris, Isabey, 1783.

FONTANA (Carlo)

L'anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana, s. l., Nell Haia, Appresso I. Vaillant, 1725.

FONTENAI (Abbé de)

Dictionnaire des artistes, tome premier, Paris, Vincent, 1776.

FONTENELLE (Bernard de)

Entretiens sur la pluralité des mondes, Paris, Brunet, 1687.

Digression sur les Anciens et les Modernes, Paris, M. Guérout, 1688.

FOURNEAU (Nicolas)

L'Art du trait de charpenterie... Troisième partie, contenant vingt-sept planches..., A Rouen, chez Laurent Dumesnil, 1768-1770.

FRAMPTON (Kenneth)

Histoire critique de l'architecture moderne, Paris, P. Sers, 1985.

FREART DE CHAMBRAY (Roland)

Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et de Lorme, comparez entre eux. Les trois ordres grecs, le dorique, l'ionique et le corinthien font la première partie de ce traité: et les deux latins, le toscan et le composite, en font la dernière, Paris, de l'Imprimerie d'Edme Martin, 1650 ; rééd. 1702 et 1766.

Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio, mis en françois dans lesquels, après un petit traité des cinq ordres, avec quelques-unes des plus nécessaires observations pour bien bastir, il parle de la construction des maisons particulières, des grands chemins, des ponts, des places publiques, des xystes, des basiliques et des temples, Paris, Martin, 1650.

FREDET (Jacques)

Les Maisons de Paris, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2003.

FREZIER (Amédée)

La théorie et la pratique de la coupe des pierres, Strasbourg, Doulsseker le fils, Paris, Guérin et C.-A. Jombert, 1737-1739.

FROMMEL (Sabine)

Sebastiano Serlio, architecte de la Renaissance, Paris, Gallimard, 2002 (1^{ère} éd. italienne Milano, Electa, 1998).

« De la *casa del povero contadino* à la *casa del ricco cittadino* : maisons rurales et maisons des champs dans le Sixième Livre de Sebastiano Serlio », in *Maisons des Champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, Picard, 2006.

FUHRING (Peter)

The Print Privilege in Eighteenth century France, Londres, Print Quarterly, 1985-1986.

Juste-Aurèle Meissonnier, un génie du rococo (1695-1750), Turin-Londres, Allemandi, 1999.

François-Joseph Belanger, 1744-1818, Paris, Galerie de Bayser, 2006.

(dir.) *L'estampe au Grand siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des Chartes, Bibliothèque nationale de France, 2010.

FUMAROLI (Marc)

« La Coupole », in *Les lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, vol. 3, éd. par Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1986.

« Un art royal », in *Devises pour les Tapisseries du roi*, éd. par Marianne GRIVEL, Paris, Herscher, 1988.

L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle, Paris, Flammarion, 1994.

La Querelle des Anciens et des Modernes, Paris, Gallimard, 2001.

Quand l'Europe parlait français, Paris, De Fallois, 2001.

De Rome à Paris. Peinture et pouvoirs aux XVII^e et XVIII^e siècles, Dijon, Faton, 2007.

Paris-New York et retour : voyage dans les arts et les images, Paris, Fayard, 2009.

Retour à l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières, in « L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle », catalogue d'exposition, Paris, Gallimard, 2010.

FULVIO (Andrea)

L'antiquità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano, Di nuovo con ogni diligenza corretta & ampliata, con gli adornamenti di disegni de gli edifici Antichi & Moderni ; Con le aggiuntioni & annotationi di Girolamo Ferrucci Romano, tanto intorno a molte cose antiche, come anche alle cose celebri rinovate & stabilite dalla Santità di N.S. Sisto V. Aggiuntovi nel fine un'Oratione dell'Istesso Autore delle lodi di Roma, & gli nomi antichi & moderni di detta Roma ; Con le Tavole copiosissime di quanto nell'Opera si contiene. Al molto Illustre Signor Gaspare dell'Armi, Scalco secreto di N.S. Sisto V, In Venezia, Per Girolamo Francini Libraro in Roma all'insegna del Fonte, 1588.

GAEHTGENS (Thomas W.)

L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle (avec MICHEL Christian et RABREAU Daniel), Paris, Maison des sciences de l'Homme, 2001.

GALLET (Michel)

Demeures parisiennes. L'époque de Louis XVI, Paris, Le Temps, 1964.

« Ledoux et son temps », in *Gazette des Beaux-Arts*, février 1970.

Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806, Paris, Picard, 1980.

Germain Boffrand 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant, Paris, Herscher, 1986 (Michel GALLET et Jörg GARMS).

Les architectes parisiens du XVIII^e siècle : dictionnaire biographique et critique, Paris, Mengès, 1995.

Les Gabriel (sous la dir. de Michel GALLET et Yves BOTTINEAU), Paris, Picard, 2004, 1^{ère} éd. 1982.

GALLO (Luigi)

Variazioni sul classico : l'architettura francese dal Rinascimento alla Rivoluzione, Roma, Lithos, 2001.

GAMUCCI (Bernardo)

Libri quattro dell'antichità della città di Roma, raccolte sotto brevità da diversi antichi et moderni scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano, con nuovo ordine fedelmente descritte, & rappresentate con bellissime figure, nel modo che quelle a' tempi nostri si ritrovano. Con Privilegio. In Venetia, per Gio. Varisco e Compagni, 1565.

GARMS (Jörg)

« Le plan d'urbanisme de Strasbourg dressé par Jacques-François Blondel en 1764-1769 », in *Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, Strasbourg, 1978, tome XXI, p. 103-141.

Recueil Marigny. Projets pour la place de la Concorde, 1753, Paris, Paris-Musées, 2002.

GERBINO (Anthony)

François Blondel (1618-1686): Architecture, Erudition and Early Modern Science, thèse de doctorat, Columbia University, 2002.

François Blondel (1618-1686): architecture, erudition, and the scientific revolution, Andover, Routledge, 2010.

GERMANN (Georg)

Vitruve et le Vitruvianisme: Introduction à l'histoire de la théorie architecturale, Lausanne, 1987.

GEZZI (Pier Leone)

Camere sepolcrali de liberti e liberte di Livia Augusta ed'altri cesari, come anche altri sepolcri ultimamente ritrovati fuori della porta Capena, dissegnati secondo le regole dell'architettura dal cavalier Pier Leone Gezzi. Date in luce e dedicate all'... il sig. Cardinal Melchiorre di Polignac, ministro della maesta christianissima in Roma. Da Lorenzo Filippo de Possi calcografo vaticano. 1731.

GIBBON (Michael)

« Stowe, Buckinghamshire: the house and garden buildings and their designers », in *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, vol. 20, 1977, p. 31-44.

GLORIEUX (Guillaume)

À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750), Seyssel, Champ Vallon, 2002.

GONDOIN (Jacques)

Description des écoles de chirurgie, Paris, Cellot et Jombert frères, 1780.

GOLDMANN (Nicolaus)

Elementorum architecturae militaris pars tertiquae complectitur figuras Aeneis typis expressas, Leiden, Lugduni Batavorum, 1643.

GOMBRICH (Ernst)

Gombrich on the Renaissance. I. Norm and Form, London, Phaidon press, 1966.

Gombrich on the Renaissance. II. Symbolic images, London, Phaidon press, 1972.

GONCOURT (Edmond et Jules de)

Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits, par MM. Edmond et Jules de Goncourt, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

L'Art du dix-huitième siècle, par Edmond et Jules de Goncourt, Paris, E. Dentu, 1859-1875.

Les Maîtresses de Louis XV, par Edmond et Jules de Goncourt, Paris, F. Didot frères, fils et Cie, 1860.

Watteau, suivi d'une vie inédite de Watteau par le comte de Caylus, Paris, E. Dentu, 1860.

La Femme au XVIII^e siècle, Paris, Firmin-Didot frères, fils et Cie, 1862.

Madame de Pompadour, Paris, G. Charpentier, 1878.

La du Barry, Paris, G. Charpentier, 1878.

La Maison d'un artiste, Paris, Charpentier, 1881.

La Guimard, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893.

GORI (Antonio Francesco)

Museum florentinum, exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt... [Museo fiorentino che contiene i ritratti de' pittori.], Florence, ex typogr. M. Nestenus et F. Moücke, 1731-1762, 10 vol.

[1.] Gemmae antiquae ex thesauro Mediceo et privatorum dactyliotheicis Florentiae... cum observationibus A. F. Gorii. Vol. I-II. ;

[2.] Statuae antiquae... quae exstant in thesauro Mediceo, cum observationibus A. F. Gorii ;

[3.] Antiqua numismata... quae in regio thesauro magni ducis Etruriae adservantur, cum observationibus A. F. Gorii Vol. I-III ;

[4.] Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'imperial galleria di Firenze, colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moücke. Vol. I-IV.

GORLAEUS (Abraham)

Abrahami Gorlaei antverpiani dactyliothecae..., 2 vol. en 1, Antwerp, Plantin, 1609

1 : *Abrahami Gorlaei Antverpiani dactyliothecae, seu annulorum sigillarium quorum apud priscos Graecos quam Romanos usus, ex ferro, aere, argento & auro promptuarii pars prima...*

2 : *Abrahami Gorlaei antverpiani dactyliothecae, pars secunda, seu variarum gemmarum quibus antiquitas in signando uti solita...*

GRANET (Solange)

« La place Louis-XV », in *La Vie urbaine*, 1962, p. 161-218.

GRAVELLE (LEVESQUE DE), (Michel-Philippe)

Recueil de pierres gravées antiques, Paris, P.-J. Mariette, 1732-1737.

GRELOT (Guillaume)

Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople. Enrichie de Plans levez par l'Auteur sur les lieux, & les Figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette Ville. Présentée au Roy. A Paris, En la boutique de Pierre Rocolet. Chez la veuve de Damien Foucault, Impr. & Libr. Ordin. Du Roy & de la Ville, au Palais en la Galerie des Prisonniers, aux Armes du Roy & de la Ville. 1680.

GRETE (Cardinal Georges)

(dir.) *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1^{ère} éd. 1960, éd. 1995 sous la dir. de François Moureau.

GRIGNON (Marc)

« Le Précis d'architecture de Jérôme Demers : une théorie déchirée », in *The Journal of Canadian Art History*, vol. 11, n^o 1/2, 1988, p. 1-20.

GRIVEL (Marianne)

Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle, Genève, Droz, 1986.

Création et diffusion de l'estampe en France du XVI^e au XIX^e siècle, s. l., 1995.

GROS (Pierre)

« De Palladio à Desgodets : le changement du regard des architectes sur les monuments antiques de Rome », in *Revue de l'Art*, n^o 170, 2010, p. 23-30.

GROSLEY (Pierre-Jean)

New Observations on Italy and its inhabitants, written in French by two Swedish gentlemen. Translated into English by Thomas Nugent, London, L. Davis and C. Reymers, 1769.

GRUBER (Alain-Charles)

Les Grandes Fêtes et leurs Décors à l'époque de Louis XVI, Genève, Droz, 1972.

GUILLAUME (Jean)

(dir.) *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981 / études réunies par Jean Guillaume, Paris, Picard, 1988.

L'Emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance, actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986 / études réunies par Jean Guillaume, Paris, Picard, 1992.

GUILLERME (Jacques)

« Caylus "technologue" : note sur les commencements problématiques d'une discipline », in *Revue de l'Art*, t. LX, 1983, p. 47-50.

GUILMARD (Desiré)

Les Maîtres ornemanistes, dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs. Ecoles française, italienne,... ouvrage renfermant le répertoire général des maîtres ornemanistes avec l'indication... des pièces d'ornement qui se trouvent dans les collections publiques et particulières en France,... par D. Guilmard,... publication... précédée d'une introduction par M. le Bon Davillier, Paris, Plon, t. 1-2, 1880-1881.

HACHETTE (Alfred)

L'Affaire Mique (1745-1794), Paris, Daupéley-Gouverneur, 1920.

Le Couvent de la Reine à Versailles, Paris, Henri Laurens éditeur, 1923.

HAROUËL (Jean-Louis)

L'Embellissement des villes : l'urbanisme français au XVIII^e siècle, Paris, Picard, 1993.

HARRINGTON (Kevin)

Changing Ideas on Architecture in the « Encyclopédie », 1750-1776, Chicago, UMI Research Press, 1981.

HARRIS (Eileen) et SAVAGE (Nicholas)

British Architectural books and Writers, 1556-1785, Chester, Cambridge university press, 1990 (rééd. 2000).

Hooked on books : the library of Sir John Soane, architect, 1753-1837, London, Sir John Soane's Museum, 2004.

HARRIS (John)

« Blondel at Stowe », in *The Connoisseur*, mars 1964, vol. 155, n° 625, p. 173-176.

« Legeay, Piranesi and international neo-classicism in Rome, 1740-1750 », in FRASER (Douglas), HIBBARD (Howard) et LEWINE (Milton J.) (dir.), *Essays in the history of architecture : presented to Rudolf Wittkower on his 65th birthday*, Londres, Phaidon, 1969.

HASKELL (Francis) et PENNY (Nicholas)

Pour l'amour de l'Antique, Paris, Hachette, 1988.

HAUTECŒUR (Louis)

Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle, Paris, Fontemoing et Cie, 1912.

L'Architecture française de Jean Mariette, réédition de l'édition de Mariette (1727), Paris – Bruxelles, G. Van Oest, 1927-1929.

Histoire de l'architecture classique en France, 7 tomes en 9 vol., Paris, Picard, 1943-1957.

HEBRAIL (Jacques), LAPORTE (Joseph de)

La France littéraire, t. II, Paris, veuve Duchesne, 1769.

HEINZMANN (Johann Georg)

Voyage d'un Allemand à Paris et retour par la Suisse, Lausanne, Hignou, 1800.

HELIN (Pierre-Louis)

Compositions diverses d'architecture, Paris, aux 2 piliers d'or, s.d.

HERE (Emmanuel)

Recueil des plans, élévations et coupes... des châteaux, jardins et dépendances que le roi de Pologne occupe en Lorraine... par M. Héré,... 1re partie. - *Suite des plans, élévations et coupes des châteaux que le roi de Pologne occupe en Lorraine, 2e partie...*, Paris, François, 1756.

HERMANN (Wolfgang)

« Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture », in *The Art Bulletin*, mars 1958, volume XL, n° 1.

Laugier and the Eighteenth Century French Theory, Londres, A. Zwemmer, 1962.

HERMOGENE

L'Art rhétorique, éd. de Michel Patillon, Paris, L'Age d'Homme, 1997.

HERVAL (René)

« Le Mariage de Jacques-François Blondel, Architecte du Roi et de Manon Balletti », in *Chronique du Journal de Rouen*, Rouen, 30 mai 1937.

HERRMANN (Wolfgang)

« Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture », in *The Art Bulletin*, mars 1958, volume XL, n° 1, p. 23-51.

La théorie de Claude Perrault, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1980 (1^{ère} éd. : *The Theory of Claude Perrault*, Londres, Zwemmer, 1973).

Laugier and eighteenth century French Theory, Londres, A. Zwemmer, 1962 (2nd éd. 1985).

HIGONNET (Patrice)

La gloire et l'échafaud : vie et destin de l'architecte de Marie-Antoinette, Paris, Vendémiaire, 2011.

HOUEL (Jean Pierre Louis Laurent)

Voyage pittoresque des isles de Sicile de Malte et de Lipari, où l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore ; des principaux phénomènes que la nature y offre ; du costume des habitans, & de quelques usages, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1782-87, 4 v., CCLXIII pl.

HURTAUT (Pierre-Thomas-Nicolas) et Magny (N.)

Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs, dans lequel on trouve la description des monumens & curiosités de cette capitale, 4 vol., Paris, Moutard, 1779 (reprint 1973).

HUTIN (Charles)

Fêtes publiques données par la Ville de Paris à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin. Les 23 et 26 février MDCCXLV [Texte imprimé] / Dessiné par F. Blondel, M.-A. Slotz etc ; gravé par Lattré, Tardieu et al, Paris, 1745.

HUVE (Jean-Claude)

Jean-Jacques Huvé (1742-1808), Paris, L'Harmattan, 1994.

ILLIG (Céline)

Le projet monumental de Pierre Patte pour l'île de la Cité à Paris (1765), in RABREAU (Daniel) et MASSOUNIE (Dominique) (dir.), Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français ; Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art, Paris, éditions du patrimoine, 2006, p. 144-154.

INGAMELLS (John)

A dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800, New Haven, London, Yale university press, 1997.

JACQUES (Annie) et MOUILLESEAUX (Jean-Pierre)

« La Folie d'Artois », in *La Folie d'Artois*, Paris, Antiquaires à Paris, 1988.

Les Architectes de la liberté, cat. d'expo., Paris, Gallimard, 1988.

JAFFE (David)

« Aspects of Gem Collecting in the Early Seventeenth Century, Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini », *The Burlington Magazine*, n° 135, 1079, february 1993, p. 103-120.

JAILLOT (Jean-Baptiste-Michel Renou de Chauvigné, dit)

Les Rues et environs de Paris, Paris, Valleyre, 1745 ; rééd. 1757, 1777.

Recherches critiques historiques et topographiques sur la ville de Paris, depuis ses commencements connus jusqu'à présent, Paris, Lottin, 1722-1755 ; rééd. 1772-1782, rééd. avec une notice sur la vie et l'œuvre de l'auteur par Michel Fleury 1977.

Plan de Paris, 1772.

Lettres sur les embellissements de Paris, Paris, A.-M. Lottin, 1778.

JESTAZ (Bertrand)

Jules Hardouin-Mansart et l'église des Invalides, Paris, s. n., 1965.

Le Voyage d'Italie de Robert de Cotte, Paris, éd. de Boccard, 1966.

Le Trianon de Marbre, ou Louis XIV architecte, Paris, s. n., 1969.

L'Art de la Renaissance, Paris, Mazenod, 1984.

Le Château de Vincennes, en collaboration avec ERLANDE-BRANDENBURG (Alain), Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Picard, 1989.

L'Hôtel et l'église des Invalides, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Picard, 1990.

La Renaissance de l'architecture : de Brunelleschi à Palladio, Paris, Gallimard, 1995.

Jules-Hardouin Mansart, Paris, Picard, 2008.

JOMBERT (Charles-Antoine)

Nouvelle methode pour apprendre a dessiner sans maître : où l'on explique par de nouvelles démonstrations les premiers élémens & les regles generales de ce grand art, avec la maniere de l'étudier pour s'y perfectionner en peu de tems : le tout accompagné de quantité d'exemples, de plusieurs figures académiques dessinées d'après nature, & des proportions du corps humain d'après l'antique : enrichi de cent vingt planches, Paris, Jombert, 1740.

L'Architecture moderne, ou l'Art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes... par Charles-Antoine Jombert, Paris, l'auteur, 1764.

Bibliothèque portative d'architecture élémentaire, à l'usage des artistes. Divisée en six parties, Paris, Jombert, 1764.

JOUANNY (Charles)

Correspondance de Nicolas Poussin, Paris, Shuites, 1911.

JOUSSE (Mathurin)

L'Art de charpenterie, Paris, 1^{ère} éd. 1627, éd. Jombert 1751.

Jumelage Paris-Rome : les Français à Rome, résidents et voyageurs dans la Ville Eternelle, de la Renaissance aux débuts du romantisme, Paris, impr. De l'Hôtel de Ville, 1961.

JUNOD (Philippe)

Tradition et innovation dans l'esthétique de Piranèse, Lausanne, Études de lettres, 1983.

KAFKER (Frank Arthur)

The Encyclopedists as individuals : a biographical dictionary of the authors of the Encyclopédie, Oxford, Studies on Voltaire and the eighteenth Century, 1988.

KAUCHER (Greta)

Charles-Antoine Jombert (1712-1784) : Un libraire parisien sous Louis XV. Essai d'un catalogue raisonné, Mémoire de DEA, sous la direction de Frédéric Barbier, EPHE, juin 2004.

KAUFMANN (Emil)

De Ledoux à Le Corbusier : origine et développement de l'architecture autonome, Paris, éd. de la Villette, 2002 (1^{ère} éd. Vienne, Leipzig, 1933, rééd. Paris 1981).

« The Contribution of Jacques-François Blondel to Mariette's Architecture Française », in *The Art Bulletin*, vol. 31, n° 1, mars 1949, p. 58-59.

L'Architecture au siècle des Lumières, Paris, Julliard, 1963 (1^{ère} éd. 1955, *Architecture in the age of Reason*).

Trois architectes révolutionnaires : Boullée, Ledoux, Lequeu, Paris, SADG, 1978 (1^{ère} éd. anglaise 1952).

KIMBALL (Fiske)

Le style Louis XV : origine et évolution du rococo, Paris, A. et J. Picard, 1949.

KRAFFT (Jean Charles)

(avec Nicolas RANSONNETTE), *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, Paris, Clousier, ca. 1802.

Recueil des plus jolies maisons de Paris et de ses environs, Paris, J. L. Scherff, 1809.

Recueil d'architecture civile contenant les plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne... situés aux environs de Paris..., Paris, Bance aîné, 1812 ; rééd. 1829.

KRAUSE (Katharina)

Die Maison de plaisance Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730), München-Berlin, 1996.

L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, Gallimard, 2010.

L'Immagine dell'antico fra settecento e ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, catalogo, Comune di Bologna. Assessorato alla Cultura. Grafis Edizioni, 1983.

LA FONT DE SAINT-YENNE (Étienne)

Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, La Haye, chez Jean Neaulme, 1747.

L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, dialogue, La Haye, s. n., 1749.

Remercîment des habitans de la ville de Paris à Sa Majesté, au sujet de l'achèvement du Louvre, s. l., s. n., 1749

L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, dialogue, 2nde édition, Paris, Michel Lambert, 1752.

Examen d'un essai sur l'architecture, avec quelques remarques sur cette science traitée dans l'esprit des beaux-arts, Paris, Michel Lambert, 1753.

Le Génie du Louvre aux Champs Élysées. Dialogue entre le Louvre, la ville de Paris, l'ombre de Colbert, & Perrault. Avec deux lettres de l'auteur sur le même sujet, Paris, Michel Lambert, 1756.

LABACCO (Antonio)

Libro d'Antonio l'Abbaco appartenente a l'architettura nel quale si figurano alcune notabili antiquita di Roma, Rome, s. n., 1557.

LABANDE (Léon-Honoré)

L.-H. Labande, ... Notice sur les dessins des antiquités de la France méridionale exécutés par Pierre Mignard et sur leur publication projetée par le comte de Caylus, Nîmes, impr. de Gervais-Bedot, 1900.

LABRUZZI (Carlo)

Via Appia illustrata, ab urbe Roma ad Capuam, London, s. n., 1794.

LACLOTTE (Michel)

(dir.) *L'Art et l'Esprit de Paris*, Paris, Seuil, 2003, vol. 1.

LAMBERT (Guy), MASSOUNIE (Dominique)

Le Palais-Royal, Paris, Éditions du patrimoine, 2006.

LANCIANI (Rodolfo)

La destruction de Rome antique, Lille-Rome-Paris, Société St-Augustin / Desclée / De Brouwer et cie, 1905 ; rééd. it. Milan, 1971.

LAROQUE (Didier)

Le discours de Piranèse : l'ornement sublime et les suspens de l'architecture ; suivi d'un Tableau de l'œuvre écrit de Piranèse et d'une nouvelle traduction de « Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana », 1769, Paris, éd. de la Passion, 1999.

LAUGIER (Abbé Marc-Antoine)

Essai sur l'architecture, Paris, Duchesne, 1753 (1^{ère} éd. anonyme 1753, 2^{nde} éd. signée 1755).

Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux, Paris, Nicolas-Bonaventure Duchesne, 1753.

Apologie de la musique françoise, contre M. Rousseau, Paris (?), s. n., 1754.

Essai sur l'architecture, Paris, Duchesne, 1755 (2^{nde} éd. signée).

Histoire de la république de Venise, depuis sa fondation jusqu'à présent, Paris, N.-B. Duchesne, 1758-1768.

Observations sur l'Architecture, La Haye, Saillant, Paris, Desaint, 1765.

LAUNAY (Louis de)

Une grande famille de savants : les Brongniart, Paris, G. Rapilly et fils, 1940.

Le Cabinet d'un Grand Amateur, P.-J. Mariette, 1694-1774. Dessins du XV^e au XVIII^e siècle, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, 1967.

LE CAMUS DE MEZIERES (Nicolas)

avec DESGODETS (Antoine), *Dissertation de la compagnie des architectes-experts des bâtimens à Paris, en réponse au mémoire de M. Paris Du Verney, ... sur la théorie et la pratique des gros bois de charpente... rédigée par MM. Babuty-Desgodetz et Le Camus-de-Mézières*, Paris, Babuty fils, 1763.

Le Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations, Paris, l'Auteur, 1780 (rééd. par Robin MIDDLETON, Santa Monica, the Getty center for the history of art and the humanities, 1992).

Le guide de ceux qui veulent bâtir, Paris, l'auteur, 1781 ; rééd. 1786.

LE CARPENTIER (Matthieu)

Recueil des plans coupes et elevations du nouvel hotel de ville de Rouen dont la construction a été commencée en mai 1757..., Paris, Chez Ch. Ant. Jombert, 1758.

LE MIERRE (Antoine-Marin)

La Peinture, poème en 3 chants, Paris, Le Jay, 1769.

LE MOËL (Michel) et DESCAT (Sophie)

(dir.) *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997.

LE MUET (Pierre)

Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes, Paris, F. Langlois, 1623.

Regles des cinq ordres d'architecture, Paris, Chez Melchior Tauernier, 1632.

Traicté des cinq ordres d'architecture desquels se sont servy les anciens. Traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir, par le Sr Le Muet, Paris, François Langlois, 1645.

LE PAUTRE (Antoine)

Les Oeuvres d'architecture d'Anthoine Le Pautre, Paris, Jombert, 1652.

LE ROUGE (Georges-Louis)

Les Curiositez de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de S. Cloud et des environs, Paris, Saugrain l'aîné, 1716 ; rééd. 1742-1753.

Jardins anglo-chinois, 21 cahiers formant 488 pl., Paris, chez l'Auteur, 1775-1789.

LE ROY (Julien-David)

Les ruines des plus beaux monuments de la Grece. Ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire ; et dans la seconde, du côté de l'architecture, Paris, H. L. Guerin & L. F. Delatour, 1758 (rééd. 1770).

Histoire de la disposition des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs Temples, Paris, Desaint et Saillant, 1764.

The Ruins of the most beautiful monuments of Greece, éd. commentée par Robin Middleton, Los Angeles, Getty Research Institute, 2004.

Le Voyageur à Paris, Paris, Gattey, 1789.

Le Provincial à Paris, ou État actuel de Paris, Paris, Watin fils, 1787.

LEANTI (Arcangelo)

Lo stato presente della Sicilia, ossia breve e distinta descrizione di essa, del sig. abate Arcangiolo Leanti, ... Accresciuta colle notizie delle isole aggiacenti e con... aggiunte..., Palermo, per F. Valenza, 1761.

LEBEURRE (Alexia)

Le Panthéon. Temple de la nation, Paris, Éditions du patrimoine, 2000.

Le décor intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, thèse sous la dir. de Daniel Rabreau, Université Panthéon-Sorbonne, 2008.

LEBORGNE (Dominique)

Saint-Germain des Prés et son faubourg, Paris, Parigramme, 2005.

LECLERC (Sébastien)

Traité d'architecture avec des remarques et des observations tres-utiles pour les jeunes gens, qui veulent s'appliquer à ce bel art, Paris, Giffart, 1714.

Traité de géométrie théorique et pratique, à l'usage des artistes, Paris, C.-A. Jombert, 1744.

LECREULX (François-Michel)

Discours sur le goût appliqué aux arts et particulièrement à l'architecture, lu à l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Nancy, dans la séance publique du 8 mai 1778, Nancy, impr. de Hoener, 1778.

LEDOUX (Claude-Nicolas)

L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, Paris, chez l'auteur, 1804.

Inédits pour un tome III : architecture de Ledoux ; précédés d'un texte de Michel Gallet, Paris, éd. du Demi-cercle, 1991.

LEFRANÇOIS (Thierry)

Charles Coypel, 1694-1752, Paris, Arthena, 1994.

LEGRAND (Jacques-Guillaume)

Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi... Rédigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils, les compagnons et les continuateurs de ses nombreux travaux..., Paris, s. n., 1799.

Description de Paris et de ses édifices, avec LANDON (Charles-Paul) et QUATREMERE DE QUINCY (Antoine), Strasbourg et Londres, chez Treuttel et Würtz, 1806-1809 ; 2^{nde} éd., 1818.

LEIBA-DONTENWILL (Jean-François) et BUSSIÈRE (Roselyne)

Escaliers parisiens sous l'Ancien Régime. L'apogée de la serrurerie, Paris, Somogy Éditions et Région Ile-de-France, 2011.

LEJEAUX (Jeanne)

La Place d'Armes de Metz un ensemble architectural du XVIII^e siècle œuvre de Jacques-François Blondel, Strasbourg, Istra, 1927.

« Un architecte français, Jacques-François Blondel », in *Revue de l'art ancien et moderne*, t. 52, juin-décembre 1927, p. 223-234, p. 271-285.

« Jacques-François Blondel, professeur d'architecture », in *L'Architecture*, 1927, p. 23-27.

« Jean-François Blondel, architecte (1663-1756) », in *L'Architecture*, vol. XL, n° II, 1927, p. 395-400.

Deux épisodes de l'histoire de la Place d'Armes de Metz, s.l., s.n., 1928.

L'œuvre gravée des Blondel, in *Estampes*, 1928, p. 106-153.

« G.-F. Blondel, Engraver and Draughtsman », in *Prints Collectors Quartely*, 1936.

LELIEVRE (Jacques)

La pratique des contrats de mariage chez les notaires au Châtelet de Paris de 1769 à 1804, Paris, Cujas, 1959.

LEMAGNY (Jean-Claude)

Visionary architects : Boullée, Ledoux, Lequeu, cat. d'exp., Houston, University of Saint Thomas, 1968 (exposition reprise avec un nouveau catalogue, 1^{ère} éd. Paris, 1964).

LEMERLE (Frédérique)

« Claude Perrault théoricien : « L'Ordonnance des cinq espèces de colonnes » (1683) », in RABREAU (Daniel) et MASSOUNIE (Dominique) (dir.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français ; Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, éditions du patrimoine, 2006, p. 18-29.

« D'un *Parallèle* à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », in *Revue de l'Art*, n° 170, 2010, p. 31-39.

LEMONNIER (Henry)

Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793, Paris, Schemit, 1911-1929.

LENOTRE (Georges)

« Jacques-François Blondel et l'architecture française », in *L'Architecture*, 1910, p. 5-8.

LEVALLET

« Notes inédites sur la collection de Choiseul », in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1925, p. 201-211.

LEQUEU (Jean-Jacques)

15 tracés de jardins : bosquets, serres, jardins fortifiés, jardins chinois, jardins français, labyrinthe, entre 1750 et 1824.

LEROY (Pierre-Eugène) et LOYAU (Marcel)

L'estime et la tendresse, préf. de Marc Fumaroli, Paris, A. Michel, 1998.

LESUEUR (Frédéric)

« Menars », in *Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher*, t. XXII, 1912, p. 185-207.

LESUEUR (Pierre)

« Jacques-François Blondel admirateur de l'architecture gothique », *Chronique des arts*, 24 septembre 1910, p. 244.

« Un ouvrage inédit de Jacques-François Blondel », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1931, II, p. 360-376.

LILTI (Antoine)

Le Monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle, Paris, Fayard, 2005.

LOSI (Carlo)

Iconografia della città di Roma delineate e scolpita in legno a tempo di Paolo V pubblicata per la prima volta da Carlo Losi in quest'anne 1774, s. l., s. n., 1774.

LUBERSAC DE LIVRON (Charles-François de)

Discours sur les monumens publics de tous les âges et de tous les peuples connus, suivi d'une description de monument projeté à la gloire de Louis XVI de la France. Terminé par quelques observations sur les principaux monumens modernes de la ville de Paris, et plusieurs projets de décoration et d'utilité publique pour cette capitale, Paris, Impr. royale, 1775 : rééd. 1776.

Premier discours sur l'utilité et les avantages que les princes peuvent retirer de leurs voyages en parcourant les monuments publics de tous les genres... - Second discours sur les voyages en France du czar Pierre I, du roi de Suède... du roi de Dannemark, de l'empereur Joseph II, du grand-duc et de la grande-duchesse des Russies, Saint-Pétersbourg, se trouve à Paris chez Guillot, 1782.

LUCOTTE (Jacques-Raymond)

Le Vignole Moderne ou Traité élémentaire d'architecture Première partie ou sont expliqués les principes des cinq ordres de J.B. de Vignole: composés et gravés, Paris, Quillau, [puis] Campion frères, 1772-1784.

L'Art de la maçonnerie, par M. Lucotte, ..., Paris, impr. de Moutard, 1783.

MAE (Mathieu)

Pierre Patte : sa vie et son œuvre, Paris, Alcan / Presses universitaires de France, 1940.

MAGGI (Giovanni)

Aedificiorum et ruinarum Romae ex antiquis atque hodiernis monumentis. Liber primus. Summo cum studio incisus, ac delineatus a Io : Maggio Romano. Egregio viro Ioanni van Santhen Flandro Ultraiectensi S. D.N. Pauli V. Architecto ingeniosissimo. Ioseph de Rubeis Mediolanensis, Romae, 1618.

MAIHOWS (Dr)

Paris artistique et monumental en 1750, lettres du Dr Maihows, traduites de l'anglais par Philippe-Florent de Puisieux, réimprimées pour la première fois avec préface, sommaires et notes par Hippolyte Bonnardot, Paris, 1881.

MAILLET (Louis, Abbé chanoine de Troyes)

Les Figures du temple et du palais de Salomon, par M. Maillet, ..., Paris, G. Desprez, 1695.

MAJOR (Thomas)

The ruins of Paestum, otherwise Posidonia, in Magna Graecia / by Thomas Major, engraver ; Les ruines de Paestum, ou de Posidonie, dans la Grande Grece. Par T. Major, ... Traduit de l'Anglais, Londres, chez T. Major. Imprimées par J. Dixwell, 1768.

MAKHNEVA-BARBANOVA (Oxana-Alexandrovna)

Claude-Nicolas Ledoux et l'architecture en Russie, thèse sous la direction d'Alexandre Barabanov, Académie d'architecture et des arts de l'Oural (Ekaterinbourg), et de Daniel Rabreau, Université Panthéon-Sorbonne, 2008.

MANESSON-MALLET (Allain)

La Géométrie pratique divisée en quatre livres..., Paris, Anisson, 1702.

MAGNY (Françoise)

(dir.) *Le Faubourg Saint-Germain. La rue de l'Université, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris et Société d'histoire et d'archéologie du VII^e arrondissement, 1987.*

(dir.) *Faubourg Saint-Germain. Palais Bourbon, sa place*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1987.

MARAL (Alexandre)

« Chapelle royale », in Alexandre GADY (sous la dir.), *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 2010.

MARIETTE (Jean)

L'Architecture française, Paris, Mariette, 1727 ; rééd. Paris et Bruxelles, 1927-1929.

MARIETTE (Pierre-Jean)

Lettre de M. Mariette aux auteurs de la « Gazette littéraire de l'Europe », dans le supplément du dimanche 4 novembre 1764.

Traité des pierres gravées, Paris, chez l'Auteur, 1750, 2 vol.

MAROT (Jean)

Petit oeuvre d'architecture de Jean Marot, architecte et graveur. Ou recueil des plans, élévations et coupes de divers anciens édifices de Paris, et de la sépulture des Valois, à S. Denis. Avec diverses suites de tombeaux, épitaphes..., A Paris, Chez Charles-Antoine Jombert, 1764.

MARTIN (Henri-Jean)

Histoire de l'édition française, t. II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984.

Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle, Genève, Droz, 1999.

MARTIN (Marie-Pauline)

« L'Analogie des proportions architecturales et musicales : évolution d'une stratégie », in RABREAU (Daniel) et MASSOUNIE (Dominique) (dir.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français ; Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, éditions du patrimoine, 2006, p. 40-47.

MARTIN (Thomas)

Les Ruines de Paestum, ou de Posidonie, dans la Grande Grèce, Londres, T. Major, 1768.

MARTINEZ (Alicia Quintana)

La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774), Madrid, Xarait, 1983.

MARTINI (Francesco di GIORGIO)

Trattato di Archit.a civ. e milit. (Traité d'architecture civile et militaire), ca. 1480 (éd. Milano, Il Polifilo, 1967).

MASSOUNIE (Dominique)

Les Monuments de l'eau. Aqueducs, châteaux d'eau et fontaines dans la France urbaine, du règne de Louis XIV à la Révolution, Paris, Centre des monuments nationaux, Éditions du patrimoine, 2009.

MAUBAN (André)

L'architecture française de Jean Mariette, Paris, Vanoest, 1945.

MAY (Louis-Philippe)

« Documents nouveaux sur l'Encyclopédie », in *Revue de synthèse*, n° 15, 1938, p. 7-110.

MAYER (Luigi)

Views in Egypt from the original drawings in the possession of Sir Robert Ainslie, taken during his embassy to Constantinople, ... by Luigi Mayer... with historical observations..., London, R. Bowyer, 1801.

Views in Turkey, in Europe and Asia, comprising Romelia, Bulgaria, Walachia, Syria, and Palestine, selected from the collection of Sir Robert Ainslie... by Luigi Mayer ; and engraved by William Watts, with an elucidative letterpress, London, W. Watts, 1801.

Vues en Égypte d'après les dessins originaux... pris... par Louis Mayer... avec des observations historiques..., Londres, R. Bowyer, 1802.

Views in the Ottoman empire, chiefly in Caramania, a part of Asia Minor hitherto unexplored, with some curious selections from the islands of Rhodes and Cyprus... from the original drawings... by Luigi Mayer, with historical observations. – Vues dans l'empire Ottoman, principalement dans la Caramanie, London, R. Bowyer, 1803.

Views in Palestine from the original drawings of Luigi Mayer, with an historical and descriptive account of the country... – Vues en Palestine..., London, R. Bowyer, 1804 (rééd. 1810).

Views in the Ottoman dominion, in Europa, in Asia and some of the Mediterranean islands, from the original drawings... by Luigi Mayer, with descriptions historical and illustrative, London, T. Bensley, 1810.

MAYNIAL (Édouard)

Lettres de femmes à Jacques Casanova, recueillies et annotées par Aldo Ravà et trad. de l'italien par Édouard Maynial, Paris, Louis-Michaud, 1912.

MAZA (Sarah)

Servants and Masters in Eighteenth-Century France, Princeton, Princeton University Press, 1983.

MAZOIS (François)

Les ruines de Pompéi, 4 vol., Paris, F. Didot puis Didot frères, 1824-1838.

MEDVEDKOVA (Olga)

Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, architecte, 1679-1719: de Paris à Saint-Pétersbourg, Paris, Baudry, 2007.

(dir.) *Bibliothèques d'architecture*, Paris, INHA-Baudry, 2009.

MEISTER (Jakob Heindrich)

Souvenirs de mon dernier voyage à Paris (1795) par Henri Meister, publiés pour la Société d'histoire contemporaine par Paul Usteri et Eugène Ritter, Paris, A. Picard et fils, 1910.

MEJANES (Jean-François)

« Notices », in *Piranèse et les Français*, Rome, Paris, Edizioni dell'Elefante, 1976.

MELLAN (Claude)

Galleria Giustiniana del marchese Vincenzo Giustiniani, pl. gravées par Claude Mellan, Persyn, C. Blomaert, J. Sandrart, M. Natalis, C. Audran, G. Guidi, T. Matham, Fr. Perrier, F. Greuter, A. M. Vaiani, Rome, 1640 (2 vol.).

MEMMO (Andrea)

Elementi d'architettura lodoliana, ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa, Libri due, Rome, Pagliarni, 1786.

Riflessioni sopra alcuni equivoci sensi espressi dall'ornatissimo autore della orazione recitata in Venezia nell'Accademia dipittura, scoltura, architettura nel giorno 28 settembre 1787, intorno l'architettura, in difesa del fù F. Carlo Lodoli, Padoue, G. Penada, 1788.

MERCIER (Louis-Sébastien)

L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il n'en fût jamais, Londres, 1771 ; rééd. 1772, 1773, 1775, 1776, 1785, 1786, 1787, 1793 ; Paris, 1801, 1887, 1893 ; Bordeaux, 1971 ; Paris, 1972, 1977 ; Genève, 1979 ; Paris, 2009.

Tableau de Paris, Hambourg, Virchaux et Neufchâtel, S. Fauche, 1781-1782 ; rééd. Amsterdam, 1782-1788, rééd. critique établie sous la dir. de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994.

Parallèle de Paris et de Londres : un inédit de Louis-Sébastien Mercier, introduction et notes par Claude Bruneteau, Paris, Didier, 1982.

MEROT (Alain)

Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle, Paris, Le Promeneur, 1990.

« L'atticisme parisien : réflexions sur un style », in *Eloge de la clarté. 1640-1660*. Catalogue de l'exposition. Dijon - Le Mans, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

MEYER (Véronique)

« Jean Daullé et le commerce de l'estampe au dix-huitième siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, mars, 1992, t. 119, p. 99-122.

MICHAUD (Louis-Gabriel)

Biographie Universelle ancienne et moderne, Paris, Thoissnier Desplaces, 1843.

MICHEL (Christian)

Charles-Nicolas Cochin illustrateur, thèse de doctorat sous la direction du Professeur Bottineau, Université Nanterre-Paris X, 1984.

Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle : avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin (1735-1790), Genève, Droz, 1987.

Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758), Rome, École française de Rome, 1991.

Charles-Nicolas Cochin et l'Art des Lumières, Rome, École française de Rome, 1993.

« La querelle des Anciens et des Modernes et les arts en France au XVIII^e siècle », in *Antiquités imaginaires : la référence antique dans l'art moderne de la Renaissance à nos jours : actes de la table ronde du 29 avril 1994*, Philippe Hoffmann éd., Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996, p. 43-58.

MICHEL (Olivier)

Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle, Rome, École française de Rome, 1996.

MICHEL-EVRARD (Isabelle)

L'image dans le livre d'éducation en France (1762-1789) : instruire et plaire, thèse sous la dir. de Daniel Rabreau, Université Panthéon-Sorbonne, 2008.

MIDDLETON (Robin)

« Jacques François Blondel and the Cours d'Architecture », in *Journal of the Society of architectural historians*, vol. 18, n° 4, 1959, p. 140-148.

« The abbé Cordemoy and the graeco-gothic ideal : a prelude to romantic classicism », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, I-II, 1962-1963.

Architecture moderne : 1750-1870 : du néoclassicisme au néogothique, Paris, Berger-Levrault, 1983.

MIDDLETON (Robin) et WATKIN (David John), *Neoclassical and 19th century architecture*, Londres, Faber and Faber, 1987.

The Ruins of the most beautiful monuments of Greece, de Julien-David Le Roy, éd. commentée par Robin Middleton, Los Angeles, Getty Research Institute, 2004.

MIGNOT (Claude)

LE MUET (Pierre), *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes...*, introduction et notes de Claude Mignot, Aix-en-Provence, Pandora, 1981.

« Henri Sauval entre l'érudition et la critique d'art », in *XVII^e siècle*, n° 138, janvier-mars 1983, p. 51-66.

« Michel-Ange et la France : libertinage architectural et classicisme », in *Il se rendit en Italie*, Rome/Paris, Edizioni dell'Elefante/Flammarion, 1987, p. 523-536.

MIGNOT (Claude) et RABREAU (Daniel), *Histoire de l'art Flammarion. Temps modernes : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Flammarion, 1996.

« Cabinets d'architectes du Grand Siècle », in *Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, p. 317-326.

« Jacques-François Blondel et François Mansart : Une leçon d'architecture », in *Cahiers de Maisons*, n° 27-28, décembre 1999.

« Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle : une admiration critique », in *Annali di architettura*, n° 12, 2000, p. 107-115.

« Vignola e vignolismo in Francia nel Sei e Settecento », in *Vignola e i Farnese*, Milan, Electa, 2003, p. 354-374.

Grammaire des immeubles parisiens, Paris, Parigramme, 2004 (rééd. 2013).

« Vingt ans de recherche sur l'architecture française », in *Histoire de l'art*, 2004, n° 54, juin, p. 3-12.

« Bibliothèques d'architectes en France au XVII^e siècle », in Olga MEDVEDKOVA (sous la dir.), *Bibliothèques d'architecture*, Paris, INHA – Baudry, 2009.

MILIZIA (Francesco)

Vies des architectes anciens et modernes, Jean-Claude Pingeron trad., Paris, Jombert fils, 1771.

MOLEON GAVILANES (Pedro)

Arquitectos espanoles en la Roma del Grand Tour : 1746-1796, Madrid, Abada, 2003.

MONTAIGLON (Anatole de)

Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les Surintendants des Bâtiments..., Paris, Charavay (J. Schemit), 17 tomes, 1887-1912.

MONTANO (Giovanbattista)

Libro primo scielta di varii tempietti antichi..., *Disegnati in Prospettiva da M. Gio. Batt. Montano Milanese. Date in luce per Gio. Batt. Soria Romano a beneficio publico et fatti intagliare in rame dedicati al illustriss. Et rever. Signor Cardinale Borghese*, In Roma, apresso il sudetto Soria, 1624.

MONTEGRE (Gilles)

La Rome des Français au temps des Lumières, Rome, École française de Rome, 2011.

MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, baron de)

Lettres persanes, Amsterdam, P. Brunel, 1721.

Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence, Paris, Hatier, 1724.

MONTFAUCON (Bernard de)

L'Antiquité expliquée et représentée en figures, 5 t. en 10 vol., Paris, Delaulne, 1719 (2^{nde} éd. 1722).

Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures... par Dom Bernard de Montfaucon, Paris, Delaulne, 1724.

Les Monuments de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées, Paris, Gandouin et Giffart, 1729-1733.

Trésor des antiquités de la couronne de France représentées en figures d'après leurs originaux... collection très importante de trois cents planches, La Haye, Dehondt, 1745.

Antiquitates graecae et romanae a... Dn. Bernardo de Montfaucon pluribus olim voluminibus explanatae et schematicis illustratae, nunc autem ad commodiorem studiosae juventutis usum in compendium redactae... a M. Johanne Jacobo Schtizio,... Notas criticas passim adjecit... Dn. Johannes Salomon Semler, 2 vol., Nuremberg, G. Lichtenstegeri, 1757.

Voyage en Italie, Diarium italicum: un journal en miettes, éd. critique de Anna Galliano, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul « viaggio in Italia », Genève, Slatkine, 1987.

MONTUCLA (Jean-Étienne)

Histoire des recherches sur la quadrature du cercle; ouvrage propre à instruire des découvertes réelles faites sur ce problème célèbre, & à servir de préservatif contre de nouveaux efforts pour le résoudre: avec une addition concernant les problèmes de la duplication du cube & de la trisection de l'angle, Paris, Ant. Jombert, 1754.

Histoire des mathématiques, dans laquelle on rend compte de leurs progrès depuis leurs origines jusqu'à nos jours, 2 vol., Paris, A. Jombert, 1758.

Histoire des Mathématiques, achevé et publié par Jérôme de La Lande, 4 vol., Paris, H. Agasse, 1799-1802.

MOREY (Matthieu-Prosper)

Richard Mique, Architecte de Stanislas, roi de Pologne et de la reine Marie Antoinette, Nancy, Veuve Raybois, 1868.

MORGHEN (Filippo)

Gabinetto Di Tutte le piu interessanti Vedute degli antichi monumenti Esistenti in Pozzuolo Cuma e Baja e luoghi circonuicine. Con la giunta della Pianta Topografica della Città di Napoli, Pianta Littorale de'confini del Regno di Napoli fino a Pesto, Pianta del Cratere tra Napoli e Cuma, con l'indicazione di tutte le Vedute, Ed in fine l'interessante Veduta del Tempio di Santa Maria Maggiore, nella Città di Nocera dei Pagani. Espresse in XXXXV rami ed elegantemente incise dal celebre Filippo Morghen e disegnate da Valenti Professori, In Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo e Mercante di Stampe al Gigante di Palazzo N° 23, Marzo 1803.

MORIN (Christophe)

Au service du château: l'architecture des communs en Île-de-France au XVIII^e siècle, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

(dir.), *Marigny, Ministre des arts au château de Menars, cat. expo., Milan, Silvana Editoriale, 2012.*

MORRIS (F. Madeleine)

Le Chevalier de Jaucourt, un ami de la terre, Genève, Droz, 1979.

MOSSER (Monique)

« Jacques-Denis Antoine, architecte créateur », in *L'Institut et la Monnaie, 2 palais sur un quai*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1990, p. 158-242.

MOUREAU (François)

Dufresny auteur dramatique, Paris, Klincksieck, 1979.

NARDINI (Famiano)

Roma antica di Famiano Nardini alla Santita di N. S. Alessandro VII, In Roma Per il Falco, 1666, A spese di Biagio Diversino, e Felice Cesaretti, All'Insegna della Regina.

NATOIRE

Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700 – Castel Gandolfo, 1777) : peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises, cat. de l'exposition, Nantes, Chiffolleau, 1977.

NEUFFORGE (Jean-François de)

Livre d'architecture, contenant différents dessins pour la décoration intérieure et extérieure des bâtimens, composés et gravés par J. F. de Neufforge, Paris, chez l'auteur, s. d.

Recueil Elémentaire d'architecture contenant plusieurs etudes des ordres d'architecture d'après l'opinion des anciens et le sentiment des modernes, différents entrecolonnements propres a l'ordonnances [sic] des façades, divers exemples de décorations extérieures et intérieures, a l'usage des monuments sacrés, publics, et particuliers, 8 tomes en 6 vol., Paris, l'Auteur, 1757-1768 ; *Supplément 1772-1780*.

NIEBUHR (Carsten)

Voyage en Arabie et en d'autres pays circonvoisins, traduit de l'allemand, Amsterdam, S. J. Baalde, 1776-1780.

NORDEN (Frederik Ludvig)

Travels in Egypt, Nubia..., London, 1757 (*Voyage d'Égypte et de Nubie*, Paris Imprimerie de Pierre Didot l'ainé, 1795-98).

OECHSLIN (Werner)

« Le groupe des "piranésiens" français (1740-1750) : un renouveau artistique dans la culture romaine », in *Piranèse et les Français*, Colloque à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976. Études réunies par Georges Brunel. Académie de France à Rome, Edizioni dell'Elefante, 1978.

ORVILLE (Jacques Philippe d')

Iacobi Philippi D'Orville Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis, illustrantur. Edidit, et commentarium ad numismata sicula, XX tabulis aeneis incisa, et ad tres inscriptiones majores, Geloam, tauromenitanam, et Rheginam ; nec non minorum inscriptionum

syllogen, orationem in auctoris obitum, et praefationem adjecit Petrus Burmannus secundus, Amstelaedami, Apud Gerardum Tielenburg, 1764.

OURSEL (Hervé)

« L'académie des arts de Lille au 18^e siècle », in *Academies of art between Renaissance and Baroque*, BOSCHLOO (Anton W. A.) (dir.), Gravenhague, SDU, 1989.

OUVRARD (René)

Architecture Harmonique ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture, Paris, R.-J.-B. de La Caille, 1679.

PALLADIO (Andrea)

I quattro libri dell'architettura, Venise, Domenico de'Franceschi, 1570.

Le Cose maravigliose dell'alma città di Roma, Rome, s. n., 1575.

Les Antiquitez de la ville de Rome, brièvement recueillies des auteurs tant antiques que modernes, par M. Andrea Palladio. Avec un discours sur les feux des anciens. Le tout traduit d'italien en françois par Pompée de Launay..., Arras, impr. De R. Maudhuy, 1612.

Traicté des cinq ordres d'architecture desquels se sont servy les anciens. Traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir, par le Sr Le Muet, Paris, F. Langlois, 1645.

Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio, mis en françois dans lesquels, après un petit traité des cinq ordres, avec quelques-unes des plus nécessaires observations pour bien bastir, il parle de la construction des maisons particulières, des grands chemins, des ponts, des places publiques, des xystes, des basiliques et des temples, Paris, Edme Martin ruë S. Jacques, au Soleil d'or, 1650.

Architecture de Palladio, contenant les cinq ordres d'architecture, suivant cet auteur, ses observations sur la manière de bien bâtir et son traité des grands chemins et des ponts, tant de charpente que de maçonnerie. Nouvelle édition, Paris, Jombert, 1764.

PANCRAZZI (Padre D. Giuseppe Maria)

Antichità Siciliane spiegate colle notizie generali di questo regno. La storia particolare di questo Città, delle quali si riportano, ed illustrano gli Antichi Monumenti, trattandosi di esse Città separamente. Opera del padre D. Giuseppe Maria Pancrazi, cherico regolare teatino, Patrizio Cortonese, Accademico Etrusco, e Socio Colombario Fiorentino. Tomo I. Diviso in due parti. Nella prima si contengono la notizie generali di quest'Isola. Nella seconda la Pianta, varie Vedute, e la Descrizione dell'anticho Agrigento. Alla S.R.M. di Carlo re delle due Sicilie... &C, In Napoli, 1751, nella stamperia di Alessio Pellicchia.

PANOFSKY (Erwin)

Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig, Berlin, B. G. Teubner, 1924, (tr. fr. : Paris, Gallimard, 1989).

Studies in iconology ; humanistic themes in the art of the renaissance, The Mary Flexner lectures on the humanities, 7, New-York, Oxford university press, 1939 (tr. fr. : Paris, Gallimard, 1967).

Gothic Architecture and Scholasticism, Latrobe, Pa., Archabbey Press, 1951 (based on Panofsky's 1948 Wimmer lecture) tr. fr. : Paris, éd. de Minuit, 1992.

PANZA (Pierluigi)

Scritti di storia e teoria dell'arte : Giovan Battista Piranesi, Carnago, Sugarco stampa, 1993.

PAOLI (Paolo Antonio)

Antiquità di Pozzuoli / Puteolanae Antiquitates, (Florence ?, 1768), Napoli, 1778.

Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia, Roma, in typographio Paleariniano, 1784.

PARISET (François-Georges)

« La grande grille du chœur de la cathédrale de Strasbourg, 1761-1767 », in *Archives Alsaciennes*, 1927, p. 171-176.

Le néo-classicisme, s. l., s. n., 1959.

PASQUALI (Susanna)

« Vicende dell'edizione italiana dell'opera di Desgodetz : programmi editoriali e attività di rilievo nei monumenti antichi a Roma dal 1757 al 1804 », in BENEDETTI (Élisa) (dir.), *Architettura, città, territorio. Realizzazioni e teorie tra illuminismo e romanticismo*, Rome, Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 8).

PATTE (Pierre)

Discours sur l'architecture, où l'on fait voir combien il seroit important que l'étude de cet art fit partie de l'éducation des personnes de naissance ; à la suite duquel on propose une manière de l'enseigner en peu de temps, Paris, Quillau, 1754.

Abrégé de la vie de Monsieur Boffrand, s. l., s. n., après 1754.

Études d'architecture en France et en Italie, Paris, s. n., 1755.

Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV, Paris, chez l'auteur, 1765.

De la Manière la plus avantageuse d'éclairer les rues d'une ville pendant la nuit, en combinant ensemble la clarté, l'économie et la facilité du service, Amsterdam, s. n., 1766.

Mémoire sur l'achèvement du grand portail de l'église de Saint-Sulpice, Paris, Gueffier, 1767.

Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la statue équestre de Louis XV, le Bien-Aimé, dressée sur les mémoires de M. Lempereur, Paris, impr. de P.-G. Le Mercier, 1768.

Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture, Paris, Rozet, 1769.

Mémoire sur la construction de la coupole, projetée pour couronner la nouvelle église de Sainte-Geneviève à Paris, Paris, P.-F. Gueffier, 1770.

Description du théâtre de la ville de Vicence en Italie, chef-d'œuvre d'André Palladio, levé et dessiné par M. Patte, Paris, Gueffier Quillau, 1780.

Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique, Paris, Moutard, 1782.

Mémoires qui intéressent particulièrement Paris, Paris, A. Bertrand, an IX.

Les Véritables jouissances d'un être raisonnable vers son déclin, avec des observations sur les moyens de se conserver sain de corps et d'esprit, jusqu'à l'âge le plus avancé, Paris, Langlois, an X (1802).

PAUWELS (Yves)

avec LEMERLE (Frédérique), *L'architecture à la renaissance*, Paris, Flammarion, 1998.

L'architecture au temps de la Pléiade, Paris, G. Monfort, 2002.

Aux marges de la règle : essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance, Wavre, Mardaga, 2008.

avec LEMERLE (Frédérique), *L'architecture au temps du baroque : 1600-1750*, Paris, Flammarion, 2008.

« Les ordres de Maisons ou Mansart moraliste », in *Revue de l'Art*, n° 159, 2008, p. 59.

« Philibert De l'Orme et les ruines antiques : l'architecte du roi et le chanoine de Notre-Dame », in *Revue de l'Art*, n° 170, 2010, p. 17-22.

PEACHAM (Henry)

Complete Gentleman : the Truth of our Times and the Art of Living in London, London, Constable, 1627.

PELOUX (Charles du)

Répertoire biographique et bibliographique des artistes du XVIII^e siècle français, Paris, Droz, 2 vol., 1930-1941.

PELPEL (Laurent)

La formation architecturale au dix-huitième siècle en France, Paris, C.O.R.D.A., 1980.

PERAU (Abbé Gabriel-Louis)

Description historique de l'hôtel royal des Invalides, Paris, G. Desprez, 1756 ; rééd. avec une préface de Bertrand Jestaz, Genève, Minkoff et Paris, éd. du Palais-Royal, 1974.

PERELLE (Adam)

Les Délices de Paris et de ses environs, ou Recueil de vues perspectives des plus beaux monuments de Paris et des maisons de plaisance situées aux environs de cette ville et en d'autres endroits de la France [Texte imprimé] / *Le tout en 210 planches dessinées et gravées pour la plus grande partie par Perelle*, Paris, C.-A. Jombert, 1753.

PEROUSE DE MONTCLOS (Jean-Marie)

Architecture ; Essai sur l'art / Étienne-Louis Boullée ; textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968.

Étienne-Louis Boullée (1728-1799) : de l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1969.

Architecture, Vocabulaire, Paris, Impr. nationale, 1972 (rééd. 1988, 2011).

« Le Sixième ordre d'architecture, ou la pratique des ordres suivant les nations », in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 36, n° 4, déc. 1977, p. 223-240.

L'architecture à la française : XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles, Paris, Picard, 1982 (rééd. 2001, 2013).

Les Prix de Rome concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle, Paris, Berger-Levrault, 1984.

Traité d'architecture de Philibert de L'Orme, Paris, L. Laget, 1988.

Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution, Paris, Mengès, Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, 1989.

L'architecture visionnaire et néoclassique / Étienne-Louis Boullée, Paris, Hermann, 1993.

(dir.) *Le Guide du patrimoine : Paris*, Paris, Hachette, 1994.

Étienne-Louis Boullée, Paris, Flammarion, 1994.

L'Art de Paris, Paris, Mengès, 2000.

Philibert De l'Orme, architecte du roi (1514-1570), Paris, Mengès, 2000.

Hôtels de ville de France : de la Curie romaine à la mairie républicaine, vingt siècles d'architecture municipale, Paris, Impr. nationale, Dexia éd., 2000.

Introduction au Cours d'architecture de Jacques-François Blondel, Paris, Phénix, 2002.

Histoire de l'Architecture Française, De la Renaissance à la Révolution, Paris, éditions du patrimoine, 2003.

Jacques-Germain Soufflot, Paris, éditions du Patrimoine, 2004.

« De l'Orme versus Delorme. Considérations sur l'usage des hypothèses dans l'étude de l'art français de la Renaissance. », in *Revue de l'Art*, n° 151, 2006, p. 72-74.

Introduction à L'Architecture française, dite le Très Grand Blondel, Paris, éditions de l'Académie d'Architecture, 2009.

Ange-Jacques Gabriel : l'héritier d'une dynastie d'architectes, Paris, éd. du Patrimoine, 2012.

L'art de France, 3 vol., Paris, Mengès, 2013.

PERRAULT (Charles)

Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 4 vol., 1688-1697.

PERRAULT (Claude)

Les Dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1673.

Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve, Paris, Coignard, 1674.

Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens, Paris, Coignard, 1683.

PERRIN (Khelissa)

Décor et décorum dans les palais de l'aristocratie génoise au XVIII^e siècle : l'exemple des objets mobiliers et de l'ameublement du palais Spinola à Pellicceria, thèse sous la dir. de Christian Michel, Université de Paris-Nanterre, 2007.

PEYRE (Marie-Joseph, dit Peyre l'Aîné)

Œuvres d'architecture, Paris, Prault et Jombert, 1765.

PICCOLI (Edoardo)

Jacques-François Blondel a Metz e Strasbourg : esperienza e verifica di un sistema architettonico, tesi di Dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, Scuola di dottorato del Politecnico di Torino, XIV^e ciclo. Tutor. : prof. Carlo Olmo. Marzo 2002.

« L'Antique pour un Moderne », in *Revue de l'Art*, décembre 2010, n° 170/2010-4, p. 75-83.

PICON (Antoine)

« "Vers une architecture classique", Jacques-François Blondel et le Cours d'Architecture », in *Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 18, 4^e trimestre 1985.

Claude Perrault, 1613-1688 ou la Curiosité d'un classique, Paris, Picard, 1988.

Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières, Marseille, Parenthèses, 1988 (rééd. 2004).

(avec Michel YVON) *L'ingénieur artiste : dessins de l'École des Ponts et Chaussées*, Paris, Presses de l'École Nationale des Ponts et Chaussées, 1989.

L'invention de l'ingénieur moderne : l'École des Ponts et Chaussées (1747-1851), Paris, Presses de l'École Nationale des Ponts et Chaussées, 1992.

« Les Architectes de l'utile. Les concours de l'école des Ponts et Chaussées à la fin du XVIII^e siècle », in *Le Progrès des arts réunis, 1763-1815*, Paris, Talence, 1992.

Mémoires de ma vie, Charles Perrault, précédé d'un essai d'Antoine Picon, Paris, Macula, 1993.

Les Dix livres d'architecture de Vitruve, trad. Claude Perrault, intr. Antoine Picon, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995.

L'art de l'ingénieur constructeur, entrepreneur, inventeur, Paris, Centre Georges Pompidou, Le Moniteur, 1997.

PIETRANGELI (Carlo)

Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI, Rome, Istituto di studi romani, 2nde éd. 1958.

PIGANIOL DE LA FORCE (Jean-Aimar)

Description historique de la ville de Paris et de ses environs, Paris, Libraires associés, 1765.

PILES (Roger de)

Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens..., Paris, Langlois, 1677.

Les Premiers Elemens de la peinture pratique enrichis de figures de proportion mesurées sur l'antique, dessinées & gravées par Jean-Baptiste Corneille, le jeune peintre de l'Académie Royale, Paris, Nicolas Langlois, 1684.

Dialogue sur le coloris, Paris, Langlois, 1699.

Cours de peinture par principes, Paris, Estienne, 1708.

Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages. Seconde édition, revue & corrigée par l'auteur ; avec un abregé de sa vie, & plusieurs autres additions, 1699, Paris, Jacques Estienne, 1715.

Abregé d'Anatomie, accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture, Et mis dans un ordre nouveau, dont la méthode est très-facile, & débarassé de toutes le difficultéz & choses inutiles, qui ont toujours esté un grand obstacle aux Peintres pour arriver à la perfection de leur Art par François Tortebat « peintre du Roy dans son Académie Royale de Peinture & de Sculpture », Paris, C.-A. Jombert, 1765.

PINON (Pierre)

(AMPRIMOZ, François-Xavier), *Les Envois de Rome (1778-1968) : architecture et archéologie*, Rome, École française de Rome, 1988.

Places et parvis de France, Paris, Impr. Nationale, 1999.

Caylus et les ingénieurs des Ponts et Chaussées, Paris, INHA, 2002.

Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie, Rome, École française de Rome, 2007.

PIRANESI (Giovanni Battista)

Prima parte di architettura e prospettive inventate ed incise da Gio. Batta. Piranesi architetto veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe, Roma, nella stamperia de fratelli Pagliarini, mercanti librari e stampatori a Pasquino, 1743.

Groteschi, 1745.

Invenzioni capric. di Carceri all'acquaforte dans luce da Giovanni Buzard, Roma, mercanti al Corso, s. d., (1745). Deuxième édition augmentée de deux planches : *Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi archit. vene.*, s. d., (1760).

Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, tomes I, II, Rome, s. d. (1748-1778).

Le Antiquità Romane de' Tempi della Repubblica e de' Primi Imperatori disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, s. l. n. d. (Rome, 1748), une dédicace et deux planches de texte, tomes I, II, III, IV.

Nuova pianta di Roma, en collaboration avec G. B. Nolli, Rome, 1748.

Opere Varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichità, sul gusto degli antichi Romani inventate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano – raccolte da Giovanni Bouchard mercante librajo al Corso, in Roma, MDCCL (1750).

Camere Sepolcrali degli Antichi Romani le quali esistono dentro e di fuori di Roma, 1750.

Magnificenze di Roma, 1751.

Varie vedute di Roma antica e moderna disegnate e intagliate da celebri autore (1745). Deuxième édition : Raccolta di varie vedute di Romasi antica che moderna intagliate in maggior parte dal celebre Giambattista Piranesi e da altri incisori. Le sudette sono in numero di novanta sei e si vendono in Roma da Giovanni Bouchard Librajo al Corso vicino a San Marcello. In Roma, MDCCLII (1752).

Trofei di Ottaviano Augusto inalzati per la vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto con varj altri ornamenti diligentemente ricavati dagli avanzi più preziosi delle fabbriche più antiche di Roma utili a pittori scultori ed architetti disegnati ed incisi da Giambattista Piranesi architetto veneziano. Si vendono in Roma da Giovanni Bouchard mercante librajo sul Corso a San Marcello. – In Roma MDCCLIII (1753).

Le Antichità Romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano diviso in quattro tomi... Tomo primo... In Roma MDCCLVI nella stamperia di Angelo Rotilj nel palazzo de' Massimi... S. vendono in Roma dai Signori Bouchard e Gravier mercanti libraj al Corso presso San Marcello (I, II, III, IV), (1756).

Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont e a di lui agenti dans Roma dal Signor Piranesi socio della società degli antiquarj di Londra intorno la dedica della sua opera delle Antichità Romane fatte allo stesso Signor ed ultimamente soppressa, in Roma, 1757.

Della Magnificenza ed Architettura de' Romani opera di Gio. Battista Piranesi socio della reale accademia degli antiquarj di Londra, Rome, 1761, ital. et lat.

Le Catalogo delle Opere, 1761.

Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia situato in Roma presso S. Eusebio e falsamente detto dell'Acqua Marcia colla dichiarazione di une de' celebri passi del commentario Frontiniano e sposizione della maniera concui gli antichi Romani distribuivan le acque per uso della città – di Gio. Battista Piranesi, Rome, 1761.

I. B. Piranesi Lapidés Capitolini sive fasti consulares triumphalesque Romanorum ab urbe condita usque ad Tiberium Caesarem, Rome, 1762.

Descrizione e Disegno dell'Emissario del Lago Albano di Gio. Battista Piranesi, Rome, 1762.

Di due Spelonche ornate dagli Antichi alla Riva del Lago Albano, 1762.

Il Campo Marzio dell'antica Roma opera di G. B. Piranesi socio della reale Società degli antiquari di Londra, Rome, 1762, lat. et ital.

Antichità di Albano e di Castelgandolfo descritte ed incise da Giovambattista Piranesi, Rome, 1764.

Antichità di Cora descritte ed incise da Giovam Bat. Piranesi, Rome, 1764.

Raccolta di Alcuni Disegni del Barberi da Cento detto il Guercino, in Roma, MDCCLXIV (1764).

The works in Architecture, de R. et J. Adam, en collaboration avec P. (1764).

a) *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette littéraire de l'Europe inserita nel supplemento dell' istessa Gazette stampata dimanche 4 novembre MDCCLXIV (1764) e b) Parere sul architettura con c) Una prefazione ad un nuovo trattato Della introduzione e del progresso delle Belle Arti in Europa ne' tempi antichi, (1765).*

Alcuni Vedute di Archi Trionfali, (entre 1765 et 1769).

Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dell'architettura Egizia, Etrusca e Greca con un Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana Opera del cavalier Giambattista Piranesi architetto, Rome, MDCCLXIX (1769), ital., ang., fran.

Trofeo o sia magnifica colonna coelide di marmo composta di grossi macigni ove si veggono scolpite le due guerre Daciche fatte da Trajano inalzata nel mezzo del gran Foro eretto al medesimo imperadore per ordine del senato e popolo Romano dopo i suoi trionfi il tutto architettato da Apollodoro, l'iscrizione che nel piedestallo di essa colonna leggesi addita il taglio dei monti Quirinale e Capitolino fatto per introdurvi molte fabbriche che circondavano ed adornavano quel gran Foro, Rome, (entre 1774 et 1779).

Pianta di Roma e del Campo Marzio, 1774.

Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Posidonia qui est située dans la Lucanie, Rome, 1777-1778.

Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal cav. Gio. Batt. Piranesi pubblicati l'anno MDCCLXXIX, 2 vol., (1778).

Différentes vues de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement dit Posidonia qui est située dans la Lucanie, Rome, avril 1778.

[Publications posthumes par Francesco Piranèse]

Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana, 1781.

Dimostrazioni dell'Emissario del Lago Fucino, 1791.

Les antiquités de la Grande Grèce, 1804-1807.

Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la « Lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette littéraire de l'Europe »

Della Magnificenza e d'architettura de' Romani, 1761.

Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la « Lettre de M. Mariette aux auteurs de la « Gazette littéraire de l'Europe », inserita nel Supplemento dell'istessa Gazzetta, stampata « Dimanche, 4 novembre MDCCLXIV », 1765

PITROU (Robert)

Recueil de différents projets d'architecture de charpente et autres concernant la construction des ponts [Texte imprimé] / par feu M. Pitrou,... ; rédigés et mis en ordre par le Sr Tardif,... gendre de l'auteur, A Paris chés la veuve de l'auteur, 1756.

POCOCKE (Richard)

A description of the East, and Some other Coutries. Volume the First. Observations on Egypt. By Richard Pococke, LL.D. F.R.S., London, Printed for the Author, by W. Bowyer ; and sold by J. and P. Knapton, W. Innys, W. Meadows, G. Hawkins, S. Birt, T. Longman, C. Hitch, R. Dodsley, J. Nourse, and J. Rivington, 1743.

POMIAN (Krzysztof)

Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle, Paris, Gallimard, 1987.

POMMIER (Edouard)

« Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », in *Revue de l'art*, n° 83, 1989, p. 9-20.

Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : actes du colloque 3, 4 et 5 juin 1993 ; sous la dir. scientifique d'Édouard Pommier, Paris, Louvre / Klincksieck, 1995.

Histoire de l'histoire de l'art. Tome I, De l'Antiquité au XVIII^e siècle : cycles de conférences organisées au Musée du Louvre, sous la dir. scientifique d'Édouard Pommier, Paris, Louvre / Klincksieck, 1995.

Histoire de l'histoire de l'art. Tome II, XVIII^e et XIX^e siècles : cycles de conférences organisées au Musée du Louvre, sous la dir. scientifique d'Édouard Pommier, Paris, Louvre / Klincksieck, 1997.

Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, Paris, Gallimard, 2003.

PONS (Bruno)

(dir.) *La Rue Saint-Dominique. Hôtels et amateurs, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1984.*

De Paris à Versailles, les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi, Strasbourg, Association des publication près les universités de Strasbourg, 1986.

L'Hôtel de Roquelaure, Paris, ministère de l'Équipement et Imprimerie nationale, 1988.

Grands Décors français 1650-1800, Dijon, Fatou, 1995.

PRAZ (Mario)

La Casa della vita, Milano, Ricciardi, 1952.

Gusto neoclassico, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1959.

L'Ameublement, psychologie et évolution de la décoration intérieure, Paris, Tisné, 1964.

« Néo-classicisme » (article continué par Daniel Rabreau), in *Encyclopædia Universalis*, t. 16, 2008 (1^{ère} éd. 1971), p. 1067-1075.

PREAUD (Maxime)

Maxime PREAUD, Pierre CASSELLE, Marianne GRIVEL, Corinne LE BITOUZ, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987.

Maxime PREAUD, Cordélia HATTORI, Estelle LEUTRAT, Véronique MEYER, Laura de FUCCIA, *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe, XVI^e-XVIII^e siècles*, Milan, Silvana, 2010.

PRONTEAU (Jeanne)

Edme Verniquet (1727-1804), Paris, Ville de Paris, Commission des travaux historiques, 1986.

PROST (Auguste)

Jacques-François Blondel et son œuvre, Metz, Rousseau-Pallez, 1860.

PROUST (Jacques)

« La formation artistique de Diderot », in *Gazette des beaux-arts*, t. CLXXVII, avril 1960, p. 227.

Diderot et l'Encyclopédie, Paris, Albin Michel, 1995.

QUATREMERE DE QUINCY (Antoine)

Encyclopédie méthodique. Architecture, 3 vol., Paris, Panckoucke, 1788.

Considérations sur les arts du dessin en France, Paris, Desenne, 1791.

Rapport sur l'édifice dit de Sainte-Geneviève, Paris, imprimerie royale, 1791.

Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le demembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc..., Paris, Desenne, 1796.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Chalgrin, architecte, Paris, F. Didot, 1816.

Recueil de dissertations sur différens sujets d'antiquité, Paris, Impr. royale, 1819.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondoin, s. l., s. n., 1821.

Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, J. Didot, 1823.

Funérailles de M. Peyre, Paris, F. Didot, 1823.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Peyre, Paris, F. Didot, 1823.

Restitution de la Minerve en or et ivoire, de Phidias, au Parthénon, Paris, impr. de Rignoux, 1825.

Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins, Paris, J. Renouard, 1829.

Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes, 2 vol., Paris, J. Renouard, 1830.

Dictionnaire historique d'architecture, 2 vol., Paris, A. Le Clère et Cie, 1832.

Canova et ses ouvrages, ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste, Paris, A. Le Clère, 1834.

Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin, Paris, A. Le Clère, 1837.

Catalogue d'objets d'arts, antiquités égyptienne... composant le cabinet de feu M. Quatremère de Quincy, Paris, A. Le Clère, 1850.

QUEYREL (François)

Le voyage en Orient du Comte de Caylus en 1716-1717, communication au colloque « Du voyage savant aux territoires de l'archéologie », Paris, INHA, 11-12 juin 2010, actes en préparation.

RABREAU (Daniel)

RABREAU (Daniel) et CHEVALLIER (Pierre), *Le Panthéon*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1977.

Charles De Wailly : peintre-architecte dans l'Europe des Lumières, cat. de l'exposition, en collaboration avec Monique MOSSER, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979.

Théâtre de Nantes ou l'Urbanisme mis en scène, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et sites, 1980.

« L'Académie royale d'architecture et l'enseignement de l'architecture au XVIII^e siècle », in *Archives de l'Architecture moderne*, n° 25, 1983.

Architecture et art urbain, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1984.

« Le théâtre de la réunion des arts : les enjeux d'une conquête révolutionnaire », in *Le progrès des arts réunis : 1763-1815 : mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire*, Bordeaux, CERCAM, 1992, p. 209-224.

« La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture selon Claude-Nicolas Ledoux », *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Documentation française, 1993, p. 449-484.

Paris et ses fontaines, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1995.

(dir.) *Paris, capitale des arts sous Louis XV : peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie*, Bordeaux, W. Blake, 1997.

« L'exaltation du passé national dans les monuments modernes : prélude d'une politique du patrimoine à la fin de l'Ancien Régime », in *Patrimoine et société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, p. 77-93.

« 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 Revolution », in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000, p. 429-457.

Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps, Bordeaux, W. Blake et Co, 2000.

Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle, Paris, Bibliothèque de l'image, 2001.

La saline royale d'Arc-et-Senans : un monument industriel, allégorie des Lumières, Paris, Belin-Herscher, 2002.

L'École militaire et l'axe Breteuil-Trocadéro, cat. de l'expo., Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002.

« Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique du dix-huitième siècle », in *Histoire de l'Art*, 2004, n° 54, p. 13-17.

Claude-Nicolas Ledoux, Paris, éd. du patrimoine, 2005.

Claude Nicolas Ledoux et le Livre d'architecture en français. Étienne-Louis Boullée : l'utopie et la poésie de l'art, Paris, éd. du Patrimoine, 2006.

Le Théâtre de l'Odéon : du Monument de la nation au Théâtre de l'Europe, naissance du monument de loisir urbain au XVIII^e siècle, Paris, Belin, 2007.

« Néo-classicisme » (suite de l'article de Mario Praz), in *Encyclopædia Universalis*, t. 16, 2008, p. 1067-1075.

Apollon dans la ville : le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII^e siècle, Paris, éd. du Patrimoine, 2008.

« Du « goût à la grecque » sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », in *Revue de l'Art*, n° 170, 2010, p. 41-51.

RAÏSSAC (Muriel de)

Richard Mique, architecte du roi de Pologne Stanislas I^{er}, de Mesdames et de Marie-Antoinette, Paris, H. Champion, 2011.

RAPHAËL

La Lettre à Léon X / Raphaël et Baldassar Castiglione, éd. établie par Francesco Paolo DI TEODORO, avant-propos de Françoise CHOAY, Paris, les Éditions de l'imprimeur, 2005.

REAU (Louis)

L'Europe française au siècle des Lumières, Paris, A. Michel, 1938 (rééd. 1971).

Le rayonnement de Paris au XVIII^e siècle, Paris, Robert Laffont, 1946.

REGE (Adeline)

Les voyages en Europe de l'architecte Simon-Louis du Ry (1726-1799), thèse de doctorat en cours sous la direction de Jean-Pierre Poussou et de Michelle Magdelaine, Université Paris IV-Sorbonne, 2011.

REINACH (Salomon)

Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure, Paris, Firmin-Didot et cie, 1888.

Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1895.

RETIF DE LA BRETONNE (Nicolas-Edme)

Le Paysan perversi ou les Dangers de la ville, La Haye, Paris, Lejay, 1776.

Les Nuits de Paris ou le Spectateur nocturne, Londres, se trouve à Paris chez Guillot, 1788-1794.

REVEL (Jacques)

(dir. d'André Burguière, Jacques Revel ; vol. dir. par Jacques Le Goff) *Histoire de la France. L'État et les pouvoirs*, Paris, Seuil, 1989.

« La Cour », in *Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre NORA, tome III, *Les France*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1992, p. 129-194.

(dir.) *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996.

RICHARD (Charles-Louis)

Bibliothèque sacrée, ou Dictionnaire universel, historique, dogmatique, canonique, géographique et chronologique des sciences ecclésiastiques, avec le P. Jean-Joseph GIRAUD, 29 vol., Paris, Méquignon fils, 1822-1827.

RIEGL (Aloïs)

Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse, avant-propos de Françoise CHOAY, traduction de *Der Moderne Denkmalkultus* (1903), Paris, Seuil, 1984 (rééd. 2013).

ROBERT-DUMESNIL (Alexandre-Pierre-François)

Le Peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes, Paris, Warée, 1836.

ROCHE (Daniel)

Le Siècle des Lumières en province : académies et académiciens provinciaux, 1680-1789, Paris, éd. École des hautes études en sciences sociales, 1989.

Le Peuple de Paris, Paris, Fayard, 1998.

La France des Lumières, Paris, Fayard, 1993 ; rééd. 1999.

ROLAND MICHEL (Marianne)

« The clearance of the colonnade of the Louvre : a study arising from a painting by De Machy », in *Burlington Magazine*, 1978, n° 36, sept., p. I-VI.

Lajoüe et l'art rocaille, Paris, Arthena, 1984.

Le dessin français au XVIII^e siècle, Paris, Office du Livre, Éditions Vilo, 1987.

ROMANO (Antonella)

(sous la dir. de Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano) *Naples, Rome, Florence : une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Rome, École française de Rome, 2005.

Rome et la science moderne : entre Renaissance et Lumières, Rome, École française de Rome, 2008.

RONOT (Henry)

Jean-Baptiste Bouchardon, architecte et sculpteur, Paris, Fatou, 2002.

ROSENBLUM (Robert)

Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton, Princeton University press, 1967.

ROUSSEAU (Jean-Jacques)

Discours sur les sciences et les arts, 1750.

Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, 1755.

Les Rêveries du promeneur solitaire, tome 10 de la collection complète des œuvres de J.-J. Rousseau, Genève, s. n., 1782.

ROUSSEL (Christiane)

« Entre tradition et modernité : les hôtels à Besançon de 1730 à 1750 », in *In Situ*, revue des patrimoines (en ligne), 2005, n° 6, consulté le 10 mars 2010.

ROUSTEAU-CHAMBON (Hélène)

« Antoine Desgodets et les églises paroissiales », in *Revue de l'Art*, n° 160, 2002, p. 61-68.

Le Gothique des Temps modernes : architecture religieuse en milieu urbain, Paris, Picard, 2003.

Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement, par Antoine Desgodets, préface de Pierre Gros, introduction et notices d'Hélène Rousteau-Chambon, Paris, Picard-INHA, 2008.

Antonio BECCHI, Hélène ROUSTEAU-CHAMBON et Joël SAKAROVITCH, *Philippe de La Hire, 1640-1718, entre architecture et sciences*, Paris, Picard, 2013.

ROWLAND (Ingrid)

The culture of the High Renaissance : ancients and moderns in sixteenth-century Rome, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1998.

« Vitruvius in print and in vernacular translation : Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare Cesariano », in *Paper palaces : the rise of the Renaissance architectural treatise*, New Haven - London, Yale University Press, 1998, p. 105-121.

Vitruvius : ten books on architecture, translated by Ingrid D. Rowland ; commentary and illustrations by Thomas Noble Howe ; with additional commentary by Ingrid D. Rowland and Michael J. Dewar, Cambridge [England] ; New-York : Cambridge University Press, 1999.

« "The united sense of the universe" : Athanasius Kircher in Piazza Navona », *American Academy in Rome, Memoirs*, n° 46, 2001, p. 153-181.

Vitruvius, Ten books on architecture : the Corsini incunabulum, with the annotations and autograph drawings of Giovanni Battista da Sangallo, edited with an introductory essay by Ingrid D. Rowland, Roma, Edizione dell'Elefante, 2003.

RUSTENHOLZ (Alain)

Paris, la ville rêvée de Voltaire, Paris, Parigramme, 2007.

RYKWERT (Joseph)

On Adam's house in Paradise the idea of the primitive hut in architectural history, New York Museum of Modern Art ; distributed by New York Graphic Society, Greenwich, Conn, 1972 ; trad. fr. *La Maison d'Adam au Paradis*, Paris, Seuil, 1976.

The First moderns the architects of the eighteenth century, Cambridge, Mass. MIT press, 1980 ; trad. fr., *Les Premiers modernes, les architectes du XVIII^e siècle*, Paris, Hazan, 1991.

Lodoli on function and representation, in « *Architectural Review* », n° CLX, 1976, p. 240.

SADE (Donatien Alphonse François de)

Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes, Paris, Fayard, 1995.

SAINT GIRONS (Baldine)

Esthétiques du XVIII^e siècle : le modèle français, Paris, P. Sers, 1990.

Fiat Lux : une philosophie du sublime, Paris, Quai Voltaire, 1993.

Le sublime, de l'Antiquité à nos jours, Paris, Desjonquières, 2005.

SAINT-NON (Jean-Claude Richard de)

Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile, Paris, Imprimerie de Clousier, 1781-1786 ; rééd. cat. raisonné dir. Silverio Salamon et Elisabetta Rollier, Torino, S. Salamon, 2001.

SAISSELIN (Rémy Gilbert)

Taste in eighteenth century France, critical reflections on the origins of aesthetics or an apology for amateurs, Syracuse, N.Y., Syracuse university press, 1965.

The Enlightenment against the Baroque: economics and aesthetics in the eighteenth century, Berkeley, University of California press, 1992.

« The space of seduction in the eighteenth century French novel and architecture », in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 319, 1994.

SARAZIN (Jean-Yves) et FIERRO (Alfred)

Le Paris des Lumières d'après le plan de Turgot (1734-1739), Paris, RMN, 2005.

SARMANT (Thierry) et GAUME (Luce)

(dir.) *La Place Vendôme: art, pouvoir et fortune*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002.

SARRABEZOLLES (Nathalie)

« L'Actualité architecturale française (1750-1794) », in *Les périodiques d'architecture, XVIII^e – XX^e siècle, Recherche d'une méthode critique d'analyse*, sous la dir. de Jean-Michel Leniaud et Béatrice Bouvier, Paris, École des Chartes, 2001, p. 19-37.

SAVAGE (Nicholas)

Early printed books, 1478-1840: a catalogue of the British Architectural Library Early Imprints Collection, British Architectural Library, Royal Institute of British Architects, compiled by Nicholas Savage..., t. 1-5, London ; New Jersey : Bowker-Saur, 1994-2003.

SCAMOZZI (Vincenzo)

L'idea della architettura universale, Venise, 1615.

SCHLOSSER (Julius von)

Die Kunsliteratur, ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien, A. Schroll, 1924 ; tr. fr. Paris, Flammarion, 1984.

SCHMIDT (Freek H.)

« Expose ignorance and revive the « Bon Goût », Foreign architects at Jacques-François Blondel's École des Arts », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 61, n° 1, mars 2002, p. 429.

SCHNAPP (Alain)

La Conquête du passé: Aux origines de l'archéologie, Paris, Carré, 1993.

SCHNAPPER (Antoine)

Le géant, la licorne et la tulipe: histoire et histoire naturelle, Paris, Flammarion, 1988.

Curieux du Grand siècle: collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, Paris, Flammarion, 1994.

SCHÖLLER (Wolfgang)

« Die Bibliothek des Académie royale d'architecture zu Paris 1671-1793 », in *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, n° 38, 1992.

Die « Académie royale d'architecture » 1671-1793, Cologne, Weimar, 1993.

SCHÖNBERGER (Arno)

L'Europe du XVIII^e siècle, Paris, Éditions des Deux-Mondes, 1960 (Arno SCHÖNBERGER, Halldor SOEHNER, préf. de Pierre Gaxotte).

SCHWARTZ (Emmanuel)

L'École de la liberté, Être artiste à Paris, 1648-1817, catalogue d'exposition, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2009 (sous la dir. de Anne-Marie GARCIA et Emmanuel SCHWARTZ).

SCOTT (Katie)

The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris, New York, Yale University press, 1995.

Between luxury and the everyday : decorative arts in eighteenth-century France, Oxford, Blackwell, 2005.

SETTIS (Salvatore)

(dir.) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, t. I-III, 1984-1986.

Dalla tradizione all'archeologia, Torino, Einaudi, 1986.

La colonna Traiana, Torino, Einaudi, 1988.

SERVIN (Antoine Nicolas)

Histoire de la ville de Rouen, depuis sa fondation jusqu'en l'année 1774, Rouen, Le Boucher, s. d.

SGARD (Jean)

(dir.) *Dictionnaire des Journaux, 1600-1789*, Paris, Universitas, 1991.

SITTE (Camillo)

L'art de bâtir les villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques, préface de Françoise CHOAY, traduction de *Städtebau nach seinem künstlerischen Grundsätzen* (1889), Paris, Seuil, 1996.

SLOTZ (Michel-Ange)

Jean-François BLONDEL, LATTRE [Graveur], TARDIEU [Graveur], *Fête publique donnée par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin le 13 février MDCCXLVII* [Texte imprimé] / *Dessiné par F. Blondel, M.-A. Slotz etc ; gravé par Lattré, Tardieu et al*, Paris, s. n., 1747.

SNODIN (Michael)

Sir William Chambers, Catalogues of architectural drawings in the Victoria and Albert Museum, London, Victoria and Albert Museum, 1996.

SØRENSEN (Bent)

« Carnets de voyage de deux artistes français au milieu du XVIII^e siècle, Barthélemy-Michel Hazon et Guillaume Voiriot », dans *François MOUREAU (dir.), L'Œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 3-12.

SOUFFLOT (Jacques-Germain)

Mémoire sur l'Architecture gothique, lu le 12 avril 1741, Lyon, Académie des Sciences, Ms 194.

SPON (Jacob)

Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 et 1676, par Jacob Spon et George Wheeler, Lyon, A. Cellier fils, 1678.

STAFFORD (Barbara Maria)

Voyage into substance art, science, nature and the illustrated travel account, 1760-1840, Cambridge, Mass MIT press, 1984.

STENDHAL

Mémoires d'un touriste, Paris, A. Dupont, 1838.

STOSCH (Philipp)

« *Gemmae antiquae caelatae* »... *Pierres antiques gravées sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms, dessinées et gravées en cuivre sur les originaux ou d'après les empreintes par Bernard Picart, tirées des principaux cabinets de l'Europe, expliquées par M. Philippe de Stosch, ... et traduites en français par M. de Limiers, ...*, Amsterdam, B. Picart le Romain, 1724 (rééd. par Winckelmann en 1760).

Lettera sopra una medaglia nuovamente scoperta di Carino, imperatore, e Magnia Urbica Augusta, sua consorte, scritta dal barone Filippo de Stosch, Firenze, stamp. di G. P. Giovannelli, 1755.

STUART (James) et REVETT (Nicholas)

The Antiquities of Athens, measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett, 4 vol., London, J. Haberkorn, 1762-1816.

SURIREY DE SAINT-REMY (Pierre)

Mémoires d'artillerie, 3^e éd., Paris, Jombert, 1745.

SWINBURNE (Henry)

Travels through Spain, in the years 1775-1776...., London, P. Elmsly, 1779.

Travels in the Two Sicilies, by Henry Swinburne, ... in the years 1777, 1778, 1779

Voyage de Henry Swinburne dans les deux Siciles, dans les années 1777, 1778, 1779 & 1780, Paris, Didot l'aîné, 1785-1787.

Voyage en Espagne... en 1775 et 1776..., Paris, 1787.

SZAMBIEN (Werner)

Jean-Nicolas-Louis Durand : 1760-1834, de l'imitation à la norme, Paris, Picard, 1984.

Le Musée d'architecture : 1776-1836, un projet inachevé, Paris, Ministère de l'urbanisme, du logement et des transports, 1984 (rééd. 1988).

« *Bienséance, convenance et caractère* », in *Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 18, 4^e trimestre 1985, p. 38-43.

Symétrie, goût, caractère, anthologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800, Paris, Picard, 1986.

Les Projets de l'an II : concours d'architecture de la période révolutionnaire, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986.

Le musée d'architecture, Paris, Picard, 1988.

Schinkel, Paris, Hazan, 1989.

De la rue des Colonnes à la rue de Rivoli, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1992.

Le sentier Bonne-Nouvelle : de l'architecture à la mode, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1999.

TAILLARD (Christian)

« *Théorie et pratique de l'architecture selon l'Académie des arts de Bordeaux (1768-1793)* », in *Le Progrès des arts réunis, 1763-1815 mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire*, actes du Colloque international d'histoire de l'Art, Bordeaux-Toulouse, 22-26 mai 1989, Talence Toulouse : Université Michel de Montaigne-Bordeaux III / Cercam : Université de Toulouse Le Mirail-Toulouse II, 1992.

Victor-Louis (1731-1800). Le triomphe du goût français à l'époque néoclassique, Paris, PUPS, 2009.

TAILLEFER (Henry François Athanase Wilgrin de)

L'Architecture soumise au principe de la nature et des arts ou Essai sur les moyens qui peuvent rapprocher les trois architectures d'une unité théorique et pratique, Périgueux, L. Canler, 1804.

TALENTI (Simona)

L'Histoire de l'architecture en France. Émergence d'une discipline (1863-1914), Paris, Picard, 2000.

TARADE (Jacques de)

Desseins de toutes les parties de l'église de Saint-Pierre de Rome... Levé sur les lieux par feu Mr. de Tarade... en 1659... avec le parallèle de cette église de celle de Notre Dame de Paris et de la Cathédrale de Strasbourg, Paris, Jombert, s. d.

- TARBE DE SAINT-HARDOUIN (François-Pierre-H.)
Notices biographiques sur les ingénieurs des ponts et chaussées depuis la création du corps, en 1716, jusqu'à nos jours, Paris, Librairie Polytechnique, 1884.
- THIERY (Luc-Vincent)
Guides des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, Paris, Hardouin et Gattey, 1788.
- THOENES (Christof)
(dir.) Jacopo Barozzi da VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, ristampa, Vignola, 1974.
- THURAH (Lauritz de)
Den danske Vitruvius..., Copenhague, s. n., 1746-1749.
- TROUSSON (Raymond)
Romans libertains du XVIII^e siècle, Paris, Laffont, 1993.
- TURCOT (Laurent)
Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle, Paris, Gallimard, 2007.
- TYNNA (Jean de la)
Dictionnaire topographique, historique et étymologique des rues de Paris, Paris, Smith, 1817.
- UBALDELLI (Marco-Leopoldo)
Corpus gemmarum, Dactyliotheca capponiana: collezionismo romano di intagli e cammei nella primà metà del XVIII secolo, Rome, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 2002.
- VACANT (Claude)
Jean-Rodolphe Perronet, « Premier ingénieur du Roi » et directeur de l'École des ponts et chaussées, Paris, Presses de l'école nationale des ponts et chaussées, 2006.
- VAISSE (Pierre)
« Le Corbusier et le gothique », in *Revue de l'Art*, n° 118, 1997, p. 17-27.
- VASARI (Giorgio)
Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, édition d'André Chastel, Paris, Actes Sud, 2005.
- VAUTHIER (Gabriel)
« Ledoux et les Propylées de Paris », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1929, p. 68.
- VERDIER (Thierry)

La mémoire de l'architecte : essai sur quelques lieux du souvenir, Lecques, Théâtète éd., 2001.

Cours d'architecture, réédition du *Cours* d'Augustin-Charles d'Aviler, Montpellier, Publications Montpellier 3, Université Paul-Valéry, éd. de l'Espérou, 2002.

Pierre BULLET, *Architecture pratique*, présentation par Thierry Verdier, Montpellier, éd. de l'Espérou, 2005.

Planches d'architecture, réédition d'Augustin-Charles d'Aviler, Montpellier, éd. de l'Espérou, 2008.

VERGER (Annie et Gabriel)

Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1666-1968, 3 vol., Dijon, l'Échelle de Jacob, 2011.

VERLET (Pierre)

La Maison du XVIII^e en France, Paris, Baschet et Cie, 1966.

VICO (Giambattista)

Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni, Napoli, 1725.

VIDLER (Anthony)

Claude-Nicolas LEDOUX, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, introd. Anthony Vidler, Arc-et-Senans, Fondation Claude Nicolas Ledoux, 1985.

Ledoux, Paris, Hazan, 1987 (rééd. 2005).

Claude-Nicolas Ledoux : architecture and social reform at the end of the Ancien Régime, Cambridge, MIT press, 1990.

L'Espace des Lumières : architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier, Paris, Picard, 1995.

VIEL DE SAINT-MAUX (Charles-François)

Lettres sur l'architecture..., Paris, s. n., 1779-1784 (6 fasc. en 1 vol.).

Lettres sur l'architecture des Anciens et celle des Modernes, dans lesquelles se trouve développé le génie symbolique qui présida aux monumens de l'antiquité, Paris, s.n., 1787 (Rééd. Minkoff, 1974).

Principes de l'ordonnance et de la construction des bâtiments, 1797.

Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^e siècle, Paris, an VIII-1800.

VIGNOLA (Jacopo Barozzi da)

Regola delli cinque ordini d'architettura, Roma, s. n., 1562.

Cours d'architecture qui comprend les Ordres de Vignole avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, des instructions et des préceptes & plusieurs nouveaux desseins... & généralement tout ce qui regarde l'art de bâtir, Paris, P.-J. Mariette, 1750.

*Livre nouveau ; ou, Regles des cinq ordres d'architecture, par Jacques Barozzio de Vignole. Nouvellement revu, corrigé et augmenté par Monsieur B*** (Blondel) architecte du roy. Avec plusieurs morceaux de Michel-Ange, Vitruve, Mansard, et autres célèbres architectes tant anciens que modernes... Le tout d'après Mrs. Blondel, Cochin et Babel, graveurs... L'on y a joint les plus beaux édifices et palais qu'il y ait eu en Europe, ainsi que les plus beaux baldaquins et portails des églises de France d'après les meilleurs architectes, Paris, Charpentier, 1757.*

VOLPATO (Giovanni), MORGHEN (Raffaello)

Principii del disegno, tratti dalle più eccellenti statue antiche... bublicati [sic] ed incisi da Giovanni Volpato e Raffaello Morghen, Roma, stamperia Pagliarini, 1786.

Principes du dessein [sic], d'après les gravures qui ont été publiées d'après les antiques statues, par Jean Volpato et Raphael Morghen..., Nuremberg, J. F. Frauenholz, 1798.

VOLTAIRE (François-Marie Arouet, dit)

Recueil de pièces en vers et en prose, par l'auteur de la tragédie de Sémiramis, recueil publié à la fin de 1749 d'après Beuchot et Bengesco et contient « Des Embellissements de Paris », Amsterdam (Paris, Lambert), 1750.

Siècle de Louis XIV, Berlin, C.-F. Henning, 1751.

Collection complète des Oeuvres de M. de Voltaire, t. IV, contient « Des Embellissements de la ville de Cachemire », Genève, Cramer, 1756.

Anecdotes sur Fréron, écrites par un homme de lettres à un magistrat qui voulait être instruit des mœurs de cet homme, s. l., s. n., 1761.

La Princesse de Babylone, Genève, s. n., 1768.

Œuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire, t. XI, Paris, Furne, 1837, p. 312.

Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire, in Œuvres complètes de Voltaire, Mélanges II, Paris, Garnier Frères, 1879.

Des embellissements de Paris, in Œuvres complètes de Voltaire, Mélanges II, Paris, Garnier Frères, 1879.

Œuvres historiques, Précis du siècle de Louis XV, éd. de René Pomeau, Paris, Gallimard, 2000 (1^e éd. 1957).

VOUHE (Grégory)

« La description des châteaux de Blois et de Richelieu et de divers monuments du Val de Loire : rédigée par Jacques-François Blondel en 1760 », édition commentée, in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2006, n° 85.

WALPOLE (Horace)

Le Château d'Otrante, 1764.

The Letters of Horace Walpole, 16 vol., Oxford, Clarendon press, 1903-1905.

WATKIN (David John)

Sir John Soane : enlightenment thought and the Royal Academy lectures, Cambridge, Cambridge university press, 1997.

« La Grèce et le sublime : la psychologie de Ledoux et Soane », in RABREAU (Daniel) et MASSOUNIE (Dominique) (dir.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français ; Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, éditions du patrimoine, 2006, p. 120-128.

WHATELY (Thomas)

L'Art de former les jardins modernes, ou l'Art des jardins anglois, traduit de l'anglois ; à quoi le traducteur a ajouté un Discours préliminaire sur l'origine de l'art, des notes sur le texte et une description détaillée des jardins de Stowe, accompagnée du plan..., Paris, Jombert, 1771.

WIEBENSON (Dora)

Sources of Greek Revival Architecture, The Pennsylvania State University Press, 1969.

Architectural theory and practice from Alberti to Ledoux, edited by Dora Wiebenson, foreword by Adolf Placzek, contributions by James S. Ackerman, Architectural Publications, Chicago, Distributed worldwide by University of Chicago Press, 1982.

WILTON-ELY (John)

« Ledoux et Piranèse : spéculation et communication », in RABREAU (Daniel) et MASSOUNIE (Dominique) (dir.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français ; Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, éditions du patrimoine, 2006, p. 110-119.

WINCKELMANN (Johann Joachim)

Description des pierres gravées du feu baron de Stosch par M. l'abbé Winckelmann, Florence, A. Bonducci, 1760.

Lettre de M. l'abbé Winckelmann, ... à M. le Cte de Brühl, ... sur les découvertes d'Herculanum. Traduit de l'allemand, à Dresde, se trouve à Paris chez N.-M. Tilliard, 1764.

Histoire de l'art chez les anciens, Paris, Saillant, 1766.

Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, Rome, chez l'auteur, 1767.

WISCHERMANN (H.)

Schloss Richelieu, thèse de l'université de Fribourg, 1971.

WITTMAN (Richard)

Architecture, print culture and the public sphere in eighteenth-century France, New-York, Routledge, 2007.

WITTKOWER (Rudolf)

« Piranesi's "Parere su l'Architettura" », *Journal of the Warburg Institute*, t. 2, 1938-1939, p. 147-158.

« Alberti's approach to antiquity in architecture », *Journal of the Warburg Institute*, t. 4, 1941, n° 1, p. 1-18.

Rudolf WITTKOWER et Fritz SAXL, *British art and the Mediterranean*, London, The Warburg Institute, 1948.

Architectural Principles in the Age of Humanism, London, Warburg Institute, 1949 ; tr. fr. Paris éd. de la Passion, 1996.

Étienne Dupérac, *Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erono*, préf. Rudolf Wittkower, Milano A. Pizzi, 1963 (?).

Baroque art the Jesuit contribution, New-York, Fordham University Press, 1972.

Palladio and English Palladianism, Collected essays of Rudolf Wittkower, Londres, Thames and Hudson, 1974.

Gothic versus. Classic : architectural projects in seventeenth century Italy, London, Thames and Hudson, 1974.

WOLFF (Christian)

Cours de mathématiques... traduit en françois..., Paris, s. n., 1747.

WOOD (Robert)

The ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the desert / Les ruines de Palmyre, autrement dite, Tedmor au désert, A Londres, Chez A. Millar, 1753.

The ruins of Balbec, otherwise Heliopolis, in Coelosyria / Les ruines de Balbec, autrement dite Héliopolis dans la Coelosyrie, Londres, Robert Wood and Andrew Millar, 1757.

ZEVI (Bruno)

Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura, Roma, Einaudi, 1959 ; tr. fr. *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, éd. de Minuit, 1959.

**Jacques-François Blondel, architecte et théoricien
dans le mouvement européen des arts au XVIII^e siècle :
ses élèves, ses combats.**

Introduction

En écho à Voltaire qui intitula son ouvrage *Le Siècle de Louis XIV*, peut-être ne serait-il pas trop exagéré de parler du « siècle de Blondel » pour traiter de l'architecture française du XVIII^e siècle, tout au moins pour la théorie et l'enseignement de cet art. Bien sûr, quand nous évoquons l'architecture du siècle des Lumières, les noms de Gabriel, Soufflot ou encore Ledoux et Boullée, viennent immédiatement à l'esprit. Pourtant, aux côtés de ces grands théoriciens et praticiens, c'est bien à Blondel que revient le mérite d'avoir formé le goût et l'esprit architectural de plusieurs générations d'artistes du règne de Louis XV. C'est donc clairement d'un point de vue théorique que nous nous plaçons. Tout comme le philosophe de Ferney qui souhaitait « peindre à la postérité, non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fût jamais¹ », et qui y réussit, on ne peut étudier la vie et l'œuvre de Blondel sans que surgisse autour de ce grand pédagogue tout le paysage de l'architecture française entre XVII^e et XVIII^e siècles. Les Modernes ont personnifié ou allégorisé le siècle de Louis XIV et celui de Louis XV. Louis-Antoine de Caraccioli, plus connu pour son *Europe française*, a fait entrer cette double personnification dans l'un de ses titres², et Voltaire a fait de même³. On est donc en droit de reprendre cette figure pour caractériser, dans un premier moment, un architecte qui a fait dialoguer l'art du

¹ VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, Berlin, Henning, 1751, p. 1.

² Louis-Antoine de CARACCIOLI, *Dialogue entre le siècle de Louis XIV et le siècle de Louis XV*, La Haye (i. e. Paris), s. n., 1751, p. vij : « Si les Anciens divinisaient le Temps, comme la Fable nous en instruit, pourquoi les Modernes n'auraient-ils pas droit de personnifier les siècles. »

³ VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, *op. cit.* ; *Précis du Siècle de Louis XV*, Paris, Prault, 1761.

siècle précédent avec le sien et chercha à transmettre une tradition proprement française de son art, et à la répandre dans toute l'Europe⁴.

La vie de Jacques-François Blondel (1708/9-1774) se calque chronologiquement sur celle de son roi : Louis XV, né le 15 février 1710, et mort le 10 mai 1774, quelques mois seulement après l'architecte, dont il est le presque exact contemporain. Avec la mort de l'artiste, l'histoire de l'architecture connut un tournant, une rupture. D'abord s'achevait une longue carrière professorale – presque 35 ans au service de son art, dont 12 au sein de l'Académie royale d'architecture. Sa disparition marqua aussi et surtout le moment d'un renouvellement profond du personnel de la surintendance des Bâtiments et de la hiérarchie des arts. Le marquis de Marigny, directeur des Bâtiments depuis 1751, avait démissionné en 1773, après un ministère de vingt-deux années, un record. Ange-Jacques Gabriel, Premier architecte du roi depuis 1742 (époque où Blondel ouvrit son *École des Arts*), se démit de ses fonctions en 1775 au profit du Lorrain Richard Mique (1728-1794), peut-être un ancien élève de Blondel, timide continuateur des préceptes du maître, nous le verrons dans la troisième partie. À l'Académie royale d'architecture, l'« archéologue » Julien-David Le Roy, adjoint de Blondel au poste de professeur depuis 1762, succéda naturellement à son ancien maître. Les goûts avaient déjà évolué, et un renouvellement des personnes s'imposait. Mathurin Crucy, le lauréat du prix de 1774, devenu ensuite un célèbre architecte nantais, écrivit quelques décennies plus tard, à propos de ces années d'enseignement, 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 ». Une fois délivré de ce « pédant » de professeur, le jeune élève se sentit en état de prendre « un essor plus étendu », et de puiser dans la Rome antique ses nouveaux modèles⁵. Le jugement est sévère. Il signale une rupture.

⁴ Louis-Antoine Caraccioli, *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française*, Venise, se trouve à Paris chez la veuve Duchesne, 1777.

⁵ *Lettre de Mathurin Crucy à Baraguey*, 1807 : « 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

En 1777 Pierre Patte, ami de Blondel et continuateur de son *Cours*, rendait hommage au professeur disparu en faisant valoir que ce traditionnaliste avait « réussi à préparer, par ses instructions, la révolution qui [est intervenue] depuis 20 ans dans le goût de notre architecture, en ne cessant de faire sentir la frivolité des formes captieuses, qui avaient commencé à s’y introduire, par opposition aux *beautés mâles* (c’est nous qui soulignons) des chefs-d’œuvre des grands maîtres : il est important de ne pas laisser ignorer qu’on lui a cette obligation »⁶. On revenait de loin. Lorsque Blondel commença à enseigner vers 1739, la mode ne portait guère à la mâle beauté de l’antique. Les chicorées de la rocaille avaient largement dépassé les cadres des lambris des salons pour se retrouver jusque dans les façades des hôtels particuliers. Le triumvirat du rocaille – pour reprendre l’expression de Marianne Roland Michel –, à savoir Lajoüe, Pineau et Meissonnier, avait produit nombre d’émules et perverti le *bon goût*, au sens où l’entendait Blondel. Le combat du professeur fut donc de revenir aux formes et aux modèles français dits classiques, ceux des Mansart, Perrault et (François) Blondel, tels que le Grand Siècle les avait vus naître et s’épanouir. Dans nos précédentes recherches sur Blondel, nous avons essayé de montrer comment Jacques-François Blondel, à travers ses textes et son enseignement, s’était attaché à combattre les excès de la rocaille et à réformer le goût qui s’y rattachait⁷. Mais réforme n’est pas *révolution*,

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 composai à l’Académie. Ce projet a été fait dans le genre des anciens, sans ressembler à aucun de leurs monuments. 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, c’est-à-dire de la suppression des colonnes accouplées ou montées les unes sur les autres, des balustres que l’on mettait partout, des pilastres multipliés que l’on plaçait même derrière les colonnes et dans les angles des avant corps et des arrières corps ; 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 et superflues. Lors de mon voyage à Rome, je vis les ouvrages de l’Antiquité, et j’en fus frappé d’une manière ineffaçable. »

Archives départementales de Loire-Atlantique, 121 J – Dépôt 18.

Extrait de Claude ALLEMAND-COSNEAU, *Mathurin Crucy, 1749-1826, architecte nantais néo-classique*, catalogue d’exposition, Nantes, Musées départementaux de Loire-Atlantique, 1986, p. 146-147.

⁶ Blondel, *Cours*, t. V, p. vij.

⁷ Aurélien DAVRIUS, « La « Petite Maison ». Une collaboration entre belles-lettres et architecture au XVIII^e siècle », in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 2009, n° 4, p. 841-869 ; *La Place d’Armes de Metz, Un chef-d’œuvre de l’architecte de Louis XV Jacques-François Blondel*, Paris, Alain Baudry, 2011 ;

pour reprendre le mot de Patte, et le théoricien Blondel n'avait rien d'un révolutionnaire. L'esprit de son enseignement était celui d'un retour à une tradition académique toujours menacée de dévier sous l'effet de modes. Il n'hésita pas à combattre et à se faire polémiste pour sauver ce qu'il estimait être le bon goût. S'il évolua, dans un esprit anti-rocaïlle, vers un idéal de simplicité et de retenue, il n'alla jamais jusqu'à approuver le rigorisme abstrait de certains de ses propres élèves, ni à enseigner un « retour à l'Antique » archéologique qui menaçait par sa radicalité le « grand goût » et le « bon goût » de la tradition issue du Grand Siècle.

Le combat de Blondel aboutit à un paradoxe : pour tirer l'architecture de l'écueil de la rocaïlle, il lui faut retourner aux formes classiques. Le progrès passe-t-il donc par le passé ? Et de quel passé est-il question ? Blondel préférait les modèles du Grand siècle pour former le goût de ses jeunes artistes, alors que ceux-ci envoyés à Rome, y trouvaient la passion intacte de l'antiquité romaine. Bien mieux, la redécouverte des monuments de la Grèce jusque-là hors d'atteinte, essentiellement à travers les voyages en Grèce ottomane devenue accessible de Le Roy ou de Stuart et Revett, offraient des parangons restés – presque – inédits, et tenus pour plus « originaux » que les monuments romains. Des quatre *âges heureux* évoqués par Voltaire dans l'introduction de son *Siècle de Louis XIV*, – à savoir la Grèce antique, la Rome antique, la Florence des Médicis et le Grand siècle français⁸ –, le XVIII^e siècle français aura eu, après la nostalgie du siècle précédent, celle de l'Antique pur et dur, l'Antique grec.

Jacques-François Blondel (1708/9-1774), architecte des Lumières, thèse de l'EPHE sous la dir. de Sabine Frommel, 2011.

⁸ Ces « âges » ou « siècles » étaient déjà évoqués bien avant Voltaire. Un des exemples les plus typiques est celui de l'abbé Dubos qui, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, J. Mariette, 1719), écrivait : « Ces siècles heureux où les arts ont atteint une perfection à laquelle ils ne sont pas parvenus dans les autres, sont celui qui commença dix années avant le règne de Philippe père d'Alexandre le Grand, celui de Jules César et d'Auguste, celui de Jules II et de Léon X, enfin celui de notre roi Louis XIV » (éd. 1746, t. II, p. 134).

« Premiers Modernes », les architectes de la seconde moitié du XVIII^e siècle ont été qualifiés depuis les travaux d'Emil Kaufmann de « visionnaires », de « révolutionnaires », d'inventeurs ou tout du moins de précurseurs de la modernité et de l'abstraction qui ont marqué l'art de bâtir, depuis le début du XX^e siècle jusqu'aujourd'hui. Mais ils s'écartèrent en cela des préceptes dispensés par leur ancien maître Blondel. Nous en sommes arrivé, à force d'étudier sa méthode d'enseignement et ses différentes publications, à voir en lui essentiellement un modéré, un homme de la juste mesure, un tenant de l'esprit de syncrétisme. Il préférait suivre la « voie moyenne », la classique *mediocritas aurea* de Cicéron, aussi éloignée des extrêmes de l'ornement frivole que du dépouillement sévère. Mais il ne s'est pas borné à transmettre son art, il a aussi adapté cet enseignement aux combats que lui dictait sa fidélité à la tradition : combat contre les excès décoratifs du rocaille, combat contre les excès d'abstraction du « néo-classique » commençant. Contrairement à l'image stéréotypée qui le suit comme une ombre, Blondel n'était pas un homme de parti pris peu original, un dogmatique, mais bien un homme de compromis et de modération. Il refusait d'adhérer à quelque système que ce soit, à aucune « norme étroite » de beauté. Il préférait une beauté à la fois essentielle et relative, en fonction des temps, des lieux, du climat, des ressources matérielles, du public, et échappant aux modes tout en sachant écouter les goûts. Le renvoi au Grand siècle français relève à ses yeux de ce principe de convenance du *genius loci*, de celui de « nation française ». Vers la fin de sa vie, notamment dans son ouvrage *L'Homme du Monde éclairé par les Arts* (1774), Blondel ne pouvait que regretter l'orientation trop sévère prise par ses élèves. Il y déplore l'influence exercée par les écrits de l'abbé Laugier, théoricien du primitivisme philhellène.

À bien des égards, la disparition de Blondel signale la fin de l'architecture « à la française » et la conversion à l'architecture « à l'antique ». Dernier défenseur de ce qu'il convient de nommer « la grande manière française en architecture », celle issue du Grand siècle, c'est lui qui enseigna la « dernière leçon de l'école française ».

Notre projet ne va pas consister à retracer ici une histoire de *l'Europe française au temps des Lumières*, comme l'a brillamment écrite Louis Réau, ou à

reprendre les thèses de Paul Hazard à propos de *l'influence française en Italie*⁹. Ces travaux, sans rien ôter ni à leur mérite, ni à leur érudition, révèlent de topiques quelque peu dépassées. Les récents travaux de Janine Barrier à propos des *architectes européens à Rome (1740-1765)*¹⁰ nous furent d'un grand secours dans notre horizon de la Ville Éternelle, mais nous ne souhaitons pas négliger la singularité de Blondel architecte et pédagogue, à la fois théoricien et praticien. Nous souhaitons prolonger notre réflexion sur l'évolution du goût en architecture tout au long du XVIII^e siècle. Ayant préféré enseigner son art plutôt que de le pratiquer, c'est le professeur Blondel qui forma presque tous les architectes qui compteront au cours du XVIII^e siècle, selon nous le « siècle de Blondel ».

Après avoir établi sa biographie et analysé son œuvre écrite et bâtie, nous entendons, dans ce présent travail, donner une dimension européenne à nos recherches, et étudier la situation de l'architecte français Blondel, professeur qui forma à Paris des architectes étrangers, et plusieurs futurs pensionnaires français à Rome, dans le mouvement général des arts en France, en Italie, en Europe. Quel degré d'influence exerça-t-il ? Nous veillerons à prendre en considération la nature et le rôle du foyer parisien, quitte à sortir du milieu des architectes. Quoiqu'un antiquaire tel que Caylus n'appartînt pas au milieu des architectes, ses publications ou le recueil de pierres gravées de son ami Pierre Mariette, lui-même peu porté vers l'architecture, jouèrent un rôle déterminant.

Quelle fut l'attitude du professeur dans le mouvement de « retour à l'antique » français ? Quelle position il adopta entre tenants des Romains (Piranèse) et partisans des Grecs (Le Roy) ? Quelles furent ses idées à propos de la question si essentielle de l'ornement ? C'est à partir de son enseignement publié et de discours

⁹ Paul HAZARD, Henri BÉDARIDA, *L'influence française en Italie au dix-huitième siècle*, Paris, Belles Lettres, 1934.

¹⁰ Janine BARRIER, *Les Architectes européens à Rome : 1740-1765, la naissance du goût à la grecque*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005.

restés inédits, mais aussi du mouvement général des arts en Europe, que les élèves de Blondel contribuèrent malgré leur maître à épouser ce retour à l'Antique, cette « antiquité rêvée », mais aussi réinventée, qui est devenue, déjà du vivant de Blondel, une passion irrésistible. Dans le dialogue que nous allons esquisser entre France et Italie, entre Modernes et Anciens, on ne pourra passer sous silence les principaux chantiers de l'*urbs* au XVIII^e siècle, chantiers qui marquèrent le goût des jeunes architectes et voyageurs. Les commanditaires et la formation de ces architectes romains ne sont pas suffisamment pris en compte : non pas que les études en la matière fassent défaut, bien au contraire, c'est sur elles que nous nous appuyons, mais nous souhaitons comprendre et expliquer les mutations du siècle sans négliger les dynamiques du milieu culturel romain. Après cette seconde partie, nous envisagerons enfin quelques aspects significatifs du rapport entre Blondel et certains de ses élèves, entre émulation et rupture.

Première partie

Blondel, architecte au service de la doctrine architecturale monarchique

D'autres ont bâti, Jacques-François Blondel a surtout dit comment il faut bâtir. Ce grand architecte de l'école française mourut la même année que Louis XV¹¹. Il s'est voulu d'abord le grand théoricien de son art pendant ce long règne. Le nom qu'il porte est célèbre en architecture bien avant lui : François (ou Nicolas-François) Blondel (1617-1686)¹², l'auteur de la Porte de Saint-Denis à Paris (1672) et

¹¹ Des zones d'ombre persistent sur le lieu et la date de naissance de Blondel. Les premiers chroniqueurs ayant parlé de la vie et de l'œuvre de l'architecte, tels Franque (*Journal des Beaux-Arts et des Sciences*, mars 1774, tome premier, p. 559-570) ou Dezallier d'Argenville (*Vie des fameux architectes*, 1787), rapportent l'année 1705 pour sa naissance. La date du 8 janvier est même avancée. Toutefois, d'autres sources nous permettent de douter de cette affirmation. Patte, le continuateur du *Cours d'architecture*, écrit dans la note 2, page ix (t. V) de son *Avertissement*, que Blondel « mourut à Paris le 9 janvier 1774, âgé de 62 ans ». Le professeur lui-même, dans une lettre qu'il écrivit le 6 février 1770 à Marigny, indiquait qu'il était âgé de 62 ans (B.H.V.P., NA ms 182). Par ailleurs, dans *l'Histoire de la ville de Rouen, depuis sa fondation jusqu'en l'année 1774* (de Antoine Nicolas Servin, 1775), Blondel est signalé comme « né à Rouen l'an 1709 » (p. 241). Les sources semblent vraiment peu concordantes et doivent être interprétées avec prudence. Il paraît toutefois plus probable que la date de 1708 ou 1709 soit la bonne. Nous retiendrons donc l'année 1708 comme année de sa naissance.

¹² Nicolas-François Blondel, plus communément appelé François Blondel, (Ribemont, 15 juin 1618 - Paris, 21 janvier 1686) fut un architecte français, à ne pas confondre avec son homonyme l'architecte Jacques-François Blondel, neveu de l'architecte Jean-François Blondel (1683-1756). François Blondel est passé à la postérité grâce à son *Cours d'architecture* (1675-1683), où il développe pour la première fois le calcul des escaliers (la formule, dite « formule de Blondel » : $M = 2h + g$).

Il professa les mathématiques et l'architecture au collège royal ; accompagna Louis de Loménie, comte de Brienne, en Suède, et publia la relation de son voyage en latin. François Blondel eut plusieurs places importantes, soit dans la marine, soit dans les troupes de terre, et fut chargé de plusieurs négociations dans les cours étrangères. Il parvint aux grades de maréchal de camp et de conseiller d'État, et eut l'honneur d'enseigner les mathématiques au dauphin. Les portes de Saint-Denis (1672) et de Saint-Antoine (1666), à Paris, ont été élevées d'après ses dessins.

En 1675, il commence la publication de son *Cours d'architecture* enseigné à l'Académie royale d'architecture. Dans cet ouvrage, il réfute systématiquement les positions que Claude Perrault développe dans les *Dix livres d'architecture* de Vitruve (traduction agrémentée de commentaires des dix livres de l'architecture de Vitruve, paru en 1673). Cet affrontement, qui s'inscrit dans la querelle des Anciens et des Modernes, porte sur l'interprétation de la « symétrie », les colonnes accouplées, les corrections optiques.

Il réalise en 1665 le pont et la restauration de l'arc de triomphe de Saintes ; en 1666, le plan de la ville, l'arsenal et la corderie royale de Rochefort, ainsi que les portes Saint-Bernard et Saint-Antoine, à Paris ; en 1672, la Porte Saint-Denis, à Paris, et la décoration du chœur et de la chapelle de la vierge de l'église Saint-Laurent, à Paris ; en 1676, avec Pierre Bullet, il publie le *Plan de Paris levé par les ordres du Roi et par les soins de messieurs les prévôts des marchands et échevins et par les sieurs*

premier directeur de l'Académie royale d'architecture (1671) pendant le règne de Louis le Grand, a porté ce nom à l'éclat de celui de Le Vau et des Mansart. Cette similitude a prêté à confusion. Malgré leur homonymie, et malgré le fait qu'ils professèrent tous deux à l'Académie et publièrent chacun un *Cours d'Architecture*¹³, ils n'appartiennent pas à la même famille. Jacques-François fut sans doute l'élève et le neveu d'un Blondel, mais il s'est agi de Jean-François Blondel (1681-1756)¹⁴, architecte plus obscur que ces deux grands maîtres, mais tous deux membres de l'Académie royale d'architecture¹⁵. Deux des trois Blondel seulement relèvent de la succession familiale et de la transmission de métier, mais la confusion onomastique qui les a fait appartenir à une même tribu s'explique aussi par la force de la tradition académique française dont ils relèvent et dont ils ont été tous trois des champions à travers deux règnes.

Bullet, architecte du roi et de la ville, sous la conduite de monsieur Blondel, maréchal de camp aux armées du roi, directeur de l'académie royale d'architecture et maître de mathématiques de monseigneur le Dauphin, plus communément appelé Plan de Bullet et Blondel.

Abbé de FONTENAI, *Dictionnaire des artistes*, tome premier, Paris, Vincent, 1776, p. 208.

¹³ François Blondel publia son *Cours d'Architecture* en cinq parties de 1675 à 1683 et Jacques-François Blondel le sien en six volumes de 1771 à 1777.

¹⁴ Henry LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, Schemit, 1911-1929, t. VI, p. XVI. Antoine Nicolas DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Vies des fameux architectes et sculpteurs depuis la renaissance des arts, avec la description de leurs ouvrages*, Paris, Desure l'aîné, 1787, t. I, p. 467.

¹⁵ Seconde classe en 1728 et première classe en 1749. LEMONNIER, *Procès-verbaux, op. cit.*, t. V, p. 32 et t. VI, p. 117.

I.1 *La formation de l'architecte*

Si depuis Vasari, l'architecture est considérée comme l'une des facettes de l'art du dessin plutôt que comme une profession spécifique, il n'en va pas de même en France. On ne trouve pas en effet, de ce côté des Alpes, des artistes capables de manier aussi bien le pinceau et le ciseau que le compas. Les exemples de Borromini, Bernin, Pierre de Cortone ou Fanzago¹⁶ ne trouvent pas d'équivalent : le peintre Charles Errard donna le médiocre dessin de l'église de l'Assomption (1670-1676), seul Pierre Puget s'inscrit dans la filiation de Michel-Ange¹⁷.

L'Académie d'architecture fondée par Colbert en 1671 est distincte de celle de peinture et de sculpture, instaurée dès 1648. Par leur origine, par leur formation, par leur pratique, les architectes français se confondent encore souvent sous l'Ancien Régime avec les maîtres maçons. C'est d'ailleurs ce qui explique le succès encore très prégnant de l'*opus francigenum* en France, ainsi que de l'art de la stéréotomie, tradition proprement régnicole et presque inconnue en Italie. Le plus souvent issus de familles du milieu, les architectes se forment la plupart du temps chez leurs parents. Les cas des Mansart ou des Gabriel illustrent parfaitement cet état de choses. Bien sûr, il existe quelques profils atypiques : Pierre Le Muet, fils d'un garde provincial de l'artillerie de Bourgogne, François Blondel, fils d'un maître des requêtes, Claude Perrault, fils d'un avocat au Parlement de Paris, Charles d'Aviler, fils de procureur. Mais, comme le souligne Claude Mignot, François Blondel et Claude Perrault ne sont pas des architectes professionnels, et,

¹⁶ Cosimo Fanzago (1591-1678), architecte et sculpteur italien, maître du baroque napolitain.

¹⁷ Claude MIGNOT, « Architectes du Grand siècle : un nouveau professionnalisme », dans Louis CALLEBAT (dir.), *Histoire de l'architecte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 108.

s'ils donnent les dessins de quelques édifices, le premier est d'abord un professeur, le second est un médecin et un homme de sciences¹⁸.

Cette tradition du bâtiment, qui se transmet de génération en génération, n'évoluera guère jusqu'à la Révolution. Jacques-François Blondel, bien que son père fût chapelier à Rouen, a pu se former auprès de son oncle architecte, par ailleurs académicien depuis 1728. Les deux fils de Jacques-François, Georges-François (1730 – apr. 1792) et Jean-Baptiste (1764 – 1825), suivront la voie de leur père dans l'architecture. Un exemple tel Charles-Louis Clérisseau (1721 – 1820) dont le père était gantier-parfumeur demeure une exception.

En France, sous l'Ancien Régime, être architecte n'est pas encore tout à fait une profession, mais un titre, que ne protège aucune corporation, ou plutôt un qualificatif, qui désigne un certain savoir-faire, que ne garantit aucune formation. La première formation se fait sur le tas, sur le chantier. La formation des architectes ne prend une tournure institutionnelle qu'en 1671 avec la création de l'Académie royale d'architecture, petit conseil des bâtiments, qui délivre une formation certes, mais limitée à un petit nombre d'architectes¹⁹. Le règlement fixe les conditions de cet enseignement. Le premier professeur de la Compagnie, François Blondel, donnait des leçons publiques deux jours par semaine, le mardi et le vendredi, de deux heures chacune, sur l'architecture, mais aussi sur la géométrie, l'arithmétique, la mécanique, l'hydraulique, la gnomonique, l'architecture militaire des fortifications, la perspective, la coupe des pierres. Ce cours devait s'étendre sur deux ou trois ans au plus ; les leçons étaient publiques, mais le titre d'élève était réservé à un petit nombre d'étudiants, désigné au nombre de six par le professeur, tandis que chaque académicien des deux classes pouvait faire inscrire un élève²⁰. Le « rôle de ceux qui ont été assidus aux leçons d'architecture pendant l'année 1672 et qui ont donné leur nom comme ayant dessein de s'appliquer sérieusement à cet

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ HAUTECŒUR, *Histoire de l'architecture, op. cit.*, t. II, p. 464 : « La Compagnie a jugé que le nom d'architecte ne devait se donner qu'à ceux qui, ayant fait une étude particulière des principes de cet art, s'employent avec tout le génie nécessaire à la cultiver ».

²⁰ HAUTECŒUR, *Histoire de l'architecture, op. cit.*, t. III, p. 466.

art » (Pierre Bullet, Le Roye de la Boissière, Antoine Desgodets) montre, malgré tout, le caractère limité de cette formation²¹. Un séjour en Italie vient éventuellement la compléter. L'école de l'Académie resta longtemps la seule.

Dans son *De re aedificatoria* (publié en 1485), Alberti écrivait que l'architecture, « d'un très grand agrément pour le genre humain, [...] n'occupe pas le dernier rang de dignité parmi les principaux arts²² ». Avec ce qui peut être considéré comme l'acte de naissance de l'architecte libéral, le théoricien génois explique les qualités qu'il attend d'un tel praticien :

[...] il me faut expliquer qui donc je voudrais voir reconnaître comme architecte. Car ce n'est certes pas un charpentier que je te présenterai pour être comparé aux grands maîtres des autres disciplines : la main de l'artisan ne sert en effet que d'instrument à l'architecte. Quant à moi, j'accorderai le statut d'architecte à celui qui saura, par une méthode précise et des voies admirables, aussi bien concevoir mentalement que réaliser tout ce qui, par le déplacement des masses, par la liaison et par l'assemblage des corps, se prêtera le mieux aux plus nobles usages des hommes. Ce que seules l'intelligence et la connaissance des choses les plus parfaites et les plus dignes permettent d'atteindre. Tel sera donc l'architecte²³.

Plus tard, au siècle des Lumières, la vision albertienne de l'architecte n'avait guère changé. Dans l'*Encyclopédie*, à l'entrée « architecte », Jacques-François Blondel écrit :

[...] un bon architecte n'est point un homme ordinaire, puisque sans compter les connoissances générales qu'il est obligé d'acquérir, telles que les belles-lettres, l'histoire, &c. il doit faire son capital du dessein, comme l'ame de toutes ses productions ; des mathématiques, comme le seul moyen de régler l'esprit, & de conduire la main dans ses différentes opérations ; de la coupe des pierres, comme la base de toute la main-d'oeuvre d'un bâtiment ; de la perspective, pour acquérir les connoissances des différens points d'optique, & les plus-valeurs qu'il est obligé de donner aux hauteurs de la décoration, qui ne peuvent être apperçûes d'enbas. Il doit joindre à ces talens les dispositions naturelles, l'intelligence, le goût, le feu & l'invention, parties qui lui sont non-seulement nécessaires, mais qui doivent accompagner toutes ses études²⁴.

²¹ MIGNOT, « Architectes du Grand Siècle : un nouveau professionnalisme », *op. cit.*, p. 110.

²² Leon Battista ALBERTI, *L'Art d'édifier*, éd. de Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004, p. 47.

²³ *Idem*, p. 47-48.

²⁴ *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. I, p. 616, article « architecte » de Blondel. Blondel reprend à son compte une partie des idées de Vitruve sur les domaines de connaissance que doit acquérir un architecte.

Comme l'avait déjà préconisé Vitruve, l'architecte devait acquérir une formation la plus complète possible, regroupant différentes disciplines. La transmission des savoirs, en plus de se dérouler dans le cadre familial, se faisait alors dans un atelier, une agence d'architecture. Blondel lui-même, dans la *Préface* de son premier ouvrage *De la distribution des maisons de plaisance*, indique avoir « été ignoré et comme enseveli dans le cabinet depuis plusieurs années²⁵ ». La vignette du *Traité des ordres d'architecture* de Desgodetz (*ill. 01*) peut très bien illustrer ce que fut la formation de Blondel.

Les documents relatifs aux premières années de la carrière de Jacques-François Blondel font défaut. On ignore ce qui a poussé ce jeune artiste à choisir la voie de l'enseignement ; ses premiers historiographes restent muets sur la question. Si Blondel avait débuté par la gravure en architecture, avant de publier un ouvrage consacré aux maisons de plaisance (1737-1738), rien ne pouvait laisser entrevoir le choix de carrière qui fut le sien ; choix d'autant plus original que la fondation de son *École des Arts*, quelques années plus tard, faisait preuve d'innovations à bien des égards par rapport à la pratique de la transmission des savoirs en architecture jusque là : il s'agit de la première école privée d'architecture d'Europe. Sa formation auprès de son oncle Jean-François, et sans doute auprès de l'ornemaniste Oppenord, ne nous renseigne pas davantage sur le contexte des premières années de Blondel. Toutefois, en croisant la carrière de l'oncle avec celle du neveu, il est possible de formuler plusieurs hypothèses qui peuvent nous aider à comprendre les premières années de la carrière de Jacques-François et ses choix.

Les débuts de Jean-François Blondel demeurent obscurs. On sait qu'il réalise à Paris différents aménagements dans plusieurs églises : à partir de 1719, la décoration du chœur de Saint-Jean-en-Grève ; en 1729, le presbytère de Saint-Merry ; puis la chapelle de la Communion de Saint-Sauveur. Les travaux les plus

²⁵ J.-F. BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance*, Paris, Paris, Ch.-A. Jombert, p. i.

significatifs de Blondel l'oncle se trouvent à Genève et ses environs, vers 1721-1723 : hôtel de Gédéon Mallet, place Saint-Pierre, et la maison Cramer à Coligny. À Jeanthou, sur le lac, Blondel l'oncle dessina les plans de la maison de la famille Lullin. À Paris, on lui doit l'hôtel Rouillé (1732) au pied de la Colonnade du Louvre (avec des lambris de Nicolas Pineau), ainsi que différents immeubles d'habitation. La Chambre des consuls de Rouen (à partir de 1729 et jusque 1744 au moins), bien qu'étant un édifice significatif, ne nous intéresse pas directement pour la suite de notre démonstration. Après une série d'hôtels particuliers à la campagne, le second fait notable dans la carrière de Jean-François Blondel est sa candidature, certes malheureuse, à la chaire de professeur royal de l'Académie d'architecture. Membre de la Compagnie depuis 1728, il brigua ce poste vingt ans plus tard, mais ce fut Lorient qui fut choisi. Blondel l'oncle entra néanmoins dans la première classe l'année suivante, en 1749.

L'oncle, de part sa carrière, a naturellement influencé les premières années de celle de son neveu. Auteur de différents hôtels particuliers, on peut vraisemblablement y voir une source d'inspiration pour le premier ouvrage publié de Jacques-François, le premier du genre à ne traiter que de *maisons de plaisance*. Les liens qu'entretenait l'oncle avec Nicolas Pineau, même si ceux-ci doivent encore être précisés, expliquent certainement la présence de l'ornemaniste en qualité de témoin au premier mariage de Jacques-François en 1729. Pineau (1684-1754) et Blondel l'oncle (1683-1756), collègues, étaient de la même génération. Enfin, troisième élément, la candidature de Jean-François au poste de professeur royal : l'oncle avait déjà été le maître de ses deux neveux, Jacques-François Blondel et Vallin de La Mothe. Son exemple, renforcé plus tard par sa candidature au sein de la Compagnie, marqua indubitablement le jeune Jacques-François.

Le premier ouvrage de Jacques-François Blondel concentre, en quelque sorte, le travail de son oncle jusque là. Loin de la cour, Jean-François travaillait pour une clientèle aisée d'aristocrates ou de bourgeois. C'est le même public qui

est destiné à consulter *la distribution des maisons de plaisance*. Cinq modèles, certainement des « fictions-pédagogiques », y sont développés, du plus petit au plus étendu. Jacques-François n'a probablement jamais construit ces maisons, ni même commencé le moindre début d'exécution, contrairement à ce qu'il affirme dans son commentaire. Cette présentation, qui doit plus être considérée comme une figure rhétorique qu'une menterie, permet au jeune architecte d'asseoir l'autorité de ses exemples. D'ailleurs, après ce premier opus, il ne sera plus question de projets « construits » pour Jacques-François avant près de vingt années. Une autre influence de l'oncle sur le neveu se ressent dans l'ornement : encore sensible à la rocaille du triumvirat des Lajoüe, Pineau et Meissonnier, ce recueil est loin de la sévérité que prônera Blondel quelques années après. L'influence d'Oppenord et surtout Pineau reste encore forte à cette époque. Enfin, dernier point, l'aspect pédagogique, déjà présent chez l'oncle, se retrouve chez le neveu. Son recueil contient indubitablement une fonction pédagogique, fonction qui se vérifie par l'ouverture, l'année même de sa publication, des premiers cours de Jacques-François Blondel. Ainsi, à travers le cas de la carrière de l'oncle, peut-on esquisser quelles furent les motivations et dans quel contexte, le neveu Jacques-François se lança-t-il dans la carrière de professeur d'architecture, alors qu'il n'était âgé même pas de trente ans et qu'il n'avait aucun bâtiment construit à faire valoir dans son *curriculum*.

I.2 *L'École des Arts*

À partir de 1737 environ, Blondel commença à enseigner de manière privée à son domicile, comme nombre d'architectes d'ailleurs²⁶. Après un premier refus essuyé en 1742²⁷, l'Académie d'architecture finit par agréer l'école en mai 1743²⁸. *Le Mercure de France*, lors du premier article qu'il consacra aux cours de l'architecte en février 1745, nous apprend que « Le sieur Blondel Architecte a recommencé en sa demeure ruë des grands Cordeliers à Paris son cours public tant sur l'Architecture, que sur les Sciences & Arts qui sont relatifs au Bâtiment²⁹. » Un acte notarié d'octobre 1746 signale Blondel et sa femme demeurant ensemble rue des Cordeliers³⁰. Ils y ont habité au plus tard jusqu'en 1747, date à laquelle on le trouve mentionné rue de la Harpe³¹. Dès 1747 dans un *Discours*, puis dans le *Journal Œconomique* de novembre 1751, on relate l'« Ecole d'architecture, Etablie à Paris par M. Blondel, Architecte & Professeur, rue de la Harpe, près de celle des Cordeliers ». Il s'agit bien, en plus de l'adresse de son école, du domicile privé de l'architecte, puisqu'une obligation du 23 novembre 1751 mentionne ce dernier et « son epouse de luy separée quant aux biens [...] demeurant a Paris rue de la harpe paroisse saint Cosme³². »

²⁶ Archives Nationales, O¹ 1909, *Lettre de Blondel à Marigny*, 3 décembre 1761 : « Vous n'ignorés pas Monsieur que depuis Vingt quatre ans je professe l'Architecture ».

²⁷ LEMONNIER, *Procès-verbaux*, *op. cit.*, t. V, p. 314. 5 mars 1742.

²⁸ L'Académie donne son agrément le 6 mai 1743 : « la Compagnie a été d'avis que l'école du sieur Blondel seroit utile au public et à l'avancement des jeunes qui veulent s'appliquer à l'architecture ». LEMONNIER, *Procès-verbaux*, *op. cit.*, t. V, p. 342 et 343 ; BLONDEL, *Cours*, *op. cit.*, t. III, p. LXXXII.

²⁹ *Mercure de France*, février 1745, p. 150-151.

³⁰ Archives Nationales, Minutier Central des notaires de Paris, ET XCI, carton 833, 25 octobre 1746, inventaire Garnier, le frère de Marie-Anne Garnier.

³¹ Lors du *Discours* inaugural de son deuxième cours sur l'architecture, le 16 juin 1747, Blondel signale son enseignement « ruë de la Harpe, la troisième Porte-Cochere après celle des Cordeliers ».

³² Archives Nationales, Minutier Central des notaires de Paris, ET XVIII, carton 619, *Obligation du 23 novembre 1751 pour un prêt de 730 livres de Nicolas Robin, marchand boucher*.

Blondel resta près de vingt ans dans son logement de la rue de la Harpe. Largement raccourcie depuis les travaux haussmanniens, cette rue commençait au XVIII^e siècle au bout de la rue de la Vieille Bouclerie (ou Boucherie), au coin des rues Macon et Saint-Séverin, et aboutissait à la place Saint-Michel. Des locaux adaptés devaient inciter Blondel à plus de stabilité, mais surtout l'école, en plein quartier latin, se situait à proximité immédiate d'une multitude de collèges et de la Sorbonne même. Ces établissements enseignaient essentiellement la théologie.

Le choix de Blondel d'installer son école dans le quartier latin se justifiait par la pléthore d'établissements d'enseignement qui y existaient déjà. Les collèges de la rue de la Harpe constituaient un foyer d'étudiants très important. Dès son arrivée dans la capitale, le professeur ne cessa de se rapprocher de ce quartier, espérant sans doute pouvoir bénéficier de ce milieu propice à l'enseignement. À cette époque, les collèges demeuraient encore indépendants, avant leur rattachement à l'université de la Sorbonne quelques années plus tard. Le cas de l'*École des Arts* ne constitue donc pas une innovation dans sa structure, mais plus dans sa destination : il ne s'agit pas d'un établissement religieux (contrairement aux autres d'antique fondation), mais laïc et indépendant. La théologie n'était point enseignée, l'attention seule se portait sur les arts en général et l'architecture en particulier. Le transfert suivant de Blondel ne se fit qu'en 1767, lorsqu'en qualité de professeur à l'Académie, il emménagea au Louvre.

Avec son « École des Arts », l'architecte offrait une alternative à l'enseignement dispensé par l'Académie, enseignement qu'il jugeait défaillant, surtout depuis la mort de Desgodets en 1728. La Compagnie ne proposait en réalité guère plus qu'une préparation aux concours, l'essentiel de la formation s'effectuant dans les agences. Il existait une petite dizaine d'agences-écoles qui fonctionnèrent à Paris pendant tout le XVIII^e siècle. Dans l'« Avertissement » du tome V du *Cours d'Architecture* de Blondel, son ami Pierre Patte nous explique en quoi consistait le parcours initiatique d'un jeune architecte, et les carences que celui-ci rencontrait dans sa formation. Il écrit :

Avant 1740, il n'y avoit pas d'École à Paris où un jeune Architecte pût se former, & apprendre tout ce qu'il lui importoit de savoir, le Dessin de l'Architecture, de l'Ornement³³ & de la Figure, la Perspective, les Mathématiques, la Coupe des Pierres, le Toisé, & enfin tous les détails sans nombre qui concernent la construction des bâtimens. Il falloit qu'il se transportât successivement chez différents Maîtres pour s'instruire de chacun de ces objets, ce qui allongeoit beaucoup ses études, & faisoit, qu'après l'exercice du dessin, il négligeoit le plus souvent tout le reste. Ce furent ces réflexions qui engagerent M. Blondel à former une Ecole des Arts [...]³⁴.

Dans son *Discours* de 1754, Blondel parla même du « silence des Architectes de nos jours, [de] la disette des leçons publiques sur l'Architecture³⁵. » Sans la nommer directement, les attaques contre l'Académie semblent suffisamment explicites. Ce témoignage, confirmé par l'ouvrage moderne de Louis Callebat à propos de *l'histoire de l'architecte*, prouve que l'idée d'une école d'architecture n'avait pas encore fait son chemin au XVIII^e siècle. En France comme en Europe, les futurs architectes se formaient dans des agences privées de maîtres reconnus, et souvent en passant d'une agence à une autre, selon la discipline qu'ils souhaitaient apprendre, parmi les nombreuses que comporte le métier d'architecte. L'école de l'Académie royale d'architecture ne dérogeait pas à cette carence générale.

Au même moment, Jean-Laurent Legeay³⁶, de retour à Paris après cinq années passées à l'Académie de France à Rome, fonda dans la capitale son propre cours d'architecture, en 1742. Alors que les leçons de Blondel coûtaient 12 livres par mois, celles de Legeay revenaient à 15 livres mensuelles³⁷. Il eut pour élèves les architectes parmi les plus prestigieux du XVIII^e siècle : Étienne-Louis Boullée, Marie-Joseph Peyre, Charles de Wailly ou encore Pierre-Louis Moreau-Desproux.

³³ ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, *op. cit.*, p. 138 : « Les ornements sont confondus avec le décor qui leur doit sa vaine surcharge. L'on peut, du reste, rappeler que le mot d'ornement avait un sens plus étendu au XVIII^e siècle que de nos jours. Ainsi voit-on dans le *Livre d'architecture de Boffrand*, publié en 1745 en latin et en français, que le mot *ornamenta* est traduit par *décorations*, et non ornements. On voit là que l'ornement n'est pas seulement l'agrafé ou le cartel, mais leur disposition dans une architecture intérieure, leur utilisation plus ou moins judicieuse, leur accord avec l'architecture, en un mot la décoration. »

³⁴ BLONDEL, *Cours*, *op. cit.*, t. V, p. iij.

³⁵ Jacques-François BLONDEL, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, prononcé à l'ouverture du cinquième cours public donné par le sieur Blondel*, Paris, C.-A. Jombert, 1754, p. 11.

³⁶ Jean-Laurent Legeay, appelé aussi Jean Le Geay, est un architecte français (né en 1708 à Paris et décédé en 1790 à Rome) connu pour ses dessins et ayant œuvré essentiellement en Prusse. Il remporte le grand prix de l'Académie royale d'architecture en 1732 (ancêtre du prix de Rome) : cela lui permet de séjourner à l'Académie de France à Rome, après un long intermède, de 1737 à 1742.

³⁷ PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée*, *op. cit.*, p. 14 : « À partir d'octobre 1745 jusqu'en septembre 1746, il est chez Legeay, qui reçoit 15 livres par mois. »

Les bons élèves fréquentaient d'ailleurs volontiers les deux maîtres successivement³⁸. Legeay les influença notamment dans la forme du rendu des dessins. Mais appelé à travailler à Berlin six ans plus tard, il interrompit ses leçons.

Cochin dressa un remarquable éloge de cet artiste :

On peut donner pour première époque du retour à un meilleur goût l'arrivée de Legeay, architecte, qui avait été pensionnaire à Rome. Comme le goût de Legeay était excellent, il ouvrit les yeux à beaucoup de gens. Les jeunes architectes le saisirent autant qu'ils le purent, plutôt parce qu'il leur parut nouveau que par un véritable sentiment de ses beautés. On vit changer sensiblement l'école d'architecture au grand étonnement de tous les architectes anciens de l'Académie³⁹.

Par ailleurs, Étienne-Louis Boullée ouvrit également une école d'architecture dès 1747⁴⁰, mais ce genre d'établissement ne se diversifia qu'après 1760, notamment avec Charles de Wailly, Marie-Joseph Peyre, Daubenton⁴¹, Raux⁴², Charles Dupuis⁴³, Pierre Panseron⁴⁴, Jean-Raymond Lucotte⁴⁵, lui-même ancien

³⁸ Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'Architecture Française, De la Renaissance à la Révolution*, Paris, éditions du patrimoine, 2003, p. 403.

³⁹ Charles-Nicolas COCHIN, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe, avec introduction, notes et appendice*, par M. Charles Henry, Paris, Baur, 1880, p. 141-142.

Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris, éditions du Patrimoine, 2004, p. 37 : « Mais que Legeay ait été identifié comme le responsable d'un retour à un meilleur goût, lui que l'on qualifierait volontiers de baroque, est stupéfiant. De la production de Legeay à Paris, Cochin lui-même n'a retenu que de délirants décors de théâtre. Legeay était « un des plus beaux génies en architecture qu'il y ait eu ; mais d'ailleurs sans frein et, pour ainsi dire, sans raison », écrit encore Cochin. Aussi pense-t-on que Cochin n'a mis en vedette le retour de Legeay que pour masquer l'action de Caylus, l'antiquaire, dont l'influence fut considérable [...]. »

⁴⁰ PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée*, *op. cit.*, p. 25, d'après Villar : « À 19 ans, Boullée s'assit au rang des professeurs de Paris. Une école brillante, fruit de ses lumières, de son zèle et de sa réputation, lui attira une foule d'élèves parmi lesquels il a eu le bonheur de compter des rivaux ». L'école de Boullée n'avait probablement rien de commun avec l'École des arts. Boullée vint simplement rejoindre la dizaine d'architectes parisiens qui, comme Legeay, se vouait à l'enseignement sous la forme traditionnelle de l'apprentissage.

⁴¹ *Almanach historique et raisonné des Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Cizeleurs : contenant des notions sur les cabinets des Curieux du Royaume, sur les Marchands de Tableaux, sur les Maîtres à dessiner de Paris, & autres renseignements utiles relativement au Dessin*, 1776, p. 40 : « D'AUBANTON, Architecte, Professeur du Corps des Ponts & Chaussées, rue des Nonaindieres, près du pont Marie, enseigne tout ce qui concerne l'Architecture. »

⁴² *Almanach historique et raisonné des Architectes*, *op. cit.*, p. 40 : « RAUX, rue de Gèvres, chez le Notaire. Cet Architecte fait des Elèves. »

⁴³ Charles Dupuis était maître de dessin des pages de la Grande Écurie. GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 203. Il fit passer régulièrement des annonces de son cours dans le *Mercur de France* entre 1769 et 1783, comme en janvier 1773 par exemple, p. 161-162.

⁴⁴ Annonce dans le *Mercur de France*, novembre 1773, p. 168.

⁴⁵ Jacques-Raymond Lucotte (avant 1745 - après 1789), architecte et encyclopédiste. Ancien élève de l'Académie royale d'Architecture, Lucotte a fourni les articles « maçonnerie », « marbrier », « menuiserie », « mosaïque (art. mécaniques) », « plomberie », « pont, des machines », « fleuriste »,

élève de l'Académie, Deternières, Favre, Malortie, Silvy⁴⁶, Servandoni, Dumont⁴⁷, etc. L'ouverture d'une école d'architecture par Blondel dès 1740 au moins, et l'imitation qui en découla, montre bien le rôle précurseur de l'artiste en matière d'enseignement.

Si la nature de l'enseignement dispensé doit mériter toute notre attention, la configuration même de l'établissement ne manque pas d'intérêt. Cette école occupait vraisemblablement une sorte d'hôtel particulier⁴⁸ aujourd'hui disparu, réaménagé pour accueillir sa nouvelle affectation pédagogique. Dans le troisième volume de son *Cours d'Architecture*, il nous en livre une description détaillée :

Ces différentes Leçons se prennent dans plusieurs salles, ayant vue sur un grand jardin ; l'une destinée à ceux qui en sont encore aux Eléments ; une autre, pour les Elèves qui en sont à la composition. Dans l'une & l'autre, sont exposés les Dessins en grand, & les développements relatifs à chaque objet. Une autre salle est destinée pour le Dessin dans tous les genres, où sont exposés quantité d'originaux, avec des bosses & des bas-reliefs nécessaires à cette étude ; dans une quatrième pièce se donnent les Leçons de Mathématiques, de Perspectives, de Fortifications, du Toisé & de la théorie de la Coupe des pierres.

Dans un grand cabinet particulier, où sont contenus les livres, les instruments, les modeles en tout genre, & une belle collection de Dessins sous glace, se donnent les Leçons de Physique expérimentale.

Dans un corps de logis séparé, se trouve un atelier pour la Coupe des pierres & des bois, dans lequel sont exposés les épûres en grand, & des modeles de différents genres, tant pour la Maçonnerie, que pour la Charpenterie, la Menuiserie, &c.

Dans le même corps de logis, est une salle destinée pour les exercices utiles, tels que les Armes, la Musique, la Danse, exercices qui se prennent particulièrement [...].

Enfin, pour parvenir à procurer un plus grand degré d'utilité à cet Etablissement, dans une même maison, bien aérée & située convenablement, à Paris, nous avons fait choix d'une Personne d'une probité reconnue, qui, à notre sollicitation, a bien voulu se charger de prendre en pension, & sous nos yeux, les Eleves, pour la table & le logement ; & qui veille à

« formier », « tourbissure », « ganterie » et « serrurerie » dans les volumes IX à XVII de l'*Encyclopédie*. Il a également fourni plus de 45 commentaires et plus de 650 dessins aux volumes de planches.

Le 15 août 1765, il institua, avec le peintre Poiraton, une *École gratuite des arts*, qui ne paraît pas avoir connu une existence durable. En 1779, il ouvrit sa propre école et, en 1789, une *École des sciences et arts pour l'éducation des jeunes*, dont ses associés le firent exclure deux ans plus tard.

Lucotte a laissé deux ouvrages, *Le Vignole moderne, ou Traité élémentaire d'architecture*, 3 vol., Paris, 1772-1784, Quillau, [puis] Campion frères, 1772-1784 (ouvrage présent dans l'inventaire après décès de Jacques-François Blondel) ; et *L'Art de la maçonnerie, par M. Lucotte, ...*, Paris, impr. de Moutard, 1783.

Frank Arthur KAFKER, *The Encyclopedists as individuals : a biographical dictionary of the authors of the Encyclopédie*, Oxford, Studies on Voltaire and the eighteenth Century, 1988, p. 235-237.

Reed BENHAMOU, « The Sincerest Form of flattery : the professional life of J.-R. Lucotte », in *Studies on Voltaire*, n° 249, 1987, p. 381-397.

⁴⁶ Daniel RABREAU et Monique MOSSER, « L'Académie royale d'architecture et l'enseignement de l'architecture au XVIII^e siècle », in *Archives de l'Architecture moderne*, n° 25, 1983, p. 56.

⁴⁷ Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Les Prix de Rome concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1984, p. 8.

⁴⁸ Blondel semblait résider sur place avec sa femme.

l'assiduité & aux bonnes mœurs de ceux qui, envoyés à Paris sans ce secours, se trouvent abandonnés à eux-mêmes, & par-là perdent le fruit de leurs études ; au-lieu que, par ce moyen, ils trouveront dans le même asile, & à un prix raisonnable, les besoins nécessaires à la vie, avec la facilité de devenir des Hommes habiles dans les différentes parties des Beaux-Arts⁴⁹.

Tout était prévu pour la commodité de l'enseignement. Les différentes salles de cours ayant vue sur un grand jardin, elles pouvaient bénéficier de beaucoup de lumière. Chaque stade de l'enseignement du dessin se déroulait dans une salle différente afin de marquer une progression rationnelle. L'atelier de coupe de pierres se trouvait dans un atelier séparé, ce qui permettait d'isoler du bruit les salles de classe. Le principe pédagogique de l'exemple se déclinait sur les murs de toutes les pièces par l'exposition de dessins de maîtres, de statues en ronde-bosse et de bas-reliefs, souvent des copies en plâtre d'œuvres célèbres de l'Antiquité gréco-romaine⁵⁰. Le matériel pédagogique abondait. Pour nous en faire une idée, nous pouvons nous reporter à l'état de ce qui fut acheté par l'Académie d'architecture dans la succession de l'architecte en 1774⁵¹, bien que nous devions considérer que le professeur avait sans doute continué à acheter du matériel et des modèles tout au long de sa vie. Messieurs Franque et Mauduit avaient donc, pour le compte de la Compagnie, fait l'acquisition d'instruments mathématiques (un compas, un graphomètre, etc.), de livres, d'échantillons de matériaux (collections de pierres, briques, bitume et fer de différentes sortes, bois, marbres, plombs, vitres, etc.), mais également quantité de modèles à vocation pédagogique, comme des modèles de stéréotomie (une trompe, une arrière-vousure, un modèle de l'escalier de Chambord en plâtre), de menuiserie (un petit modèle d'un comble de Chartres, modèle de porte, panneaux), de machines, grue ou mouton, et les modèles des cinq ordres d'architecture avec piédestaux et entablements⁵². Cette collection de

⁴⁹ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. lxxxiii-xc.

⁵⁰ Basile BAUDEZ, *Pouvoir et architecture dans l'Académie des Lumières : Paris au regard de Rome et Madrid, 1750-1800*, thèse de doctorat sous la direction du Professeur Jean-Michel Leniaud, EPHE, 2006, p. 328. Pour une étude de la diffusion des modèles de sculpture antique au XVIII^e siècle, nous renvoyons à l'étude de Francis HASKELL et Nicholas PENNY, *Pour l'amour de l'Antique*, Paris, Hachette, 1988.

⁵¹ Archives de l'Institut, Académie royale d'architecture, B 22/4, *État de ce qui a été acheté pour l'Académie par M. Franque et Mauduit à la vente des effets de feu M. Blondel le 30 janvier 1774*.

⁵² Comme l'indique l'inventaire après décès de l'architecte détaillé plus haut.

modèles et de maquettes, présentée dans un « corps de logis séparé », semble avoir été ouvert au public, curieux et amateurs, désireux de s'instruire. C'est en tout cas ce que nous rapporte Diderot, dans un exemple de préceptorat d'un abbé pour les enfants d'une famille, adressé à l'impératrice Catherine II⁵³.

Jamais un seul bâtiment n'avait abrité autant de locaux pédagogiques. L'idée maîtresse de cette organisation consistait à rapprocher au maximum la théorie de la pratique, la salle de cours traditionnelle de l'atelier. Blondel réussit parfaitement à porter au sein de son école une partie du chantier, au service de l'enseignement. Gain de temps, coordination dans l'enseignement, formation intensive et continue des élèves sont les grandes nouveautés qu'introduisit Blondel dans son école. Parlant de son école, il utilisa même une fois le mot « Licée », ce type d'établissement d'éducation qui se développerait à la fin du XVIII^e siècle⁵⁴. Il faut dire que l'existence d'un corps professoral complet au sein de son établissement était, en soi, une petite révolution.

Une lettre de Simon-Louis du Ry, élève de Blondel, dans laquelle il relate une fête que le professeur organisa chez lui en 1749, nous donne une idée de l'étendue de la demeure du professeur. Le jeune élève y précise que 130 personnes environ étaient présentes ; on y dansait dans trois endroits différents, dans deux autres pièces, on servait des rafraîchissements, et deux autres encore offraient des tables de jeu. Il faut ajouter à cela un jardin suffisamment vaste pour

Archives Nationales, Minutier Central des notaires de Paris, étude XXXVI, carton 544, *Inventaire après le décès du S. François Jacques Blondel*, 17 janvier 1774.

⁵³ Denis DIDEROT, *Mémoires pour Catherine II*, éd. de Paul Vernière, Paris, Garnier, 1966, p. 48-49 :

« [...] Hier où avez-vous été ? Avez-vous bien couru ?

– Maman, nous avons été chez l'abbé Nollet.

– Oui, voir mourir un moineau dans la machine.

Fi, cela est odieux ! ensuite ?

– Chez Blondel.

– Et quoi faire là ?

– Mais voir des modèles d'architecture.

– L'abbé, savez-vous bien que vous êtes fou ! Est-ce que vous voulez faire de mon fils un maçon ? [...] »

Ce *Mémoire* fut écrit par Diderot lors de son séjour à Saint-Pétersbourg, du 8 octobre 1773 au 5 mars 1774. Cet « exemple pédagogique » (impossible à dater), au-delà de son aspect comique, rend hommage à la réputation que s'était acquise Blondel.

⁵⁴ BLONDEL, *Dissertation sur l'utilité de joindre à l'étude de l'Architecture...*, *op. cit.*, 1754, t. III, p. xxii.

pouvoir y tirer un feu d'artifice⁵⁵ ! Les pièces de l'école, suffisamment vastes, pouvaient donc servir également à d'autres activités.

Pour trouver un précédent à cette école, il faut remonter à 1692 et à l'Académie d'architecture. À cette date, celle-ci quitta les salles de l'Académie de peinture mais resta au Louvre, c'est-à-dire dans des bâtiments qui n'étaient pas conçus pour l'enseignement⁵⁶ (*ill. 02*). La Compagnie déménagea à nouveau en 1722, sans penser une fois encore à aménager des locaux adaptés pour son enseignement. Jusqu'en 1775, elle occupa des locaux plus exigus qu'auparavant. Il faut attendre cette date pour la voir jouir d'un nouvel espace, d'après des plans dessinés par Gabriel en 1757 pour un des pavillons de la cour carrée, projet qui, à l'époque, fut bloqué par Marigny⁵⁷ (*ill. 03 à 14*). D'ailleurs, ironie de l'histoire, lorsque Blondel devint professeur de l'Académie, il se plaignait de ne pas avoir une pièce particulière pour y tenir école et de manquer de loges pour le Grand Prix⁵⁸. Sans doute était-il mieux installé rue de la Harpe.

Quatre salles de cours, un cabinet pour les livres et les expériences de physique, un atelier de coupe des pierres et un local pour les exercices utiles (armes, musique et danse, indispensables compléments de la formation d'architectes appelés à fréquenter la clientèle de la haute société) ; ajoutons à cette offre la possibilité pour les élèves d'une pension : quel retard affichait l'enseignement officiel, près de trente ans après l'ouverture de l'*École des Arts* !

⁵⁵ *Lettre de Simon-Louis du Ry à sa sœur*, lettre 46, Paris, 15 octobre 1749 : « nous etions environ 130 p[*biffé* : d]ersonnes, 60 Dames et le reste d'hommes sa maison qui ne laisse pas que d'etre assées vaste nous pouvoit a peine contenir lon dansoit dans trois endroits, deux autres pieces destinées à se rafraichir offroient des rafraichissemens de toute espece, il y avoit encore deux pieces avec des tables à jeu ou M Blondell avoit sagement placé 5 ou 6 Mères et autant de Barbons, [*biffé* : qui] telle etoit la disposition de [*biffé* : l]sa maison [*biffé* : de M Blondell]. [il faut ajouter à cela un jardin suffisamment vaste pour pouvoir y tirer un feu d'artifice]. »

⁵⁶ PELPEL, *La formation architecturale*, *op. cit.*, p.74. Il indique que la salle de cours mesurait environ 130 m² et qu'elle était unique.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ BLONDEL, *Mémoire adressé à Mr. Le Marquis de Marigny concernant l'École de l'Académie Royale d'Architecture*, Bibliothèque de la Ville de Paris, manuscrit fonds Marigny, NA ms 105, Fol. 58r. 12 octobre 1767.

À la suite de son *Discours* du 16 juin 1747⁵⁹, Blondel exposa un « ordre des leçons », expliquant le programme des cours. Disons-le tout de suite, cet ordre s'avère très confus et manque beaucoup de lisibilité. Découpé en dix paragraphes correspondant chacun à une leçon, il indique l'horaire, l'intitulé et le nom de l'enseignant chargé du cours.

Les enseignements étaient les suivants :

Blondel :	« Dessin » concernant l'architecture et l'ornement, relatifs à la décoration intérieure et extérieure, au jardinage, à la menuiserie, serrurerie, &c. Leçons de théorie sur la convenance, l'harmonie, la proportion, la situation, &c. Visites de bâtiments. Leçons particulières de pratique dans des ateliers.
Rogean de Val ⁶⁰ :	Mathématiques, calcul, géométrie, longimétrie, trigonométrie, planimétrie, toisé, géodésie, stéréotomie, mécanique, hydraulique (toujours en rapport avec l'architecture).
Saint-Aubin ⁶¹ :	Principes et proportions du corps humain, histoire (pour illustrer les allégories).
Gravelot ⁶² :	Perspective.

⁵⁹ BLONDEL, *Discours sur la manière d'étudier l'Architecture, op. cit.*, 1747.

⁶⁰ Rogean de Val, ingénieur et maître de mathématiques. Il fit passer entre 1737 et 1742 des annonces pour des cours de physique, de mathématiques et de chimie. *Mercur de France*, juin 1737, p. 1404-1405 ; mai 1740, p. 968-969 ; avril 1742, p. 786-788.

⁶¹ Gabriel-Jacques de Saint-Aubin (1724-1780), dessinateur, graveur à l'eau-forte et peintre.

⁶² Hubert-François Bourguignon, dit Gravelot (1699-1773), était illustrateur, graveur, dessinateur et peintre.

Il fit ses études au collège des Quatre-Nations. Élève médiocre, Gravelot tente le voyage de Rome avant d'être contraint, faute de ressources, de revenir à Paris sans avoir pu dépasser Lyon. Après l'échec d'une opération commerciale à Saint-Domingue où l'avait envoyé son père, il devient l'élève de Jean II Restout puis de Boucher.

En 1732, il fut invité à travailler à Londres avec le graveur Claude Du Bosc, où ses illustrations, notamment pour l'édition des *Œuvres complètes* de Shakespeare en 1744, ont influencé les artistes anglais. Il fut ainsi actif à Vauxhall Gardens et enseigna à St Martin's Lane Academy où il contribua à former une génération d'artistes parmi lesquels on compte Thomas Major et Thomas Gainsborough. Grâce à son enseignement et à ses collaborations avec des artistes anglais, il joua un rôle majeur dans l'introduction en Angleterre du style rococo. Pendant son séjour à Londres, il illustra plus de cinquante livres dont *Pamela*, de Samuel Richardson. Les sentiments anti-français déclenchés par la bataille de Fontenoy en 1745 ramènent Gravelot, qui a revivifié la gravure d'illustration en Angleterre, à Paris, où il n'a aucune difficulté à trouver à occuper ses talents. Jusqu'à sa mort en 1773, il fut considéré comme le plus grand graveur et illustra notamment le *Décameron* (1757), *la Nouvelle Héloïse* (1761), les *Contes moraux* de Marmontel (1765), *les Métamorphoses* d'Ovide (1767-1771), *la Jérusalem délivrée* du Tasse (1771), etc. Gravelot s'est également distingué dans les illustrations et les rocailles qu'il a réalisées pour des ébénistes, tapissiers et des chaudronniers. Gravelot était le frère du géographe Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville.

Girard ⁶³ :	Art de modeler en terre et en cire.
Melant ⁶⁴ :	Art du trait ⁶⁵ .
« Nos meilleurs ouvriers » :	Développement et pratique de la charpenterie et de la menuiserie ⁶⁶ .

L'éloge du peintre François Desvoges rappelle que Blondel « a pu former à la fois des élèves distingués dans la peinture et la sculpture, donner en même temps à une foule d'ouvriers les talents utiles pour l'exercice des différentes professions, et s'élever avec les uns aux plus hautes conceptions de l'art, et chaque jour, descendre avec les autres aux détails élémentaires⁶⁷. » Parfois qualifiés d'ouvriers – comme c'est le cas chez Blondel –, il s'agit en réalité d'artisans qui sont très exactement des exécutants aussi qualifiés qu'indispensables. Marianne Roland Michel souligne, à propos du rocaille, que c'est sans doute « cette primauté donnée à une technique artisanale de premier plan qui a contribué non tant à la mort rapide du style rocaille que surtout à son mépris quasi instantané, son rejet par les tenants du grand goût ou du grand genre ; car, enfin, qu'était-ce qu'un art, un style, qui devait tant aux arts mineurs, qui étaient ces architectes et ces théoriciens qui consacraient tant de place dans leurs traités aux *ornements* des façades ou des intérieurs, qu'étaient-ce que ces peintres sombrant dans l'exotisme les plus *pittoresque*, qui étaient ces graveurs voués aux cartouches et aux caprices⁶⁸ ? » Et elle souligne le paradoxe de voir ce mélange en quelque sorte institutionnalisé par ceux mêmes qui en déplorent les effets néfastes, tel Blondel et ses leçons destinées aux ouvriers-artisans.

⁶³ Girard, sculpteur en ornements.

⁶⁴ Melant, appareilleur.

⁶⁵ L'art du trait était la stéréotomie.

⁶⁶ Ces ouvriers spécialisés enseignaient également l'art de la fabrication des maquettes. *L'Année littéraire* rapporte en 1749 que le menuisier qui réalisa le modèle du projet de l'hôtel de ville de Rouen, par Le Carpentier, était le sieur Drouin, « un de ces hommes formés par la théorie de son métier dans l'École des arts ». *L'Année littéraire*, 1749, n° 5, p. 237.

⁶⁷ Cité dans ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, op. cit., p.146.

⁶⁸ *Idem*.

En 1754, Blondel modifia son enseignement en réformant les cours qu'il dispensait. Dans un *Discours* qu'il publie la même année, il annonce la création de trois cours distincts, réservés à trois publics distincts. Il s'agissait là d'une véritable innovation. Non content de réunir dans un ensemble unique différentes matières au service de l'enseignement de l'architecture, Blondel souhaitait à présent instituer différents cours, adaptés au niveau et aux aspirations des élèves :

Dans ces vues, nous avons jugé convenable d'en instituer trois ; le premier que nous appellerons *Cours élémentaire*, sera spéculatif, accompagné de démonstrations, & regardera sur tout les personnes qui n'ont besoin d'acquérir les principes de cet Art que par induction ; son objet sera de multiplier les connoissances, d'éclairer le goût, de guider le jugement de ceux qui par leur naissance doivent un jour exercer les premiers emplois de l'État, soit à la Cour, soit dans les Provinces, & qui par cette considération ne doivent pas ignorer les principaux élémens d'un Art si fort en recommandation chez tous les Peuples policés, & sur lequel ils auront souvent des choix à faire, des décisions à donner & des exemples à laisser à la postérité.

Le second intitulé *Cours de théorie* sera accompagné de citations utiles & importantes, dicté, démontré, & destiné pour ceux qui font l'objet non seulement de l'Architecture, mais encore de la Peinture, de la Sculpture, & des autres Arts, qui tirent tous de grands avantages des règles & des principes de l'Architecture ; ce qui perfectionnera les lumières déjà acquises par les Personnes de la profession, & leur fera pénétrer l'origine & discuter les préceptes d'un Art dans lequel ils doivent un jour faire éclater tout leur talent.

Le troisième, sous le nom de *Cours de pratique*, aura pour objet l'exercice du dessein [...]; l'application de la Géométrie aux Arts mécaniques ; & sera consacré à ceux qui, se bornant à la construction des bâtimens, ont besoin d'une théorie moins transcendante, mais auxquels de simples élémens ne suffiroient cependant pas, pour acquérir les connoissances qui leur sont nécessaires dans l'art de bâtir, & qui faute de principes, ne pourroient jamais faire de grands progrès dans leur profession⁶⁹.

Par la division de son enseignement en trois cours distincts, Blondel souhaitait rendre celui-ci plus efficace. Il ciblait également trois publics différents. Le premier cours, dit élémentaire, visait les hommes appelés à gouverner et pour qui des notions d'art et d'architecture s'avéraient à ce titre indispensables. Le second, de théorie, s'adressait plus spécifiquement aux artistes. Enfin le troisième, dit de pratique, concernait plus les artisans du bâtiment. Mais cette école était donc bien l'expression des goûts, des tendances de son époque, des besoins de vulgarisation scientifique du XVIII^e siècle, de cette soif de savoir qui tourmentait les diverses classes de la société, et de cette philanthropie qui les rapprochait toutes⁷⁰.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 13-15.

⁷⁰ COURAJOD, *L'École Royale des élèves protégés*, *op. cit.*, p. LXXVIII.

Blondel, à travers son enseignement, contribua à l'éducation des artistes, mais aussi des élites, afin de pouvoir faire triompher ses idées. Détracteur de la rocaille, il suivait un mouvement initié par d'autres avant lui, notamment des hommes de lettres. C'est grâce à cette action commune que l'État royal, conscient de ses faiblesses et alerté de la situation, parvint à réformer son action en matière de beaux-arts. De l'artiste au professeur, du savant au ministre, tous jouèrent un rôle dans ce changement de cap.

I.3 *En France, une prise de conscience de la part d'un État cultivé*

La mode du décor rocaille s'impose dès la fin du règne de Louis XIV et surtout sous la régence du duc d'Orléans. Ce style de décor plaisait à une clientèle élégante et privée, et son influence était d'autant plus vive que les commandes d'État se firent rares pendant toute cette période. L'urbanisme et les monuments publics se font oublier, laissant libre cours aux caprices et aux charmes du décor de loisir et de plaisir. Dès les années 1730, Caylus, Mariette, des amateurs, Blondel, un professeur d'architecture, Bouchardon, un sculpteur, tous proches des cercles officiels des arts royaux, ont pris une conscience alarmée du déséquilibre qui s'était introduit dans le beau système de Colbert, aux dépens de l'image du roi et de l'État. Peu apte à dire la grandeur royale et la loyauté de ses sujets, plus apte à célébrer le bonheur privé, le rocaille servait surtout les goûts des riches⁷¹. L'essor des maisons de plaisance, auquel Blondel consacra son premier ouvrage éponyme, prouve cette pente hédoniste vers un bonheur privé, loin des galeries monotones et de la symétrie intimidante du Versailles de Louis XIV⁷².

Dans sa longue gestation (1730-1750), le retour à l'antique français épousa à sa façon une tendance qui se manifestait en Europe, surtout en Angleterre et à Rome, là où le rocaille français rencontrait le plus de résistances. Plusieurs recueils de gemmes antiques contribuèrent à un sentiment nouveau des formes, et à réhabiliter le dessin contre le coloris, caractéristique de la décoration rocaille. Mais réservées à un public averti, ces publications ne constituent pas le seul moteur d'un changement de goût. L'éloquence des écrivains, en tout premier lieu Voltaire (le Voltaire « citoyen » des *Lettres philosophiques* et des brochures sur les *Embellissements*

⁷¹ Marc FUMAROLI, *Retour à l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières*, in « L'Antiquité révue, innovations et résistances au XVIII^e siècle », catalogue d'exposition, Paris, Gallimard, 2010, p. 33.

Fiske KIMBALL, *Le style Louis XV : origine et évolution du rococo*, Paris, A. et J. Picard, 1949.

⁷² Aurélien DAVRIUS, « La « Petite Maison ». Une collaboration entre belles-lettres et architecture au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2009, n^o 4, p. 841-869.

de Paris), suivi d'un inconnu, Étienne La Font de Saint-Yenne, dont les brochures polémiques connurent un profond retentissement, prit pour exemple Colbert pour exiger des autorités de la Ville de Paris et de l'État une politique volontariste en matière d'architecture et pour condamner les excès du rocaille qui privilégiait la forme au fond. Ces appels formulés par des interprètes éloquents de l'opinion publique furent entendus par les autorités royales comme Madame de Pompadour (accusée en sourdine d'être la muse du rocaille), son oncle (et probablement son père) le fermier général Le Normant de Tournehem, son frère le marquis de Vandières et l'entourage d'amateurs liés à la Surintendance et aux Académies. Ces personnes jugèrent bon de renverser la mode rocaille et d'orienter dans un sens vigoureusement réformé les arts royaux. Le comte de Caylus, dès les années 1730, souhaitait un tel tournant. Son autorité d'antiquaire, son amitié avec le grand connaisseur P.-J. Mariette, la protection qu'il apportait à Bouchardon et aux jeunes talents de l'Académie, contribuèrent largement au succès de la nouvelle politique des arts inaugurée par Le Normant de Tournehem, successeur en 1745 de Philibert Orry à la tête de la Surintendance, et par le peintre Charles Coypel, Garde des tableaux et dessins de la Couronne de 1722 à 1752, nommé Directeur de l'Académie de peinture et de sculpture en 1747, et Premier peintre du roi la même année. Le comte de Caylus était l'ami intime de Coypel.

Après avoir brossé le tableau de ce courant littéraire et archéologique dans les années 1730-1750, nous aborderons le cas de l'arrivée de Blondel au professorat de l'Académie royale d'architecture, secondé à ce poste par son ancien élève Julien-David Le Roy.

Littérature

Blondel avait ouvert, à titre privé, son *École des Arts* – elle ne prit ce nom que plus tard – vers 1739. Il donnait depuis 1737 au moins des leçons particulières d'architecture, car il était indigné par le « silence des architectes de nos jours, [et] la disette des leçons publiques sur l'architecture⁷³ », comme nous l'avons déjà évoqué. À cette période, et depuis les années 1725-1730, le triumvirat du rocaille, à savoir Lajoüe, Pineau et Meissonnier⁷⁴, donnait le ton à Paris pour la décoration intérieure⁷⁵. Mais dans les années 30 et surtout 40 du XVIII^e siècle, leur position quasi-hégémonique se trouva de plus en plus contestée par la critique.

Voltaire, là encore, précède et ameute l'opinion. L'intérieur qu'il décrit ironiquement dans son *Temple du goût* (1731)⁷⁶, pourrait bien avoir été exécuté par le triumvirat de décorateurs que nous venons d'évoquer :

Certain maçon, en Vitruve érigé
Lui trace un plan d'ornements surchargé,
Nul vestibule, encore moins de façade ;
Mais vous aurez une longue enfilade ;
Vos murs seront de deux doigts d'épaisseur,
Grands cabinets, salon sans profondeur,

⁷³ BLONDEL, *Discours*, *op. cit.*, 1754, p. 11.

⁷⁴ L'orfèvre et architecte Meissonnier est un artiste clef de la période. Son influence, son travail, ses goûts inspirés du gothique, reviennent fréquemment dans les écrits de Blondel. Cet artiste turinois a été largement et en profondeur étudié par Peter Fuhring. Nous renvoyons le lecteur à cette étude, très complète et riche en citations, qui nous a été fort utile tout au long de nos recherches sur l'œuvre de Jacques-François Blondel. Peter FUHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier, un génie du rococo (1695-1750)*, Turin-Londres, Allemandi, 1999.

⁷⁵ BLONDEL, *Homme du Monde*, *op. cit.*, t. I, p. 47 : il écrit à propos d'une maison construite par Hardouin-Mansart, que « les dedans ont été restaurés et embellis il y a une vingtaine d'années, temps où Pinault et Meissonnier imaginèrent ces ornements qui ont longtemps été en vogue [...]. On n'y voit guère que des ornements frivoles, des contours contrastés, sans discrétion & sans choix. Cette pièce, magnifique par l'éclat de l'or & par une assez vaste étendue, n'étoit dédiée à aucune divinité. Nuls symboles, nulles allégories ne désignaient ni son usage, ni l'intention du propriétaire, ni celle des Artistes qui y avoient présidé. Pour comble de disgrâce, les tableaux de Lajoux ornoient les dessus de porte ; autre artiste qui, de même que les Pinault & les Meissonnier, n'auroient jamais dû avoir d'imitateur ». Une note précise : « *Lajoux*, peintre de chevalet. Par le dérèglement de son imagination, il contribua encore plus que Pinault & Meissonnier, dont il étoit contemporain, au mauvais goût des ornements & aux compositions bizarres ».

⁷⁶ VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, Rouen, Jore, 1^{ère} éd. 1733, éd. de Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, 1961 (rééd. 2008).

Petits trumeaux, fenêtres à une guise,
 Que l'on prendra pour des portes d'église ;
 Le tout boisé, verni, blanchi, doré,
 Et des badauds à coup sûr admiré.
 Réveillez-vous, monseigneur, je vous prie,
 Criait un peintre : admirez l'industrie
 De mes talents ; Raphaël n'a jamais
 Entendu l'art d'embellir un palais ;
 C'est moi qui sais ennoblir la nature ;
 Je couvrirai plafonds, voûte, voussure,
 Par cent magots travaillés avec soin,
 D'un pouce ou deux, pour être vus de loin⁷⁷.

Cette satire antirocaille de Voltaire pique au vif l'honneur des architectes, dont l'art majeur est entièrement parasité par les arts mineurs de la décoration. Au goût évaporé du rocaille, Voltaire oppose les « tristes censeurs épris d'antiquité et de gravité⁷⁸ » : ils ne sont pas à la mode, mais ils ont pour eux le bon goût. Avec sa propre autorité, le philosophe avait le premier préparé le terrain à un changement de mode. Il ne s'occupa jamais, certes, de questions architecturales au sens propre. Homme universel, ne se piquant de rien, il adressait le 9 janvier 1739 une lettre au comte de Caylus pour le féliciter de son action dans la construction de la fontaine de Grenelle et pour les embellissements de Paris⁷⁹. Pourtant, l'écrivain « citoyen » publia en 1742, et sans doute avant même cette date, un petit opuscule sur lequel il convient de s'arrêter, intitulé *Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire*⁸⁰. Le terme « citoyen » est introduit pour la première fois avec ce sens sous la plume de Voltaire

⁷⁷ *Ibidem*, p. 137.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ *Lettre de Voltaire à M. le comte de Caylus*, 9 janvier 1739.

« Je n'ai rien à dire sur la belle fontaine qui va embellir notre capitale, sinon qu'il faudrait que M. Turgot fût notre édile et notre préteur perpétuel. Les Parisiens devraient contribuer davantage à embellir leur ville, à détruire les monuments de la barbarie gothique, et particulièrement ces ridicules fontaines de village qui défigurent notre ville. Je ne doute pas que Bouchardon ne fasse de cette fontaine un beau morceau d'architecture ; mais qu'est-ce qu'une fontaine adossée à un mur, dans une rue, et cachée à moitié par une maison ? Qu'est-ce qu'une fontaine qui n'aura que deux robinets, où les porteurs d'eau viendront remplir leurs seaux ? Ce n'est pas ainsi qu'on a construit les fontaines dont Rome est embellie. Nous avons bien de la peine à nous tirer du goût mesquin et grossier. Il faut que les fontaines soient élevées dans les places publiques, et que les beaux monuments soient vus de toutes les portes. Il n'y a pas une seule place publique dans le vaste faubourg Saint-Germain ; cela fait saigner le cœur. Paris est comme la statue de Nabuchodonor, en partie or et en partie fange. »

⁸⁰ Cet opuscule, imprimé dans le tome V de l'édition de 1742 des *Œuvres de Voltaire*, est peut-être plus ancien. Dans une édition in-8°, dont le tome VI porte la date de 1745, il est intitulé *Discours sur ce qu'on ne fait pas et sur ce qu'on pourrait faire*. *Œuvres complètes de Voltaire, Mélanges II*, Paris, Garnier Frères, 1879, p. 185-187.

à cette époque dans cette brochure. Ce mot donne à son intervention un sens civique inattendu dans une monarchie. Un passage de cet écrit suffira pour faire comprendre l'insolite de cette attitude : « il y a souvent des hommes qui, sans avoir acheté le droit de juger leurs semblables, aiment le bien public autant qu'il est négligé quelquefois par ceux qui acquièrent, comme une métairie, le pouvoir de faire du bien et du mal »⁸¹. Pour préciser le sens du bien public qui inspire son propos, Voltaire recourt à un exemple emprunté à la Rome républicaine. C'est dans cette Rome antique, patrie des arts, qu'un citoyen dont la passion dominante était le désir de rendre son pays florissant, demanda à parler au consul. Ce dernier, occupé à un banquet en compagnie du préteur, de l'édile, de quelques sénateurs, de leurs maîtresses et de leurs bouffons, ne pouvait être dérangé. Le citoyen laissa donc à un esclave un mémoire, qui fut lu à table. Ce texte dénonçait en substance l'inertie des dirigeants : le chômage accroupissant les pauvres, alors que les travaux publics manquaient de main-d'œuvre ; même carence envers les soldats qui pourraient être employés en temps de paix à entretenir chemins et citadelles ; l'aspect barbare des villes qui pourrait faire place à la magnificence urbaine ; les marbres entassés sur le rivage du Tibre qui pourraient être confiés aux sculpteurs et devenir les portraits des grands hommes, exemples de vertu ; le manque d'eau dans les maisons et le délabrement des fontaines publiques ; l'architecture barbare du principal temple ; l'infamie de l'entrée des lieux de spectacle ; les salles où le peuple se rassemble pour entendre ce que l'univers doit admirer n'ont ni proportion, ni grandeur, ni magnificence, ni commodité ; le palais de la capitale menace ruine, sa façade en est cachée par des mesures, et Moletus y a sa maison au milieu de la cour ; etc. Il s'agit non seulement d'un exemple, mais aussi d'une allégorie. Le « citoyen » c'est Voltaire, le directeur des Bâtiments du roi, c'est Philibert Orry⁸². La leçon de cette allégorie à l'antique porte sur la situation française contemporaine. Ce « citoyen anonyme » conclut son message en se

⁸¹ *Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire*, in *Œuvres complètes de Voltaire, Mélanges II*, Paris, Garnier Frères, 1879, p. 185.

⁸² Philibert Orry (1689-1747), Surintendant des Bâtiments du roi de 1736 à 1746. Il rétablit le Salon bisannuel, ce qui lui valut d'être élu vice-protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture en avril 1737.

défendant d'éventuelles excuses des dirigeants. Le coût que nécessiteraient ces mesures devrait revenir à employer des Romains, architectes, sculpteurs, peintres et artistes. Ces artistes récompensés rendront cet argent à l'État par les nouvelles dépenses qu'ils seront en état de faire, car le peuple le plus riche est toujours celui qui travaille le plus. Après avoir livré le message du citoyen, Voltaire achève son opuscule en relatant l'effet produit sur les édiles Romains : le sénateur Appius, qui avait été touché en secret à la lecture du mémoire, construisit quelques temps après la voie Appienne ; Flaminius fit la voie Flaminienne ; un autre, des marchés publics. Et Voltaire de conclure que l'écrit du citoyen obscur fut une semence qui germa peu à peu dans la tête des grands responsables républicains.

L'exemple des fontaines publiques qui « n'ont ni goût ni propreté » peut se rapprocher de la construction au même moment de la fontaine des Quatre-Saisons, rue de Grenelle, à Paris⁸³. Ensuite, le principal temple « d'architecture barbare » stigmatise évidemment la cathédrale Notre-Dame de Paris. Mais le passage le plus important concerne « le palais de votre capitale [qui] menace ruine » : l'allusion au Louvre est claire. Lorsque le « citoyen-Voltaire » dénonce le fait que sa « façade en est cachée par des masures, et Moletus y a sa maison au milieu de la cour », la référence au palais parisien ne fait aucun doute.

Cette brochure de Voltaire, certes brève, mettant en cause l'absence de politique de l'administration royale en matière de monuments publics et d'urbanisme, et surtout l'état d'abandon du palais du Louvre, changea le paysage

⁸³ La fontaine des Quatre-Saisons est une fontaine monumentale, située dans le VII^e arrondissement de Paris, aux numéros 57 et 59 de la rue de Grenelle.

La construction représenta un très grand chantier entrepris par la ville de Paris, sous la responsabilité de Michel-Étienne Turgot, (prévôt des marchands et père du ministre de Louis XVI). Elle était destinée à procurer de l'eau pour le quartier mais aussi à être un monument commémoratif en l'honneur du roi Louis XV. Son coût a été considérable (plus de 139 000 livres), le maître d'œuvre et l'ensemble de son décor sculpté fut confié à Edme Bouchardon. Les travaux, commencés en 1739 furent terminés en 1745.

L'importance du projet dans une rue si étroite suscita des réactions. Voltaire, dans une lettre qu'il écrivit au Comte de Caylus en 1739, raillait le gigantisme et la prétention du projet pour un si petit service rendu. Cependant Michel-Étienne Turgot fut très satisfait du travail de Bouchardon et lui fit accorder une pension annuelle de 1500 livres.

Daniel RABREAU, *Paris et ses fontaines*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1995, p. 99.

artistique. Il donnait une voix à l'opinion accoutumée au silence respectueux. C'était la première fois qu'un auteur, qui plus est étranger au milieu des arts et de l'architecture, osait de telles remontrances. Une fois ce premier jalon posé en 1742, le philosophe réitéra sept ans après dans une brochure plus longue, plus précise, mais aussi plus polémique. *Des Embellissements de Paris*⁸⁴, c'est son titre, fut écrit après la paix d'Aix-la-Chapelle du 18 octobre 1748 et publié dans le volume intitulé *Recueil de pièces en vers et en prose, par l'auteur de la tragédie de Sémiramis*, 1750, in-12. Voltaire avait écrit cet opuscule fin 1748 ou début 1749. Il a donc la préséance sur La Font de Saint-Yenne qui entame la même année une campagne sur le ton « citoyen » et sur les mêmes thèmes d'intérêt public auxquels le philosophe avait recouru dès 1742 (*Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire*⁸⁵). Avec un remarquable esprit de suite, Voltaire amplifie en 1751 ses pamphlets dans *Le Siècle de Louis XIV*, et vers 1756, dans la ligne *Des Embellissements de Paris*, il publia *Des Embellissements de la ville de Cachemire*, où il reprend sous un masque allégorique facile à lever, les critiques et les suggestions applicables à Paris.

Dans la brochure *Des Embellissements de Paris* de 1748 ou 1749 (mais publié en 1750), Voltaire développe et prolonge la réflexion qu'il avait esquissée en 1742. Il commence son opuscule en remémorant l'action d'un « citoyen » qui réalisa à ses dépens la place des Victoires, destinée à glorifier Louis XIV et à embellir Paris. Sans le nommer, il fait allusion au maréchal de La Feuillade⁸⁶, qui « fit plus que sept cent mille citoyens n'ont encore fait dans ce siècle ». Le terme de « citoyen » prend de nouveau une signification essentielle dans l'argumentation de l'écrivain. Ensuite, il reprend les exemples évoqués dans *Ce qu'on ne fait pas et ce qu'on pourrait faire*, en les explicitant. C'est l'état d'abandon du palais royal parisien qui fait le plus cruellement scandale : « On passe devant le Louvre, et on gémit de voir cette façade, monument de la grandeur de Louis XIV, du zèle de Colbert, et du génie de

⁸⁴ *Des embellissements de Paris*, in *Œuvres complètes de Voltaire, Mélanges II*, Paris, Garnier Frères, 1879, p. 297-304.

⁸⁵ Cet opuscule, imprimé dans le tome V de l'édition de 1742 des *Œuvres de Voltaire*, est peut-être plus ancien. Dans une édition in-8°, dont le tome VI porte la date de 1745, il est intitulé *Discours sur ce qu'on ne fait pas et sur ce qu'on pourrait faire*. *Œuvres complètes de Voltaire, Mélanges II*, Paris, Garnier Frères, 1879, p. 185-187.

⁸⁶ François III d'Aubusson, comte puis duc de La Feuillade (1631-1691), maréchal de France.

Perrault, cachée par des bâtiments de Goths et de Vandales ». Il renouvelle ensuite sa critique des théâtres parisiens incommodes et qualifiés de dégoûtants. Il s'indigne de ce que la capitale ne soit ornée que de deux fontaines dans le grand goût (celle des Innocents et celle de Grenelle). À ses yeux, bien que certains quartiers ou monuments de Paris, comme l'arc de triomphe de la Porte Saint-Denis, la statue équestre d'Henri le Grand, le Louvre, les Tuileries, ou encore les Champs-Élysées, égalent ou surpassent à ses yeux les beautés de l'ancienne Rome, le centre de la ville, obscur, resserré, hideux, représente encore les âges de la plus honteuse barbarie. Et il conclut : « Nous le disons sans cesse ; mais jusqu'à quand le dirons-nous sans y remédier ? »

Voltaire se demande à qui il appartient d'embellir la ville, sinon aux habitants qui jouissent en son sein de tout ce que l'opulence et les plaisirs peuvent prodiguer aux hommes ? Il se rappelle que la Ville de Paris avait lancé en 1748 le projet de dresser une statue en l'honneur du souverain⁸⁷, après la guérison de Metz. Mais où installer ce monument ? Un concours est organisé pour la création d'une place : une centaine de projets nous sont connus, tant par un mémoire du comte d'Argenson⁸⁸, que par un plan de la capitale publié par Pierre Patte en 1765⁸⁹, où vingt-quatre d'entre eux ont été reportés. Situés tant sur la rive droite que sur la rive gauche, et même les îles, leurs auteurs rivalisèrent en destructions foncières et aménagements urbains. Aucun ne fut appliqué, il ne nous reste qu'un plan qui anticipe singulièrement, avec un siècle d'avance, les aménagements du baron Haussmann. Fin 1748, Louis XV retient le quartier de Buci pour la nouvelle place, face à la Seine, sur les terrains du grand hôtel de Conti. Mais la municipalité renonce à ce projet, trop onéreux, en octobre 1749. Ce n'est qu'en 1750 que le roi renonce à son tour à la rive gauche et opte pour l'extrémité du jardin des Tuileries, au lieu dit « esplanade du Pont-Tournant », terrain vierge de toute construction et qui présente l'avantage de lui appartenir en grande partie. La ville prend acte de

⁸⁷ La ville commande en juin 1748 au sculpteur Edme Bouchardon (1698-1762) une statue équestre du roi en bronze.

⁸⁸ Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3103 (daté de 1749).

⁸⁹ Pierre PATTE, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, Desaint, 1765, pl. XXXIX.

cette décision le 21 avril 1750. Voltaire fustige, dans son pamphlet publié en 1750, la lenteur des opérations et s'exclame : « depuis le temps qu'on en parle, on a bâti une place dans Londres et on a construit un pont sur la Tamise. » Et d'ajouter : « Il est temps que ceux qui sont à la tête de la plus opulente capitale de l'Europe la rendent la plus commode et la plus magnifique. » La suite de ce chantier ne sera guère plus rapide. Le concours pour l'aménagement de la place ne fut ouvert qu'en 1753, et réservé aux membres de l'Académie royale d'architecture. Dix-neuf projets furent compilés l'année suivante dans un recueil⁹⁰ dédié au marquis de Marigny, mais le roi choisit finalement Ange-Jacques Gabriel pour la construction, charge à lui d'emprunter les meilleures idées proposées par les concurrents. Il bénéficia du soutien de Madame de Pompadour, qui supervisa l'ensemble des travaux⁹¹. Le projet est finalement accepté en 1755, après sept années de discussions. La statue équestre du monarque, vêtu à la romaine, coiffé d'un catogan et couronné de lauriers, fut confiée à Edme Bouchardon, le protégé de Caylus (elle sera achevée par Jean-Baptiste Pigalle), et inaugurée le 20 juin 1763.

Les reproches faits dans ce pamphlet par Voltaire au pouvoir municipal sont clairs et nets. Pour remédier à cette inertie, le philosophe propose plusieurs idées. Tout d'abord, employer les pauvres à des travaux d'embellissements enrichirait l'État au lieu de l'appauvrir, car avec la circulation de l'argent, un peuple qui travaille est toujours plus riche (argument déjà employé dans le texte de 1742). Ensuite, il condamne le gaspillage de fonds dans des « festins qui ruinent la santé et la fortune », les jeux d'argent, etc. Voltaire se lance même dans des estimations chiffrées de ces dépenses autant inutiles que coûteuses pour la collectivité, et les compare avec celles engendrées par la construction de Versailles, soulignant que le coût de trois bosquets aurait suffi pour les embellissements nécessaires de la capitale. Mais il précise que quand un souverain fait ces dépenses pour lui, il témoigne de sa grandeur ; quand il les fait pour le public, il témoigne de sa magnanimité : dans l'un et l'autre cas, il encourage les arts, il fait circuler l'argent,

⁹⁰ *Recueil Marigny : projets pour la Place de la Concorde, 1753*, éd. par Jörg Garms, Paris, Paris Musées, 2002.

⁹¹ C'est elle aussi qui supervisa les travaux de la nouvelle École Militaire (1751).

et rien ne se perd dans ses entreprises. Bien sûr, la France qui sort de la guerre de succession d'Autriche (1741-1748) était affaiblie économiquement. Le roi « n'est point en état à présent de dépenser beaucoup pour nos plaisirs », mais c'est aux citoyens (et à la municipalité), écrit Voltaire, à contribuer à présent aux embellissements de Paris. Encore faut-il le vouloir, s'exclame-t-il. Il compare alors la situation de la capitale française à celle que connut Londres après son incendie de 1666, et sa rapide reconstruction : « Quoi ! ne sera-ce jamais qu'à la dernière extrémité que nous ferons quelque chose de grand ? Si la moitié de Paris est brûlée⁹², nous la rebâtirons superbe et commode ; et nous ne voulons pas lui donner aujourd'hui, à mille fois moins de frais, les commodités et la magnificence dont elle a besoin ». Voltaire espère que ses suppliques trouveront un édile assez zélé pour mener à bien de tels projets, car si personne n'en prend la responsabilité, si on se contente d'en parler à table (pour reprendre l'allégorie du citoyen romain du texte de 1742), il ne reste plus qu'à pleurer sur les ruines de Jérusalem.

L'inachèvement du palais parisien, et l'état de délabrement dans lequel il se trouvait au milieu du XVIII^e siècle, avec sa cour carrée remplie de constructions « barbares » et sa colonnade masquée, inspirèrent ce quatrain fameux à Voltaire :

Louvre, palais pompeux dont la France s'honore,
Sois digne de Louis, ton maître et ton appui :
Sors de l'état honteux où l'univers t'abhorre,
Et dans tout ton éclat montre toi comme lui⁹³.

⁹² Sébastien Mercier, dans son *Tableau de Paris*, avait lui aussi proposé, à moitié sérieusement, à moitié ironiquement, un grand incendie pour être « utile à l'embellissement de la ville ». Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994 (éd. commentée de l'éd. originale 1781), t. I, chap. LXXXVIII *On bâtit de tous côtés*, p. 225.

⁹³ À la suite de *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, dialogue*, 2nde édition de 1752, La Font de Saint-Yenne publiait, p. 177-178, « Sur le Louvre. Par M. de Voltaire. » :

Monumens imparfaits de ce siècle vanté,
Qui sur tous les beaux Arts a fondé sa mémoire,
Vous verrai-je toujours en attestant sa gloire,
Faire un juste reproche à sa postérité ?

Faut-il que l'on s'indigne alors qu'on vous admire !
Et que les Nations qui veulent nous braver,
Fieres de nos défauts, soient en drois de nous dire,
Que nous commençons tout pour ne rien achever.

L'impulsion donnée par Voltaire pour réveiller les consciences et tenter de remédier à l'état d'abandon où étaient laissés la ville de Paris et ses principaux monuments, surtout le Louvre, mit l'opinion en mouvement.

Outre les Académies qui y siégeaient, le Louvre était le logement d'artistes qui y emménageaient, et s'y attribuaient des commodités entraînant la dégradation des locaux. Le palais se détériorait donc peu à peu. Dans la droite ligne des écrits de Voltaire dont nous venons de parler, Étienne La Font de Saint-Yenne publia au cours de la même année 1749 un petit in-12 de 165 pages qui allait faire grand bruit, *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, dialogue*⁹⁴, où il mettait en cause l'état du palais, et par delà l'inertie des autorités publiques en matière d'urbanisme⁹⁵. Cette brochure fut suivie la même année d'un *Remercîment des habitans de la ville de Paris à Sa Majesté, au sujet de l'achèvement du Louvre*⁹⁶, texte que l'on retrouve à la suite de *L'Ombre du grand Colbert* dans sa réédition de 1752. Signalons, pour bien comprendre le contexte, que le même La Font de Saint-

Mais ô ! nouvel affront ! quelle coupable audace, [1]
Vient encore avilir ce chef-d'œuvre divin ?
Quel sujet entreprend d'occuper une place, [2]
Fait pour admirer les traits du Souverain ?

Louvre, Palais pompeux, dont la France s'honore !
Sois digne de Louis ton maître & ton appui :
Sors de l'état honteux où l'univers t'abhorre,
Et dans tous ton éclat montre toi comme lui ! [3]

[1] : On élevoit alors dans le milieu de la cour du Louvre le Bâtiment que l'on y voit aujourd'hui.

[2] : On avoit projeté dans le plan du Louvre de placer au milieu de la cour une statue du Roi.

[3] : Louis XV revenoit alors à Paris, victorieux, triomphant et pacifique.

La publication de ces vers de Voltaire par La Font prouve bien la source d'inspiration et la filiation de celui-ci. Le texte de 1742 du philosophe, largement méconnu aujourd'hui, eut sans nul doute une importance considérable, bien au-delà des cercles érudits et lettrés.

⁹⁴ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, dialogue*, La Haye, 1749. Contient « Sur le Louvre » de Voltaire, vers imprimés pour la première fois dans le *Mercur* de mai 1749, p. 27-28. Seconde édition corrigée et augmentée en 1752.

⁹⁵ L'état du palais continua d'inquiéter par la suite, comme l'indique le *Tableau de Paris, Nouvelle édition, Corrigée & augmentée*, t. V, Amsterdam, 1783, p. 238-240, dans son chapitre consacré au Louvre.

⁹⁶ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Remercîment des habitans de la ville de Paris à Sa Majesté, au sujet de l'achèvement du Louvre*, s. l., 1749, in-8°, 16 p.

Yenne avait dénoncé dès juin 1747, dans un retentissant pamphlet anonyme (*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*) et d'une hauteur de ton sans précédent, la décadence de la peinture d'histoire, dont il rendait responsable un enseignement académique, dégénéré selon lui depuis le Grand Siècle⁹⁷. Bachaumont et Mariette, éminents connaisseurs non seulement de la peinture, mais aussi du monde des artistes et des littérateurs, avaient déconseillé à La Font la publication de ce brûlot. Si celui-ci reçut un accueil favorable des journalistes de Trévoux, elle suscita chez les peintres une violente hostilité. Ses *Réflexions sur l'état de la peinture en France* (1747), recensant le Salon de l'année 1746, n'étaient alors que les fondations de *L'Ombre du grand Colbert*, publié deux ans plus tard en 1749. Lors de la réédition de *L'Ombre* en 1752, La Font de Saint-Yenne adressa une lettre de félicitations et de remerciements à Marigny à propos des travaux engagés pour le rétablissement du Louvre⁹⁸. Le Surintendant, flatté, remercia d'ailleurs l'écrivain⁹⁹.

La Font de Saint-Yenne a fait disposer en tête de son recueil (édition de 1752) un frontispice gravé (*ill.* 15). Celui-ci représente la Ville de Paris sous le symbole d'une femme couronnée de tours, dans une attitude suppliante aux pieds du buste de Louis XV à qui elle montre l'état déplorable du Louvre et de sa superbe colonnade déshonorée par une multitude de bâtiments jugés ignobles et indécents, qui en ôtent la vue aux habitants et à toute la Nation. À ses pieds se situe le Génie qui personnifie le Louvre, couché dans la poussière, « prêt à expirer de douleur », atterré et écrasé « sous le poids de l'insulte et de l'humiliation ». On le reconnaît à son plan situé auprès de lui. Au premier plan se trouve l'Ombre de Colbert, par les soins duquel a été élevé ce monument. On a mis sur sa tête la couronne civique. Son action représente le moment où il se précipite au centre de la terre, foudroyé par l'aspect de l'état présent du Louvre, et par le mépris de la Nation pour ce morceau d'architecture. On a représenté dans le fond une partie de

⁹⁷ Ici aussi, comme en architecture, le manque de commandes publiques est la cause de cette décadence.

⁹⁸ Archives Nationales, O¹ 1908/2, f^o 47, 21 mars 1756. *Lettre de La Font de Saint-Yenne à Marigny*.

⁹⁹ Archives Nationales, O¹ 1908/2, f^o 48, 31 mars 1756. *Lettre de Marigny à La Font de Saint-Yenne*.

cette façade dessinée d'un bâtiment vis-à-vis, mais telle « que les passans n'ont pas même la consolation de la voir ».

Dans son *Avertissement* à la seconde édition (1752), La Font de Saint-Yenne remercie le public d'avoir accueilli ses écrits avec bonté et d'avoir reconnu en lui le citoyen. Il évoque le « *vrai Citoyen* [...] si cher aux vrais François ». En ressuscitant Colbert, un des plus grands ministres du XVII^e siècle, il lui emprunte son « organe », afin de persuader ses successeurs de veiller comme lui à l'entretien et à la construction des Maisons royales. Il veut les convaincre qu'il est de leur honneur et de leur devoir d'arrêter la ruine des édifices qui illustrent le plus la Nation, et de les tirer de l'ignominie à laquelle ils ont été abandonnés. La Font attendait de la voix de Colbert qu'elle réveille ses compatriotes de leur léthargie, mais il doit constater que la Nation française, toute de feu pour les nouveautés frivoles et follement bizarres, est de glace pour des chefs-d'œuvre de génie et de perfection qu'elle a sous les yeux depuis longtemps. Façon de condamner le rocaille et de recommander le retour à l'antique pour les bâtiments publics. En parlant de la distribution des bâtiments, science qu'il juge si utile mais si négligée, souvent même entièrement ignorée des architectes le plus en réputation, La Font estime que la magnificence d'une décoration extérieure si convenable et si nécessaire aux édifices publics et aux grands, est inutile et même déplacée chez des particuliers qui ne bâtissent que pour la commodité, la nécessité, ou le revenu. Pour lui, le principal objet d'un architecte sensé et honnête homme doit rester à l'intérieur des limites propres à son commanditaire, et égaler la dépense à sa fortune. La Font rejoint sur ce point singulièrement les idées défendues par Jacques-François Blondel.

En écho à ce texte de 1749, Blondel, dans son *Discours* de 1754, reprochera lui aussi aux « Personnes en place », nées pour protéger les arts, d'en ignorer elles-mêmes jusqu'aux plus simples éléments, et de ne pas être en état d'en évaluer les productions¹⁰⁰. Preuve que l'action de Blondel s'inscrivait parfaitement dans un courant de pensée et de réflexion très partagées à l'époque. Les réflexions du

¹⁰⁰ BLONDEL, *Discours*, *op. cit.*, 1754, p. 22-23.

professeur Blondel sur le rôle et la fonction de l'architecture, mais aussi la réorganisation des méthodes de son enseignement, s'articulent complètement avec les idées amorcées par les « citoyens » Voltaire et La Font de Saint-Yenne quelques années auparavant.

La direction des Bâtiments, dirigée par Lenormant de Tournehem depuis 1746, et l'Académie de peinture et de sculpture, dont Coypel prit la direction en 1747, tinrent compte de ces critiques. Les décisions prises par l'administration royale et par l'Académie de peinture retentirent quelques années après sur l'Académie d'architecture. L'étude de Thierry Lefrançois sur Coypel, directeur de l'Académie de peinture de 1747 à 1752, éclaire ce qui va se passer à l'Académie d'architecture¹⁰¹. Avant même qu'il ne devînt directeur de cette institution, Coypel suscita en mai 1747 la création d'une bibliothèque à l'usage des artistes et l'enrichit généreusement trois semaines plus tard de quelque 223 planches gravées par le comte de Caylus d'après les dessins du Cabinet du roi¹⁰². Victime lui-même de la parcimonie de Philibert Orry, auquel il devait fréquemment reprocher d'avoir porté « un coup funeste » à la grande peinture en abaissant le tarif, Coypel écrivit à la même époque au Surintendant : « Il est à désirer, pour la gloire de M^r le Directeur général, que la peinture soit traitée dorénavant comme elle l'étoit du tems de M. Colbert. Le moment n'est pas favorable il est vrai ; mais je crois qu'il vaudroit mieux distribuer moins d'ouvrages aux peintres et les payer plus noblement. » Lenormant de Tournehem décida le 13 mai 1747 d'abaisser le tarif des portraits, réputés dans la doctrine académique du siècle précédent un genre inférieur. Était-ce la première étape d'une nouvelle orientation de la politique des Bâtiments, tendant à réévaluer la peinture d'histoire, le grand genre ? On ignore la part que prit Coypel dans cette décision.

L'élection de Charles Coypel à la fonction de directeur de l'Académie de peinture lui permit d'intervenir d'une façon à la fois plus directe et plus efficace. Dès avant le 8 août 1747, Coypel demandait pour remeubler l'établissement royal un

¹⁰¹ Thierry LEFRANÇOIS, *Charles Coypel, 1694-1752*, Paris, Arthema, 1994.

¹⁰² *Ibidem*, p. 95.

bureau, 25 fauteuils, 40 chaises et 40 tabourets¹⁰³. Le 26 du même mois, il instituait une classe d'associés libres. Mais le directorat de Coypel fut surtout marqué par la création d'un nouvel établissement, satellite de l'Académie : l'École royale des élèves protégés, qui devait préparer durant trois ans les futurs pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Symbole de la nouvelle orientation de l'enseignement académique, le directeur fit acheter par le roi au mois de mai 1749 quelque 124 moulages d'antiques statues provenant du fonds d'atelier du mouleur Robert¹⁰⁴. Cet enrichissement des collections de l'Académie était cependant peu de chose en comparaison de l'intense activité déployée par Coypel pour aboutir à la création du premier musée français à vocation nationale, en réplique aux critiques de La Font de Saint-Yenne relatives au sort réservé à Versailles aux collections royales. En 1747, en effet, le « citoyen » avait demandé que l'on fit le choix d'un « lieu propre pour placer à demeure les innombrables chefs-d'œuvre des plus grands Maîtres de l'Europe, & d'un prix infini, qui composent le Cabinet des Tableaux de Sa Majesté, entassés aujourd'hui & ensevelis dans de petites pièces mal éclairées & cachées dans la ville de Versailles, inconnus ou indifférens à la curiosité des Etrangers par l'impossibilité de les voir¹⁰⁵. » Assumant le reproche, Coypel adressa au directeur un mémoire intitulé *Idée offerte à M. de Tournehem pour mettre les tableaux du Roi en sûreté et qui a donné lieu à former le Cabinet du Luxembourg, par M. Coypel*¹⁰⁶. Dès le 27 janvier 1750, le directeur répondait au Premier peintre : « Le roy a aprouvé que l'on Mit au luxembourg des tableaux¹⁰⁷ », on choisit les quatre pièces de l'appartement de la reine d'Espagne que l'on tendit de voile verte : la Seconde Antichambre, le Grand Cabinet, la Chambre du Lit et la Galerie de Rubens¹⁰⁸. Coypel entreprit alors personnellement le choix et la collecte des œuvres à exposer¹⁰⁹, joignant à une partie des tableaux du Cabinet du roi des

¹⁰³ Archives Nationales, O¹ 1923 A.

¹⁰⁴ LEFRANÇOIS, *Coypel, op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁵ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, chez Jean Neaulme, 1747, p. 36.

¹⁰⁶ LEFRANÇOIS, *Coypel, op. cit.*, p. 98.

Archives Nationales, C 1907.

¹⁰⁷ Archives Nationales, O¹ 1907^B, *Correspondance des Beaux-Arts*, 1750, pièce 3.

¹⁰⁸ Archives Nationales, O¹ 1684, *Correspondance des Beaux-Arts*, 1750, pièce 142.

¹⁰⁹ Archives Nationales, O¹ 1907^B, *Correspondance des Beaux-Arts*, 1750, pièce 7, 10 et 19, O¹ 2042¹.

portières de tapisserie des Gobelins et des tables ornées de mosaïques de pierres dures provenant du Garde-meuble royal. Le musée du Luxembourg ouvrit ses portes le 14 octobre 1750¹⁰⁰. Le catalogue¹⁰¹, probablement rédigé par Bailly, Garde

¹⁰⁰ Le 14 octobre 1750, M. de Tournehem, directeur des Bâtiments du roi, installe dans la galerie est du Palais du Luxembourg le premier musée de peinture ouvert au public.

Beaucoup revendiquent l'idée du musée, comme l'indique avec humour un article du *Mercur de France* de décembre 1750 : « M. de Tournehem vient d'exécuter un projet, si simple que tout le monde croit l'avoir imaginé ; et si heureux que plusieurs personnes voudraient faire penser qu'elles en ont fourni l'idée. »

Parmi ces personnes, on peut citer Madame de Pompadour, favorite de Louis XV et grande protectrice des arts et des lettres. Le critique La Font de Saint-Yenne également, qui écrit, en 1747, dans *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France et sur les beaux arts* :

« Un moyen bien supérieur à celui dont je viens de parler, qui garantirait notre École d'un penchant prochain à sa ruine, et serait digne de la grandeur et de la magnificence de notre Roi, le souverain d'une nation dont le génie est si heureux pour les Beaux-Arts, moyen dont l'exécution honorerait infiniment ceux à qui Sa Majesté daigne confier la protection qu'elle leur accorde, ce serait de faire construire une vaste galerie, ou plusieurs contiguës, bien éclairées, dans le château du Louvre, ce palais inhabité, quoique si digne de l'habitation de nos monarques, qui fait encore l'admiration des étrangers, et en même temps leur étonnement en le voyant abandonné, et son mépris porté au point d'y laisser élever aujourd'hui au milieu de sa cour un bâtiment pour un particulier, à plusieurs étages et en pierres de taille [...].

Le moyen que je propose pour l'avantage le plus prompt, et en même temps le plus efficace, pour un rétablissement durable de la peinture, ce serait de choisir dans ce Palais, ou quelque autre part, un lieu propre pour placer à demeure ces chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'Europe, et d'un prix infini, qui composent le cabinet des tableaux de Sa Majesté, entassés aujourd'hui et ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachées dans la Ville de Versailles, inconnus ou indifférents à la curiosité des Étrangers par l'impossibilité de les voir.

Une autre raison pressante pour leur donner un logement convenable, et qui mérite une attention bien sérieuse, c'est celle d'un dépérissement prochain et inévitable par le défaut d'air et d'exposition. Quel serait aujourd'hui le sort des tableaux admirables du Palais-Royal, s'ils eussent été entassés pendant trente ou quarante ans dans l'obscurité et dans l'impossibilité d'être visités et entretenus par le défaut d'espace, tels que le sont depuis plus longtemps ceux du Roi ? »

En 1749, dans *L'Ombre du Grand Colbert*, La Font de Saint-Yenne réitère ses critiques sur la situation des tableaux du roi :

« Sachez, ô grand Colbert – c'est le Louvre qui parle – que ces beaux ouvrages (les tableaux acquis par Louis XIV) n'ont pas revu la lumière et qu'ils ont passé des places honorables qu'ils occupaient dans les cabinets de leurs possesseurs à une obscure prison dans Versailles où ils périssent depuis plus de cinquante années. »

Dans l'édition de 1752, La Font de Saint-Yenne accompagne ces propos d'une note :

« Depuis la première édition de cet ouvrage, M. de Tournehem a fait transporter au Palais du Luxembourg une partie des tableaux du Cabinet du Roi à Versailles, et ils sont exposés au public deux jours de la semaine.

Ca a été un grand dommage pour la Nation de ce que tant de trésors ont été ensevelis si longtemps. Quel avantage pour nos jeunes peintres d'examiner et de pouvoir copier d'aussi excellents modèles, d'avoir sous les yeux les chefs-d'œuvre de toutes les Écoles de l'Europe ! »

¹⁰¹ *Catalogue des Tableaux du Cabinet du Roy, au Luxembourg*, Paris, Prault père, 1750 (2^e éd. en 1750 et 3^e éd. en 1751).

des tableaux du roi, ne mentionne pas moins de 122 peintures des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles parmi lesquelles, outre la série des Rubens, figuraient les chefs-d'œuvre des collections royales auxquels le public avait enfin accès¹¹². Ce n'est pas le moindre titre de gloire de Coypel que d'avoir été l'instigateur et le principal réalisateur de ce Cabinet du Luxembourg qui, conçu « afin que les amateurs de la Peinture & ceux qui cherchent à se perfectionner dans un Art si sublime puissent avoir le loisir & la liberté de faire des remarques utiles sur les belles choses qui leur seront exposées¹¹³. » Le musée du Luxembourg complétait, par l'exposition de chefs-d'œuvre anciens, le Salon de l'Académie qui exposait les œuvres d'art contemporains. Il avait pratiquement les mêmes ambitions que le premier Musée du Louvre créé quarante ans plus tard¹¹⁴. Charles-Nicolas Cochin, qui succéda à Coypel, et le marquis de Marigny, successeur en 1751 de son oncle Lenormant de Tournehem, ne se mirent guère en frais d'innovations administratives et ne firent que compléter ce que pendant cinq ans Coypel avait suggéré et réalisé avec une étonnante clairvoyance.

Le rappel de ce contexte, et le tournant que prit la Direction des Bâtiments du roi dans les années 1747-1751, sont indispensables pour mieux situer la démarche de Blondel d'abord au sein de son École puis à l'intérieur de l'Académie royale d'architecture, et la part qu'il prit dans le mouvement inspiré par Voltaire et La Font de Saint-Yenne, et mis en œuvre par le directorat de Le Normant de Tournehem. Sa pédagogie visait elle aussi à réformer le goût du public, en matière d'architecture. Pour éduquer au bon goût, il annonçait qu'il fallait convertir trois catégories de public : les futurs artistes, les futurs commanditaires, les artisans. Les brochures de Voltaire et de La Font de Saint-Yenne visaient autant le public que le haut personnel de l'État. Des libraires tels que Jean Mariette (1654-1742), puis son fils Pierre-Jean (1694-1774), appuyèrent cette campagne en publiant des recueils de

¹¹² Le titre du catalogue précise que les salles seront ouvertes « les Mercredi & Samedi de chaque Semaine, depuis neuf heures du matin jusqu'à midi, jusques à la fin d'Avril 1751 & depuis le premier May 1751 jusqu'au mois d'Octobre suivant, on n'y entrera qu'à trois heures après midi jusqu'à six heures du soir ».

¹¹³ *Catalogue des Tableaux du Cabinet du Roy, au Luxembourg*, Paris, Prault père, 1750, p. 6.

¹¹⁴ Cf. LEFRANÇOIS, *Charles Coypel, op. cit.*

pierres gravées antiques qui rétablissaient la préséance du dessin sur la couleur. L'enseignement de Blondel étendit à l'architecture le mouvement de réforme du goût général assumé par l'administration royale des arts¹¹⁵.

¹¹⁵ Les jeunes artistes, inspirés par ces modèles, abandonnaient progressivement le pinceau pour le trait, « l'architecture au pinceau » étant la marque de Legeay.

Recueils de pierres gravées

C'est en 1750, alors que le goût « rocaille » allait déclinant, que le libraire et amateur Pierre-Jean Mariette publia son *Traité des pierres gravées : l'art du trait*, inspiré de l'Antique, devenait – ou redevenait – le fondement commun à tous les arts du dessin. Avant cet important ouvrage, et même dès le XVII^e siècle, de nombreuses publications avaient préparé le terrain à cette exaltation des pierres gravées antiques, compléments de la statuaire pour retrouver les secrets de l'art des Anciens. Depuis la Renaissance, les souverains collectionnaient intailles et camées antiques – authentiques ou contrefaçons habiles – pour leur valeur précieuse ou archéologique, mais aussi afin de cultiver leur goût pour l'antique et enrichir leurs connaissances. Ces collections furent l'objet de catalogues, comme ce fut le cas des collections de statues. Si certains firent « des tombeaux de leurs bibliothèques ou de leurs cabinets », amassant les connaissances comme les écus, Baudelot de Dairval saluait en son temps les « faveurs d'un souverain qui fait [...] le destin de l'Europe, et le bonheur des muses¹⁶. » Salomon Reinach, conservateur-adjoint des musées nationaux à la fin du XIX^e siècle, procura une réédition de différents recueils du genre. Selon lui, ces intailles n'étaient pas seulement utiles aux archéologues, mais aussi aux artistes et aux poètes qui avaient beaucoup à apprendre de ces témoignages de raffinement de l'art antique¹⁷.

La préhistoire du *Traité des pierres gravées* de Pierre-Jean Mariette, telle que le rapporte Salomon Reinach, était le privilège d'une aristocratie de princes et de grands lettrés, avant de devenir au milieu du XVIII^e siècle, un instrument d'éducation du goût général. Abraham Gorlaeus (1549-1608), antiquaire flamand, fut

¹⁶ Charles César BAUDELLOT DE DAIRVAL, *De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux sçavans*, Paris, P. Aubouin et P. Émery, 1686, p. 401 et 406. (Nouvelle éd. revue, corrigée et augmentée par Mahudel, Rouen, C. Ferrand, 1727).

¹⁷ Salomon REINACH, *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1895, p. XIII.

sans doute le premier à publier la collection de gemmes et d'intailles gréco-romaines de son cabinet de curiosités¹¹⁸, dans son célèbre *Dactyliothecae* (Anvers, 1609) réédité à Leyde en 1695 comme un classique du genre¹¹⁹. À Rome, deux graveurs français de génie, François Perrier¹²⁰ et Claude Mellan¹²¹, publièrent la *Galleria Giustiniana* en 1640, une galerie de statues antiques, avant que Leonardo Agostini ne fasse paraître ses *Gemme antiche figurate* (Rome, 1657-1669, 2^{nde} éd. 1686). En France, dès 1686, les ouvrages de l'avocat et antiquaire Charles Baudelot de Dairval¹²² invitèrent un plus large public d'amateurs à l'étude des monuments antiques, à voyager pour les observer sur place, et collectionner les pierres gravées. Les *Gemme antiche figurate* (1707-1709), œuvre de l'éditeur romain Domenico De Rossi¹²³ et de l'antiquaire et humaniste Paolo Alessandro Maffei¹²⁴, s'inscrivent dans la suite de leur précédente publication *Raccolta di statue antiche e moderne* (Rome, 1704).

L'engouement suscité par les gemmes et intailles était proportionnel au marché de la contrefaçon, surtout à une époque, le début du XVIII^e siècle, où les faussaires de talent étaient nombreux en Italie. La proportion de fausses gemmes pouvait parfois atteindre la moitié d'une collection, comme ce fut le cas pour P. A.

¹¹⁸ David JAFFÉ, « Aspects of Gem Collecting in the Early Seventeenth Century, Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini », *The Burlington Magazine*, n° 135 (1079), february 1993, p. 103-120.

¹¹⁹ FUMAROLI, *Retour à l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières*, op. cit. p. 39.

¹²⁰ François Perrier (1590-1650). Il fit deux séjours romains (avant 1630 et avant 1645). De retour à Paris, il travaille au service de Simon Vouet, et décore la galerie de l'hôtel de La Vrillière (actuelle Banque de France). Il fut l'un des premiers maîtres de Le Brun, et contribua à la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

¹²¹ Claude Mellan (1598-1688). Graveur originaire de la Somme, s'inspirant d'abord de Callot et de gravures italiennes, il rencontra en 1623 le célèbre érudit aixois Claude Fabri de Peiresc, pour qui il travailla, et qui le convainc d'entreprendre le voyage en Italie (avec des lettres de recommandation et, peut-être, des subsides). Arrivé en 1624 à Rome, l'art de Mellan changea radicalement : il y rencontra Simon Vouet et Bernin. Ce fut à partir de 1629 et notamment de la belle estampe du Saint-Jean-Baptiste au désert que Mellan commença à développer la technique de la taille unique, c'est-à-dire sans entrecroisement de hachures, qui fit son renom. La gravure de la collection d'antiques du marquis Giustiniani fut également décisive dans sa carrière. Il quitta Rome en 1636.

¹²² *De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux sçavans*, 1686 ; *Mémoires de quelques observations générales qu'on peut faire pour ne pas voyager inutilement*, 1688 ; *Voyage du sieur Paul Lucas au Levant... Publié par Charles-César Baudelot de Dairval*, 1704.

¹²³ Domenico de Rossi (1659-1730), éditeur, sculpteur et graveur italien, on lui doit la publication de nombreux livres avec des gravures d'architecture, en grande diffusion pour l'époque. Les dessins comprennent notamment quelques projets inaboutis de Bernin, Borromini.

¹²⁴ Paolo Alessandro Maffei (1653-1716). On lui doit les textes de cette *Raccolta*.

Andreini, antiquaire du cardinal Léopold de Médicis. C'est le cas de cette collection qui inspira à Philipp von Stosch (1691-1757), antiquaire prussien installé à Rome puis à Florence, l'idée de publier le recueil des *Gemmae antiquae caelatae*¹²⁵, point de départ de tous les travaux modernes sur le sujet. Stosch était arrivé à Rome pour la première fois en 1715, muni d'une recommandation du mauriste Bernard de Montfaucon, l'auteur de *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1716). Cette introduction assura au jeune baron d'être admis dans le cercle du pape Clément XI Albani (1700-1721), collectionneur et amateur d'antiques, ainsi que dans celui du cardinal neveu Alessandro Albani, futur commanditaire de la fameuse villa néo-classique¹²⁶, et protecteur à partir de 1756 d'un autre prussien (du Brandebourg), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Agent secret au service du gouvernement anglais¹²⁷, diplomate et dilettante, Stosch se lia avec nombre d'artistes, notamment les plus habiles graveurs de l'époque à Rome (Costanzi¹²⁸, Flavio Sirletti¹²⁹, Pichler¹³⁰, Natter¹³¹). Retiré à Florence en 1731 après avoir été chassé de Rome pour espionnage, il travailla à augmenter sa collection d'empreintes, qui devint l'une des plus importantes d'Europe¹³². Il encouragea différents jeunes artistes germaniques, comme le graveur de gemmes Johann Lorenz Natter (1705-1763). C'est à Florence que Winckelmann, alors démuni par la Guerre de Sept Ans qui venait de débiter, retrouva son compatriote en 1756. Le vieux Stosch reconnut bientôt en lui un homme digne de publier les trésors qu'il avait amassés pendant près d'un demi-siècle. Avant de mourir, le 6 novembre 1757, il désigna Winckelmann pour rédiger le catalogue raisonné de ses pierres gravées, qui parut à Florence en 1760. Le neveu et héritier de Stosch vendit la collection à Frédéric le Grand pour la somme alors considérable de 20 à 30 000 ducats.

¹²⁵ Amsterdam, 1724 ; recueil rééd. par Winckelmann en 1760.

¹²⁶ Architecte Carlo Marchionni (1702-1786), de 1745 à 1763.

¹²⁷ Il espionna la cour Jacobite de Rome au profit de Robert Walpole, ce qui lui permit de financer ses activités d'antiquaires.

¹²⁸ Peut-être Placido Costanzi (1690/1702-1759), peintre de scènes mythologiques, compositions religieuses, figures, fresquiste.

¹²⁹ Flavio Sirletti (mort en 1737), graveur d'intailles.

¹³⁰ Peut-être Johann Pichler (1663-1719), sculpteur sur bois et ivoire.

¹³¹ Peut-être Johann Lorenz Natter (1705-1763), graveur et médailliste.

¹³² Il fonda aussi une loge franc-maçonnique à Florence en 1733, dissoute par le pape florentin Clément XII en 1738 pour motifs de corruption.

Le répertoire antique diffusé par les travaux de Stosch prit une part essentielle dans la naissance du goût dit néo-classique au XVIII^e siècle. Une traduction par George Ogle (1742-1814) permit de diffuser ce goût en Angleterre. Winckelmann, qui reprit les travaux de Stosch, peut être considéré comme le fondateur de l'histoire de l'art et de l'archéologie en tant que disciplines modernes.

L'éditeur de Stosch, Picart, fit graver et publier en 1731 à Amsterdam les *Images des héros et des grands hommes de l'antiquité, dessinées sur des médailles, des pierres antiques et autres monuments* du peintre et graveur Giovanni Angelo Canini (1617-1666). C'était la réédition en italien et français de l'*Iconografia di Giovanni Agnolo Canini*, achevée en 1699 par Marcantonio Canini (1622-1669), suite à la mort de son frère en 1666. Canini avait fait partie de la suite du cardinal-légat Flavio Chigi à Fontainebleau en mai 1664. Il avait été encouragé à cette publication par Colbert.

Le *Musem florentinum* publié luxueusement par Antonio Francesco Gori en 10 vol. de 1731 à 1762, consacre ses deux premiers tomes aux pierres gravées. Dans son propre ouvrage sur le même thème – ouvrage sur lequel nous reviendrons ci-dessous –, Pierre-Jean Mariette rendit un long hommage à ce travail³³, ne trouvant à redire que sur l'excès de luxe de l'image et l'exécution défectueuse de quelques gravures. Mais l'abbé Barthélémy, qui examina les pierres gravées du Grand duc à Florence dont ce recueil reproduit la collection, avait pointé le fait que beaucoup de pièces étaient modernes, et beaucoup d'entre elles étaient médiocres³⁴.

³³ Pierre-Jean MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, Paris, chez l'Auteur, 1750, 2 vol., t. I, p. 288 et suiv.

³⁴ Jean-Jacques BARTHÉLEMY, *Œuvres diverses*, Paris, H.-J. Jansen, an VI-1798, *Voyage en Italie*, t. III, p. 77.

Un an après la publication du premier tome de Gori, Michel-Philippe Lévesque de Gravelle (1699-1752), conseiller au Parlement, publiait un *Recueil de pierres gravées antiques* (1732-1737) chez l'éditeur P.-J. Mariette. Cet amateur, assez superficiel d'après Reinach¹³⁵, avait rapporté d'Italie une collection importante d'empreintes. Mais les ayant presque aussitôt trouvées dans le recueil de Gori, il dut chercher d'autres sujets pour les remplacer. Ces sujets, toujours d'après Reinach, il les reçut de toutes mains, et les publia avec une telle négligence qu'il n'indiqua presque jamais ni les noms des possesseurs ni la nature des pierres. Le point de vue auquel s'est placé Gravelle reste celui de l'artiste, dépourvu de l'étoffe d'un archéologue. Mariette, qui était lié avec l'auteur, a jugé ces gravures avec beaucoup d'indulgence (n'oublions pas qu'il était l'éditeur de ce recueil) : « Quelques-uns de nos meilleurs peintres lui ont quelquefois prêté la main pour l'exécution de ses dessins. M. de Gravelle, qui le reconnaît, n'en était pas moins en état de se passer de secours étrangers ; il n'a voulu rien faire sans conseil, et il n'en est que plus estimable. Ses dessins arrêtés, il les a tous gravés lui-même, au simple trait, sans ombres. C'est encore un acte de prudence¹³⁶. » D'autres auteurs, sans doute moins liés à Gravelle, se montrèrent plus critiques envers ce recueil.

¹³⁵ Salomon REINACH, *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1895, p. 73.

¹³⁶ MARIETTE, *Traité des pierres gravées, op. cit.*, t. I, p. 385.

« *Traité des pierres gravées* » de P.-J. Mariette

Le véritable *opus magnum* des recueils de pierres gravées est bien celui que publia Pierre-Jean Mariette en 1750, sous le titre *Traité des pierres gravées*. La même année 1750, il se retira des affaires en vendant l'imprimerie familiale – héritée de son grand-père puis de son père en 1744 – à Louis-François Delatour. Libéré de cette activité commerciale, il put être reçu comme « associé libre » à l'Académie royale de peinture et de sculpture, avant de devenir en 1767 un des premiers roturiers à recevoir le titre de membre honoraire. Toujours en 1750, il acheta l'office de Contrôleur général de la Grande Chancellerie, ce qui lui assura un revenu stable et lui permit de se consacrer exclusivement à ses recherches et de constituer sa collection : tableaux, bronzes, terres cuites, 1.400 dessins, 1.500 estampes.

Le *Traité* qu'il publia en 1750 forme deux volumes in-4°, le premier comprenant *l'approbation* et l'avertissement, plus 468 p. numérotées ; le second une préface historique (XII p.), une table des pierres gravées du Cabinet du Roi, les gravures et l'explication de 132 pierres, enfin 125 têtes et bustes. Mariette nous apprend que la plupart des dessins, les sujets et une partie des têtes, sont de Bouchardon, « sculpteur ordinaire du Roi, qui s'est chargé de cette tâche à la demande du comte de Caylus¹³⁷. » C'est le même Caylus qui a également surveillé la gravure des dessins.

¹³⁷ MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, *op. cit.*, t. I, p. 447 : « Je dois apprendre que c'est à M. le comte de Caylus à qui on en a l'obligation ; que c'est en sa faveur et à sa sollicitation seule que M. Bouchardon, sculpteur ordinaire du Roi, professeur dans son Académie de peinture et de sculpture et dessinateur de celle des Belles-Lettres, faisant céder des travaux plus importants à celui-ci, s'est chargé de dessiner, avec tout le goût et toute la science dont ce grand homme est capable, toutes les pierres gravées en creux, qui se conservent dans le cabinet de S. M., les autres têtes ayant été dessinées par d'autres habiles gens ; que c'est encore M. le comte de Caylus qui a présidé à la gravure des planches qui ont été faites sur les dessins, qui les a presque toutes préparées lui-même à l'eau forte et qu'avant d'en venir là, il les avait déjà gravées toutes une première fois au simple trait ;

On retrouve donc ici trois des principaux acteurs du renouveau des arts en France au cours des années 1730-50 : l'éditeur Mariette, le comte de Caylus (l'antiquaire-mécène), et le sculpteur Bouchardon. Nous avons déjà évoqué le rôle du comte dans la création de la Fontaine de Grenelle par Bouchardon. Rappelons ici que le père de Pierre-Jean, Jean Mariette, avait fait appel à Jacques-François Blondel pour graver la majeure partie des planches de son *Architecture française* (1727, rééd. 1738), ou encore pour la quatrième édition du *Cours* de d'Aviler l'année précédente¹³⁸. Caylus quant à lui, outre son rôle majeur au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, participa également à la publication des *Ruines* de Le Roy (1758), publication sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre.

Mariette, dans son *Traité*, prit position en faveur des Grecs, vantant la supériorité de leurs graveurs sur les Égyptiens ou les Étrusques, et la beauté de leurs modèles. Il pointa également les défauts des artistes romains, dus au fait qu'ils n'ont « travaillé que de pratique » (t. I, p. 72-73). Pour lui, Raphaël n'a pas copié les antiques, et au contraire, on a composé de faux antiques d'après Raphaël. Les graveurs modernes ont en outre eu le tort de s'inspirer des peintres plutôt que des sculpteurs. Les débats entre sculpture et peinture, entre prééminence des Grecs sur les Romains, qui accompagnèrent le « retour à l'Antique », sont en germe dans le *Traité* de Mariette.

L'ouvrage de Mariette, annoncé avec enthousiasme par Lévêque de Gravelle en 1732, connut un succès considérable. Au siècle suivant, le critique Anatole

que cette première suite, qui comprenait généralement toutes les gravures en creux du Roi, au lieu que celle-ci ne donne que le choix de ce qu'il y a de plus beau et de plus intéressant dans cette grande collection, était de plus de 400 petites planches, dans le nombre desquelles il y en avait une cinquantaine au moins qui venaient d'après des pierres gravées prises de divers cabinets particuliers ; et que n'en ayant pas été satisfait, M. le comte de Caylus les avait détruites, après qu'il en eut été seulement tiré un petit nombre d'exemplaires, qui se sont échappés par hasard, mais qui sont presque tous demeurés imparfaits, parce qu'on imprimait les planches à mesure qu'elles étaient gravées et que les épreuves se distribuaient sur le champ à des amis et se perdaient presque dans le même instant qu'elles étaient délivrées ».

¹³⁸ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. IV, p. 188, note (f) : « En 1737, nous avons revu la quatrième édition de cet ouvrage, format grand in-4°, où en conservant les distributions de Le Blond, nous avons donné de nouveaux dessins de décoration intérieure ; cette partie de l'architecture ayant souffert dans tous les temps, en France, des changements assez considérables. »

Chabouillet¹³⁹ (1814-1899) s'en empare dans son *Catalogue des camées*, s'en prit surtout à Bouchardon : « Il faut étudier les planches du *Traité des pierres gravées* pour apprécier les progrès qu'a fait la critique des monuments depuis le siècle dernier et pour comprendre toute la perversion du goût au siècle de Mme de Pompadour [...]. Dans les planches qui forment son tome II, Mariette a étouffé quelques antiques sous un amas de pierres modernes [...]. Pour dire la vérité, il n'y a dans ce livre ni pierres antiques, ni pierres modernes ; il n'y a que du Bouchardon [...]. Antiquité ou Renaissance, tout, sous son crayon, devenait du Pompadour¹⁴⁰. » C'est un étrange contre-sens. C'est la marquise qui, après l'avoir familiarisé avec le premier peintre Charles-Antoine Coypel, envoya son jeune frère Abel-François Poisson de Vandières en Italie, entre décembre 1749 et septembre 1751 (au moment même où paraissait le *Traité* de Mariette), accompagné par Cochin, Soufflot et l'abbé Leblanc. Lorsque Philibert Orry prit sa retraite de la direction générale des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures, le roi donna à Poisson de Vandières, alors âgé de 18 ans, la survivance de cette charge, tandis que Charles François Paul Le Normant de Tournehem (1684-1751), son oncle par alliance, père biologique supposé – mais néanmoins tuteur légal – de la Pompadour, fut nommé pour succéder à Orry. Vandières prit la suite de Tournehem à la mort de celui-ci, jusqu'à ce qu'il prenne lui-même sa retraite en 1773, établissant un record de longévité dans ces fonctions au XVIII^e siècle. Vandières, après Le Normant, fut le ministre du « retour à l'antique » et à la réforme générale du goût. Son rôle vis-à-vis de Blondel, et sa volonté de le voir succéder à Lorient à la chaire de professeur de l'Académie royale, est à ce titre éloquent.

La publication de recueils de pierres gravées, et spécialement celui de Mariette en 1750, fut, nous l'avons vu, un support pour la diffusion de nouveaux

¹³⁹ Il entre en 1832 au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, où il reste en poste plus de cinquante-huit ans, période au cours de laquelle le duc de Luynes, numismate et archéologue, fit la donation de ses collections.

¹⁴⁰ Anatole CHABOUILLET, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la bibliothèque impériale*, Paris, au Cabinet des médailles, [ca. 1858], p. 315.

modèles pour les artistes : le trait remplace le pinceau, la ligne droite reprend ses droits sur la courbe. Ce que l'on appelait alors l'antiquariat ne se bornait pas à la peinture, à la gravure, ou à la sculpture : elle englobait l'architecture, comme l'atteste le célèbre ouvrage de Desgodets *Les édifices antiques de Rome* (1682). Malgré le succès européen du rocaille français et de ses audaces majestueuses, l'étude et le goût de l'antique n'avaient cessé d'être cultivés et honorés par les élites cultivées. L'un des principaux promoteurs du « retour à l'antique » français, le comte de Caylus, excellent graveur, s'était montré à l'aise dans le goût rocaille avant de se rallier au sculpteur « à l'antique » Edme Bouchardon¹⁴¹, et de consacrer toute son énergie à partir des années 1750 à son *Recueil d'Antiquités*.

Blondel, qui avait déjà collaboré avec Mariette, ne manqua pas de rendre hommage à Caylus dans son *Discours* de 1754 : « que ne devons-nous pas à M. le comte de Caylus¹⁴², M. Watelet¹⁴³, M. Hulst¹⁴⁴, amateurs nés des arts, qui par leurs conseils, leurs importants avis, leurs soins infatigables pour le bien de la société, non contents de s'intéresser à tout ce qui contribue à l'embellissement de l'intérieur de la capitale, étendent leur attention et leur lumières jusque dans les provinces les plus éloignées, et ne la refusent pas même aux nations étrangères¹⁴⁵ ? »

¹⁴¹ FUMAROLI, *Retour à l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 35 : « Quoi qu'en ait écrit Cochin, converti sur le tard, c'est du retour de Bouchardon à Paris en 173[2], de l'amitié et de la protection que lui accorda aussitôt le comte de Caylus, ancien ami de Watteau comme Vleughels, que datent les débuts de la campagne menée par ce grand seigneur, ses amis et ses protégés, contre l'ascendant conquis par les arts du décor sur l'architecture, la peinture et la sculpture du nouveau règne. »

¹⁴² Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de Caylus (1692-1765), dit le comte de Caylus. « Archéologue », antiquaire, homme de lettres et graveur, il voyagea en Angleterre, en Allemagne, en Italie, à Constantinople et en Grèce, où il étudia et collectionna les antiquités. Il fut un acteur essentiel du retour aux formes puisées de l'antique.

¹⁴³ Claude-Henri Watelet (1718-1786) est un artiste et homme de lettres, à la fois peintre, aquafortiste, graveur, collectionneur, critique d'art, poète didactique et auteur dramatique.

¹⁴⁴ Hendrik Van Hulst (Delft, 1685 – Paris, 1754). Portraitiste, poète, associé libre puis amateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il est surtout connu pour avoir été l'historiographe de cette académie, et le premier biographe du peintre Hyacinthe Rigaud, dont il était l'ami proche. Il fut également chef de l'atelier des couleurs à la manufacture de porcelaine de Vincennes en 1750, laquelle sera transférée à Sèvres en 1756.

Stéphan PERREAU, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743), le peintre des rois*, Montpellier, Nouvelles Presses du Languedoc, 2004.

¹⁴⁵ BLONDEL, *Discours*, op. cit., 1754, p. 52.

Le comte de Caylus, nous l'avons déjà évoqué, voyagea très jeune après avoir abandonné la carrière militaire. Il visita Constantinople et plusieurs sites de l'ancienne Grèce, d'accès difficile et connus seulement par de mauvaises gravures. La situation changea au milieu du XVIII^e siècle. Le Roy put entreprendre lui aussi ce voyage et publier en 1758, patronné par le comte de Caylus, le recueil des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. En 1762, l'ancien élève de Blondel devenait l'adjoint de son ancien maître à l'Académie royale d'architecture, puis son successeur à la chaire lorsque Blondel mourut en 1774.

I.4 *Le Roy et Blondel : un tandem au professorat royal*

Le fonctionnement, les concours, ainsi que l'enseignement à l'Académie royale d'architecture, à partir de la nomination de Blondel jusqu'à sa mort (de 1762 à 1774), a été l'objet de notre thèse. Nous avons négligé alors certains aspects que nous avons certes mentionnés, mais pas suffisamment approfondis. Une autre étude, parue quelques mois après notre soutenance, revenait elle aussi sur l'enseignement à l'Académie royale d'architecture : elle traitait non pas du professorat de Blondel, mais de celui de son successeur, Julien-David Le Roy¹⁴⁶. Nous n'avons pas assez considéré – et ce fut un tort – le rôle et la fonction d'adjoint de Le Roy. L'auteur de cette excellente et novatrice monographie sur Le Roy laissa de côté lui aussi la complémentarité évidente qui unissait les deux hommes, et sous-estima la volonté politique qui les plaça l'un avec l'autre, puis l'un après l'autre, dans la chaire de professeur royal d'architecture. C'est cet aspect, trop peu étudié par les historiens de l'art et les historiens de l'architecture, que nous souhaitons ici développer.

¹⁴⁶ Christopher Drew ARMSTRONG, *Julien-David Le Roy and the making of architectural history*, Londres, Routledge, 2012.

Poétique commune : un message en partage

Le rôle de Blondel au sein du mouvement général des arts qui mena à un retour aux formes issues du Grand Siècle n'est plus à démontrer. Par ses publications, ses leçons, ses discours, le théoricien et professeur fut, dans sa discipline, le plus éloquent adversaire des « chicorées » du goût rocaille qui avait prévalu sous la Régence et les premières années du règne de Louis XV. Ce combat, il ne le mena pas seul. Nous avons évoqué les brochures de Voltaire, de La Font de Saint Yenne, les publications relatives aux pierres gravées et à la statuaire antique. Mais pour modifier le goût en architecture, il ne faut pas couper la pratique (le travail des architectes) de la théorie (l'enseignement de cet art). Blondel se range incontestablement du côté de la théorie. Sa carrière de praticien, qui ne se résume presque qu'à ses travaux de Metz (après 1760), démarre trop tard pour peser dans ce changement. Son ancien élève Julien-David Le Roy présente de nombreuses similitudes dans son parcours. Comme le souligne Christopher Armstrong dans l'étude qu'il lui consacre, le principal mérite des recherches de Le Roy était l'éradication du goût rocaille qui avait régné au cours de la première moitié du siècle¹⁴⁷. Ce combat fut d'abord celui de Blondel et, plus tard, son ancien élève consacra lui aussi « sa vie entière à l'étude et à l'éducation du public¹⁴⁸. » Cet éloge pourrait tout aussi bien convenir au maître qu'à l'élève. Les profils de ces deux artistes se complètent, sans s'opposer : leur poétique commune est leur opposition au goût rocaille et leur volonté de retourner à des formes plus pures. Seuls les modèles diffèrent, mais les exemples grecs introduits dans le recueil des *Ruines* ne pouvaient déplaire à Blondel. Loin de se montrer dogmatique, et bien qu'il préférât

¹⁴⁷ Christopher Drew ARMSTRONG, *Julien-David Le Roy and the making of architectural history*, Londres, Routledge, 2012, p. 9.

¹⁴⁸ LANDON, *Galerie historique*, vol. 7, « David Leroi », cité par ARMSTRONG, *Julien-David Le Roy and the making of architectural history*, op. cit.

offrir à ses élèves les productions de Mansart, son « dieu de l'architecture », Blondel vit très rapidement que le retour aux Grecs contribuerait à éloigner les jeunes artistes de la tentation rocaille ou licencieuse qu'ils pouvaient trouver tant à Paris que dans la Rome du *Settecento*. L'appui d'un théoricien aussi cultivé que Le Roy et surtout offrant des modèles pour la plupart inédits, n'était pas de trop dans le combat contre la « décadence » du goût français.

Depuis la Renaissance, l'étude artistique de la pratique architecturale se basait exclusivement sur des modèles offerts par la Rome antique, bien que l'envie des artistes d'élargir leur répertoire et de pousser leurs recherches au-delà de la péninsule existât. En offrant ses modèles grecs attrayants par leur nouveauté, mais aussi par leur esthétique, Le Roy se substituait très clairement aux modèles antiques romains. Dans le *prospectus des Ruines* (1756), Le Roy écrit :

On remarque en général dans l'architecture de ces édifices, *un caractère plus mâle* [c'est nous qui soulignons], plus de variété, et, si l'on peut se servir de ce terme, *plus d'esprit* que dans les monuments romains. On y découvre la *source* de toutes les perfections que nous connaissons dans les ordres, et on y aperçoit des beautés, dont on ne trouve aucunes traces dans les auteurs anciens ou modernes, ni dans les monuments antiques de l'Italie. Enfin, on y voit, pour ainsi dire, l'architecture naître, s'élever, toucher à la perfection, et laisser ainsi que la sculpture, des chefs-d'œuvre auxquels les Romains n'ont pu atteindre, et qui feront à jamais l'admiration de la postérité¹⁴⁹.

La critique du goût rocaille est explicite, mais aussi le parti pris hostile à Piranèse et à son exaltation de l'art romain antique. Quelques années plus tard, dans son *Traité sur la capacité de ressentir le Beau* (1763) adressé au jeune baron balte Friedrich von Berg, Winckelmann écrit :

Comme la beauté humaine doit être conçue, pour être comprise, en une seule idée générale, j'ai remarqué que ceux qui ne sont attentifs qu'aux seules beautés du sexe féminin et qui ne sont guères émus par celles du nôtre ont rarement la faculté innée, globale et vive de ressentir la beauté en art. Cette beauté leur semblera imparfaite dans l'art des Grecs, vu que les plus grandes beautés de celui-ci relèvent davantage de notre sexe que de l'autre¹⁵⁰.

¹⁴⁹ *Prospectus des Ruines*, p. 1.

¹⁵⁰ Cité dans FUMAROLI, *Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières*, in « L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle, *op. cit.*, p. 30.

Blondel ne pouvait que souscrire à ces positions, puisque les beautés féminines étaient assimilées au mauvais goût rocaille : « nous regardons la Grèce comme le berceau de la bonne *architecture*¹⁵¹ ».

Dès 1727, Blondel participait – en qualité de graveur – à l'édition de *L'Architecture française* à laquelle l'éditeur Jean Mariette associa son nom. Dix ans plus tard, l'ouvrage original de Blondel *De la distribution des maisons de plaisance* (1737-1738) s'inscrivait dans la même veine. Or, pour la réédition revue et augmentée de textes de *L'Architecture française*, publiée chez Jombert (1752-1756), celle-ci qui était annoncée en huit volumes, s'interrompit à mi-chemin. Blondel nous explique dans une note de son *Cours*, publié beaucoup plus tard en 1772, que :

L'Architecture Française était anciennement un recueil en huit volumes, commencé par Marot, et qui contenait les plans, coupes et élévations de la plus grande partie des bâtiments élevés en France par nos plus célèbres architectes. M. Jombert, libraire, ayant acquis ce fond de planches considérable de feu M. Mariette, imagina, il y a plusieurs années, de faire un corps complet de cet ouvrage, et nous invita, en ayant levé et gravé la plus grande partie pour M. Mariette, à faire des descriptions sur chacun des édifices que contenait ce recueil : M. Jombert, à cet effet, proposa au public, par souscription, cet ouvrage intéressant : nous fîmes de suite les quatre premiers volumes, qui furent dédiés, par le libraire, à M. le marquis de Marigny, et assez bien accueillis du public. Des raisons particulières ayant déterminé M. Jombert à suspendre les quatre volumes restants de l'Architecture Française, nous occupâmes le loisir que nous laissait cet intervalle, à perfectionner le Cours d'Architecture que notre éditeur donne aujourd'hui : Cours néanmoins à l'impression duquel nous n'avons voulu consentir, qu'auparavant M. Jombert ne se soit décidé à reprendre ou à abandonner la suite de l'Architecture Française. En conséquence nous lui écrivîmes en 1768 ; peu satisfaits des raisons qu'il nous apporta, nous nous déterminâmes à laisser mettre sous presse le Cours qui est offert ici au public : nous profitons même de l'occasion de cette note, pour le prévenir, que quoiqu'on ait pu lui faire entendre, nous n'avons aucune part à l'interruption de l'Architecture Française¹⁵².

Nous avons formulé l'hypothèse, dans notre précédent travail, que cette interruption, en dépit du fait qu'une longue tradition française de traités d'architecture avait toujours trouvé son public, était due à un changement de mode et à une évolution rapide du goût. Nous reprenons cette idée, en précisant que les modèles présentés dans le recueil de 1752-56 n'étaient pas neufs : *l'Architecture* telle

¹⁵¹ Jean Le Rond D'ALEMBERT, Denis DIDEROT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de Lettres*, tome premier, Paris, chez Briasson, David, Le Breton et Durand, t. I, 1751, p. 617-618, article « architecture » de Blondel.

¹⁵² BLONDEL, *Cours, op. cit.*, 1772, t. III, note (d), p. 51-52

que l'a conçue Blondel, reprend la majeure partie des planches de l'*Architecture française* de Mariette (1727), et un grand nombre de planches du Grand et du Petit Marot. Il s'agit bien de la synthèse de toute une tradition. La plupart des planches venaient du fonds de l'éditeur Mariette. Si quelques-unes furent légèrement modifiées, d'autres ont été gravées à neuf de toute pièce (une minorité), mais toutes ont reçu un nouveau numérotage avec le nom de Jombert. En procédant ainsi, l'éditeur réalisait une importante économie de temps et d'argent. Sur les 1471 planches prévues, un peu plus de 80 seulement durent être dessinées et gravées en vue de la nouvelle publication. Or, deux ans après la publication du quatrième volume en 1756 (avec du retard sur le programme annoncé, puisque les huit volumes devaient être publiés d'avril 1752 à octobre 1753) Le Roy publiait ses *Ruines* (1758). Jombert, sans doute dépassé par l'entreprise, préféra arrêter la publication et se consacra à la publication de sa *Bibliothèque portative d'architecture élémentaire à l'usage des artistes* (1764-1766), reprenant les classiques du genre : Vignole, Palladio, Scamozzi, Fréart de Chambray. Le public visé n'était plus le même : de l'in-folio réservé aux amateurs éclairés, on était passé à l'in-octavo des élèves en mal de livres neufs. Entre le siècle de Louis XV, « Apollon bienveillant régnant sur le plus brillant des Parnasses [et qui n'aurait] rien à envier, au contraire, à [celui de] son arrière-grand-père jupitérien d'illustre mémoire⁵³ », le « XVII^e siècle », sous la plume de Caraccioli, peut tirer de sa manche un atout redoutable :

Tout est extrait chez la plupart de vos élèves, leurs lectures, leurs ouvrages annoncent des hommes superficiels. Qui aurait maintenant le courage d'ouvrir un *in-folio* : ce mot seul est capable d'engendrer une migraine ; de simples brochures ont succédé à ces volumes énormes que les miens composèrent avec plaisir, qu'ils feuilletèrent avec avidité. La jeunesse ne connaît plus de livre que ceux qu'on lit dans l'espace de deux heures. Il en est maintenant des ouvrages comme des bouquets, l'on est content, pourvu qu'ils durent une journée⁵⁴.

L'anthologie de Blondel était bien passée de mode, tant sur le fond que sur la forme.

⁵³ Marc FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, éditions de Fallois, 2001, p. 434.

⁵⁴ Louis-Antoine CARACCIOLI, *Dialogue entre le Siècle de Louis XIV et le Siècle de Louis XV*, La Haye, s. n., 1751, p. 108-109.
FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, *idem*.

Nous avons sous-estimé l'importance de la publication des *Ruines* dans le retour aux formes issues de l'Antiquité au sein de l'enseignement académique, importance particulièrement bien détaillée dans l'étude d'Armstrong. Caylus et Mariette étaient impliqués dans cet ouvrage et, la même année que sa parution, son auteur était reçu à l'Académie royale d'architecture. C'est là que Le Roy devait pleinement jouer son rôle, rôle défini par un État cultivé.

Nominations imposées : le pouvoir royal achève de mettre en place son triumvirat du « gouvernement par les arts »

Avec la création de l'Académie royale d'architecture le 31 décembre 1671, Colbert entendait donner une orientation à la pratique architecturale du siècle de Louis XIV. Le ministre choisit trois hommes pour se donner les moyens de ses ambitions : Antoine Desgodets, qu'il envoya à Rome en 1676-1677 afin de relever les monuments antiques, publia ses *Édifices de Rome* en 1682 (nous détaillerons dans la seconde partie l'importance de l'étude de la ruine) ; Claude Perrault, le célèbre co-auteur de la colonnade du Louvre (1667-1673), fut un des plus brillants architectes de son temps avant Hardouin-Mansart ; enfin François Blondel, l'auteur du *Cours d'architecture* (1675-1683), fut le premier directeur de la nouvelle Académie d'architecture. Nous avons donc une trilogie, voulue et soutenue par Colbert lui-même : le premier membre se chargea d'étudier les monuments romains, le second eut à diriger – une partie – des constructions royales et le troisième propagea la théorie monarchique dans l'art de construire. Tout était réuni pour mettre en place un classicisme français national. Ce système des arts appliqué à l'art de bâtir, inventé et poussé à la perfection par Colbert, tint bon gré mal gré, surtout si l'on tient compte des dissensions qu'il exista entre Perrault et Blondel. Mais la fin du règne de Louis XIV, qui s'était achevé en architecture dès 1708 avec la mort d'Hardouin-Mansart, mit ce beau système entre parenthèses. La rocaille, art artisanal par excellence, tenait le haut du pavé. La Régence n'avait pas les moyens de mettre en place une politique architecturale ambitieuse ; c'était le triomphe des maisons de plaisance et de la chicorée. C'est seulement au tournant du siècle que la situation s'inversa avec la mise en place d'une nouvelle réforme des arts – peut-être la seule qu'ait réussie Louis XV –, à l'instigation de la Pompadour et de son frère Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny en 1754.

Soufflot avait accompagné Vandières en Italie (1749-1751), Blondel fut nommé académicien en 1755 et Le Roy en 1758. Ces trois hommes, aux dépens d'ailleurs du premier architecte Ange-Jacques Gabriel, « gouvernaient » l'architecture royale. Le premier, ami du surintendant, était chargé de la pratique – et l'église Sainte-Geneviève illustre parfaitement le nouveau goût souhaité par Marigny et la Pompadour (ainsi que le roi) – tandis que les deux académiciens devaient, pour ce qui regarde Blondel, débarrasser les jeunes artistes de tout penchant en faveur de la rocaille ou de portées trop ultramontaines, et pour Le Roy, « convertir » ces mêmes émules aux formes plus pures de la Grèce antique. Ce système a été mis en place de toute pièce par Marigny¹⁵⁵, conseillé en cela par sa sœur et les amateurs éclairés Caylus ou Mariette¹⁵⁶. Il est un détail qui ne laisse aucun doute sur cette volonté, mais un détail que n'a relevé aucun historien de l'architecture : ni Blondel ni Le Roy n'auraient dû, n'auraient pu, intégrer l'Académie. L'article VIII des statuts de 1717 de la Compagnie stipule : « Nul ne pourra nous être proposé pour remplir aucune place d'académicien, s'il n'est de bonnes mœurs et de probité reconnue, et s'il n'a sur ses propres dessins ordonné et conduit la construction de quelques édifices et ouvrages considérables d'architecture. » Or, ni Blondel, ni Le Roy, n'avaient mené d'« ouvrages considérables d'architecture ». Blondel est peut-être l'auteur de quelques maisons de plaisance, maisons qu'il présenta dans son recueil (1737-1738), mais nous pensons qu'il s'agit en fait de fictions pédagogiques à l'attention de ses élèves et de commanditaires. L'hôtel Petit de Marivat (1732), à Besançon, pourrait bien être du trait de l'oncle, Jean-François Blondel. L'aménagement d'un appartement au château de la Grange (sud-est de Paris), vers 1750, semble bien pouvoir être attribué à Blondel, tout comme – et surtout – la décoration de la galerie de l'hôtel du duc de Choiseul (vers 1754-56). Mais l'ombre de l'oncle plane toujours sur ces chantiers, les deux hommes ayant été souvent confondus. Quoiqu'il en soit, même avérées, ces constructions ne constituent pas des « ouvrages considérables d'architecture ». Les travaux de Metz (à partir de 1761),

¹⁵⁵ On pourra se reporter au récent catalogue de Christophe MORIN (dir.), *Marigny, Ministre des arts au château de Menars*, cat. expo., Milan, Silvana Editoriale, 2012.

¹⁵⁶ L'appui de Caylus, Mariette et Falconet en faveur de Le Roy est plus que probable. ARMSTRONG, *Julien-David Le Roy and the making of architectural history*, Londres, Routledge, 2012, p. 42.

ou d'autres comme ceux de Strasbourg, ne furent commandés à l'architecte qu'après son accession à l'Académie royale. Pour Le Roy, la situation est plus simple, nous savons qu'il ne construisit jamais rien. Les statuts ne furent modifiés sur ce point qu'en 1776, autorisant à la nomination les candidats qui avaient acquis une « réputation » à travers des « publications d'architecture » (article XIII). C'était bel et bien le cas de Blondel et de Le Roy en 1762.

Autre élément significatif, Blondel put rejoindre l'Académie royale d'architecture suite à l'augmentation de ses effectifs en 1755¹⁵⁷ – dans des circonstances assez particulières, qui permirent en outre à Soufflot d'accéder à la première classe –, et une place vacante fut gardée exprès pour Le Roy jusqu'à sa nomination en 1758¹⁵⁸. À seulement 34 ans, le jeune auteur des *Ruines* était accueilli après une lecture élogieuse de son ouvrage par son ancien maître (sans doute pour plaire à Marigny) et les compliments de ses futurs collègues¹⁵⁹. Quatre ans plus tard, lorsque le professeur Lorient fut « poussé » à demander sa retraite, comme nous l'avons mis en évidence dans notre précédente étude, la nomination de Blondel à son poste fut accueillie avec joie par Marigny, comme en témoigne cette apostille en marge d'une lettre : « Il y a longtemps que je voulais M. Blondel dans la place que je lui ai donnée¹⁶⁰ ». La place d'adjoint à professeur, fonction inédite dans les annales de la Compagnie, fut créée spécialement pour Le Roy.

Jamais le directeur des Bâtiments n'avait auparavant « forcé » la Compagnie à choisir un candidat. L'exemple de De Wailly reçu directement à la première classe en 1767, et la querelle qui s'en suivit, prouve à quel point ces manœuvres étaient délicates et risquées pour Marigny, l'Académie veillant jalousement à son indépendance.

Rarement la responsabilité de Mariette, mais surtout du comte de Caylus, n'avait retenu l'attention des historiens de l'architecture, dans la mise en place de

¹⁵⁷ Le 9 décembre 1755, le nombre des académiciens passe de 24 (12 dans chaque classe) à 30 (15 dans chaque classe).

¹⁵⁸ ARMSTRONG, *Julien-David Le Roy and the making of architectural history*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁹ PV, vol. VI, p. 335-336.

¹⁶⁰ Archives Nationales, O¹ 1930, dossier 12, pièce n^o 7, *Lettre de Gabriel à Marigny*, 3 mai 1763.

la politique architecturale royale. Il est évident que Blondel, qui s'était fait repérer par son professorat et ses publications, s'inscrivait à l'Académie au sein d'un « système » des Beaux-Arts, système voulu et dirigé par Marigny – ainsi que par sa sœur et le roi –, et qui visait à rétablir le grand goût hérité de Louis XIV. Ce grand goût, au service d'une propagande royale, se traduisit dès le milieu du siècle par un renouveau des commandes publiques d'envergure.

Ce système des beaux-arts ne fonctionnait pas en vase clos, il ne se nourrissait pas de lui-même, telles les araignées de Swift. La place toute particulière accordée par Marigny à Le Roy atteste de l'intérêt porté de la part de cet État cultivé pour la curiosité. Si les « nouveaux » modèles des anciens Grecs, gravés déjà par Dumont et que Marigny avait pu admirer à Paestum en 1750, offraient des *exempla* originaux pour les jeunes architectes, il ne faut pas en oublier les modèles bien connus de Rome, qu'il s'agisse de la ville antique, renaissance, ou contemporaine. Le rôle et la force de la ruine, en tant que paradigme architectural, se trouvaient alors, au XVIII^e siècle, concentrés de l'autre côté des Alpes. La (re)découverte des modèles hellènes antiques n'aboutira qu'à une reconsidération de la question et du goût à propos de cette période, au profit d'un système et de solutions inédits. Le jugement porté par Blondel sur le « goût grec » évolua au long de sa carrière, pour arriver à une théorisation, par lui, d'un style tout à fait original, le « greco-gothique ».

Directeur des Bâtiments du roi depuis la mort de Charles François Paul Le Normant de Tournehem (1684-1751), son oncle par alliance, mais avec la survivance de cette charge depuis la démission de Philibert Orry en 1746, Poisson de Vandières avait pu se former le goût aux arts d'abord grâce à Coypel, puis de décembre 1749 à

septembre 1751, au cours de son séjour en Italie, aux côtés du graveur Cochin, de l'architecte Soufflot et du critique d'art l'abbé Leblanc. C'est un directeur attentif, exigeant, formé lui-même à un goût sûr, qui s'intéressa à la formation des élèves des différentes académies royales. Intransigeant sur la discipline des élèves pensionnaires à Rome et n'hésitant pas à inciter Natoire à plus de fermeté à leur rencontre – comme à l'occasion de l'affaire du « billet de confession » de Clérisseau –, Marigny exigeait également que le directeur de l'Académie de France lui envoyât des dessins réalisés par les pensionnaires, tous les six mois, afin qu'il puisse juger par lui-même de l'avancée – ou non – de leurs talents. Au travers de la correspondance qu'il entretenait avec son patron, on perçoit assez que Natoire eut assez de mal à tenir ses pensionnaires au niveau de discipline qu'exigeait Marigny. Lorsque le peintre fit état au directeur des Bâtiments, en avril 1755, de la faiblesse des élèves à leur arrivée à Rome¹⁶¹, ce dernier répondit :

Je suis surpris des plaintes que vous me faites sur la faiblesse des pensionnaires qui sont envoyés à Rome ; ils n'obtiennent cette grâce qu'après avoir remporté le prix, et je ne saurois croire que l'Académie l'accordât à ceux qui ne l'auroient pas mérité¹⁶².

Marigny prit conscience, peu à peu, de l'épuisement du système des beaux-arts établi par Colbert. La mise en place du « triumvirat » dont nous parlons devait permettre à l'École française de reprendre sa première place au rang des nations européennes. Dès la fin de la même année 1755, Blondel intégrait l'Académie royale, comme nous l'avons déjà observé¹⁶³, et Soufflot était chargé du chantier de Sainte-Geneviève. Une nouvelle page allait s'écrire.

¹⁶¹ MONTAIGLON, *Correspondances des directeurs de l'Académie de France à Rome*, op. cit., vol. XI, p. 80-81, n° 5091, Natoire à Marigny : « Je ne cesse de leurs prêcher à tous le chemin de l'étude ; si les sujet étoient plus fort quand ils viennent issy, les progest iroient plus vitte, mais les arts sont si difficile quand il s'agit de les porter à un certain degré, que le nombre des bons et toujours très petit. »

¹⁶² *Idem*, vol. XI, p. 87, n° 5099, Marigny à Natoire.

¹⁶³ Le 9 décembre 1755, le nombre des académiciens passe de 24 (12 dans chaque classe) à 30 (15 dans chaque classe).

Seconde partie

En quête d'une architecture : entre tradition et modernité

Le XVIII^e siècle, ou plus spécifiquement « le siècle de Louis XV », l'aire chronologique de notre recherche, a connu plusieurs bouleversements en matière de modes et de goûts. Au siècle précédent, c'est Versailles qui dictait le style et la manière, dans la pierre et dans l'art de vivre, et Paris les répercutait en Europe. Mais dès la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence, la baisse des commandes publiques causée par la disette des finances royales affaiblit la primauté de la cour dans la vie artistique du royaume. Les artistes se tournent vers la haute et la petite noblesse parisiennes, mais aussi vers la bourgeoisie administrative et commerciale, dont le goût et les préférences sont variés et mobiles. En 1715, le Régent installe le gouvernement dans son Palais-Royal de Paris, en face du Louvre, et le petit roi encore enfant quitte Versailles pour Vincennes et les Tuileries. Ce déménagement entraîne un changement politique, par la dépendance plus grande du gouvernement vis-à-vis de ce que l'on n'appelle pas encore l'« opinion » parisienne, il entraîne aussi un déplacement du pouvoir sur les arts et sur le goût, Paris se trouvant en mesure de peser sur les Académies et de faire contrepoids à l'administration royale des arts. La doctrine officielle est ébranlée.

Dans le domaine de la peinture, au moins, on peut résumer le changement par le passage de la peinture d'histoire glorificatrice de Charles Le Brun aux fêtes galantes d'Antoine Watteau¹⁶⁴. L'époque aspirait au bonheur privé¹⁶⁵. Antoine

¹⁶⁴ Le genre historique constitue, dans la hiérarchie classique, le sommet de la peinture. Au-dessous, les genres mineurs : portrait, animaux, paysage, nature morte, et tout ce qui n'est rien de tout cela que l'on appelle simplement « peinture de genre ».

¹⁶⁵ Lorsque Pierre Crozat installe sa collection de 19 000 dessins et 400 tableaux dans son hôtel de la rue de Richelieu, en 1704, le goût n'est plus aux grandes toiles de l'école de Le Brun. La bourgeoisie se tourne vers des tableaux plus petits pour décorer ses hôtels particuliers aux boiseries claires.

Watteau s'en fit l'interprète dans son morceau de réception *Pèlerinage à l'île de Cythère*¹⁶⁶ (1717) à l'Académie royale de peinture. Le public et les collectionneurs préféraient aux grandes machines monarchiques les scènes pastorales ou les peintures de genre à la flamande du siècle précédent. *L'Enseigne de Gersaint*¹⁶⁷ (1720) de Watteau, son chef-d'œuvre testament, exalte une société de consommation élégante, dont les goûts ne se modèlent plus sur celui du roi.

Il existe une différence entre la continuité de l'art de bâtir à la française dans l'Académie d'architecture, et la souplesse de l'Académie de peinture et de sculpture, qui finit par admettre dans ses rangs les contestataires coloristes de la doctrine du dessin prônée par Charles Le Brun : l'antique Roger de Piles (1635-1709, reçu en 1699) ; l'autodidacte de génie Antoine Watteau (1684-1721, reçu en 1712), et ses imitateurs après lui, sont entrés à l'Académie royale de peinture et y ont donné le ton jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle.

La petite maison, la maison de campagne, les plaisirs du théâtre, etc., est une concession des traditionalistes tel Jacques-François Blondel au goût du bonheur privé. On peut prendre pour exemple la décoration que commanda le fermier général Louis Fagon, vers 1720-1730, à Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), pour son château de Voré¹⁶⁸, qui met en scène l'art de vivre au XVIII^e siècle : *la Chasse, le Repos, la Musique, la Promenade, la Danse*¹⁶⁹. Autre cas, la « petite maison » de Madame de Caylus¹⁷⁰, qui n'a pas été construite sur ses plans, mais qu'elle a reçue de l'administration royale et qu'elle a remodelée, comme le fera son fils dans la petite maison des Tuileries qu'il doit à Louis XIV et qu'il a reçue lui aussi de l'administration royale. Ce n'est pas un changement de cap, c'est une adaptation qui ne sacrifie rien de l'essentiel de la doctrine. Maisons de campagnes élégantes,

¹⁶⁶ *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, H : 1,29 m x L : 1,94 m, Paris, musée du Louvre.

¹⁶⁷ *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, H : 1,66 m x L : 3,06 m, Berlin, château de Charlottenburg.

¹⁶⁸ Dans le Perche, actuel département de l'Orne.

¹⁶⁹ Paris, musée du Louvre.

¹⁷⁰ Lettre de Mme Caylus à Mme de Maintenon, ms. G 327, fol. 121, du 18 septembre 1715, reproduite par Pierre-E. LEROY et Marcel LOYAU, *L'estime et la tendresse*, préf. de Marc Fumaroli, Paris, A. Michel, 1998, p. 277.

Une description spirituelle et circonstanciée de cette retraite en pleine ville, pourvue d'un jardin et donnant sur le parc de Luxembourg est éparse dans les lettres suivantes, *ibid.*, p. 267 et suiv.

sans fioritures, bien distribuées à *la française* : Blondel met en garde contre l'excès consistant à prendre une concession au goût du jour pour une norme remplaçant les règles de la grande tradition. Pendant que Blondel ouvre son école (vers 1739), Robert de Cotte (1656-1735) ou Jacques V Gabriel (1667-1742) brillent à l'Académie d'architecture, endroit où se maintient une architecture qui s'est consolidée sous Louis XIV.

La pensée de Blondel n'est, bien sûr, pas une ou invariable. Le théoricien évolua tout au long de ses écrits, acquérant lui-même plus de connaissances au fil de son expérience. Le contexte évolua de même, pas toujours au gré des souhaits du professeur. La contribution d'autres artistes ou auteurs joua un rôle fondamental : que ce soient les écrits de Laugier ou les planches de Piranèse, le débat entre Anciens et Modernes, tenants des Romains ou des Grecs, du classicisme (mais lequel ?), dépassait largement le milieu parisien avec ses dynamiques et ses lignes de tensions. Si la « ville Lumière » avait indiscutablement détrôné Rome, la « ville Éternelle » n'a cessé d'attirer artistes, amateurs et antiquaires, assoiffés de redécouvrir l'Antique. C'est d'ailleurs à Rome que le saxon Winckelmann se rendit, pour y retrouver la « mâle beauté » grecque... Seul point commun avec Blondel, il était un adversaire de la rocaille, et préférait la « noble simplicité et calme grandeur », formule de l'Antiquité qui devint un *topos* de l'histoire de l'art⁷¹, formule reprise par P.-J. Mariette dans son *Traité des pierres gravées* (1750) ainsi que dans les conférences de Caylus à l'Académie de peinture.

⁷¹ Xavier TILLIETTE, *Recherches sur l'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Paris, J. Vrin, 1995.

II.1 *L'Antique de nouveau découvert*

Le seul traité antique d'architecture qui nous soit parvenu est celui de Marcus Vitruvius Pollio, connu sous le nom de Vitruve. Officier en Gaule, en Espagne et en Grèce, constructeur de machines de guerre, il devint ensuite architecte civil à Rome. C'est à partir de ce texte, dépourvu de surcroît de ses illustrations, que les philologues de la Renaissance réinventèrent l'architecture dite classique, sur la célèbre triade *firmitas, utilitas* et *venustas*¹⁷². Bien sûr, on disposait des descriptions de Pline l'Ancien, mais tous ces textes échappés à la destruction de bibliothèques entières, notamment des théoriciens grecs, restaient très lacunaires, en obligeant les philologues humanistes à suppléer par des suppositions aux déficiences de la bibliographie. À défaut d'autres sources sur l'Antiquité, Vitruve restait donc le seul point de référence littéraire en matière d'architecture antique. Jean Martin en a fait le premier une traduction en français (1547), avant de s'intéresser à *L'Architecture et art de bien bastir* d'Alberti (1553). Les Français du XVI^e siècle s'étaient pris de passion pour les ruines antiques romaines et les informations qu'on pouvait en retirer. Le bailli des Montagnes Guillaume du Choul (ca. 1496-1560), originaire de Lyon, mieux connu pour ses activités d'antiquariat, se passionna très tôt pour cette période. Un important réseau de correspondants en France et en Italie le mettait à même de recevoir de nombreuses pièces qu'il n'aurait pu trouver dans sa patrie lyonnaise. Il possédait un des premiers médaillers de France (1537), mais aussi une importante collection de recueils d'images par

¹⁷² Pierre CAYE, *Empire et décor : l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, J. Vrin, 1999.

D'un point de vue théorique, la triade vitruvienne *firmitas, utilitas* et *venustas* (commodité ou utilité, solidité ou robustesse, beauté ou volupté), que Leon Battista Alberti édicta dans son *De re aedificatoria* en *necessitas, commoditas* et *voluptas*, fut « adaptée » par François Blondel, au XVII^e siècle, en *distribution, construction* et *décoration*. Jacques-François, pour sa part, développa l'idée de commodité, solidité et agrément.

lesquelles, au dire de ses contemporains, il redonnait vie à l'antique Rome¹⁷³. Autre érudit, l'humaniste Louis de Montjosieu (ou Demontiosius), visiteur enthousiaste de Rome, consacra mainte page de son *Gallus Romae hospes* (1585) à expliquer *sculptura, caelatura, pictura linearis, fictor*¹⁷⁴..., ou encore l'architecte peintre et graveur Étienne Dupérac (ca. 1520-1604), à qui on doit de nombreuses gravures de l'*Urbs*, pour ne citer que les plus connus.

La plus célèbre traduction des *Dix livres* de Vitruve revient toutefois à Claude Perrault qui, commandée par Colbert en 1673, comparait déjà le Siècle de Louis XIV au siècle d'Auguste. Son frère Charles l'imita sur ce point le 27 janvier 1687 dans son poème intitulé le *Siècle de Louis le Grand*. Face à François Blondel, premier directeur de la nouvelle Académie royale d'architecture (1671), qui préconisait de ne pas dévier du modèle des Anciens, les frères Perrault, eux pensaient qu'il était possible de puiser dans les modèles antiques, tout en les adaptant au goût et aux traditions nationales. Les principaux sujets d'accroche entre François Blondel, tenant des Anciens, et Claude Perrault, partisan des Modernes, étaient l'interprétation de la symétrie¹⁷⁵ (*symmetria* en grec) ; l'emploi des colonnes accouplées¹⁷⁶ ; les corrections optiques¹⁷⁷. Cette querelle dans la *Querelle*¹⁷⁸,

¹⁷³ Gérard DEFAUX (sous la dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003.

¹⁷⁴ Louis DEMONTIOSIUS, *Gallus Romae hospes*, Romae, 1585.

Franciscus JUNIUS, *De Pictura Veterum* (Roterodami, 1694), éd. commentée et traduite par Colette Nativel, Genève, Droz, 1996.

Colette NATIVEL, *La tradition latine dans la pensée de l'art moderne. Le Gallus Romae hospes de Ludovicus Demontiosius (Louis de Montjosieu)*, in *Studi Umanistici Piceni*, 20, 2000, p. 268-284.

¹⁷⁵ François Blondel restait fidèle à la définition grecque de symétrie, dans le sens de la proportion, tandis que Claude Perrault optait pour l'équilibre des masses de part et d'autre d'un axe, au détriment de la *symmetria* ou proportion qui implique le recours à un module et à une « raison de progression » pour régler la correspondance entre les parties.

¹⁷⁶ Ce dispositif utilisé à la colonnade du Louvre (fin des années 1660), d'inspiration médiévale, s'ajoute aux cinq ordres hérités de Vitruve. Claude Perrault revendiquait le droit de se démarquer de la tradition gréco-romaine, au grand dam de François Blondel et des partisans rigoristes de la tradition antique.

¹⁷⁷ Les Grecs augmentaient les dimensions des objets situés en hauteur ou à distance, ce que réprouvait Claude Perrault. Il estimait d'après ses propres recherches physiologiques que ce n'est pas la vue qui trompe, mais le jugement de la vue. Par cette prise de position, il prenait le contrepied de Vitruve et des pratiques courantes du temps.

¹⁷⁸ Marc FUMAROLI, *La Querelle des Anciens et des Modernes : XVII^e-XVIII^e siècle*, précédé de *Les Abeilles et les arraignées*, essai de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2001.

même si ce débat trouve ses racines bien avant¹⁷⁹, découle du mythe national de la *translatio studii ad Francos*, de la translation à la traduction, jusqu'à l'appropriation. Pour l'architecture, Fréart de Chambray avait certes, déjà en 1650, établi un *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, mais son but n'était pas « d'aller à la nouveauté, [...] [mais] remonter jusqu'à la source des ordres, et y puiser les images et les idées toutes pures de ces admirables maîtres qui les avaient inventées [...]»¹⁸⁰. Il prétendit fonder l'architecture française sur l'antique, sans passer par les interprétations modernes de l'antique. Les inventions modernes avaient dénaturé l'essence de l'art de bâtir, tel qu'il avait brillé à l'état pur en Grèce et à Rome, dans l'Antiquité. Un retour français à ces sources s'imposait pour corriger les interprétations italiennes.

¹⁷⁹ François HARTOG, *Anciens, modernes, sauvages*, Paris, Galaade, 2005.

On pourrait faire remonter cette *Querelle* aux *Vies parallèles* de Plutarque (46-125), son œuvre la plus célèbre, admirée de Montaigne, du Grand Condé, Corneille, Shakespeare ou Rousseau ; rappeler que Denys d'Halicarnasse (1^{er} siècle av. J.-C.) démontrait que les Romains étaient des Grecs ; ou évoquer la célèbre phrase de Bernard de Chartres (XII^e siècle) à propos « des nains juchés sur des épaules de géants ».

¹⁸⁰ Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecte antique et de la moderne*, Paris, E. Martin, 1650, p. 2.

Une genèse de la ruine

La ruine, autre témoignage de l'Antiquité, témoignage visuel et non littéraire, trouvait ses archives dans la Rome dont Pétrarque avait la nostalgie¹⁸¹. La longue absence de l'Église, partie pour Avignon (de 1309 à 1418), avait laissé ces ruines éloignées des regards des peintres et des poètes pendant des siècles. Le poète d'Arezzo fut le premier à ne plus considérer la ruine comme un signe de châtement divin, une punition de l'idolâtrie ou de la corruption, mais à y voir au contraire la permanence fragile d'une grandeur qu'il sait disparue mais rêve de retrouver¹⁸². La ruine devint alors un champ d'investigation pour les érudits et les artistes de la Renaissance, qui parcouraient les vestiges visibles de l'Antiquité pour retenir les formes et les règles de l'architecture classique. Objets qui parlent de la splendeur passée et qui forment en soi un témoignage, mais pas objets de beauté appréciés en tant que tels. Typique de cette antiquité scrutée et rêvée au point de la voir revivre, est l'*Hypnerotomachia Poliphili*, ou *Songe de Poliphile* (ill. 20)¹⁸³, publié à Venise en 1499. Le Français Joachim du Bellay beaucoup plus tard, dans ses *Antiquités de Rome* (1558)¹⁸⁴ et ses *Regrets* (1558)¹⁸⁵, retrouve le lyrisme nostalgique de Pétrarque et

¹⁸¹ H. Günter, « La rinascita dell'antichità », dans H. Million et V. Magnago Lampugnani (dir.), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo : la rappresentazione dell'architettura*, Milan, 1994, p. 259-306.

Alain SCHNAPP, *La conquête du passé*, Paris, Carré, 1993.

¹⁸² Sabine FORERO-MENDOZA, *Le Temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Champ vallon, Seyssel, 2002, p. 39.

¹⁸³ Rédigé en 1467 par Francesco Colonna, publié à Venise par Aldo Manuzio en 1499. La première traduction française est celle de Jean Martin publiée par J. Kerver à Paris en 1546. Incontestablement un succès éditorial de son temps, le *Songe* influença l'art des jardins et l'architecture.

¹⁸⁴ Joachim DU BELLAY, *Le Premier livre des antiquitez de Rome : contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine*, Paris, F. Morel, 1558.

¹⁸⁵ Recueil de poèmes écrit lors de son voyage à Rome (1553 à 1557) et publié à son retour à Paris en janvier 1558 par l'éditeur Frédéric Morel l'Ancien.

déplore l'état d'abandon des édifices des Romains – ou tout du moins ce qu'il en restait :

Rome n'est plus ; et si l'architecture
Quelque ombre encor de Rome fait revoir,
C'est comme un corps par magique savoir
Tiré de nuit hors de sa sépulture¹⁸⁶.

Philibert Delorme (1510-1570), qui découvrit Rome en 1533, parla – brièvement – de ses « regrets » de voir les « chauxfourniers » faire disparaître les vestiges¹⁸⁷, « qui est chose à déplorer, pour le reste des vestiges de ladite antiquité, lesquels s'ils abolissent, & continuent ainsi faire, ils seront cause, que on ne connoistra plus Rome à Rome¹⁸⁸. » Mais le jeune architecte était, il est vrai, plus intéressé par ses études et « mesurer les antiquités ».

Le peintre frison Herman Posthumus (ca. 1512/1514-1588) avait déjà rendu parfaitement dans son tableau *Paysage avec ruines romaines* (ill. 21)¹⁸⁹ ce que Du Bellay mit en décasyllabes et en alexandrins quelques années après. Il s'agit du premier grand paysage de ruines où, et c'est une nouveauté, ces ruines assemblées de manière presque fantastique, sont traitées pour elles-mêmes, pour leur sens allégorique, et non pour jouer un rôle plastique et structurer une composition, comme cela avait pu se remarquer chez Botticelli (*Adoration des mages*, 1475), ou chez Mantegna (*Le martyr de saint Sébastien*, 1456-59 et 1480). L'œuvre de Posthumus constitue au contraire une méditation sur les ruines¹⁹⁰, dont la clé de lecture se trouve inscrite au centre du tableau : *Tempus edax rerum tuque invidiosas / omnia destruitis*, texte tiré des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁹¹. L'architecte d'Henri IV (roi de 1589 à 1610) Étienne Du Pérac (1520-1604), qui séjourna auparavant presque dix-

¹⁸⁶ Joachim DU BELLAY, *Les antiquités de Rome*, sonnet V, Paris, Morel, 1558.

¹⁸⁷ Rodolfo LANCIANI, *La distruzione di Roma Antica*, Roma, Curcio, 1986.

¹⁸⁸ Philibert DE L'ORME, *Premier tome de l'architecture*, Paris, F. Morel, 1567, f° 152 v°.

Yves PAUWELS, « Philibert De l'Orme et les ruines antiques : l'architecte du roi et le chanoine de Notre-Dame », *Revue de l'Art*, n° 170/2010-4, p. 17.

¹⁸⁹ *Paysage avec ruines romaines*, 1536, 96 x 141.5 cm, 1536, Vienne, Liechtenstein Museum.

¹⁹⁰ Michel MAKARIUS, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004 (*Ruines, représentations dans l'art de la renaissance à nos jours*, 2^{nde} éd. 2011).

¹⁹¹ « Temps vorace et toi, vieillesse jalouse, vous détruisez tout. » OVIDE, *Métamorphoses*, livre XV.

neuf années à Rome (1559-1578), contribua lui aussi à familiariser les artistes français aux ruines et à l'Antiquité romaine¹⁹². Outre son plan de la Rome antique (*Urbis Romae Sciographia*, 1574) et de la Rome moderne (*Descriptio*, 1577), il s'illustra surtout en tant qu'auteur d'une quarantaine de gravures de monuments et antiquités romaines (*I vestigi dell'antichità di Roma*, 1575), où ces monuments sont présentés à la fois dans leur état de ruine, mais aussi restaurés de manière imaginaire. Avant Palladio¹⁹³, la restitution des édifices dans leur intégralité n'est pas une priorité pour la plupart des auteurs – ou elle dépasse leurs capacités de lecture et d'interprétation¹⁹⁴. Du Bellay, dans sa *Défense et illustration de la langue françoise* (1549), avait bien fait sentir cette nécessité de restitution des ruines :

Mais vous ne serez jà si bons maçons (vous, qui êtes si grands zélateurs des langues grecque et latine) que leur puissiez rendre cette forme que leur donnèrent premièrement ces bons et excellents architectes ; et si vous espérez (comme fit Esculape des membres d'Hippolyte) que par ces fragments recueillis elles puissent être ressuscitées, vous vous abusez, ne pensant point qu'à la chute de si superbes édifices conjointe à la ruine fatale de ces deux puissantes monarchies, une partie devint poudre, et l'autre doit être en beaucoup de pièces, lesquelles vouloir réduire en un seroit chose impossible outre que beaucoup d'autres parties sont demeurées aux fondements des vieilles murailles, ou égarées par le long cours des siècles ne se peuvent trouver d'aucun¹⁹⁵.

Même Michel de Montaigne (1533-1592), qui pourtant n'entendait rien aux arts visuels, fut ébloui par les ruines de l'*Urbs* lors de son séjour (pendant cinq mois en 1581), comme en témoigne son *Journal de Voyage* (publié pour la première fois en 1774)¹⁹⁶.

Le XVII^e siècle allait connaître un engouement inédit pour l'Antique, et surtout pour les ruines. Nicolas Poussin, le peintre mi-français mi-romain, rechercha le bon goût de l'Antique, ce beau idéal ou intellectuel, en même temps

¹⁹² Emmanuel LURIN, *Étienne Dupérac, graveur, peintre et architecte (vers 1535-1604) : un artiste antiquaire entre l'Italie et la France*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Mérot, Université Paris IV, 2006.

¹⁹³ Pierre GROS, « De Palladio à Desgodets : le changement du regard des architectes sur les monuments antiques de Rome », *Revue de l'Art*, n° 170/2010-4, p. 23-30.

¹⁹⁴ PAUWELS, « Philibert De l'Orme et les ruines antiques : l'architecte du roi et le chanoine de Notre-Dame », *Revue de l'Art*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁵ Joachim DU BELLAY, *Défense et illustration de la langue françoise*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1549, I, II.

¹⁹⁶ Michel de MONTAIGNE, *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Rome et Paris, Le Jay, 1774.

que moral¹⁹⁷. Aux côtés du peintre François Duquesnoy, il étudia les antiques lors de son séjour à Rome à partir de 1624, et ses compositions mirent les monuments anciens à la mode. L'évocation de ces monuments, si mal connus des architectes, appelait inévitablement à des recherches plus poussées, des relevés archéologiques. Les seuls textes de Vitruve ne suffisaient plus.

Colbert, qui avait déjà commandé à Claude Perrault une édition moderne des *Dix livres de Vitruve* (1673)¹⁹⁸, chargea quelques temps après Antoine Desgodets (1653-1728) de relever les *édifices antiques de Rome* (1682) avec le patronage de l'Académie d'architecture¹⁹⁹. Une subvention royale de 2 000 livres de la part du surintendant des Bâtiments du roi prouve ce mécénat actif. Le caractère systématique et scientifique de la méthode de Desgodets a contribué à faire de sa publication une étude de référence sur les monuments antiques de Rome jusqu'au XIX^e siècle. Ce livre connut de nombreuses rééditions – tant en France qu'à l'étranger²⁰⁰ – et l'Europe entière reconnaissait en lui celui qui avait publié la première étude moderne sur l'architecture de la Rome antique²⁰¹. Les modèles rapportés par Desgodets devaient servir aux architectes de Louis XIV à formuler une définition d'un « classicisme » spécifiquement national, servant à promouvoir l'architecture classique française et contribuer à son rayonnement européen. C'est

¹⁹⁷ Marc BAYARD et Elena FUMAGALLI (dir.), *Poussin et la construction de l'antique*, Paris, Somogy, 2011. Séminaire de Sabine Frommel à l'EPHE (2006/2007 et 2007/2008), « Architecture dans la peinture : l'architecture imaginée et son rôle dans l'évolution des typologies et des formes ».

¹⁹⁸ Antoine PICON, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris, Picard, 1988.

¹⁹⁹ Wolfgang HERRMANN, « Antoine Desgodets and the Académie royale d'architecture », *The Art Bulletin*, mars 1958, p. 23-51.

GROS, « De Palladio à Desgodets : le changement du regard des architectes sur les monuments antiques de Rome », *Revue de l'Art*, *op. cit.*, p. 24 : « Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le monument antique n'est plus en soi, pour les commanditaires de Desgodets et aussi sans doute pour lui-même, bien que dans une moindre mesure, un objet digne d'une étude approfondie qu'il convient autant que faire se peut de replacer dans son cadre et dans son histoire ; c'est seulement un fragment plus ou moins erratique qui recèle un échantillon de formes et de relations modulaires, dont il faut extraire le meilleur, c'est-à-dire des dimensions cotées et des rapports simples, pour éventuellement les appliquer à de nouvelles constructions, en utilisant les systèmes ainsi entrevus comme des cautions ».

²⁰⁰ Antoine DESGODETS, *Les Édifices antiques de Rome*, Paris, Coignard, 1682 ; éd. de Claude-Antoine Jombert, fils aîné (Paris, 1779) ; éd. italienne (Rome, Poggioli, 1822) ; éd. critique de Hélène Rousteau-Chambon (Paris, Picard-INHA, 2008).

²⁰¹ Nous n'ignorons pas l'édition *M. Vitruvii de architectura* (1567) de Daniel Barbaro (1514-1570), accompagnée des illustrations d'Andrea Palladio, et son rôle fondamental dans l'esthétique de la Renaissance. Mais cet ouvrage avait quelque peu perdu de son actualité à la fin du XVII^e siècle.

également à cette période que Le Brun chercha à inventer – sans y parvenir vraiment – un sixième ordre d'architecture français²⁰².

Antoine Desgodets, qui avait été professeur à l'Académie royale d'architecture de 1719 à sa mort en 1728, succédait à ce poste à François Blondel (1671-1686) et Philippe de La Hire (1686-1718). Ses *édifices antiques* furent publiés chez le libraire Jean-Baptiste Coignard (actif de 1658 à 1689), libraire de l'Académie française, celui-là même qui avait imprimé les *Dix livres de Vitruve* de Claude Perrault (1673), ou plus tard la traduction par Augustin-Charles d'Aviler de *L'idea universale dell'architettura* (1685) de Vincenzo Scamozzi (Venise, 1615). Le texte de Desgodets se situe dans la droite ligne du *Parallèle* de Fréart de Chambray (1650). Les deux hommes « sont à la recherche d'une méthode scientifique de représentation de l'antique, qui est le préalable à la fondation d'une architecture d'État²⁰³ ».

La publication de Fréart avait mis à jour les discordances entre les auteurs, discordances que n'avait pas manqué de relever François Blondel. Un relevé « scientifique » et le plus exact possible des monuments antiques manquait cruellement avant de pouvoir établir une doctrine officielle. Ce sera la tâche de Desgodets. Le texte qu'il propose au public relève, quand il y a lieu, ses divergences avec le texte de Vitruve, et dresse la liste des erreurs de mesure des ouvrages antérieurs (Serlio, Palladio, Labacco, Fréart de Chambray). Durant son séjour de seize mois à Rome (1676-1677, après plus d'un an de captivité chez des corsaires ottomans), non pas en qualité de pensionnaire de l'Académie de France à Rome mais plutôt en « mission spéciale », Desgodets fit connaissance avec d'Aviler²⁰⁴ (qui partagea sa captivité). Celui-ci était envoyé à l'Académie de France à Rome dont il fut l'un des premiers pensionnaires. Il rencontra également le

²⁰² Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, « Le Sixième ordre d'architecture, ou la pratique des ordres suivant les nations », in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 36, n° 4, déc. 1977, p. 223-240.

²⁰³ Frédérique LEMERLE, « D'un *Parallèle* à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », *Revue de l'Art*, n° 170/2010-4, p. 31-39.

²⁰⁴ Thierry VERDIER, *Augustin-Charles d'Aviler : architecte du roi en Languedoc, 1653-1701*, Montpellier, les Presses du Languedoc, 2003.

numismate et antiquaire Jean Foy-Vaillant (1632-1706), auteur d'un ouvrage sur les médailles grecques d'époque romaine²⁰⁵, qui se préparait à voyager en Méditerranée orientale avec son ami Jacob Spon (1647-1685), et à publier un guide pour les futurs amateurs d'archéologie grecque. Desgodets s'attela donc à relever de la manière la plus précise possible les monuments, mais il n'en proposa aucune reconstitution, à la différence de Serlio, Palladio ou le *Vitruve* de Perrault. Après sept ans de travail, l'ouvrage pouvait être imprimé : parrainé par l'Académie royale d'architecture, il témoigne de l'importance que l'on accorde à l'Antiquité en France dans les questions relatives à cet art, mais aussi de la position « conservatrice » de la Compagnie dans la *Querelle*. La vision de l'Antique commence alors à se modifier²⁰⁶, l'attrait scientifique des ruines fournissant une leçon inédite aux architectes. Malgré quelques lacunes, *Les édifices antiques de Rome* furent une réussite et contribuèrent au rayonnement de la monarchie française. L'ouvrage fut reconnu immédiatement pour une référence, en France comme à l'étranger, et ce jusqu'au XIX^e siècle.

La ruine est un pont entre passé et présent, mais son équilibre est instable. Si l'ouvrage de Desgodets mit à l'honneur les merveilles de la Rome antique, celui de Le Roy – puis celui de Stuart et Revett –, près de soixante-dix ans après, fit découvrir celles de la Grèce de Périclès. Le XVIII^e siècle était bien celui de la ruine, tant en France qu'en Europe. On découvre qu'il n'y a pas une mais deux Antiquités. La vision n'est plus linéaire entre nous et l'antique. Alors que la Rome antique était mieux connue des architectes, ces derniers portèrent leur dévolu sur la Grèce antique, toujours dans cette même quête de plus de connaissances à propos des

²⁰⁵ Jean-Foi VAILLANT, *Numismata imperatorum praestantiora a Julio Caesare ad postunum et tyrannos*, Paris, R. de Ninville, 1674.

²⁰⁶ Cette reconsidération passa par une prise de connaissance des propres antiquités du royaume, comme l'attestent les travaux du mauriste Bernard de Montfaucon.

Bernard de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, Delaulne, 1722 ; *Les Monuments de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris, Gandouin et Giffart, 1729-1733 ; *Trésor des antiquités de la couronne de France représentées en figures d'après leurs originaux... collection très importante de trois cents planches*, La Haye, Dehondt, 1745.

modèles des Anciens. Les découvertes qui vont s'en suivre vont bouleverser la vision de l'Homme du XVIII^e siècle à propos de l'Antiquité.

Dans *l'Encyclopédie* (t. 14, p. 433), le chevalier de Jaucourt disait des ruines que « ce sont des matériaux confus de bâtimens considérables dépéris par succession de tems. » Mais il ajoute aussi que se mot « se dit *en Peinture* de la représentation d'édifices presque entierement ruinés. De belles *ruines*. On donne le nom de *ruine* au tableau même qui représente ces *ruines*. » L'Italien Giovanni Paolo Panini, les Français Hubert Robert ou Charles-Louis Clérisseau, pour ne citer que les plus célèbres, excellèrent dans le genre de la *ruine*. Qu'il s'agisse de *vedute*, de caprices, ou même pour Robert de fictions, telle sa *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre*, la ruine connut un attrait sans précédent en ce siècle qui avait soif de connaissances. Les architectes, n'échappèrent pas à la règle. Alors que Colbert avait missionné Desgodets à Rome, Le Roy élargit véritablement le premier le champ des connaissances, en allant jusqu'en Grèce. Les nouveaux modèles qu'il en rapporta allaient constituer autant de nouveautés susceptibles de séduire la jeune génération d'artistes, autant de raisons de délaisser les modèles du classicisme français du siècle précédent. Le « goût à la grecque » était né, celui de la rocaille oublié. Mais entre Romains et Grecs, une nouvelle « rivalité » poignait, rivalité qui n'était en définitive que la succession de celle déjà engagée au Siècle de Louis le Grand entre Français et Italiens, et toujours avec les mêmes protagonistes.

Une certaine vision de l'Antique : entre Grecs et Romains

L'ouvrage des *Ruines* de Le Roy²⁰⁷ fait éclater en 1758 ce qui pourrait s'apparenter à une « Querelle », comme celle qui avait fait rage entre Perrault et Boileau. Il n'est plus question de savoir qui des Anciens ou des Modernes méritaient la primauté, mais au sein même des Anciens, qui des Grecs ou des Romains devaient servir d'exemple. Pour le comte de Caylus²⁰⁸, membre amateur influent de l'Académie royale de peinture et de sculpture, la chose était claire. Dès 1749, dans le mémoire *De l'architecture ancienne* qu'il lut devant l'Académie le 7 janvier, il évoquait d'un côté « ces Grecs auxquels il faut attribuer toutes les finesses et les proportions que nous admirons dans leurs ouvrages d'architecture » (p. 300), et de l'autre, il critiquait sévèrement les Romains :

Les Romains se conduisaient si différemment dans les arts, en ne les faisant exercer que par des esclaves ou des affranchis, qu'on ne peut se dispenser d'attribuer ces idées aux Grecs, et de conclure, puisque Vitruve parle *de ses Maîtres*, qu'il avait étudié la profession en Grèce ou sous des Grecs établis à Rome, qui lui avaient répété ce qu'on disait et ce qu'on pratiquait chez les Grecs. (p. 319)

Le Romain Vitruve, le maître des architectes de la Renaissance, était donc déclassé au profit des maîtres grecs dont les écrits avaient disparu, mais dont les monuments en ruine restaient à découvrir.

²⁰⁷ Julien-David LE ROY, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire et, dans la seconde, du côté de l'architecture*, Paris, H.-L. Guérin et L.-F. Delatour, 1758 (2nde éd. 1770) ; *Observations sur les édifices des anciens peuples, précédées de Réflexions préliminaires sur la critique des Ruines de la Grèce publiée dans un ouvrage anglais intitulé « Les antiquités d'Athènes », et suivies de Recherches sur les mesures anciennes*, Paris, Merlin, 1767.

²⁰⁸ Marc FUMAROLI, « Le comte de Caylus et les origines françaises du Retour à l'antique européen », dans *Roma triumphans ? : l'attualità dell'antico nella Francia del Settecento : atti del convegno internazionale di studi, Roma 9-11 marzo 2006*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.

Pour Marigny, avant de s'intéresser aux temples grecs, les jeunes architectes ne devaient pas perdre de vue la tradition française. Dans une lettre qu'il adressait à Natoire le 21 septembre 1762, il écrit :

J'ay reçu, Monsieur, votre lettre du 1^{er} de ce mois avec les dessins du s^r Le Roy et du sieur Chalegrin ; ils sont assés bien ; je leur sçay gré de leur attention, mais je voudrois que nos architectes s'occupassent plus qu'ils ne font des choses relatives à nos mœurs et à nos usages que des temples de la Grèce. Ils s'éloignent de leur objet en se livrant à ce genre d'architecture. Je ne juge point cette étude aussy favorable pour cultiver et augmenter leurs talents qu'ils peuvent le penser²⁰⁹.

Ces propos de Marigny seront confirmés par Cochin un an plus tard, qui pense que le séjour romain n'est pas d'une nécessité absolue pour les architectes, et que celui-ci doit être limité dans le temps :

J'ay déjà, en quelques occasions, sans y être poussé par aucun intérêt particulier, eu l'honneur de vous exposer une vérité avouée par M. Soufflot et par tous les artistes qui connoissent Rome et le genre d'étude que les architectes y doivent faire, c'est que les architectes n'ont pas besoin de rester à Rome plus de trois années.

Plusieurs raisons militent pour ce sentiment : 1^o trois années accordées à un architecte équivalent aux quatre accordées aux peintres et aux sculpteurs, en ce que ces derniers ont une copie à faire pour le Roy en marbre ou en peinture qui leur consomme cette quatrième année, tribut auquel les architectes ne sont point assujettis ; 2^o les connoissances que les architectes ont besoin de prendre en ce pays consistent à ramasser dans un portefeuille toutes les choses ingénieuses et de bon goux qu'ils voyent, recueil qui peut être fait en moins de trois années par un homme studieux ; 3^o la science des architectes consiste certainement dans le goust de la décoration, et c'est là, quoi qu'en puissent penser ceux qui attachent beaucoup de gloire à la distribution et même à la construction, c'est là, dis-je, ce qui distingue le grand architecte du maître maçon, c'est là ce qui a été et sera toujours infiniment rare. Cependant, on ne peut nier que l'architecte qui veut faire usage de ses talents n'ait besoin de beaucoup de connoissances pratiques, relatives aux matériaux de son pays, qu'il n'acquiert point à Rome, ce qui consomment du temps ; en prolongeant au delà de trois années son séjour à Rome, il retarde d'autant cette étude ingrate, mais nécessaire ; 4^o les difficultés qu'éprouvent les architectes à trouver l'occasion d'employer leurs talents et à obtenir la confiance les obligent encore plus à ne point rester trop longtemps éloignés. C'est en partie ce qui a été cause que presque toute l'École ancienne n'a point cherché à faire ce voyage. Laissons-les aller à Rome, disoient-ils ; pendant cet intervalle nous ferons des connoissances utiles, nous obtiendrons les ouvrages, et ces Romains, avec leur goust antique, ne sçauront où le placer. C'est pourquoy il est important aux architectes que leur absence, par le séjour de Rome, ne soit pas trop longue.

Cela prouvé, j'ay l'honneur de vous supplier de fixer le séjour des architectes à Rome aux trois années qui leur sont suffisantes, de l'aveu de tous les architectes consommés²¹⁰.

²⁰⁹ Anatole de MONTAIGLON et Jules GUIFFREY, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome...*, Paris, Noël Charavay, 1901, vol. XI, 5607, *lettre de Marigny à Natoire*, 21 septembre 1762, p. 441.

²¹⁰ Anatole de MONTAIGLON et Jules GUIFFREY, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome...*, *op. cit.*, vol. XI, 5692, *lettre de Cochin à Marigny*, 1 septembre 1763, p. 484-485.

Comme le soulignent Pierre Pinon et François-Xavier Amprimoz dans leur étude²¹¹, il faudra attendre 1778 et l'initiative de d'Antoine-François Peyre (dit le Jeune) pour voir les choses évoluer :

[Le 23 février] M. Peyre le Jeune [...] fait lecture d'un mémoire de sa composition sur l'utilité dont les élèves de Rome pourroient être à l'Académie en levant avec exactitude les monumens antiques, tels que les thermes, les bains, les palais des empereurs [...] et il a été dit que ce mémoire qui offre encore d'autres objets, seroit remis sous les yeux de l'Académie, qui a applaudi aux idées que ce mémoire présente²¹².

La *Querelle* se prolongea plus tard à Rome, entre Winckelmann²¹³, incondiionnel des Grecs, et Piranèse, fanatique de la supériorité romaine, et qui répliqua aux Parisiens philhellènes dans sa *Lettre à M. Mariette* de 1765, et dans le recueil *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* de 1761.

Il ne faut pas oublier que les documents iconographiques de l'architecture des anciens Grecs sur la Grèce antique restaient alors très rares. Sous domination ottomane depuis des siècles, la patrie de Périclès demeurait fermée aux voyageurs occidentaux. Ciriaco d'Ancona avait été au XV^e siècle le premier européen moderne qui rapporta, outre des informations sur les pyramides et les hiéroglyphes d'Égypte, une description de l'Acropole d'Athènes et du Parthénon (ca. 1435). Deux siècles plus tard, Charles Olier, marquis de Nointel, ambassadeur de Louis XIV à Constantinople, fut le premier à faire dessiner par le peintre Arnould de Vuez²¹⁴, qu'il avait emmené dans sa suite, les formes et les sculptures du Parthénon encore intactes (1674). L'année suivante, l'archéologue Jacob Spon entreprit son voyage privé en Italie, Dalmatie, Grèce et Levant²¹⁵, pendant lequel il dressa son propre plan du Parthénon, lui aussi avant que la canonnade vénitienne de l'amiral

²¹¹ Pierre PINON et François-Xavier AMPRIMOZ, *Les Envois de Rome (1778-1968) : architecture et archéologie*, Rome, École française de Rome, 1988, p. 15.

²¹² LEMONNIER, *Procès Verbaux*, op. cit., VII, p. 338.

²¹³ Johann Joachim WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresde et Leipzig, Walther, 1756 ; *Lettre de M. l'abbé Winckelmann... sur les découvertes d'Herculanum*, Dresde, se trouve à Paris chez N.-M. Tiliard, 1764 ; *Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, Saillant, 1766 ; *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*, Rome, chez l'auteur, 1767.

²¹⁴ Ou peut-être, mais moins probable, le peintre Jacques Carrey.

²¹⁵ Jacon SPON, *Recherches des antiquités et curiosités de la ville de Lyon... avec un Mémoire des principaux antiquaires et curieux de l'Europe*, Lyon, J. Faeton, 1673 ; *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 et 1676, par Jacob Spon*, Lyon, A. Cellier fils, 1678.

Francesco Morosini ne fit exploser le magasin de poudre ottoman entreposé dans le temple d'Athéna (1687). Ce voyage préparait le premier guide des hauts lieux de la Méditerranée orientale et les premiers pas d'une archéologie de l'architecture de l'antique Grèce. Certes ces dessins ont un caractère descriptif assez vague ; mais pendant près de 60 ans, ils restèrent la seule référence au plus célèbre monument de l'ancienne Grèce. Bernard de Montfaucon, dans son *Antiquité expliquée*²¹⁶ (1716), n'avait pas d'autres sources pour représenter le Parthénon. Le grand voyageur anglais Richard Pococke²¹⁷ (1704-1765) proposa à son tour en 1743-1745 une description du Parthénon avec l'Erechthéion, un peu plus précise que les dessins de Spon, mais encore chargée d'inexactitudes et d'imprécisions²¹⁸.

Les *Ruines* de Julien-David Le Roy (1724-1803), fils du fameux horloger du roi Julien Le Roy, prenaient de court en 1758 l'ouvrage préparé par les voyageurs anglais Stuart et Revett²¹⁹. Sa publication mit fin à la brume qui enveloppait le Parthénon et les autres monuments de l'antique Grèce. Le Roy avait été l'élève de Blondel à l'École des Arts²²⁰, puis de Philippe de La Guépière et Jean-Laurent Legeay²²¹. De Blondel, il avait pu apprendre les bases de son art, et se familiariser avec les meilleurs exemples de l'architecture française, à l'occasion des nombreuses visites organisées par le professeur à Paris et aux alentours. Quant à Philippe de La Guépière (ca. 1715-1773), son second maître, Le Roy fit certainement partie de son agence. Cet architecte issu d'une famille de la profession s'illustra surtout après 1752, année de sa nomination à la charge d'architecte de la cour de Wurtemberg par

²¹⁶ Bernard de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée, et représentée en figures*, Paris, Florentin Delaulne, 1716.

²¹⁷ Richard Pococke (1704-1765), anthropologue et égyptologue anglais, grand voyageur (surtout en Égypte entre 1737 et 1741).

²¹⁸ Richard POCOKE, *A Description of the East, and some other countries*, Londres, printed for the author by W. Bowyer, 1743-1745.

²¹⁹ James STUART et Nicholas REVETT, *The Antiquities of Athens, measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett*, Londres, J. Haberkorn, 1762-1816, 4 vol.

²²⁰ Une lettre d'un autre élève, Jean-Jacques Huvé, en atteste. Jean-Claude HUVÉ, *Jean-Jacques Huvé (1742-1808)*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 21-22.

Correspondance de Simon-Louis du Ry.

²²¹ Robin MIDDLETON, *Julien-David Le Roy, The Ruins of the most beautiful monuments of Greece*, Los Angeles, Getty publications, 2004, p. 3.

le duc Charles II. Il travailla à la résidence ducale de Stuttgart et au château de Ludwigsbourg, dans un style franchement rococo, bien éloigné des formes puisées de l'Antique. De retour en France en 1768, il se détourna des formes rocailles pour épouser la mode grecque, dans le goût dit « néo-classique ». Son bâtiment le plus notable est l'hôtel de ville de Montbéliard (1776-1778). Si Le Roy a bien pu compléter sa formation chez ce maître, il n'en a certainement pas subi l'influence rocaille, voire rococo. C'est peut-être même l'inverse qui se produisit. En revanche, la situation de son troisième maître connu, le « peintre-architecte » Jean-Laurent Legeay (ca. 1710-1786), offre un contraste saisissant. Si comme La Guépière, Legeay fit presque toute sa carrière en Allemagne, notamment à Berlin à partir de 1748, il ouvrit à Paris de 1742 à 1748, un atelier où se formèrent Boullée, De Wailly, Peyre, Moreau-Desproux. Tous ces architectes fréquentèrent aussi bien les leçons de Blondel que de Legeay – les deux professeurs qui régnaient sur l'enseignement de l'architecture à Paris à ce moment –, mais ils découvrirent chez ce dernier les vertus des plans centrés (par opposition au plan libre de Le Corbusier par exemple), comme en composaient les lauréats des académies romaines. Il leur enseigna à grandir leurs compositions en y incorporant les thèmes classiques de l'architecture romaine, tel le Panthéon, la pyramide de Cestius, la colonne Trajane, l'Arcus quadrifons. Dans le rendu au lavis des élévations, il les invita à se faire peintres, à projeter géométriquement les ombres portées à 45° de gauche à droite, discipline qui s'est perpétuée dans les écoles d'art jusqu'en 1968²²². C'est donc chez ce dernier maître que Le Roy rencontra les futurs tenants du « néo-classicisme » français, et c'est chez lui qu'il goûta à la découverte de l'Antique.

Le Roy poursuivit sa formation à l'Académie royale d'architecture, sous les professorats de Denis Jossenay et Louis-Adam Lorient. Il y remporta le second prix de Rome en 1749 (il était enregistré comme élève de Philippe Le Dreux) avec un dessin intitulé « Un temple de la paix, isolé, dans le goût des temples antiques », sujet donné dans le contexte du traité d'Aix-la-Chapelle (1748) qui mit fin à la guerre de Succession d'Autriche (1740-1748). L'année suivante, à l'âge de 26 ans, Le

²²² Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Mengès, 1995, p. 317.

Roy remporta le premier prix avec un dessin pour une « Orangerie voûtée²²³ ». Pierre-Louis Moreau-Desproux et Charles De Wailly – ses anciens camarades de l’atelier de Legeay – étaient les autres finalistes. Lauréat de l’Académie de France à Rome, il y arrive le 28 juin 1751. Là, il rencontre des pensionnaires appelés à devenir de célèbres architectes : Charles-Louis Clérisseau (arrivé en juin 1749), François-Dominique Barreau de Chefdeville (arrivé en octobre 1751) et Marie-Joseph Peyre (arrivé en mai 1753). Peyre, tout comme Le Roy, avait été l’élève de Blondel à l’École des Arts, aux côtés de l’Anglais William Chambers (arrivé lui aussi à Rome en décembre 1750), architecte dont nous reparlerons plus spécifiquement dans notre troisième partie. C’est toute une génération charnière qui achève de mûrir son goût et sa doctrine à Rome. Même si l’Anglais Chambers était un farouche opposant de ce qu’il nommait le *gusto greco*, tandis que Le Roy ne souscrivait que modérément à la publication de Chambers *Treatise on Civil Architecture* (1759), les deux jeunes gens sympathisèrent et échangèrent après leur départ de Rome une longue correspondance²²⁴. Nous restons mal documentés sur les activités de Le Roy pendant ses années de maturation à Rome, de juillet 1751 à avril 1754, comme c’est souvent le cas pour les pensionnaires architectes. Nous savons qu’il s’intéressa à la structure du tambour et au dôme de l’église Sant’Agostino, commande du cardinal Guillaume d’Estouteville à l’architecte Jacopo da Pietrasanta (1479-1483). Il y voyait, à tort, le premier exemple de dôme supporté par des arcs-doubleaux et pendentifs (ce dôme a été ensuite reconstruit par Luigi Vanvitelli, en 1755)²²⁵. On ne sait rien de plus sur son séjour romain, sinon qu’il se solidarisa avec son collègue Clérisseau qui aurait refusé de signer un « billet de confession » afin de faire ses Pâques. Le défi janséniste à un abus de l’autorité royale est une indication précieuse sur son caractère et son esprit anti-conformiste.

Autre indication précieuse, Le Roy informe le Directeur de l’Académie de France à Rome Charles-Joseph Natoire, le 27 février 1754, de son intention « de faire

²²³ DAVRIUS, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 245, note 5.

²²⁴ Jeanine BARRIER, « Chambers in France and Italy », in John Harris et Michael Snodin, *Sir William Chambers, Architect to George III*, cat. exp., New Haven, Yale University press, 1997, p. 19-33.

²²⁵ Robin Middleton, *Julien-David Le Roy, The Ruins of the most beautiful monuments of Greece*, Los Angeles, Getty publications, 2004, p. 6.

un voyage en Grèce pour y voir les beaux restes de l'architecture antique²²⁶ ». Ce projet atteste l'esprit d'indépendance du jeune architecte, car les statuts de l'Académie interdisaient aux pensionnaires de s'éloigner de Rome. Il s'était assuré des soutiens – tous les noms sont mentionnés dans la *Préface* de l'édition de 1758 (pas celle de 1770) – auprès de l'ambassadeur de France à Venise, alors de passage à Rome. Ce projet semble bien avoir été élaboré dès l'année précédente : l'idée serait-elle venue à Le Roy après que Stuart et Revett avaient fait leur voyage en Grèce et préparaient un grand ouvrage sur les monuments de l'antique Hellade²²⁷ ? La presse européenne s'en était fait l'écho dès janvier 1753. Dans son étude exhaustive sur l'ouvrage de Le Roy, Robin Middleton en retrace la genèse²²⁸, et Le Roy aurait bien pu imiter en hâte les deux Anglais. Le jeune Français quitte le palais Mancini en avril 1754, pour arriver à Athènes en février 1755 (un an après que Revett a quitté la ville). Il reste moins de trois mois sur place, période assez brève pour effectuer ses relevés. Il est déjà de retour en Italie, à Bologne, en juin 1755, et dès juillet à Rome, « tout rempli de ce nouveau vernis²²⁹ », écrit ironiquement Natoire. Il regagna Paris avec la ferme intention de faire graver au plus tôt ses dessins. Il comptait pour cette entreprise coûteuse sur l'appui du puissant et compétent mécène qu'était le comte de Caylus. Le projet de Le Roy était fait pour plaire à l'éloquent avocat de la supériorité de l'architecture grecque devant l'Académie royale de peinture et de sculpture. La curiosité de Caylus pour les ruines des monuments de la Grèce remonte au voyage qu'il avait fait en Méditerranée orientale, dans la suite de l'ambassadeur de France Jean-Louis d'Usson de Bonnac, en 1716-1717 : il avait pu explorer les côtes de l'Asie Mineure, le site d'Éphèse et chercha le site de Troie²³⁰. L'ambassadeur Bonnac était pressé, et

²²⁶ *Correspondance directeurs Académie de France à Rome*, t. XI, p. 15.

²²⁷ James STUART et Nicholas REVETT, *The Antiquities of Athens, measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett*, Londres, J. Haberkorn, 1762-1816, 4 vol.

²²⁸ Robin Middleton, *Julien-David Le Roy, The Ruins of the most beautiful monuments of Greece*, Los Angeles, Getty publications, 2004.

²²⁹ *Correspondance dir*, t. XI, 30 juillet 1755.

²³⁰ Pierre-Jean MARIETTE, *Abecedario*, Paris, Dumoulin, 1850-60, t. I, p. 310.

François QUEYREL, « Le Voyage en Orient du comte de Caylus en 1716-1717 », dans Manuel ROYO, Martine Denoyelle (dir.), *Du Voyage savant aux territoires de l'archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, Paris, INHA, 2012, p. 11-36.

ne consentit pas à faire halte à Athènes. Caylus fut pour toujours ébloui de ce qu'il avait entrevu, et il ne se consola jamais d'avoir manqué Athènes. Le projet de voyage et celui d'un livre illustré par des professionnels, tels que les avait conçus Le Roy, ne pouvait qu'enchanter Caylus. On ignore comment et quand ils se rencontrèrent et firent alliance. Leur correspondance atteste du moins que cette alliance a précédé le départ en voyage de Le Roy. Le témoignage de Cochin assure que les deux hommes collaboraient à la conception et à la réalisation de l'ouvrage dès le retour de Le Roy à Paris :

M. Le Roy, architecte pensionnaire du roy, écrit Cochin, eut occasion de faire un voyage en Grèce ; il y croqua les antiquités qu'il y trouva ; mais ses desseins étoient si informes que, quand nous le vîmes à Paris, nous eûmes peine à croire qu'on en pût tirer quelque chose. M. de Caylus, chaud amateur de la Grèce ainsi que de l'Égypte, les fit redessiner par Le Lorrain qui, quoique peintre très-médiocre et manqué malgré les plus belles dispositions, néanmoins dessinait agréablement et avec goust. Il vint à bout d'en tirer les desseins que l'on a gravés ; on peut en juger de là du degré de fidélité et combien on peut se rapporter aux détails de cet ouvrage.

Il étoit question de faire graver les planches ; c'étoit une dépense au-dessus des forces de M. Le Roy, à moins qu'on ne les fit à très grand marché ; cependant on vouloit qu'elles fussent bien gravées. On ne pouvoit pas mieux choisir que le fit M. de Caylus en s'adressant à M. Le Bas ; mais il fallut encore qu'il usast de toute son éloquence persuasive pour engager Le Bas à les graver pour la moitié moins qu'elles ne valoient, en lui faisant cependant entrevoir quelque dédommagement si le livre réussissoit. Le livre s'est bien vendu, mais la gratification n'est pas venue. Aussi M. Le Bas, qui sçait très bien compter et qui n'est pas mal attaché à ses intérêts s'en est-il toujours plaint²³¹.

La hâte de Le Roy, et les secours que lui apporta le comte de Caylus pour en effacer les traces trop voyantes, n'ont pas échappé à la malveillance de Cochin. Caylus a donc été, sinon l'auteur, le principal artisan des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, choisissant les artistes capables de redessiner et graver avec conviction les dessins. Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759), artiste mort trop jeune pour avoir connu la gloire, s'était fait remarquer à Rome pour avoir réalisé les dessins des *Machine* pour la fête annuelle de la *China* à Rome, de 1745 à 1747, dans un élégant *goût grec* qui avait fait sensation. Il était déjà le protégé et en quelque sorte l'un des disciples du grand amateur et mécène. Sur recommandation de Caylus, il dessina à Paris le fameux « cabinet à la grecque » pour Ange Laurent La

²³¹ Charles-Nicolas COCHIN, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, éd. de Charles Henry, Paris, Baur, 1880, p. 78-79.

Live de Jully (il en subsiste le bureau au musée Condé de Chantilly), fermier général et introducteur des ambassadeurs à Versailles. Le père de Le Roy était l'auteur de l'horloge incrustée dans le bureau. Ce mobilier qui fit date fut réalisé entre 1756 et 1758. Comme Joseph-Marie Vien, autre protégé du comte de Caylus, Le Lorrain mit en application la technique, issue de l'antique, de la peinture à l'encaustique dont le comte était très fier d'avoir retrouvé le secret. Il est probable que c'est encore grâce à ce mécène que Le Lorrain dut d'être invité par l'impératrice de Russie Élisabeth à Petersbourg : il devait y fonder une Académie des arts²³², mais il ne supporta pas le climat, et il y mourut en 1759. Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783), graveur du Cabinet du roi, était très réputé pour ses « vues ».

L'ouvrage de Le Roy a largement contribué à étendre à l'architecture le *goût grec*, lancé d'abord dans les arts décoratifs. Il fut reçu avec succès dans toute l'Europe, anticipant l'ouvrage plus savant et exact des deux Anglais, comme l'a montré Robin Middleton²³³. Suite à cette publication, Le Roy fut nommé professeur-adjoint de l'Académie royale d'architecture, aux côtés de Blondel. Son influence sur les jeunes élèves de la Compagnie fut dès lors considérable. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

²³² Blondel avait donné des plans pour une Académie, mais à Moscou. Ce fut finalement Vallin de la Mothe qui exécuta les travaux, en reprenant en partie les plans de Blondel, mais à Saint-Pétersbourg. Cf. DAVRIUS, thèse, *op. cit.*

²³³ Robin MIDDLETON, *Julien-David Le Roy, The Ruins of the most beautiful monuments of Greece*, Los Angeles, Getty publications, 2004.

Blondel et le « goût à la grecque »

Le « goût à la grecque », dont Daniel Rabreau a parfaitement rappelé la différence avec la formule faussement synonyme et pernicieuse de « goût grec »²³⁴, s'oppose en premier lieu à l'ornement rocaille qui, à travers les libertés du dessin, s'est détourné des modèles classiques ou académiques du XVII^e siècle, pour exprimer l'apparence d'une affectivité gracieuse, sans contraintes. Les maîtres de la rocaille, le triumvirat évoqué par Marianne Roland Michel, à savoir Lajoüe, Pinault et Meissonnier, à travers l'arbitraire de leurs compositions, l'aspect incontrôlable dénué de force symbolique pour exprimer la régénération d'une société qui s'initie aux Lumières, avaient suscité, au milieu du XVIII^e siècle, les plus vives critiques, dont la *Supplique aux orfèvres* de C.-N. Cochin²³⁵ – un an après l'*Essai sur l'architecture* de Laugier (1753) – constitue un des plus parfaits exemples²³⁶.

Bien que la tradition architecturale française ait été fondée sur la tradition romaine de Vitruve (modulée ensuite par l'édition qu'en avait faite Claude Perrault), la référence du moins idéale à l'origine et à la supériorité des Grecs, dans tous les arts, n'a pas manqué depuis le XVII^e siècle dans la littérature française. On pourrait se demander, néanmoins, si un traditionnaliste tel que J.-F. Blondel ne serait pas hanté par la thèse de Le Roy – et de Caylus – selon laquelle la Grèce et son architecture l'emporteraient sur celles, dérivatives, de Rome.

²³⁴ Daniel RABREAU, « Une méprise stylistique : l'architecture néoclassique du XVIII^e siècle », *Histoire de l'art*, 2004, n° 54, p. 13-17.

Daniel RABREAU, « Néo-classicisme », supplément à l'article de Mario Praz, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, nouvelle éd. 1985, XI, p. 1052-1061.

²³⁵ *Mercur de France*, 1754.

²³⁶ Christian MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993.

Le 4 septembre 1758, Blondel demanda à la Compagnie la permission d'emporter chez lui le recueil des *Ruines* de Le Roy pour l'examiner. Le 13 novembre suivant, le professeur livrait son sentiment sur cet ouvrage, et l'Académie « a été très satisfaite du livre et de l'éloge que Blondel en a fait²³⁷ ». Quelques jours plus tard, *L'Année littéraire* rendait également hommage à cette publication, en insistant sur le fait que « M. Le Roy est un des élèves qui fasse le plus d'honneur à M. Blondel, architecte du roi ; c'est dans son école qu'il a puisé les éléments de son art et les principes de la bonne architecture²³⁸ ». La transmission de Blondel à Le Roy semble donc s'être passée sans heurt. Mais à y regarder de plus près, la mention que fait *L'Année littéraire* du livre de Le Roy reste discrète, et flatte surtout les qualités pédagogiques du maître de ce jeune architecte. Les pages qui suivent cette brève recension sont consacrées à Blondel, elles annoncent au public les prochains cours du professeur. Nous avons plusieurs fois évoqué, dans nos différents travaux²³⁹, combien la « voix » de Fréron s'est prêtée à la renommée de Blondel, théoricien et pédagogue de l'architecture à la française. Ces réserves de Fréron ne reflèteraient-elles pas celles de Blondel envers le goût « à la grecque » prôné par Le Roy ?

L'Opus magnum du professeur, son *Cours* publié à partir de 1771, ne comporte aucun chapitre spécifique dédié à l'architecture grecque. Bien sûr, le caractère hétérogène de cet ouvrage peut expliquer cette lacune²⁴⁰, mais des éléments significatifs prouvent que Blondel s'est gardé d'embrasser le parti philhellène qui élargit son public et bénéficie de la mode dans les années 1760. Il s'est gardé aussi de prendre le parti romanophile de Piranèse, auteur jamais cité dans ses *Cours* et autres ouvrages. Son éloge des *Ruines* de Le Roy devant l'Académie fut évidemment

²³⁷ LEMONNIER, *Procès-verbaux*, *op. cit.*, t. VI, p. 335.

²³⁸ *L'Année Littéraire*, 1758, t. II, p. 100-124.

²³⁹ DAVRIUS, thèse, *op. cit.*

DAVRIUS, « La « Petite Maison ». Une collaboration entre belles-lettres et architecture au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2009, n° 4, p. 841-869.

DAVRIUS, « L'influence de l'architecte Jacques-François Blondel sur le monde des Belles-Lettres au XVIII^e siècle », parution dans les actes du colloque *Les sciences et leur langage : artifices et adoptions*, sous la direction de Sabine Frommel et Gernot Kamecke, Genève, Droz, 2011, p. 227-240.

²⁴⁰ DAVRIUS, thèse, *op. cit.*

destiné à flatter le directeur des Bâtiments, le marquis de Marigny, dédicataire des *Ruines* et grand promoteur du « retour à la grecque » dans tous les arts.

Il faut donc relire ce *Cours* qui, rédigé et publié après l'ouvrage de Le Roy, nous renseigne le mieux sur les véritables positions du maître par rapport au « goût moderne », c'est à dire pour les années 1760-1770 le « goût à la grecque ». Blondel y affirme qu'« il faut avoir des idées si l'on a pas l'esprit d'invention²⁴¹ » : pour lui, les proportions de la bonne architecture ont été tirées de la Nature²⁴², thèse vitruvienne que n'aurait pas endossée telle quelle un Claude Perrault. Il ajoute que « si nos jeunes architectes étaient plus persuadés de cette vérité, qu'ils ne le sont ordinairement ; nous verrions moins souvent des compositions comiquement sévères²⁴³... ». L'exemple des colonnes dans les demeures privées des laïcs ou les larges trumeaux « revenus sur la scène », constituent autant de licences introduites par les architectes Modernes, d'après des monuments primitifs. Il ne faut pas supposer ici qu'il réproche uniquement ses propres élèves. Ses confrères à l'Académie sont implicitement visés, mais la délicatesse académique l'empêche de se montrer trop explicite. Sa pensée est nette : « Il en est de l'imitation des licences que les grands architectes ont mises en œuvre, comme de vouloir copier trop littéralement les ouvrages des Anciens. Rien de si naturel, sans doute, que d'adopter leurs principes, quand ils nous paraissent véritablement applicables à nos usages : mais ils doivent être abandonnés dans le cas contraire ; sans quoi nos productions ne deviennent plus que de faibles copies faites d'après d'excellents originaux²⁴⁴ ». L'abus est donc clairement l'imitation, sans discernement, de modèles posés en chefs-d'œuvre absolus. L'Antiquité, soit grecque soit romaine, n'est pas un *archétype* pour Blondel. Si l'architecture romaine selon Vitruve constitue la base de l'architecture, et la grecque une référence, ni l'une ni l'autre ne peuvent servir de modèle que si elles passent par le « filtre » de l'architecture

²⁴¹ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. IV, p. ii.

²⁴² BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. IV, p. viii.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ *Ibidem*, t. IV, p. xi.

française qui trouve son inspiration dans l'Antiquité, mais en se raccordant aux lumières modernes et françaises :

Nous avons aussi préféré de puiser la plupart de nos préceptes, d'après nos bâtiments français, élevés, quant à leur ordonnance extérieure, d'après les plus célèbres exemples de la Grèce ; les bons architectes ayant envisagé ces peuples, comme les créateurs de la belle architecture ; ou du moins, ayant reconnu qu'ils avoient produit tant de modèles de perfection en ce genre, qu'on pouvait les regarder comme les inventeurs de l'art. D'après cela, nous n'avons présenté à nos élèves, dans ce chapitre, que les productions françaises, qui tiennent de plus près à l'antique, plutôt que de chercher à leur remplir l'idée des seuls édifices latins, qui, quoique sublimes à beaucoup d'égards, ne leur offrent guères qu'une branche particulière de l'architecture, branche essentielle à la vérité, mais qui n'étant liée, ni à nos usages, ni à l'économie, ni aux matières que nous employons, les écarterait souvent de la route qu'ils doivent suivre : car, au lieu d'imiter précisément ces anciennes productions, ils doivent se rendre compte des moyens dont se sont servi les Lescot, les Mansart et les Perrault, pour produire nos chefs-d'œuvre. Qu'est-il besoin en effet de passer les mers pour se rendre témoins des efforts des Peuples, ingénieux sans doute, ont faits il y a deux mille ans ? ne devrait-on pas plutôt étudier à fond les principes de l'art qu'ils nous ont transmis, concernant l'ordonnance de nos bâtiments. Nos élèves doivent donc apprendre de préférence, à concilier ces préceptes, plus convenablement qu'on ne le fait aujourd'hui, avec notre distribution et l'emploi de nos matières²⁴⁵.

Autrement dit : imiter l'Antiquité à l'état brut des origines serait une licence extraordinaire et excessive, les seuls modèles incontestables restent ceux du Grand Siècle qui allient le meilleur de l'Antiquité avec le meilleur goût français.

Cette alliance, comme nous l'avions esquissé au début de ce chapitre, se trouve confirmée dans la théorie même de l'architecture. La triade vitruvienne *firmitas, utilitas* et *venustas* (commodité ou utilité, solidité ou robustesse, beauté ou volupté), que Leon Battista Alberti édicta dans son *De re aedificatoria* en *necessitas, commoditas* et *voluptas*, fut « adaptée » par François Blondel, au XVII^e siècle, en *distribution, construction* et *décoration*. Jacques-François, pour sa part, développa l'idée de commodité, solidité et agrément, le tout guidé par les lois de la convenance. Nous y reviendrons dans la troisième partie, à propos des élèves de Blondel et du jugement – parfois sévère – du professeur.

L'exemple du chantier de la place Louis-XV, œuvre du Premier architecte Ange-Jacques Gabriel (projet de 1755), conjugue l'héritage du Louvre de Lescot (médaillons entourés de guirlandes), de Perrault (Colonnade), et le modèle Versaillais d'Hardouin-Mansart (façade côté jardins), et illustre parfaitement les

²⁴⁵ *Ibidem*, t. IV, p. xiv.

préférences de Blondel. Et le professeur de livrer, sans le nommer, son vrai sentiment sur l'« archéologue » Le Roy et son ouvrage :

Qu'on cesse aussi de croire, comme on ne le fait que trop souvent, que pour produire de vraies beautés, il faut imiter nécessairement les ouvrages de la plus haute antiquité. N'en doutons point, ce que nos historiens nous ont décrit sur ces monuments est plus véritablement utile à la peinture, à la sculpture, qu'à l'architecture : ce qu'ils nous ont donné était suffisant pour leurs contemporains ; mais ces descriptions deviennent presque autant d'énigmes pour la postérité ; le flambeau qui nous éclaire aujourd'hui, ne répandra certainement pas la même lumière pour ceux qui nous succéderont²⁴⁶.

Les *Ruines* de Le Roy – et autres ouvrages archéolâtres comme celui de Stuart et Revett – ne peuvent être tenues aux yeux de Blondel pour les nouveaux classiques de l'architecture. Le « goût à la grecque » est peut-être souhaitable pour les peintres et les sculpteurs corrompus par la rocaille, mais non pour l'architecture française fidèle à ses excellents principes.

Peu de temps avant la publication des *Ruines*, en décembre 1757, le *Mercure de France* publiait un article faisant la promotion des leçons de Blondel – et c'est sans doute le professeur, très attentif à sa couverture de presse, qui a soufflé ces lignes au journaliste :

Les Grecs ont inventé plusieurs ordres d'architecture, qu'on admire encore aujourd'hui. Ils admiraient eux-mêmes la simplicité, la noblesse, et la grandeur des bâtiments de l'Égypte et de Babylone ; édifices immenses dont nous ne parlons qu'avec étonnement. Nous imitons encore leurs sphinx, leurs obélisques. À cela près, et malgré tant d'éloges, il n'est plus question de chercher dans leurs ruines des règles ou des modèles²⁴⁷.

On ne peut être plus net.

Le « goût à la grecque », l'anticomanie, ne fut donc pas unanime. Voulu d'en haut par le Directeur des Bâtiments et par les amateurs influents de l'Académie de peinture, il rencontre des résistances respectueuses, mais fermes. Pour un Blondel, ce qui est bon pour la peinture et la sculpture, déviées par le mauvais goût rocaille, n'est pas bon pour l'architecture, dont la santé n'a pas été compromise. Prôner dans cet art parvenu à sa perfection sous Louis XIV une *tabula rasa* et une

²⁴⁶ *Ibidem*, t. IV, p. xvi.

²⁴⁷ *Mercure de France*, décembre 1757, p. 176.

« révolution » fondée sur des modèles archaïques, serait une erreur fatale. Il en prévient ses élèves devenus fanatiques de la Grèce – ou les condamne dans son ouvrage posthume *L'Homme du monde éclairé par les arts* – et devenus insensibles à la tradition gallicane qu'il enseigne et admire. Il n'éprouve pas le besoin de s'en prendre à l'archéolâtrie romanophile de Piranèse, il garde sur cette autre tentation de « retour à l'Antique » un silence prudent, mais éloquent.

Face aux modèles antiques proposés à l'état brut, dépouillés du travail de la tradition, Blondel oppose ceux du Grand Siècle, la fine fleur d'une tradition longuement cultivée. À l'instar du vitruvianisme de Claude Perrault, il ne défend pas une orthodoxie figée, mais le résultat d'une émancipation et d'une adaptation modernes et sages par les architectes français des archétypes anciens. Parlant de la création des Académies, et surtout celle de France à Rome, il déclare :

C'est par l'institution de ces illustres écoles que les architectes français se sont efforcés de montrer à l'envi les uns des autres que le génie de notre nation ne cédaient en rien à celui des autres peuples, et qu'ils pouvaient réussir dans tout ce qu'ils entreprenaient [...]. On a vu naître tant de beaux édifices [sous Louis XIV], dont l'examen ne contribue pas moins à perfectionner les architectes de nos jours, que les ouvrages des Grecs ont servi autrefois à instruire les architectes d'Italie²⁴⁸.

Les élèves de Blondel sont donc invités à ne pas se laisser prendre à une nouveauté qui abolirait la réussite de l'architecture à la française, et la remplacerait par des formes primitives. L'émulation entre architectes doit avoir lieu dans une dynamique française, et éviter le piège de l'étranger et de l'archaïque. Cette position courageuse allait à contre-courant de la politique d'embellissements et architecturale très active de la monarchie. Depuis les derniers jours de Louis XIV, « l'urbanissement » avait languie, le bâtiment avait souffert, et les critiques acerbes de Voltaire et de La Font de Saint-Yenne avaient invoqué l'opinion publique contre cette passivité de l'autorité royale dans ce domaine. À partir de 1750, l'opinion a gagné : le concours de la place Louis-XV est ouvert en 1753, le projet de l'abbaye de Sainte-Geneviève est confié à Soufflot en 1755 (la pose de la première pierre aura lieu en 1764), les plans de la nouvelle église de la Madeleine sont commandés à Pierre Contant d'Ivry en 1757, et les travaux de dégagement de la

²⁴⁸ BLONDEL, *Architecture française, op. cit.*, t. I, liv. I, p. 16.

colonnade de Perrault au Louvre sont menés à la même époque. La nouvelle École militaire commence à sortir de terre le 13 septembre 1751, après que les plans en ont été présentés au roi le 24 juin précédent. Après presque un demi-siècle de silence architectural officiel qui contrastait avec les commandes monumentales qui avaient encore embelli au XVIII^e siècle la Rome de Bernin, l'urbanisme et l'architecture français reprenaient à grande échelle. Ce retour à l'activité renouait sans doute avec le Grand Siècle, mais il offrait aussi et surtout l'occasion d'ouvrir un débat théorique, car selon les vues mêmes de Blondel, l'art en général – et l'architecture en particulier – ne pouvait vivre d'imitation servile : la référence souhaitable au grand goût du Grand Siècle pouvait et devait être inventive. Cette invention devait-elle être modérée ou radicale ?

Il importe à présent de se pencher sur les vastes chantiers qui animèrent au XVIII^e siècle l'Urbs. Quelle fut leur part d'originalité et dans quelle mesure les élèves de Blondel, une fois les Alpes passées, pouvaient ou pas s'en inspirer ?

II.2 *La Rome et l'Antique au XVIII^e siècle*

Rome a toujours été depuis la Renaissance la capitale de l'Antique où tous les artistes d'Europe ont peu à peu afflué pour s'initier à la norme classique des arts – classique dans le sens qui pouvait servir de modèle. Rome n'a cessé d'être aussi la capitale de l'antiquariat – à savoir la ou les sciences de l'Antique –, où affluent les érudits philologues et archéologues qui y trouvent les plus abondantes collections et les plus riches bibliothèques. L'Antique conjugué à l'antiquariat avait fait de Rome une grande capitale artistique, à la hauteur, au dire des contemporains eux-mêmes, de l'Athènes du V^e siècle, ou de la Rome du I^{er} siècle ap. J.-C. Ce prestige de Rome avait diminué au cours du XVII^e siècle, et la prééminence artistique de Paris obtenue par la politique de Louis XIV et de Colbert avait répandu la légende de la décadence de la capitale rivale.

Dans une lettre adressée au comte de Caylus, l'abbé Barthélemy dressait ce triste constat des arts dans la péninsule :

[...] je connois, [...] l'état actuel des arts en Italie. Ce n'est plus le temps des Farnèse et des Médicis ; les artistes italiens ne sont pas surchargés d'ouvrages, et la jalousie des nations empêche qu'on ne leur préfère les étrangers ; ainsi, les talens d'un sculpteur françois ne seroient guère employés à Rome²⁴⁹.

Le chevalier de Jaucourt, polygraphe qui avait succédé à Blondel dans la rédaction des articles ayant trait à l'architecture dans l'*Encyclopédie*, proposa une description cinglante de Rome en 1765 :

Les palais si vantés de Rome sont inégalement beaux, et généralement mal entretenus ; la plupart des maisons des particuliers sont misérables, son pavé est très mauvais, les pierres petites et sans assiette ; ses rues vilaines, sales et étroites, ne sont balayées que par la pluie

²⁴⁹ MONTAIGLON, *Correspondances des directeurs de l'Académie de France à Rome*, op. cit., vol. XI, p. 120, n° 5141, L'abbé Barthélemy au comte de Caylus.

qui tombe rarement. Cette ville, qui fourmille d'églises et de couvents, est presque déserte l'orient et au midi. [...] Ainsi, l'on a eu raison de dire, que les sept collines qui faisaient autrefois sa décoration, ne lui servent plus que de tombeaux²⁵⁰.

Dans la même veine que ses écrits à propos de Paris, Voltaire adressait trois années plus tard (en 1768) une épître aux Romains, digne des remontrances de *l'Ombre du Grand Colbert* de La Font de Saint-Yenne (1749) à propos de la colonnade du Louvre :

Vous périssez de misère sous de beaux portiques. Le sort d'un esclave des anciens romains était cent fois au-dessus du vôtre. [...] Éveillez-vous, Romains, à la voix de la liberté, de la vérité, et de la nature. Cette voix éclate dans l'Europe il faut que vous l'entendiez ; rompez les chaînes, qui accablent vos mains généreuses, chaînes forgées par la tyrannie dans l'ancre de l'imposture²⁵¹.

Comme le fait remarquer Gilles Montègre dans son étude sur la *Rome des Français au temps des Lumières*²⁵², ni Jaucourt ni Voltaire ne mirent le pied à Rome. Leur opinion – en tout cas pour Jaucourt la chose nous semble certaine – provient des écrits de Montesquieu, qui lui a bien fait le voyage en Italie (août 1728 - juillet 1729). Jaucourt achevait en effet son article consacré à la *République romaine*²⁵³ en reprenant le début du chapitre XIII *De l'Esprit des lois* :

[...] on ne peut jamais quitter les Romains : c'est ainsi qu'encore aujourd'hui, dans leur capitale, on laisse les nouveaux palais pour aller chercher des ruines ; c'est ainsi que l'œil qui s'est reposé sur l'émail des prairies aime à voir les rochers et les montagnes²⁵⁴.

Pour ce qui regarde l'architecture, ce témoignage gardait toute son actualité encore au milieu du siècle, et même au-delà. Les critiques de Voltaire à l'encontre des romains qui « périssent de misère sous de beaux portiques » (1768), trouvent tout leur sens dans un drame survenu à Rome en février 1762 :

Vendredi dernier, 12 du courant, il est arrivé dans la maison d'un chevalier romain, nommé Maurice de Asti, un tragique événement à l'occasion d'une comédie qu'il s'y représentait chez lui depuis quelques jours. Cette soirée-là, dans le temps que l'on commençait la

²⁵⁰ Chevalier de Jaucourt, *Rome*, dans Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XIV, Neuchâtel, 1765, p. 348.

²⁵¹ VOLTAIRE, *L'Épître aux romains, par le comte Passeran. Traduit de l'italien*, Genève, Cramer, 1768, p. 42.

²⁵² Gilles MONTÈGRE, *La Rome des Français au temps des Lumières*, collection de l'École française de Rome, n° 435, Rome, 2011, p. 1-2. L'auteur pense que l'opinion de ces philosophes viendrait peut-être des écrits de Montesquieu.

²⁵³ Chevalier de Jaucourt, *République*, dans Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XIV, Neuchâtel, 1765, p. 158.

²⁵⁴ Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, Genève, Barrillot, 1748 ; éd. Paris, Lebigre, 1834, p. 74-75.

symphonie, le plancher de la salle s'est rompu et a entraîné toute la partie des spectateurs dans la pièce du dessous, couverts de poutres, solives, bancs et meubles qui ont tué, blessé une grande quantité de monde ; on compte de morts dix à douze, et de blessés quarante-deux ; le maître de la maison et son épouse sont fort endommagés ; il y Mgr Delchi, neveu du cardinal de ce nom, mort depuis peu, qui a la jambe rompue et l'épaule fracassée. Si cet accident fût arrivé demi-heure plus tard, il s'y serait trouvé plusieurs cardinaux, princes et princesses qui auraient été du nombre des malheureux²⁵⁵.

Cet accident, dont le récit fit frémir Marigny²⁵⁶, fut rapporté par la *Gazette de France*. Il est certain que l'image de Rome pâtit à Paris de ce funeste effondrement, surtout aux yeux d'un public qui n'avait jamais fait le voyage sur place. Après ce drame, nombre de maisons subirent inspections et réparations, à commencer par le palais Mancini²⁵⁷ !

Ces propos sont confirmés par les *Lettres d'Italie du Président de Brosses*, rédigées en 1739 et publiées en 1799 pour la première fois, mais néanmoins connues dès le début par un petit cercle qui disposait de copies manuscrites. Le jeune président y livre un jugement sans complaisance sur l'architecture et l'état général des bâtiments :

[...] tout est de palais ou de cabanes ; un bâtiment superbe est entouré de cent mauvaises maisonnettes ; quelques grandes rues principales, d'une longueur sans fin, alignées à merveille, presque toujours terminées par de beaux points de vue, servent heureusement à se retrouver, au milieu d'une foule de culs-de-sac, de ruelles tortueuses ou de mauvais petits carrefours. [...] Ce n'est pas sans raison que les Romains appelaient leurs maisons *insulae*, il y en a encore un grand nombre qui méritent ce nom et un plus grand qui ne l'ont perdu qu'en se rejoignant aux plus prochaines [...]²⁵⁸.

Les commentaires de Jaucourt et Voltaire, peut-être basés sur celui de Montesquieu, peut-être répondant à un mythe gallican de décadence de la monarchie pontificale, restèrent longtemps d'actualité à Paris. Ils traduisent en outre une réalité : Rome n'est certainement pas au XVIII^e siècle la capitale d'un état prospère et sympathique à la philosophie des Lumières. L'Académie de France,

²⁵⁵ CDAF, XI, p. 412, n° 5562, lettre de Natoire à Marigny, le 17 février 1762.

²⁵⁶ CDAF, XI, p. 415, n° 5566.

²⁵⁷ CDAF, XI, p. 415, n° 5568, lettre de Natoire à Marigny, le 17 mars 1762 « [...] La réparation de cette poutre qui menaçait ruine dans le second appartement [...] vient d'être réparée [...]. Il est étonnant la quantité de réparations qui s'est fait à Rome et que l'on continue encore depuis ce funeste accident arrivé les derniers jours de carnaval [...] ».

²⁵⁸ Charles de BROSSES, *Lettres d'Italie du Président de Brosses*, éd. de Frédéric d'Agay, Paris, Mercure de France, p. 17, lettre XXXVII.

l'afflux des voyageurs du Grand Tour et des artistes internationaux venus s'y former, témoignent cependant de son ascendant durable. Dans cette Europe en mutation, de Lisbonne à Saint-Pétersbourg, le mythe de l'*Urbs* belle endormie depuis la fin du règne du cavalier Bernin jusqu'au début du *Risorgimento* est tenace. L'historiographie récente a commencé à lever le voile sur la Rome du XVIII^e siècle, et les études systématiques menées sous la direction d'Elisa Debenedetti depuis une trentaine d'années dans ses *Studi sul Settecento Romano*, ont contribué à rendre justice au gouvernement de grands papes des Lumières tel que Clément XII (Lorenzo Corsini, né en 1652, pape de 1730 à 1740) ou Benoît XIV (Prospero Lambertini, né en 1675, pape de 1740 à 1758), et à montrer la vitalité des arts, et notamment de l'architecture, dans une ville qui est aussi l'université européenne de tous les artistes de talent. La papauté continue tout au long du siècle à engager de vastes chantiers, et la fascination exercée par la Ville éternelle, ses ruines, ses monuments anciens et ses monuments nouveaux, ne diminue pas en Europe, faisant de Rome une des capitales les plus cosmopolites du siècle. Du point de vue architectural, les pensionnaires français de l'Académie venaient trouver, outre les ruines, les nouveaux embellissements de la Cité des papes. Encore faut-il évaluer la qualité de ces chantiers, et ceux qui retenaient l'attention des jeunes artistes.

Aspects de l'Urbs au XVIII^e siècle

Pour comprendre dans quel milieu évoluèrent les jeunes architectes venus à Rome, il semble nécessaire d'esquisser les contours d'une carte de l'Urbs au XVIII^e siècle, semblable à celle que retint Giovan Battista Nolli dans sa *Pianta di Roma* (1748). *Roma caput mundi* ? Les antiquaires – et Caylus au premier rang – tentèrent de rassembler les morceaux d'une *Histoire brisée*²⁵⁹ entre Antiques et Modernes, entre « eux et nous ». Dans cette Rome où se mélangent d'un commun accord ces deux temps, les pensionnaires architectes n'ont pu rester indifférents face à l'esthétique que supposaient l'architecture et la collection de la Villa Albani (1751-1763), au concours pour la façade du Latran (1732), à l'édification de la fameuse fontaine de Trevi (1732-1762), ou encore aux commissions du pape Clément XII Corsini : agrandissement et ouverture au public des *musei capitolini* (1734), chapelle familiale au Latran (1732-35) et palais familial (ancien palais Riario, construit à la fin du XV^e siècle, profondément remanié en 1736) au Trastevere.

Rome avait été le berceau des formes anti-classiques de l'Europe du XVII^e siècle, mais aussi la patrie de Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), grand théoricien du classicisme et du Beau Idéal. La rocaille n'a pas été le seul style présent dans l'Urbs²⁶⁰, et il ne faut pas oublier que ce genre n'avait pas manqué de s'épanouir dans le Paris de la première moitié du siècle suivant – nous laissons ici de côté le mouvement rococo qui s'est étendu en Allemagne et en Europe centrale – alors que l'Angleterre s'adonnait au même moment au culte national du palladianisme. Le rôle de *Magistra vitae* de l'urbs au cours du XVIII^e siècle offrait un visage plus nuancé. Alors que les textes de Blondel dans l'*Encyclopédie* ou plus tard dans son *Cours*

²⁵⁹ Aldo SCHIAVONE, *L'Histoire brisée : la Rome antique et l'Occident moderne*, Paris, Belin, 2003.

²⁶⁰ Anthony BLUNT, *Baroque and Rococo architecture and decoration*, London, Elek, 1978 ; *Borromini*, London, Allen Lane, 1979 ; « Roman Baroque Architecture : The other side of the Medal », *Art History*, n° 1, 1980, p. 61-80.

fustigeaient les licences de Bernin et les caprices de Borromini, mettant en garde ses élèves contre une imitation servile, Francesco Algarotti (1712-1764), l'ami de Voltaire et de Frédéric le Grand, tenait dans le même temps un tout autre discours. Dans le troisième tome de *l'Encyclopédie* paru en octobre 1753, le professeur Blondel évoqua, par exemple, la *colonnade palistyle* de Bernin à Saint-Pierre en termes réprobateurs. Plus tard, dans son *Cours*, il ne manqua pas de faire référence au napolitain comme un exemple de ce qu'il ne fallait pas suivre. Les critiques du parisien se concentraient sur les exemples de la Rome du XVII^e siècle, mais force est de reconnaître que la Cité Éternelle semblait suivre – pour son aspect académique – une autre voie. Dans son *Essai sur les Beaux-Arts*, paru la même année que le célèbre *Discours* de Blondel (1754), Algarotti ne mentionna qu'une seule fois le Bernin, et encore, pour le dessin²⁶¹ ! En revanche, ses modèles se trouvent dans la Rome ou l'Italie du *Cinquecento* : Bramante, Raphaël, Michel-Ange, Vignole et surtout Palladio : « personne n'a mieux su que ce dernier joindre la solidité à l'élégance, faire contraster les parties ornées avec celles qui ne sont pas susceptibles de l'être, et parmi les architectes il tient le même rang que Raphaël parmi les peintres²⁶² ». Bien sûr il prêchait pour sa patrie Venise – et pas Rome –, où le padouan Palladio construisit beaucoup :

Venise, en fait d'architecture, ne cède point à Rome moderne [...]. Est-il pour un architecte de plus belle école que la place de St Marc, où on peut voir [...] tout ce que l'architecture Grecque du bas empire a pu produire de plus parfait, tout ce que l'architecture Gothique nous offre de plus hardi, tout ce que l'architecture ressuscitée, et ramenée à sa perfection, au siècle heureux de Léon X, présente de plus magnifique ? Est-il rien de plus riche et de plus noble que le vestibule du palais Grimani²⁶³, à St Luc, sur le grand canal ? Quelle est

²⁶¹ Francesco ALGAROTTI, *Œuvres du Comte Algarotti, Essai sur les Beaux-Arts*, vol. II, Berlin, Decker, 1772 (1^{ère} éd. 1753), p. 52.

²⁶² *Idem*, p. 55.

²⁶³ Le rôle du palais Grimani dans la diffusion des modèles *cinquecenteschi* au XVIII^e siècle mériterait largement d'être reconsidéré. Construit dans son état actuel par le doge Antonio Grimani (1434-1523), puis ses héritiers Giovanni (1506-1593), patriarche d'Aquilée, et par son frère Vettore, procureur de Saint-Marc, le palais fut conçu pour abriter et exposer la riche collection d'art antique de Giovanni (léguee en 1593 à la République, premier noyau de l'actuel musée archéologique). Giovanni fit aménager et décorer des salles du palais à cette fin. Après une trentaine d'années de travaux achevés en 1569, les références aux architectes Sanmicheli (1484-1559) – à qui le bâtiment était auparavant entièrement attribué – mais surtout au traité de Serlio (1475-1554) se font nettement sentir. La cour, est d'influence romaine (le cardinal Grimani séjourna à Rome). L'escalier et les appartements de l'étage noble furent décorés par Federico Zuccari, Francesco Salviati, Giovanni da Udine, Battista Franco et Camillo Mantovano. Les références à l'Antique y sont nombreuses. Si l'antichambre de la tribune est décorée d'un beau plafond peint inspiré par les caissons de la coupole du panthéon de

l'église de la superbe Rome qui pour la beauté de l'invention puisse être comparée avec celle du Rédempteur à Venise²⁶⁴ ?

L'auteur recommande même d'établir des annexes de l'Académie de France hors de Rome : Venise, Bologne et Florence pourraient être autant de « colonies » pour l'avantage des beaux-arts. Algarotti prit part ici dans une querelle franco-française sur le sort de l'Académie de France à Rome, querelle sur laquelle nous reviendrons ci-après.

C'est donc à partir de ces modèles que les architectes italiens travaillèrent, dès les années 1730, et surtout après 1750-60. Depuis 1702, et leur fondation par le pape Clément XI, les *concorsi clementini*, les plus importants concours académiques de Rome, récompensaient tous les trois ans un peintre, un sculpteur et un architecte. Ces événements constituaient les moments les plus attendus de la vie artistique et culturelle romaine. Les thèmes retenus pour ces concours étaient sacrés, mais à partir de 1763 furent créés les *concorsi Balestra*²⁶⁵ (Carlo Pio Balestra était un peintre-académicien), qui tous les six ans proposaient des sujets profanes, faisant la part belle à la conception de grands monuments d'architecture civile. Italiens et étrangers pouvaient participer à ces concours, où le style néo-palladien était privilégié²⁶⁶.

L'orientation de la culture officielle romaine, demandant aux jeunes artistes « meno fuoco, più ordine²⁶⁷ », est devenue nettement classique au cours du XVIII^e siècle. Cette préférence romaine a été déterminante dans le renversement du goût

Rome, c'est bien cette dernière pièce, la tribune, qui constitue la salle la plus remarquable du palais. Initialement conçue pour accueillir 130 statues antiques de la collection Grimani, on reste frappé par la similitude de la voûte de cette tribune (toute proportion gardée), avec celle de la chapelle Corsini au Latran (construite par Galilei en 1731-1732), ou par celle de la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Lyon par Soufflot (1741-1761, dôme construit de 1755 à 1764, c'est-à-dire après le voyage en Italie de cet architecte où il s'était entre autre intéressé aux dômes, bien que cet architecte n'aurait semble-t-il jamais visité la Sérénissime). Une filiation semble clairement pouvoir s'établir.

²⁶⁴ Francesco ALGAROTTI, *op. cit.*, p. 53-56.

²⁶⁵ Melchior MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, De Romanis, 1823, p. 244.

²⁶⁶ Elisa DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Rome, Bagatto, 2003, p. 13.

²⁶⁷ Comme le demandait le sujet de l'Académie de Saint-Luc en 1750. DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 17.

européen, qui se détourne du baroque et du rocaille pour revenir dans tous les arts, et d'abord en architecture, aux canons classiques. Rome joue un rôle capital, d'autant qu'il se conjugue avec Londres et l'Angleterre qui ont fait depuis 1688, date de la révolution anglaise, du palladianisme une sorte de doctrine nationale du goût aristocratique et officiel. Cette conjonction Rome - Londres était spontanée. Elle a trouvée un théoricien en Lodoli. Le père franciscain vénitien Carlo Lodoli, influencé sans doute, comme l'a suggéré Joseph Rykwert²⁶⁸, par les idées du philosophe napolitain Giambattista Vico (1688-1744)²⁶⁹, introduisit des vues nouvelles dites « rigoristes », en architecture. Lodoli²⁷⁰ fut un des premiers connaisseurs à collectionner des œuvres d'art médiéval²⁷¹. Ce brillant penseur au savoir universel, qui fascinait, à la manière de Socrate, la jeunesse la plus prometteuse de Venise (entre autre G. B. Piranèse débutant), avait choisi l'architecture pour principal centre d'intérêt, ou pour être plus précis, la théorie de l'architecture. Il ne publia rien lui-même. Un de ses auditeurs, Francesco Algarotti (1712-1764), se chargea de réunir par écrit la pensée du maître en 1753, mais en atténuant son rigorisme. C'est cette même année que parut, de manière anonyme, un ouvrage dans la même veine qui allait connaître une grande influence sur toute une génération d'architectes : *L'Essai sur l'architecture* du père Laugier²⁷².

²⁶⁸ RYKWERT, *Les Premiers modernes, les architectes du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 238-239.

²⁶⁹ Professeur de rhétorique à l'université de Naples, Vico publia en 1725 ses *Principes d'une science nouvelle concernant la nature commune des nations*. Opposant du cartésianisme, il exposait dans ce livre une théorie cyclique (*corsi* et *ricorsi*) de l'histoire selon laquelle les sociétés humaines progressent à travers une série de phases allant de la barbarie à la civilisation pour retourner à la barbarie. Ces idées se diffusèrent au XVIII^e siècle grâce à ses disciples.

²⁷⁰ L'œuvre de Lodoli anticipe le concept de « fonctionnalisme ». Les œuvres de Lodoli ne sont connues qu'à travers les ouvrages de ses élèves : Francesco ALGAROTTI, *Saggio sopra l'architettura*, Venise, Graziosi, 1784 (1^{ère} éd. 1757) ; Andrea MEMMO, *Elementi d'architettura lodoliana, ossia l'arte del febricare con solidità scientifica e con eleganze non capricciosa*, Libri due, Rome, Pagliarni, 1786 ; Andrea MEMMO, *Riflesioni sopra alcuni equivoci sensi espressi dall'ornatissimo autore della orazione recitata in Venezia nell'Accademia dipittura, scoltura, architettura nel giorno 28 settembre 1787, intorno l'architettura, in difesa del fu F. Carlo Lodoli*, Padoue, G. Penada, 1788.

Joseph RYKWERT, *Lodoli on function and representation*, in « Architectural Review », n° CLX, 1976, p. 240.

Louis CELLAURO, *Carlo Lodoli and architecture. Career and theory of an eighteenth-century pioneer of modernism*, in « Architectura », Munich-Berlin, n° 36, 2006, p. 25-59.

²⁷¹ RYKWERT, *Les Premiers modernes, les architectes du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 242.

²⁷² Marc-Antoine Laugier (1713-1769). Il est sans conteste, avec Jacques-François Blondel, l'une des figures de la théorie architecturale du XVIII^e siècle. C'est lui qui ouvre la voie aux innovations qui amenèrent le style dit « néo-classique », annonçant les écrits ou réalisations de Boullée ou Ledoux.

Pourtant, si la théorie des « rigoristes » avait tracé la voie, reprise par ailleurs dans la doctrine de l'Académie de San Luca de Rome, dans la pratique, le parcours que devait emprunter les élèves architectes pouvait se révéler moins direct : il ne faut pas négliger l'influence d'un Piranèse (romanophilie) ni le goût des commanditaires (papauté, clergé, laïcs), encore empreint de l'école berninienne et du *barocchetto*. Les « rigoristes » ne triompheront réellement qu'à partir des années 1780-90, une fois que sera passée l'influence de Bernin, Borromini, Fontana ou Cortone, que leurs formes seront considérées comme démodées. Pour autant à Rome, les *rigoristi* ne triompheront pas comme un Ledoux ou un Boullée à Paris. Leurs vues conduiront plus à une esthétique *neocinquecentesca* et *neomanieristica*²⁷³. Il s'agit là d'une différence capitale entre Paris et Rome, même si l'approche et la compréhension du changement stylistique qui s'opère en France au milieu du XVIII^e siècle, passe par une reconnaissance de certains modèles du XVI^e siècle ou du Maniérisme français²⁷⁴.

On retrouve les mêmes orientations dans les activités de l'Académie de France à Rome. Fondée en 1666 pour former les talents dans un but d'exaltation patriotique et monarchique, il faut attendre les années 1770 pour constater un véritable regain, regain causé en architecture par un engouement pour l'art antique en Europe. Le 23 janvier 1788, quelques mois seulement après avoir pris la direction du Palais Mancini, François-Guillaume Ménageot²⁷⁵ écrivait au Directeur des Bâtiments du roi :

Je suis absolument pénétré de cette vérité que la seule base, que la route la plus certaine pour ne pas s'égarer et arriver au *sublime* [c'est nous qui soulignons] de la peinture est l'étude de l'antique, de Raphaël et du Dominicain, parce que c'est étudier la nature, et la

²⁷³ DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 17.

²⁷⁴ Daniel RABREAU, « Du « goût à la grecque » sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », *Revue de l'art*, n° 170/2010-4, p. 46.

²⁷⁵ François-Guillaume Ménageot (1744-1816), peintre, pensionnaire à Rome de 1769 à 1774, membre de l'Académie de peinture en 1780 puis directeur de l'Académie de France à Rome en 1787 (il est préféré à David).

nature dans le plus bon choix. – Je ne cesse, dans toutes mes conversations avec les pensionnaires, de leur répéter et de leur faire sentir l'importance de ces grands principes, et je vois avec bien du plaisir qu'ils s'établissent de plus en plus dans l'Académie, que l'on a le plus juste mépris pour tout ce qui est faux, maniéré et conventionnel, que le sentiment de la nature, de l'antique et de la belle simplicité, reprend chaque jour ses anciens droits. Enfin j'espère, quoi qu'en puisse dire celui qui écrivit sur le Salon, dans le *Journal de Paris* « qu'on voyait avec peine les artistes français oublier la belle manière du chevalier Bernin », que le tortillage et le mauvais goût ne viendra point avilir notre école, et qu'on prendra plus tôt pour modèle l'Apollon, le Gladiateur et le Laocoon que le Curtius des jardins de Versailles. Ce n'est pas que je rende justice au Bernin, comme homme d'un grand génie, qui avait de belles et vastes idées, mais je ne le citerai jamais comme exemple aux sculpteurs²⁷⁶.

C'est ce que Blondel professait déjà à ses élèves architectes près d'un demi-siècle auparavant. En 1788, les modèles de la Rome baroque avaient cédé depuis longtemps la place à ceux du *Cinquecento*²⁷⁷, et les intérêts archéologiques (tirés de l'archéologie romaine, de Paestum, de Pompéi, mais aussi la découverte de la Grèce) ont, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, débouché sur la définition d'un langage néo-classique dit international – pour lequel l'Académie avait joué un rôle d'impulsion actif – qui se retrouve bien au-delà de l'Europe, aux États-Unis.

²⁷⁶ CDAF, XV, p. 219, 8885, *Ménageot à d'Angiviller, Rome, le 23 janvier 1788*.

²⁷⁷ Daniel RABREAU, « Du « goût à la grecque » sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », *Revue de l'art*, n° 170/2010-4, p. 46 : « L'approche et la compréhension du changement stylistique qui s'opère en France au milieu du XVIII^e siècle, passe par une reconnaissance de certains modèles du XVI^e siècle ou du Maniérisme français »

Translatio imperii et studii

Sans remonter jusqu'au roi Philippe IV le Bel qui, en 1298, fit sur son trésor les frais de l'envoi à Rome du peintre Étienne d'Auxerre, il est incontestable que depuis la Renaissance, la monarchie française ne cessa d'envoyer et d'entretenir, en Italie et à Rome, des artistes dont elle attendait qu'ils fussent à la page. Parallèlement, elle fit venir, avec plus ou moins de réussite, des artistes ultramontains, tels Serlio et Cellini ou Bernin. L'époque de l'encadrement monarchique pour les artistes français commença à partir des années 1630, où peintres et sculpteurs, mais aussi écrivains et musiciens, sont sollicités pour se mettre au service d'une politique artistique globale fondée sur le système académique. Richelieu inaugure ce mouvement avec l'installation, en 1635, de l'Académie française. L'Académie royale de peinture et de sculpture, dont il a eu le projet, voit finalement le jour en 1648 sous la régence d'Anne d'Autriche. Colbert, ministre d'État et surintendant des Bâtiments depuis 1664²⁷⁸, crée en 1666 l'Académie de France à Rome – la même année que l'Académie royale des sciences –, quelques années après que le jeune Louis XIV eut décidé de gouverner seul. En 1671, c'est au tour de l'Académie royale d'architecture d'être créée, avant celle de musique et de danse l'année suivante. Marchant dans les pas de Richelieu, Colbert avait compris que les arts sont la manifestation éclatante de la puissance du roi et participent d'une politique ambitieuse pour le royaume. Dans cette politique par les arts, les bâtiments constituent sans doute les preuves et les témoignages les plus marquants. Louis XIV, sur son lit de mort, ne passe-t-il pas pour avoir avoué à son successeur, son arrière-petit-fils enfant, qu'il avait « trop aimé le bâtiment » ?

²⁷⁸ En 1661, après l'arrestation de Fouquet, Colbert le remplace au Conseil d'en Haut avec rang de ministre d'État. Le 1^{er} janvier 1664 il est nommé « Surintendant ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France ».

C'est dans cette ligne qu'il faut comprendre la création le 11 février 1666 d'une Académie de France à Rome, avec ses Statuts et Règlements. Dans une lettre que Colbert adressa à Nicolas Poussin, pressenti pour être le premier directeur de la nouvelle institution, le ministre expliquait ses motifs. Ce texte est trop important pour ne pas être reproduit en entier :

À l'égard de la peinture et de la sculpture que Sa Majesté aime singulièrement, et qu'elle regarde comme deux arts qui doivent particulièrement travailler à sa gloire et transmettre son nom à la postérité, elle n'omet rien de ce qui peut les remettre en dernière perfection. Ce fut par ce motif si noble et si louable qu'elle établit à Paris, il y a quelques années, une Académie royale de peinture et de sculpture, gagea des professeurs pour l'instruction de la jeunesse, proposa des prix aux étudiants, et donna à cette assemblée tous les privilèges qu'elle pouvait souhaiter. Cette institution n'a pas été infructueuse ; il s'y forme des jeunes gens qui promettant beaucoup et qui donneront quelque jour d'excellents maîtres. Mais, parce qu'il semble encore nécessaire aux jeunes gens de votre profession de faire quelque séjour à Rome, pour là se former le goût et la manière sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers, et qu'il arrivera souvent que ceux qui ont le plus de génie et de disposition négligent ou ne peuvent en faire le voyage à cause de la dépense, Sa Majesté a résolu d'y en envoyer tous les ans un certain nombre qui sera choisi dans l'Académie, et qu'elle entretiendra à Rome durant le séjour qu'ils y feront. Sa Majesté considérant encore qu'il serait très utile pour l'avancement et le progrès de ces jeunes gens, d'être sous la direction de quelque excellent maître qui les conduisit dans leur étude, qui leur donnât le bon goût et la manière des anciens, et qui leur fasse remarquer, dans les ouvrages qu'ils copieront, ces beautés secrètes et presque inimitables qui échappent aux yeux de la plupart de ceux qui les regardent, et qui ne sont aperçues que par les plus habiles, pour cet effet, Sa Majesté a résolu d'avoir toujours à Rome quelque maître illustre pour avoir le soin et la direction des étudiants qu'elle y enverra et vous a choisi, Monsieur, et nommé pour celui qu'elle charge présentement de cette conduite. C'est pour cette considération et dans cette vue qu'elle ma commandé de vous faire tenir la somme de douze cents écus, que vous recevrez sous la lettre de change ci-incluse. Voilà, Monsieur, ce que Sa Majesté m'a commandé de vous écrire. Je ne doute point qu'elle ne reçoive de votre part toute sorte de satisfaction dans l'exécution des deux choses importantes dont elle vous charge. En mon particulier, (je vous assure) que l'honneur que le Roi vous a fait me donne beaucoup de joie, et que j'en aurai toujours d'en rendre aux personnes de votre mérite²⁷⁹.

Poussin meurt à Rome le 19 novembre 1665 et Charles Errard (1606-1689) est nommé premier directeur de l'Académie. Colbert énonce clairement les objectifs et missions de la nouvelle institution : accueillir à Rome de jeunes artistes français, les former auprès d'habiles maîtres, les initier sur les originaux et les modèles de l'Antiquité et des siècles précédents, le tout aux frais du roi et pour le glorifier. Tel Prométhée s'introduisant dans l'Olympe pour transmettre le feu aux hommes, les pensionnaires devaient ramener de l'*Urbs* cette manière et ce savoir artistique, retrouvés de l'Antiquité et perfectionnés par les Michel-Ange, les Raphaël et autres

²⁷⁹ Henry LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, t. I, Paris, Plon, 1924, p. 2-3.

grands maîtres, et cela ne pouvait s'apprendre qu'*in situ*. L'action de la monarchie française d'éclipser Rome devenait une volonté méthodique tant dans l'ordre politique que dans l'ordre artistique.

Paris ambitionna de devenir la Nouvelle Rome, et il lui fallut envoyer ses jeunes artistes se former de l'autre côté des Alpes. Après la Querelle des Anciens et des Modernes, des voix s'élevèrent au XVIII^e siècle pour critiquer cette formule et revendiquer l'autonomie, la supériorité, acquises à Paris même par l'école française. Plusieurs auteurs du XVIII^e siècle critiquèrent, parfois avec arrogance, l'utilité du voyage en Italie, et donc l'utilité même de l'Académie de France à Rome. Une querelle s'engageait, à laquelle se mêla l'Italien Francesco Algarotti. Même si la peinture tenait la première place dans ce débat, l'architecture et la formation des architectes, fondée elle aussi sur l'imitation de l'antique et l'étude des ruines de Rome, y trouvaient toute leur place.

Le premier auteur à poser les prémisses de cette querelle est l'abbé Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742). Dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, en 1719, il explique ses idées sur la notion de génie de l'artiste :

Ainsi l'on ne profite solidement de tous les chefs-d'œuvre de Rome, qu'à proportion du génie avec lequel on les regarde. Le Sueur qui n'avait jamais été à Rome, et qui n'avait jamais vu que de loin, c'est-à-dire dans des copies, les richesses de cette capitale des beaux-arts, en avait mieux profité que beaucoup de peintres qui se glorifiaient d'un séjour de plusieurs années au pied du Capitole²⁸⁰.

Aux yeux de Du Bos, l'exemple de Le Sueur démontre que le génie est plus nécessaire que le voyage à Rome pour retrouver le bon goût romain.

Le retour au classicisme et au grand goût opéré en France à partir des années 1740, en opposition à la mode de la rocaille, prit pour exemple le *siècle de Louis XIV*, que Voltaire exaltera en 1751 dans un grand livre portant ce titre. Dans son poème *Pictura, carmen (La Peinture)* (1736), l'abbé jésuite François-Marie de Marsy (1714-1763) proclamait ainsi l'autonomie acquise par l'école nationale :

²⁸⁰ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719, réimpr. 1993, p. 192.

France, depuis que Poussin a su t'apporter la Peinture qu'il avait enlevée à l'Italie, depuis qu'il nous a transmis les Arts qu'il a dérobés à Rome, tu n'as plus lieu de lui porter envie. Quelles merveilles peuvent étaler les fameuses Loges du Vatican, le Palais Farnèse, et Rome entière, que n'égalent aujourd'hui tes propres richesses ! Quels monuments peut-on nous vanter qui surpassent la magnificence de la Galerie de Versailles, celle de Saint-Cloud, et la Coupe immense du Val de Grâce, la Galerie du Luxembourg, et celle de Fontainebleau ? Parlerai-je de ce Cloître célèbre, ouvrage immortel de Le Sueur, de l'*Enlèvement des Sabines*²⁸¹, où Poussin fait admirer la sagesse de son pinceau, et de son tableau *Saint François-Xavier ressuscitant un mort*^{282,283} ?

La galerie de Versailles (par Le Brun), la coupole du Val-de-Grâce (par Mignard), la galerie du Luxembourg (par Rubens), celle de Fontainebleau (par Primaticcio), ou le cloître des Chartreux, représentent aux yeux de ce jésuite autant de chefs-d'œuvre dignes de servir d'exemples pour les jeunes élèves. Inutile de franchir les Alpes. Plusieurs amateurs sont prêts à partager cette opinion flatteuse pour l'amour-propre monarchique, opinion que partage largement Blondel au même moment.

L'idée est reprise par Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1723-1796) dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745), qui écrit à propos de Le Sueur – comme l'abbé Du Bos :

Son imagination ne fut fécondée par aucun poète, ni par tous les fameux tableaux de Rome ; seul son génie fut son guide [...]. Il est étonnant qu'un peintre ait poussé aussi loin la peinture et le goût de l'antique qu'a fait ce grand artiste, sans jamais être sorti de son pays, sans avoir vu l'Italie ; preuve évidente qui doit faire revenir plusieurs personnes de la prévention où elles sont, qu'on ne peut devenir habile en peinture sans aller en ce pays-là. Ce grand homme qui n'avait vu que de loin les sources de l'Italie pour la peinture, en avait mieux profité que ceux qui y ont fait un long séjour ; c'est le fruit du génie avec lequel on regarde les belles choses²⁸⁴.

Et il conclut : « Les grands génies naissent ce qu'ils sont ; l'Italie ne fait que les perfectionner ».

²⁸¹ Nicolas Poussin, *L'Enlèvement des Sabines* (1637-38), huile sur toile, 159 cm x 206 cm, Paris, musée du Louvre.

²⁸² Nicolas Poussin, *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon* (1641), huile sur toile, 444 cm x 234 cm, Paris, musée du Louvre.

²⁸³ Abbé de MARSY, « *La peinture : Poème* », in *L'École d'Uranie ou l'Art de la peinture*, traduit du latin d'Alphonse Dufresnoy et de M. l'abbé de Marsy, Paris, Imprimerie de P. G. Le Mercier, 1753, p. 305-307

²⁸⁴ Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Debure, 1745, t. II, p. 291-297.

Le critique d'art Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771), fondateur du genre, vantait en 1747 dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, le siècle de Louis XIV. Il comparait les peintres du XVIII^e siècle à ceux du siècle passé, « Siècle heureux ! Où le progrès et la perfection dans tous les arts avaient rendu la France rivale de l'Italie²⁸⁵ ! ». Les peintres de ce règne « ont égalé le siècle de Louis XIV à celui de Léon X dans les beaux-arts²⁸⁶ ». Voltaire, dans les *Embellissements de Paris* (1749), vante les monuments de la capitale datant du règne du grand roi, lesquels de « l'arc de triomphe de la Porte Saint-Denis [aux] Champs-Élysées égalent ou surpassent les beautés de l'ancienne Rome²⁸⁷ ».

Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens (1703-1771), écrivain, ainsi qu'Étienne Maurice Falconet (1716-1791), le sculpteur qui mit son talent au service de Catherine II de Russie, osèrent même contester publiquement l'utilité de ce séjour romain en 1752, et soutinrent qu'on peut être grand peintre ou grand statuaire sans rien devoir aux Italiens. Ils n'ont pas cependant prôné la suppression de l'Académie de France à Rome :

Lorsque M. de Colbert établit notre Académie de peinture à Rome, nous n'avions eu encore qu'un très petit nombre de bons peintres : il fallait exciter l'émulation des jeunes gens ; l'établissement de M. de Colbert était donc nécessaire. Dans la suite la France ayant eu d'aussi grands peintres que l'Italie et en aussi grand nombre, il n'a plus été de la même utilité²⁸⁸ (p. 21).

L'auteur pousse néanmoins la mauvaise foi jusqu'à affirmer que les meilleurs artistes français ne sont en général pas allés à Rome. La querelle va battre son plein après eux.

Antoine-Joseph Pernety (1716-1796), bénédictin mauriste (défroqué en 1763), assure dans son *Dictionnaire portatif* (1757), que « l'École française est aujourd'hui,

²⁸⁵ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1747, p. 12.

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ VOLTAIRE, *Des Embellissements de Paris*, 1749, in *Œuvres de Voltaire*, tome XXXIX, Mélanges, tome III, Paris, Lefèvre Libraire, 1830, p. 100.

²⁸⁸ Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'ARGENS, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris, Rollin, 1752, p. 20-27.

de l'aveu général, supérieure à toutes les autres »²⁸⁹. Un certain Du Perron, dans son *Discours sur la peinture et l'architecture* (1758) qu'il dédie à Madame de Pompadour, écrit que « la Nation française secondée par cet Auguste [Louis XIV], arrachait à l'Italie la palme des Arts, et Paris disputait de rivalité avec Athènes et l'ancienne Rome²⁹⁰ ». Et d'ajouter : « Illustres artistes ! Vous par qui la France atteint la perfection de l'ancienne Rome et l'emporte maintenant sur l'Italie²⁹¹ ». Paris est devenu la nouvelle Rome, avant de devenir la nouvelle Athènes.

Pierre Patte (1723-1814), l'ami et collaborateur de Jacques-François Blondel, fit preuve dans ses *Monuments érigés à la gloire de Louis XV* (1765) des mêmes réserves sur le bienfait du voyage en Italie, tant pour les peintres, que pour les sculpteurs et les architectes :

Jouvenet et Le Sueur n'ont jamais passé les Alpes, et sont parvenus à être d'excellents peintres, Perrault et Boffrand ont été de très habiles architectes, sans avoir vu l'Italie. M. Lemoyne, un de nos sculpteurs de réputation, n'a jamais été à Rome. Tous ces habiles gens prouvent qu'il pourrait s'en former d'autres sans ce secours²⁹².

Sans rien nier de la dette envers l'Antiquité, à ne pas confondre avec l'Italie moderne, la France revendique son autonomie, sa supériorité. Quel peut être l'intérêt d'un voyage à Rome dans ces conditions, alors que les élèves disposent désormais des meilleurs modèles à Paris, et que les artistes de l'école française rayonnent partout en Europe ? C'est la question que pose Jacques-François Blondel lui-même, héraut de la tradition nationale issue du Grand Siècle, dans le tome IV de son *Cours* (1773) – mais déjà bien avant dans ses leçons –, où le professeur encouragea ses élèves, au lieu d'imiter l'Antiquité, à étudier les « moyens dont se sont servis les Lescot, les Mansart et les Perrault pour produire nos chefs-d'œuvre. Qu'est-il besoin en effet de passer les mers pour se rendre témoin des efforts que des peuples, ingénieux sans doute, ont fait il y a deux mille ans²⁹³ ? » Plus qu'une autonomie revendiquée, ses réserves envers tout ce qui n'est

²⁸⁹ Antoine-Joseph PERNETY, article « École française », in *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ; avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, Bauche, 1757, p. 250.

²⁹⁰ DU PERRON, *Discours sur la peinture et l'architecture*, Paris, Prault père, 1758, p. 29.

²⁹¹ DU PERRON, *Discours sur la peinture et l'architecture*, Paris, Prault père, 1758, p. 35.

²⁹² Pierre PATTE, *Monuments érigés à la gloire de Louis XV*, Paris, l'auteur, 1765, p. 18, note a.

²⁹³ BLONDEL, *Cours*, t. IV, 1773, p. xv.

pas français sont nettes. On ne peut s'empêcher d'y voir également une allusion aux *Ruines* de son ancien élève et adjoint Le Roy.

Le point d'orgue de cette *translatio studii* se trouve en 1777, lorsque le Français Louis-Antoine Caraccioli (1719-1803) rédige un ouvrage au titre explicite, *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française* : « Quoiqu'il en soit, on reconnut toujours une Nation dominante, qu'on s'efforça d'imiter. Jadis tout était Romain, aujourd'hui tout est Français. La différence des siècles opère ces changements²⁹⁴ ». Il est vrai que le professeur n'avait jamais lui-même fait le voyage en Italie.

Le séjour au palais Mancini est même qualifié par Carmontelle, non sans exagération, d'« exil » en 1779²⁹⁵.

Face aux détracteurs de l'utilité du voyage en Italie, les partisans du séjour romain ne restèrent pas passifs et firent eux aussi entendre leur voix. Mariette évoquait l'importance de l'Académie de France à Rome dans le *Journal des Savants* du mois d'avril 1768 :

On peut juger de ce que doit produire dans l'esprit d'un jeune homme qui a du génie, la vue de cette foule innombrable de merveilles dont Rome, dans les temps modernes, a été embellie. Qu'on y joigne les chefs-d'œuvre de l'antiquité, et l'on verra quel fonds d'étude, de réflexions, et par conséquent de connaissances un artiste peut acquérir et quels succès on en doit espérer. Des circonstances particulières empêchèrent M. Restout²⁹⁶ de faire ce voyage qu'il dut regretter toute sa vie de n'avoir pas fait²⁹⁷.

La plus vive réaction est celle de l'Italien Francesco Algarotti – que nous avons déjà évoqué –, dans son *Essai sur l'Académie de France établie à Rome* (1769),

²⁹⁴ Louis-Antoine de CARACCIOLI, *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française*, Paris, Duchesne, 1777, p. 3.

²⁹⁵ Louis de CARMONTELLE ou Louis-François-Henri LEFÉBURE [?], *Coup de patte sur le Salon de 1779*, Paris, Cailleau, 1779, p. 36-37 : « Rappelez-vous que Le Sueur n'eut pour objet que la Renomé, pour modèle que la Nature, pour guide que son âme. Il fit notre gloire sans nous la faire acheter par son exil ».

²⁹⁶ Il s'agit de Jean Restout, dit Jean II Restout ou Jean Restout le jeune (1692-1768), peintre rococo, à ne pas confondre avec son fils Jean-Bernard Restout (1732-1797) qui lui fit le voyage de Rome (prix de Rome en 1758, retour d'Italie en 1765).

²⁹⁷ *Journal des Savants*, avril 1768, p. 268-269.

pour qui la source de l'art est à Rome, et le séjour italien permet au talent de l'artiste d'éclorre. Cette querelle, de l'utilité ou non du voyage et du séjour d'artistes Français à Rome, traduit le degré d'autosatisfaction qu'ont atteint les Français pour leur propre école d'art qui rend archaïque et inutile le séjour à Rome. Les antiques sont à Paris.

Pour ce qui touche à l'architecture, alors que Paris pouvait passer pour une belle endormie provinciale tout au long de la première moitié du siècle – comme l'a peint Ragueneau –, en raison de l'absence de commandes publiques d'envergure, Rome faisait preuve, au contraire, d'une activité soutenue. Les papes et leur famille ne cessèrent de passer de prestigieuses commandes à des architectes et la Ville Éternelle s'orna au *Settecento* de quelques-unes de ses plus belles réalisations.

Architectes et grands travaux romains du XVIII^e siècle

Sans mener une étude exhaustive des constructions à Rome au cours du siècle – cela nous éloignerait trop de notre propos et la littérature en la matière existe déjà²⁹⁸ –, il nous paraît toutefois important de signaler quelques exemples et auteurs significatifs français et étrangers, et d'en analyser les spécificités qui ont pu influencer l'expérience romaine des pensionnaires : typologie du bâti, formes choisies, voyages des architectes, place de la décoration, goût de l'antique, etc. La formation ou les contacts d'architectes italiens, notamment en Angleterre, constituent en outre un aspect remarquable insuffisamment pris en considération, ce qui permet de mieux comprendre la mise en place de formes et de modes au début du *Settecento* romain.

Suivant un ordre chronologique qui simplifiera ce bref aperçu, un des premiers personnages clés de ce retour aux formes *cinquecentesche* que nous avons évoqué plus haut est certainement le florentin Alessandro Galilei (1691-1737)²⁹⁹. Ce descendant du célèbre Galileo Galilei, après s'être formé dans l'art de bâtir auprès d'Anton Maria Ferri³⁰⁰ (*Accademia dei Nobili* de Florence), se rendit à Rome en 1714.

²⁹⁸ Nous nous sommes référés essentiellement aux ouvrages de :

Elizabeth KIEVEN, *Chiese e cappelle : un volume di progetti di Carlo Marchionni (1702-1786)*, Rome, éd. del Borghetto, 2010 ; *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, Rome, Multigrafica, 1988 ; et surtout *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano, Electa, 2000.

Elisa DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Rome, Bagatto, 2003.

²⁹⁹ Elisabeth KIEVEN, « An Italian architect in London : the case of Alessandro Galilei (1691-1737) », in *Architectural history*, n° 51, 2008, p. 1-31.

³⁰⁰ Anton Maria Ferri (1651-1716), architecte florentin à la cour grand-ducale de Cosme III. Ses principales réalisations sont des escaliers monumentaux pour des palais de sa ville natale (palazzo Franceschi, palazzo Corsini al Parione, palazzo Panciatichi, palazzo de' Visacci) ; l'uniformisation de deux palais (actuel palais Orlandini del Beccuto) ; des travaux à la coupole de l'église de San Frediano in Cestello ; la restauration de la villa médicéenne di Lappoggi ; l'agrandissement du palais Gondi de la place San Firenze ; etc.

Il entra très vite en relation avec les anglais du Grand Tour, spécialement avec John Molesworth³⁰¹, ancien agent britannique à la cour florentine. Impressionné par le goût classique des dessins du jeune Galilei, Molesworth l'invita à Londres en 1714, où il resta cinq ans. Alors que nous nous intéressons aux séjours des architectes français et européens à Rome, il est intéressant de faire le voyage dans l'autre sens et de nous pencher sur le cas d'un architecte italien qui se rendit outre-Manche. En Angleterre, Galilei avait rejoint le seul autre architecte ultramontain, Giacomo Leoni (1686-1746), qui y exerçait³⁰². Originaire de Venise, celui-ci s'était rallié très tôt au goût et aux formes albertiennes et palladiennes. À travers ses publications des *Quattro libri dell'architettura* de Palladio (La Haye, 1715-1726) et du *De re aedificatoria* d'Alberti (1755), il emboîtait le pas bien sûr à Inigo Jones, au néo-palladianisme de Lord Burlington³⁰³, mais surtout au *Vitruvius Britannicus* de l'écossais Colin Campbell (1676-1729)³⁰⁴, livre qui prit un caractère national et dont il partageait les points de vue : dénigrement des formes anti-classiques et baroques, promotion du style néo-palladien. Dans cette *Préface*, l'architecte britannique Nicholas Dubois – avec qui Galilei avait collaboré – écrivait à propos de Borromini, reprenant les propos du *Vitruvius* de Campbell :

*ce sont des beautés chimériques que celles où l'on voit des parties sans proportions, des solides sans supports, un amas de matériaux sans force, des ornements inconnus et entassés sans grâce, j'ajouterai, et un mélange ridicule de gothique et de romain, sans jugement, sans goût, sans symétrie*³⁰⁵.

Marta ANDREONI, *Le scale di Antonio Maria Ferri (1651-1716) architetto fiorentino*, tesi di laurea, relatore prof. Mario Bevilacqua, 2010/2011, Facoltà di architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

³⁰¹ Sir John Molesworth, 3^{ème} baron (1668-1723).

³⁰² Également connu sous le nom de James Leoni, ce vénitien développa les théories d'Alberti et le palladianisme en Angleterre, où il arriva en 1714, après un séjour à Düsseldorf. Son chef-d'œuvre est la transformation de la résidence de Lyma Park, vers 1720, dans le style palladien.

³⁰³ Chiswick House, Londres, 1729.

³⁰⁴ Colen CAMPBELL, *Vitruvius Britannicus with variety of new designs in 200 large folio plates, engraven by the best hands and drawn either from the buildings themselves or the original designs of the architects Vitruvius Britannicus or, The British Architect containing the plans, elevations, and sections of the regular buildings, both publick and private in Great Britain ou, l'architecte britannique ...*, Londres, s. n., 1715-1731. Ce n'était pas tant un traité, mais plus un catalogue de projets, contenant des gravures d'édifices anglais conçus par Inigo Jones et Christopher Wren.

³⁰⁵ Giacomo LEONI, *Architecture de Palladio*, La Haye, Pierre Gosse, 1726, (p. 5, non paginée).

Plus loin, il effleure même un thème que Blondel reprendra à son compte, mais des années plus tard³⁰⁶ :

J'avoue que le caprice et l'entêtement de ceux qui font bâtir, sont souvent la cause des défauts que nous voyons dans les bâtiments d'aujourd'hui [...]. Il y a lieu d'espérer [...] qu'on reviendra de ces absurdités, et que cette noble et majestueuse simplicité des Anciens reprendra le dessus. Plusieurs personnes, même parmi la plus illustre noblesse, commencent à prendre goût à l'architecture, [...] se font un divertissement de s'instruire de ses belles proportions, et compar[ent] les édifices [...]³⁰⁷.

Les idées de l'anglais Dubois se retrouvèrent chez le florentin Galilei. Pendant ce temps, en France, Mariette publiait son anthologie de *l'Architecture française* (1727), répertoire du Grand Siècle en pleine apogée du décor rocaille.

Le père de John Molesworth – celui qui fit venir Galilei outre-Manche –, Robert Molesworth, 1^{er} vicomte de Molesworth (1656-1725), était nourri des pensées de son maître Lord Shaftesbury (1671-1713)³⁰⁸, dont la famille était très liée au philosophe John Locke (1632-1704)³⁰⁹ – qui avait été le précepteur de Shaftesbury. Lord Shaftesbury s'était intéressé à l'Antiquité pendant son séjour à Naples en 1711, et avait contribué à remettre au goût du jour l'idée de *sublime*, dans la droite ligne de Boileau en 1674. Dans sa *lettre concernant l'Art ou la Science du dessin* (1713), il avait attaqué les architectes anglais contemporains, au premier rang desquels Christopher Wren³¹⁰. Pour le philosophe, il n'existait qu'une voie possible pour la régénération des arts : le retour à l'Antiquité, et plus exactement la grecque. Reprenant la formule de Boileau « Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable » (*Art poétique*, Épître IX, 1674), les arts devaient s'inspirer du vrai et de la Nature, non s'égarer dans l'artifice. Et dans ce contexte, l'art grec représentait un

³⁰⁶ Blondel, *De la distribution des Maisons de plaisance*, 1737-38 ; *Discours*, 1754.

³⁰⁷ Giacomo LEONI, *Architecture de Palladio*, La Haye, Pierre Gosse, 1726, (p. 5-6, non paginée).

³⁰⁸ Anthony Ashley-Cooper (1671-1713), 3^e comte de Shaftesbury, philosophe, écrivain et homme politique anglais. Il est l'auteur de *An inquiry virtue or merit* (1727), traduit en français par Diderot sous le titre *Principes de la philosophie morale, ou Essai de M. S*** sur le mérite et la vertu* (Amsterdam, Z. Chatelain, 1745).

³⁰⁹ John Locke (1632-1704), philosophe anglais, un des précurseurs des Lumières et de la théorie empiriste.

³¹⁰ Sir Christopher Wren (1632-1723), auteur de la cathédrale Saint-Paul de Londres.

idéal encore intact de toute manipulation puisque largement inconnu. Les projets de Palladio apparaissaient conformes à ces principes³¹¹.

Ce contexte éclairci, revenons à Robert et John Molesworth. Ils considéraient Alessandro Galilei comme le meilleur interprète d'une architecture exemplaire, fondée sur le goût grec³¹². Ils le convièrent donc en 1718 en Irlande pour l'y faire travailler. Là, le jeune florentin entra en relation avec William Conolly (1662-1729), *speaker* au parlement irlandais – et accessoirement l'homme le plus riche de l'île –, qui venait de commencer les travaux de sa résidence de Castletown House³¹³, près de Dublin. Galilei dessina la façade du corps principal de logis, avant de retourner en Italie en 1719. Même si ses plans furent respectés, ce fut le jeune anglo-irlandais Edward Lovett Pearce (1699-1733)³¹⁴ qui dirigea les travaux à partir de 1722, et qui ajouta les ailes en 1724. Cet édifice est considéré comme un des exemples les plus remarquables du néo-palladianisme anglais. Pearce et Galilei se connaissaient déjà avant ce chantier : ils s'étaient rencontrés à Florence, alors que le britannique effectuait son Grand Tour (trois ans en France et en Italie) pour dessiner les villas de Palladio – ce qui explique pourquoi il contribua à renforcer l'autorité déjà acquise par l'architecture néo-palladienne en Angleterre et dans sa colonie irlandaise.

Galilei substituait à la fantaisie les principes de la proportion, le recours exclusif aux ordres, ainsi qu'aux modèles antiques, dans la droite ligne des écrits de Shaftesbury. Mais il ne considérait pas l'antique comme seule référence légitime, comme il l'avait clairement affirmé dans le texte d'une brève et non datée ébauche pour un traité d'architecture, sorte de « Vitruve de poche » à usage des voyageurs anglais : pour lui, l'architecture avait atteint son point culminant en Italie au

³¹¹ Elisa DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Rome, Bagatto, 2003, p. 24.

³¹² *Idem.*

³¹³ Un portrait de Galilei par Giuseppe Berti, signé et daté 1735, a récemment été acheté pour Castletown House.

³¹⁴ Sir Edward Lovett Pearce (1699-1733, architecte irlandais, un des pionniers du goût néo-palladien sur l'île. Il a construit les Chambres du Parlement Irlandais (achevées par James Gandon) et a travaillé sur le manoir de Castletown House. Il fut aussi député du parlement irlandais.

Cinquecento, non seulement chez Palladio, mais surtout chez Michel-Ange³¹⁵. Le retour à l'Antique est donc filtré par celui qui avait eu lieu déjà à la Renaissance.

De retour dans sa patrie florentine, Galilei se mit au service des Grands ducs Cosme III et Jean Gaston de Médicis, en qualité d'*Ingegnere delle fortezze e fabbriche di corte*. Après s'être distingué, entre autre, à la rénovation du chœur de la cathédrale de Cortone, l'architecte se fit remarquer par Lorenzo Corsini (1652-1740) – et surtout son neveu Neri Maria Corsini (1685-1770) – qui, florentin comme lui, l'emmena dans sa suite à Rome fin 1731, un an après son accession au trône pontifical sous le nom de Clément XII (1730-1740). Là, Galilei travailla jusqu'à sa mort (en 1737) aux principaux chantiers de l'*Urbs*. D'abord la chapelle Corsini³¹⁶ au Latran (achevée en 1732), puis surtout la façade (1732-1735) de cette même basilique – après un concours qu'il remporta devant d'éminents artistes bien plus célèbres que lui, tels Luigi Vanvitelli (1700-1773), Nicola Salvi (1697-1751), Ferdinando Fuga (1699-1782) ou Ludovico Rusconi Sassi (1678-1736), alors que Filippo Juvarra (1678-1736) avait été invité à participer en tant que témoin. La monumentale sévérité qu'il appliqua aux formes de cette façade composée de larges ouvertures choqua les milieux artistiques romains, à cause de sa rupture avec le répertoire du XVII^e siècle. Tel un écran, elle n'offre en effet aucune relation avec l'intérieur de la nef aménagée par Borromini au siècle précédent³¹⁷, mais s'inspire plus du schéma de la fenêtre palladienne (abusivement nommée serlienne) de la façade de Maderne pour Saint-Pierre, ou des formes michelangelesques du Campidoglio (Palais des Conservateurs). On peut aussi y reconnaître une transcription de l'invention de Pierre de Cortone pour la façade de Santa-Maria-in-via-Lata (1658-1662), église située juste en face de l'Académie de France d'alors, sur le Corso. Ce morceau – la façade de Galilei – fera l'admiration, pus tard dans le siècle, des artistes et voyageurs tant français que britanniques convertis au goût dit néo-classique.

³¹⁵ Elisa Debenedetti, *L'architettura neoclassica*, Rome, Bagatto, 2003, p. 24-25.

³¹⁶ La structure de cette chapelle, entièrement en pierre, avec une voûte quadripartite à caissons, pourrait bien trouver son modèle dans le cabinet des pierres gravées du Palais Grimani de Venise (XVI^e siècle). Soufflot, bien qu'il semble qu'il ne soit jamais passé par Venise, a pu s'inspirer de ces modèles pour la chapelle de son Hôtel-Dieu de Lyon.

³¹⁷ Longue de 130 mètres, la basilique Saint-Jean-de-Latran présente un plan basilical à cinq nefs avec un transept peu saillant. L'intérieur a été redécoré par Borromini en 1646-50 et 1656-57.

Concurrent malheureux du projet du Latran, Nicola Salvi (1697-1751) attachait son nom à la célèbre fontaine de Trevi (concours en 1732), qui est trop souvent perçue comme un monument du baroque tardif. Tout comme Galilei, il avait été initié aux textes de Vitruve, à l'antique et aux grands maîtres de la Renaissance, mais par Antonio Canevari (1681-1764)³¹⁸. Il eut pour élève entre 1735 et 1739 l'architecte morave Franz Anton Grimm (1710-1784)³¹⁹.

Dans la biographie que rédigea son frère, nous apprenons que Salvi exerça une grande influence tant à Rome qu'en Europe – et surtout en France. On retrouve son ascendant sur les œuvres de Jacques-Germain Soufflot et, d'après Elisa Debenedetti, l'importance de son exemple sur les Anglais William Chambers et Robert Adam semble beaucoup plus grande que ce qu'on a pu penser jusqu'à maintenant³²⁰. Preuve en est la lettre que l'écossais Chambers adressa à son assistant Edward Stevens en 1774 – lettre sur laquelle nous reviendrons en détail plus loin – où l'ancien élève de Blondel (parti à Rome pour y parfaire sa formation de 1750 à 1755) dispensa ses conseils au jeune artiste en partance pour la péninsule. Il lui recommande de passer sur toutes les œuvres des architectes italiens contemporains, y compris celles de Vanvitelli et Fuga, à l'exception des ouvrages de Salvi, comme la fontaine de Trevi ou l'église Santa Maria in Gradi des Dominicains de Viterbo³²¹, ouvrages qui recevaient encore les éloges de John Soane (1753-1837) dans ses leçons à la Royal Academy entre 1809 et 1820³²². L'église *viterbese* – aujourd'hui en ruine – présente de nombreuses caractéristiques avec les constructions du *Cinquecento* : nef unique avec chapelles latérales passantes (sur le

³¹⁸ Canevari travailla pour le roi du Portugal Jean V d'abord à Rome (1725, projet du *Bosco parrasio*) puis à Lisbonne (1727-1732). Il poursuivit sa carrière à Naples (*Reggia di Capodimonte* et Palais royal de Portici).

³¹⁹ Thèse en cours par Laurent Toulouse, sous la direction de Sabine Frommel, EPHE-Sorbonne.

³²⁰ Elisa DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Rome, Bagatto, 2003, p. 32.

³²¹ Santa Maria in Gradi, fondée en 1224, a connue une série de restaurations importantes entre 1737 et 1742 sous la direction de Nicola Salvi. Presque complètement détruite par les bombardements de la dernière guerre, puis par son affectation en prison jusqu'en 1993, elle est depuis activement restaurée et accueille dans les anciens bâtiments conventuels le siège du rectorat et la faculté de littérature dès 1996.

³²² Elisa DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Rome, Bagatto, 2003, p. 35.

modèle du *Gesù* à Rome), croisée du transept octogonale, voûte en berceau ouverte de six fenêtres (sur le modèle de la chapelle Sixtine), coupole à caissons d'après l'antique, etc. Elle constitue un précédent à la basilique de la Santissima Annunziata Maggiore de Naples, reconstruite en 1757 par Luigi Vanvitelli, et de laquelle s'inspirèrent Piranèse, Giansimone, Quarenghi ou encore Valadier. Soufflot, de passage à Viterbo en 1750, aurait pu lui aussi s'inspirer de l'église conçue et construite par Salvi pour sa Sainte-Geneviève à Paris en 1755³²³.

D'autres architectes italiens et romains peuvent encore être cités ici pour certaines de leurs constructions, significatives elles aussi du retour aux formes inspirées de l'antique ou du *Cinquecento* : le florentin Ferdinando Fuga (1699-1782) qui est l'auteur du palais de la *Consulta* (1733-38), a transformé le palais Corsini – anciennement Riario (1736-58), et a dessiné la nouvelle façade de la basilique de Sainte-Marie-Majeure (1741-43) ; ou encore le napolitain Luigi Vanvitelli (1700-1773), qui fit ses premières armes aux côtés de Salvi à la fontaine de Trevi avant de se consacrer de 1752 à sa mort à la *Reggia* de Caserta.

Ce tour d'horizon des commandes et des chantiers clés de la Rome du début du XVIII^e siècle nous permet de mieux discerner sur quelle voie se dirigeait l'architecture dans la capitale catholique, quels exemples s'offraient aux yeux des voyageurs du Grand Tour – potentiellement futurs commanditaires – et quelles leçons pouvaient retenir les jeunes artistes venus s'y former. Avec l'exemple de Galilei, sans doute le plus significatif d'un point de vue chronologique et géographique – pour son séjour en Angleterre – nous l'avons vu, l'architectonique (l'art et la science de la construction) revint à des fondamentaux. La chapelle Corsini au Latran, dont les formes tranchent radicalement avec celles appliquées

³²³ Paolo PORTOGHESI, « Nicola Salvi », in *Roma Barocca*, Roma, Laterza, 1973 (rééd. 2011).

Elisabeth KIEVEN, « Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi a Roma », in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cat. d'expo. sous la dir. de Cesare De Seta, Napoli, Electa, 2000, p. 53-78.

Elisa DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Rome, Bagatto, 2003, p. 37.

par un Bernin ou un Borromini, est le fruit d'un processus philologique de reconsidération de modèles *cinquecenteschi* ou antiques – comme nous l'avons déjà souligné en mentionnant également la tribune du palais Grimani de Venise ou la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Lyon. Aucune place n'est laissée à l'art pictural, tandis que la sculpture est rigoureusement contenue à sa place (Blondel n'aurait pu que souscrire à ces préceptes). Après cette réalisation qui influença le cardinal *nipote* Neri Corsini, plus aucune commande pontificale ne se fit dans le goût dit *baroque* ou *barocchetto romano*. Les autres architectes soutenus par ce pape et ce cardinal *in pectore*, tels Fuga, Salvi et Vanvitelli – que nous venons de mentionner –, ont dû s'adapter et suivre la ligne droite, l'angle droit, ainsi qu'une ornementation sévèrement subordonnée³²⁴. Paradoxe criant, la France était au même moment au sommet de la chicorée rocaille.

Surtout, et c'est là un point essentiel, il y a une conjonction entre le palladianisme anglais qui s'impose dès la fin du XVII^e siècle dans l'aristocratie whig – aristocratie qui accède au pouvoir en 1714 lors de l'avènement de la dynastie hanovrienne –, et le « retour à l'antique » qui s'impose à Rome au même moment, et qui lui vaut un afflux de riches clients et commanditaires anglais. Les Français à Rome sont pris entre deux feux.

Si la première moitié du siècle fut pauvre en commandes publiques de grands édifices, les choses changent vers les années 1750. Alors que la gloire nationale se fondait par les armes sous Louis XIV, ce furent les arts qui prirent la relève sous Louis XV. En 1745, l'arrivée de Madame de Pompadour marque l'accession de la bourgeoisie financière au pouvoir. De vastes chantiers peuvent être ouverts dans la capitale. Marigny, le frère de la marquise, promoteur du style « à l'antique », fut la cheville ouvrière des grands chantiers de Louis XV. Surintendant des Bâtiments du roi de 1751 à 1773, il déclarait à Soufflot : « Je ne

³²⁴ Elisa DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Rome, Bagatto, 2003, p. 46.

veux point de la chicorée moderne, je ne veux point de l'austère ancien *mezzo l'uno*, *mezzo l'altro*³²⁵ ». Ce fanatique d'architecture n'hésitait d'ailleurs pas à placer ses protégés après leur séjour romain (De Wailly, Peyre, Potain). Il opposait également ses architectes face au Premier d'entre eux, Gabriel, à qui la commande de Sainte-Geneviève échappa. Marigny montrait la nouvelle voie, d'où l'importance de son voyage en Italie. Blondel, malgré une brouille d'ordre financier, fut en quelque sorte placé lui aussi par Marigny, que ce soit pour la commande du relevé du château de Blois – bel exemple de pédagogie –, pour sa place à l'Académie royale d'architecture – académicien puis professeur –, ou pour les travaux de Metz – son premier véritable chantier.

Les nouveaux travaux lancés dans la capitale devaient ouvrir la voie à une régénérescence de l'architecture : de nouveaux modèles sont construits en France, on tourne le dos à la rocaille, mais on n'imité pas Rome. Toute la société – d'Ancien Régime – pouvait s'y retrouver : la nouvelle Sainte-Geneviève pour honorer le clergé, une École militaire pour la noblesse, et une place royale – actuelle place de la Concorde –, décidée suite à la commande de la statue du roi à Bouchardon par la Ville de Paris, devait être le lieu prédestiné pour les rassemblements populaires assignés au Tiers État. Bien sûr, de ces trois bâtiments, l'église de Soufflot était le plus original. Il offrait, à travers une architecture « gallo-grecque », un mélange entre art régnicole et vocabulaire antique, syncrétisme sublime de différentes traditions nationales, complètement étranger à l'éclectisme tel qu'on le connaîtra au XIX^e siècle. Ce que Soufflot construisait, Blondel le théorisa presque.

³²⁵ Christophe MORIN (dir.), *Marigny, Ministre des arts au château de Menars*, Milan, Silvana editoriale, 2012, p. 21.

II.3 *L'architecture gothique religieuse régénérée au XVIII^e siècle : de la pratique de Soufflot à la théorie de Blondel*

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, l'adjectif gothique est souverainement péjoratif pour qualifier le style médiéval d'un monument³²⁶. Il a la même valeur péjorative que l'adjectif scolastique appliqué au latin médiéval et à la théologie de l'École. C'est le cas dans toutes les langues de culture européenne depuis la Renaissance. Toutefois, en France et en français, cette antithèse entre gothique et antique, entre latin scolastique et latin classique, pose plus ou moins gravement une question d'identité nationale.

Au XVI^e, au XVII^e et au XVIII^e siècle, la France reste couverte de cathédrales, d'églises, et même de quartiers entiers de villes construits au XII^e siècle dans le style gothique. La sacralité de la monarchie française, tant à Saint-Denis qu'à Reims ou à la Sainte-Chapelle, rayonne dans des édifices de caractère gothique. Accabler sans nuance le gothique, ne serait-ce pas un attentat à la mémoire et à la tradition sur lesquelles se fondent la continuité du royaume de France ? Cette difficulté est particulièrement intense au XVIII^e siècle où ce qu'on a appelé la philosophie des Lumières accentue la rupture humaniste avec l'héritage médiéval, et où néanmoins, surtout dans la première moitié du siècle, le sentiment reste vif que le patrimoine architectural gothique ne saurait être renié sans porter atteinte à l'attachement monarchique.

Curieusement, c'est à cette époque qu'une certaine revalorisation du style gothique en architecture se manifeste. On fait valoir le tour de force technique et la gravité religieuse des structures gothiques, tout en condamnant leur ornement. On

³²⁶ C'est uniquement par commodité que nous désignons par « style », ou par « le gothique », « le moderne », « l'antique » ou le « néo-classicisme », l'ensemble des traits qui caractérisent les constructions correspondant à ces périodes.

constate aussi un effort pour réconcilier, au moins dans le domaine de l'architecture religieuse, une partie de l'héritage gothique avec le langage vitruvien néo-classique, qui n'a jamais été si admiré par les architectes et si contrasté avec le goût rocaille.

À la différence de l'Antiquité dont les Français avaient une connaissance surtout livresque, l'art gothique, et surtout l'architecture, faisait partie du décor familial. Les églises ogivales punctuaient l'itinéraire quotidien du Français des Lumières. En matière de littérature, les thèmes médiévaux n'ont jamais été abandonnés, que ce soit au XVII^e ou au XVIII^e siècle : Mademoiselle de Scudéry avec *Mathilde* (1667), Madame de La Fayette avec *Zayde* (1670), sans compter les nombreuses rééditions de l'*Amadis de Gaule* depuis 1540, qui trouvèrent un écho formidable dans *Les Amours du bon vieux temps : on n'aime plus comme on aimait jadis* (constitué de *Aucassin et Nicolette* et de *La Châtelaine de Saint-Gilles*) par Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye en 1756. Lui et ses émules – et même déjà avant – ayant mis à la mode le temps des chevaliers et des troubadours, leurs lecteurs recherchèrent autant les justifications politiques des fondements de la société française qu'un dépaysement dans un monde de galanterie et d'héroïsme. Ce « besoin d'ailleurs » se traduit par des artistes qui souhaitaient s'émanciper des poncifs rebattus de l'Antiquité. La critique, elle aussi agacée par la répétition des sujets tirés de l'histoire ancienne, voyait dans le gothique un sujet national parfaitement capable de rivaliser avec l'univers stéréotypé de la fable et de l'Antique : le Moyen Âge catholique – et royal – pouvait rivaliser avec la mythologie des Anciens³²⁷.

Les auteurs en architecture du siècle des Lumières théorisèrent le gothique ; en cela, ils n'avaient pas de prédécesseurs et Eugène Viollet-le-Duc fut bien leur

³²⁷ Peter DAMIAN-GRINT (dir.), *Medievalism and manière gothique in Enlightenment France*, Oxford, Voltaire foundation, SVEC 2006 : 05, 2008.

disciple. Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt (1730-1814), antiquaire et historien de l'art installé à Rome de 1779 à sa mort, se consacra à la publication d'une *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*³²⁸. Il s'agit de la première histoire de l'art illustrée, qui contribua grandement à un retournement de goût en Europe en faveur des primitifs italiens et du gothique, jusqu'alors considérés comme des arts décadents³²⁹. Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849), à qui Chateaubriand succéda comme secrétaire d'ambassade à Rome, présenta Seroux d'Agincourt au jeune auteur du *Génie du christianisme* (1802) et l'initia au goût naissant, à Rome même, pour l'architecture d'église gothique. Le renouveau catholique du romantisme était désormais lié à la réappropriation complète du gothique.

Le grand théoricien de l'architecture à la française du XVIII^e siècle, Jacques-François Blondel, fut aussi l'un de ceux pour qui se posa le problème du gothique, grand art religieux et patrimoine national, mais si éloigné du goût classique, notamment par son ornementation sculpturale démesurée. Sa vision de ce style du Moyen Âge a évolué. Dans un premier temps hostile, condamnant l'excès d'ornementation gothique, Blondel se montrera par la suite un admirateur des techniques constructives ogivales, avant de proposer lui-même des édifices directement inspirés de cette architectonie, sans en reprendre le décor bien entendu. Ce fait est d'autant plus remarquable que la question des proportions est au centre de la théorie classique. Cet effort de syncrétisme, si sensible dans la Sainte-Geneviève de Soufflot, a été quasiment théorisé dans l'enseignement de Jacques-François Blondel.

³²⁸ L'œuvre complète est publiée définitivement en 1823 sous le titre de *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* (Paris, Treuttel et Würtz, 1823 ; rééd. 2005 Turin, Nino Aragno Editore), rassemblée en six volumes accompagnés de 325 planches.

³²⁹ Henri LOYRETTE, « Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval », *Revue de l'art*, n° 48, 1980, p. 40-58.

L'architecture gothique : une tradition française

L'architecte Philibert Delorme, grand théoricien de la Renaissance française, parlait du gothique comme d'une « mode Française, laquelle véritablement je ne veux despriser³³⁰ ». Cette prudence dans le jugement de Philibert Delorme n'a pas toujours caractérisé la pensée des architectes du XVII^e siècle. François Blondel analyse dans son *Cours* les proportions et les dimensions du gothique sur un pied d'égalité avec l'architecture à la moderne, c'est à dire celle inspirée de l'Antique. Pourtant, dans la vive querelle qui l'opposa à Claude Perrault, le premier directeur de l'Académie royale d'architecture reprochait au co-auteur de la façade orientale du Louvre le goût trop gothique qu'il accuse ce dernier d'appliquer à la colonnade³³¹. François Blondel prêtera lui-même le flanc à la critique : au siècle suivant Pierre Patte lui reprochera, à propos de l'épaisseur des piédroits des voûtes, d'avoir « rapport[é] sans examen les routines usitées dans le temps de la barbarie gothique³³² ». Déjà à la fin du XVII^e siècle, Jean-François Félibien (1699)³³³, dans ce qui passe comme le premier essai pour distinguer les phases de l'évolution de l'architecture médiévale, dessine une vision équilibrée du gothique. Michel Frémin

³³⁰ Philibert DELORME, *Premier tome de l'architecture*, Paris, Imprimerie F. Morel, 1567, liv. IV, chap. VIII, p. 107.

³³¹ François BLONDEL, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Paris, Auboin et Clouzier, 1675-1683, troisième partie, livre I, chapitre XI, p. 235, note 9 : « Je n'ai rien à dire sur cet amour que l'on attribue à notre Nation pour le jour et les dégagements, puisqu'on avoue en même temps qu'il tient encore du gothique, et qu'il est en cela fort différent du goût des Anciens [...] ».

Aurélien DAVRIUS, « Du Bernin à Perrault, la colonnade du Louvre vue par Jacques-François Blondel », dans *Confronto : studi e ricerche di storia dell'arte europea*, Naples, Parpato edizioni, 2010, p. 138.

³³² Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris, Desaint, t. VI, p. 10, n. 33. Propos écrits par Pierre Patte.

³³³ Jean-François FÉLIBIEN DES AVAUX, *Dissertation sur l'architecture antique et l'architecture gothique*, Paris, Florentin et Delaulne, 1699.

dans ses *Mémoires* (1702)³³⁴ puis l'abbé Jean-Louis de Cordemoy dans son *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir* (1706) se montrèrent eux aussi sensibles à ce style devenu archaïque dans la construction³³⁵ :

[...] ce qu'il y a de bon dans le Gothique, je veux dire le dégagement, & l'apresté des entrecolonnemens qui nous plaisent si fort.

Est-ce que si les Eglises, par exemple, de Royaumont, de Longpont et de Sainte Croix d'Orleans, de la manière qu'elles sont conduites, avoient les ornemens de l'ancienne Architecture, ne seroient pas de la dernière beauté ? peut-on y entrer, toutes gotiques qu'elles sont, sans être saisi d'admiration, & sentir en soy-même une certaine & secrette joye mêlée de veneration & d'estime, qui nous oblige à leur accorder une entiere approbation ? & tout cela parce que cette prodigieuse quantité de colonnes, dont les bases sont assises immédiatement sur le pavé du Rez-de-chaussée, est si bien arrangée, qu'elle laisse voir sans embar[r]as d'un coup d'œil toute la grandeur & toute la beauté de ces Edifices.

On ne peut douter que je ne sois un peu pour les colonnes. Et c'est peut-être un foible que j'ay de commun avec les Anciens, dont je ne me sçaurois défaire. Je regarderois en effet une Eglise dans le goût du portique de l'entrée du Louvre, ou de celui qui est de l'invention de l'illustre P. de Creil à l'Abbaye de Sainte Geneviève de Paris, comme la plus belle chose du monde ; au lieu que je ne vois que de la pesanteur, peu de hardiesse, & beaucoup de sterilité dans ces Eglises à arcades, telles qu'on les fait à present³³⁶.

Le fameux Marc-Antoine Laugier, quant à lui, amplifia dans son *Essai* (1753) les réflexions de Cordemoy, il les systématisa, et il incitera les jeunes architectes à utiliser les éléments de l'architecture gothique pour réaliser une église idéale³³⁷. Il semble donc indéniable qu'en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, le sens péjoratif de l'adjectif gothique n'ait pas empêché une réflexion favorable à l'architecture du même nom. La réhabilitation de ce style a été préparée pendant les Lumières, annonçant les analyses qui furent développées au XIX^e siècle.

³³⁴ Michel FRÉMIN, *Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie et de la fausse architecture...*, Paris, Saugrain, 1702.

³³⁵ Hélène ROUSTEAU-CHAMBON, *Le gothique des Temps modernes, Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris, Picard, 2003, p. 27.

³³⁶ Jean-Louis de CORDEMOY, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1706, p. 175-177.

³³⁷ Marc-Antoine LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. 280 ; rééd. 1755, p. 177-178 : « J'ai cherché si en bâtissant nos églises dans le bon goût de l'architecture antique, il n'y aurait pas moyen de leur donner une élévation et une légèreté, qui égalât celle de nos belles églises gothiques. Et après y avoir bien pensé, il m'a paru que non seulement la chose est possible, mais qu'il nous est beaucoup plus facile d'y réussir avec l'Architecture des Grecs, qu'avec toutes les découpures de l'Architecture Arabesque. En nous servant des colonnes isolées, nous aurons la légèreté ; et en mettant deux ordres l'un sur l'autre, nous atteindrons à l'élévation requise. »

Malgré sa précédence chronologique en France sur l'architecture vitruvienne retrouvée par l'humanisme, le gothique dès le XVI^e siècle souffrit du mépris général pour l'héritage médiéval, tant dans la République des Lettres que dans la République des Arts. À l'âge classique, Molière, dans son éloge de Mignard intitulé *La Gloire du Val-de-Grâce* (1669), parlait « du sel de nos grâces antiques, et non du fade goût des ornements gothiques³³⁸ ». Entre rhétorique et architecture, évoquant les « pénates gothiques de nos pères³³⁹ », Fénelon critiqua souvent ce style dans l'art de construire. Dans ses *Dialogues sur l'éloquence* (1679), il ne cachait pas sa préférence pour les formes et les tours classiques, et annonçait déjà les « colifichets » qu'évoquera Voltaire dans son *Temple du Goût* un demi-siècle plus tard :

A. [...] Connaissez-vous l'architecture de nos vieilles églises qu'on nomme gothique ?

B. Oui, je la connais, on la trouve partout.

A. N'avez-vous pas remarqué ces ros[ac]es, ces point[e]s, ces petits ornements coupés et sans dessein suivi, enfin tous ces colifichets dont elle est pleine ? Voilà en architecture ce que les antithèses et les autres jeux de mots sont dans l'éloquence. L'architecture grecque est bien plus simple, elle n'admet que des ornements majestueux et naturels, on n'y voit rien que de grand, de proportionné, de mis en sa place. Cette architecture qu'on appelle gothique nous est venue des Arabes ; ces sortes d'esprits étant fort vifs et n'ayant ni règle ni culture, ne pouvaient manquer de se jeter dans de fausses subtilités. De là leur vint ce mauvais goût en toutes choses. Ils ont été sophistes en raisonnements, amateurs de colifichets en architecture, et inventeurs de pointes en poésie et en éloquence. Tout cela est du même génie.

B. Cela est fort plaisant. Selon vous un sermon plein d'antithèses et d'autres semblables ornements est fait comme une église bâtie à la gothique.

A. Oui, c'est précisément cela³⁴⁰.

Dans son *Discours de réception à l'Académie française* prononcé le 31 mars 1693, où pour la première fois la distinction est faite entre le gothique en tant qu'art de bâtir et le gothique ornemental entièrement condamnable, Fénelon écrivait :

³³⁸ MOLIÈRE, *Œuvres*, Paris, Pierre Promé, 1672, p. 330.

³³⁹ François de Salignac de La Mothe-Fénelon dit FÉNELON, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1983, p. 1251-1252. Lettre au marquis de Fénelon, son oncle, du 2 août 1714.

Claude FLEURY, B.n.F., ms. fr. 9521, f^o 31 v^o (1664) : « Faisons donc dans l'éloquence ce que nous avons déjà fait dans l'architecture, quittons cette manière gothique qui nous fait négliger le bon dessein, la belle proportion et l'égalité d'un ouvrage pour nous amuser à un fatras de mauvais ornements mal placés et de délicatesses affectées : et tâchons d'imiter la solidité de l'antique, sa grandeur et sa riche simplicité. » In FÉNELON, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 1251-1252.

³⁴⁰ FÉNELON, *Dialogues sur l'éloquence, Dialogue II*, in *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 55-56.

On a enfin compris qu'il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache et les Poussin ont peint, non pour chercher de merveilleux caprices et pour faire admirer leur imagination en se jouant du pinceau, mais pour peindre d'après nature. On a reconnu aussi que les beautés du discours ressemblent à celles de l'architecture. Les ouvrages les plus hardis et les plus façonnés du gothique ne sont pas les meilleurs. Il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement ; mais visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice³⁴.

Quelques années plus tard, dans sa *Lettre à l'Académie* du 4 mai 1714 et parue en 1716 un an après sa mort, l'archevêque de Cambrai allait encore plus loin dans sa démonstration :

Il est naturel que les Modernes, qui ont beaucoup d'élégance et de tours ingénieux, se flattent de surpasser les Anciens, qui n'ont que la simple nature. Mais je demande la permission de faire ici une espèce d'apologue³⁴² ; les inventeurs de l'architecture gothique, et qui est, dit-on, celle des Arabes, crurent sans doute avoir surpassé les architectes grecs. Un édifice grec n'a aucun ornement, qui ne serve qu'à orner l'ouvrage ; les pièces nécessaires pour le soutenir, ou pour le mettre à couvert, comme les colonnes, et la corniche, se tournent seulement en grâce par leurs proportions. Tout est simple, tout est mesuré, tout est borné à l'usage. On n'y voit, ni hardiesse, ni caprice, qui impose aux yeux. Les proportions sont si justes, que rien ne paraît fort grand, quoique tout le soit. Tout est borné à contenter la vraie raison : au contraire l'architecte gothique élève sur des piliers très minces une voûte immense, qui monte jusqu'aux nues. On croit que tout va tomber, mais tout dure pendant bien des siècles. Tout est plein de fenêtres, de roses et de pointes. La pierre semble découpée comme du carton. Tout est à jour, tout est en l'air. N'est-il pas naturel que les premiers architectes gothiques se soient flattés d'avoir surpassé par leur vain raffinement la simplicité grecque³⁴³ ?

La structure doit devenir le véritable ornement rhétorique du bâtiment, au service de la « vraie raison ». Cette longue digression, qui joue sur le parallèle entre architecture et art du discours, eut un écho durable et en 1746, dans son

³⁴ FÉNELON, *Discours prononcé dans l'Académie française le mardi trente-unième mars MDCLXXXIII à la réception de Monsieur l'abbé de Fénelon*, in *Œuvres, op. cit.*, t. I, 1983, p. 535-536.

³⁴² « Fable morale et instructive » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694).

³⁴³ FÉNELON, *Lettre à l'Académie*, in *Œuvres, op. cit.*, t. II, 1997, p. 1196-1197. Dans la suite de ce texte, Fénelon n'hésite pas à appliquer un schéma historiographique de décadence datant de l'antiquité à l'histoire de l'architecture européenne et moderne :

« Changez seulement les noms ; mettez les poètes et les orateurs en la place des architectes. Lucain devait naturellement croire qu'il était plus grand que Virgile. Sénèque le tragique pouvait s'imaginer qu'il brillait bien plus que Sophocle. Le Tasse a pu espérer de laisser derrière lui Virgile et Homère. Ces auteurs se seraient trompés, en pensant ainsi ; les plus excellents auteurs de nos jours doivent craindre de se tromper de même.

Je n'ai garde de vouloir juger, en parlant ainsi ; je propose seulement aux hommes qui ornent notre siècle, de ne mépriser point ceux que tant de siècles ont admirés. Je ne vante point les Anciens comme des modèles sans imperfection ; je ne veux point ôter à personne l'espérance de les vaincre. Je souhaite au contraire de voir les Modernes victorieux par l'étude des Anciens mêmes qu'ils auront vaincus ».

Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture, François-Marie de Marsy donnait la définition suivante du terme *Gothique* :

En fait d'Architecture on appelle *gothique*, tout ce qui est sans goût, sans règle, sans correction de profils, & sans proportions.

Toutes les anciennes Cathedrales sont dans le goût *Gothique*. [...]

Les Goths voulant raffiner sur le goût simple & majestueux des Grecs, apporterent du Nord ce mauvais goût qui a subsisté en Italie & en France, depuis le cinquième siècle, jusqu'au renouvellement des Arts dans le seizième.

L'Architecture *gothique*, toute défectueuse qu'elle est, ne laisse pas d'avoir ses beautés & ses hardiesses³⁴⁴.

Puis pour appuyer de manière plus puissante sa définition, Marsy ajoute : « Mr de Fenelon critique ainsi l'Architecture *gothique* », et reprend à son compte le long développement de l'archevêque dans sa *Lettre à l'Académie* que nous venons de citer, preuve de l'influence du monde des Lettres sur le monde des Arts, de la rhétorique sur l'architecture. Blondel lui-même ne pouvait ignorer ce passage, que ce soit directement par les écrits de Fénelon, ou par l'écho que lui en a fait Marsy, puisque dans son *Cours* publié en 1771, le professeur recommandait vivement à ses élèves de s'instruire des auteurs qui ont écrit sur la peinture, notamment Marsy, précisant même dans une note qu'il s'était procuré une traduction des poèmes latins de ce dernier³⁴⁵. Preuve supplémentaire de l'influence de la *Lettre* de Fénelon, son passage sur le gothique sera repris une nouvelle fois en 1757 dans l'entrée « gothique » de l'*Encyclopédie* rédigée par le chevalier de Jaucourt³⁴⁶.

Voltaire, dans son *Temple du Goût* (1733), reprend le thème fénelonien et vilipende le gothique, art décadent introduit par les Goths barbares³⁴⁷. Ces jugements sont clairement endossés par Jacques-François Blondel, qui considérait qu'en France, la naissance de l'architecture moderne remontait « au règne de François I^{er}. En effet, c'est sous ce grand Prince et ses successeurs que les Lescot,

³⁴⁴ François-Marie de MARSY, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture...*, Paris, Nyon fils, 1746, t. I, p. 281-283.

³⁴⁵ J.-F. BLONDEL, *Cours d'architecture, op. cit.*, t. I, p. 187-188.

³⁴⁶ Denis DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...*, Paris, Briasson (et autres), 1751-1777, t. VII (1757), p. 749, article « gothique » de Jaucourt.

³⁴⁷ VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, Rouen, Jore, 1^{ère} éd. 1733, éd. de Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, 1961 (rééd. 2008) : « [...] des antiquailles que nos très gothiques aïeux entassaient autour des murailles de leurs temples, grossiers comme eux. » (p. 140) ; « Un jour, vous n'aurez plus de temples gothiques » (p. 1416, n. 1).

les Delorme, les Mansart, ont élevé chez nous les premiers chefs-d'œuvre d'architecture d'après l'antique³⁴⁸ ». Mais le théoricien à l'instar de Fénelon critique, nous y reviendrons, l'excès d'ornementation et non pas la structure même des édifices gothiques. Il rejoint aussi en cela l'*Essai sur le goût* (1757) de Montesquieu, l'un des premiers écrivains peut-être à manifester une certaine considération pour l'art de bâtir gothique, tout en condamnant comme Fénelon son excès d'ornements : « L'architecture gothique paraît très variée, écrit-il, mais la confusion des ornements fatigue par leur petitesse ; ce qui fait qu'il n'y en a aucun que nous puissions distinguer d'un autre, et leur nombre fait qu'il n'y en a aucun sur lequel l'œil puisse s'arrêter : de manière qu'il déplaît par les endroits même qu'on a choisis pour la rendre agréable. Un bâtiment gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit³⁴⁹... »

Malgré ce réquisitoire contre l'excès et la confusion des ornements gothiques, il n'en reste pas moins vrai qu'en France, pour ce qui touche à l'architecture religieuse, c'est le style gothique qui, pour beaucoup, convient aux édifices religieux. Trois des lieux les plus sacrés de l'ancienne France restent à l'âge classique les hauts lieux de la monarchie des Lumières : la cathédrale de Reims pour le sacre des rois, la basilique de Saint-Denis pour leurs obsèques, et la Sainte-Chapelle de Paris pour les reliques de la Passion, qui sont le plus précieux trésor du patrimoine royal. Depuis le XII^e siècle et le règne de Saint Louis, l'architecture des églises et des cathédrales gothiques a été intimement liée à l'idée et à la tradition monarchiques, contrairement à ce qui se passe en Italie, et surtout à Rome, qui n'a pas de véritable tradition en matière d'architecture gothique religieuse. Cette tradition se vérifie par exemple au château d'Écouen, élevé entre 1538 et 1550 par Jean Bullant pour le compte du connétable Anne de Montmorency,

³⁴⁸ J.-F. BLONDEL, *Cours d'architecture*, op. cit., t. I, p. 190.

Aurélien DAVRIUS, « Les Cours d'Architecture de François et Jacques-François Blondel : de l'élaboration à la diffusion d'une pensée architecturale française », dans *Migration, mutation, métamorphose : la réception de modèles cinquecenteschi dans les arts et la théorie français du XVII^e siècle*, sous la direction de Sabine Frommel et Bruno Toscano, Genève, Droz, 2010, p. 157-176.

³⁴⁹ MONTESQUIEU, *Essai sur le goût*, « Des plaisirs de la variété », Paris, s. n., 1757. Éd. 1993, p. 21.

où la seule persistance gothique dans cet édifice Renaissance se trouve dans la chapelle, seul style jugé le plus apte à donner à la communauté des fidèles le sens des mystères de la foi chrétienne. C'est ce que Jacques-François Blondel, au XVIII^e siècle, percevra et théoriserà presque.

De la critique à l'admiration : évolution du jugement de Blondel sur l'architecture gothique religieuse

Jacques-François Blondel est connu pour être le héraut de l'architecture « à la française » issue du Grand Siècle se réclamant d'une tradition nationale forte qui prétend remonter à François I^{er}. Pour lui le « bon goût », retrouvé à la Renaissance, ne saurait s'écarter de la leçon des Anciens. Deux autres styles, deux créations françaises, suscitent les critiques du théoricien : le style gothique et le goût rocaille. Même s'il reconnaissait dès le début de sa carrière quelques mérites techniques à l'art ogival, notamment pour sa « grandeur surprenante » et pour la solidité et la délicatesse de son architecture « singulière³⁵⁰ », il critiquait l'autonomie abusive que ce style accordait aux sculpteurs et à la décoration sculptée – à l'*ornementique*, pour reprendre la formule d'André Chastel³⁵¹. Quant à l'art rocaille, une création contemporaine, c'était à ses yeux l'affaire presque exclusive du haut artisanat décoratif qui, aussi doué fût-il, ne pouvait réussir à faire passer l'orfèvrerie ou l'ébénisterie pour loi de l'architecture. Ces deux styles décoratifs, trop éloignés des principes vitruviens, ont le tort, selon lui, de s'inspirer tous deux de la végétation et de la faune naturelles. C'est pourquoi, comme Desgodets³⁵² avant lui, Blondel recommandait donc à l'architecte de son temps de ne pas introduire de moulures du genre gothique, « sous prétexte de nouvelle invention³⁵³ ». Dans son article *goût*³⁵⁴ rédigé en 1757 pour *l'Encyclopédie*, il suggérait pourtant que le génie moderne

³⁵⁰ Jacques-François BLONDEL, *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, Jombert, 1737-1738, t. I, p. xiii.

³⁵¹ André CHASTEL, *Fontainebleau. Formes et symboles*, Paris, Rmn, 1991, p. 31 : l'*ornementique* est « le système complet des éléments et des structures para-iconiques et non-iconiques de l'art », qui devient donc aussi important que l'œuvre qu'il décore.

³⁵² Antoine DESGODETS, Ms. RIBA, p. 302.

³⁵³ Jacques-François BLONDEL, *Architecture française*, Paris, Jombert, 1752-1756, t. I, p. 67.

³⁵⁴ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1757, t. VII, p. 770, article « goût » de Jacques-François Blondel.

dispose d'une certaine liberté vis-à-vis des modèles anciens, mais une liberté qui ne soit pas la licence gothique, et qui tienne compte d'un bon goût exercé et modéré depuis de nombreuses générations d'architectes français.

Blondel révisa plus tard le jugement sévère qu'il avait d'abord porté sur l'architecture gothique – ce qui prouve toute absence de dogmatisme de sa part. L'occasion d'en faire part se présenta en 1760, lorsque le marquis de Marigny lui passa la commande du relevé du château de Blois³⁵⁵. Le directeur des Bâtiments du roi, convaincu qu'il fallait réformer les arts français « corrompus » par les excès rocaille, ne pouvait voir qu'avec faveur un architecte aussi zélé que Blondel coopérer à ce combat. Pendant son séjour blésois, Blondel étudia donc le château (essentiellement l'aile classique), mais sa curiosité le conduisit à étudier en architecte l'Orléanais, dont il commentera les monuments marquants en introduction de son étude sur le château de Blois : Orléans, Chambord, Amboise, La Roche-Courbon, Marmoutier, Tours et Richelieu. Lors de sa visite de l'église Sainte-Croix d'Orléans, Blondel fut profondément impressionné par cet édifice à demi détruit pendant les Guerres de Religion, alors en plein chantier de reconstruction dans le goût gothique et sur les dessins de Jacques V Gabriel. Il n'a pas manqué dès le début de son rapport à Marigny, d'exprimer sa surprise et son admiration :

De toutes les églises de la ville d'Orléans, celle de Sainte-Croix nous a paru mériter la préférence ; c'est à notre avis un des plus beaux monuments gothiques que nous connaissions, par la légèreté de sa construction et par les proportions qui sont observées dans la composition de cet édifice sacré ; nous ne craignons pas de l'avancer ici : ce genre gothique, poussé à un tel point de perfection, devrait peut-être rester consacré pour la structure de nos temples, de préférence à cette multitude d'ordres et de membres d'architecture, qui pour l'ordinaire range nos églises dans la classe des bâtiments destinés à l'habitation des Grands ; en effet, quelle noblesse, quelle dignité, quel repos s'offrent aux regards des connaisseurs. En entrant dans ce temple, un caractère religieux y affecte l'âme ;

³⁵⁵ Pierre LESUEUR, « Jacques-François Blondel admirateur de l'architecture gothique », dans *Chronique des arts*, 24 septembre 1910, p. 244.

Grégory VOUHÉ, « La description des châteaux de Blois et de Richelieu et de divers monuments du Val de Loire : rédigée par Jacques-François Blondel en 1760 », édition commentée, dans *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2006, n° 85.

une admiration contemplative nous fixe et nous détermine à la piété, caractère essentiel que devraient présenter aux fidèles tous les monuments de l'espèce dont nous parlons ; de grandes hauteurs de voûtes^(a) qui, en les examinant, portent les esprits vers la divinité, une élégance ingénieuse qui satisfait la raison ; une belle simplicité qui se suffit à elle-même et fait aimer le recueillement, sont les effets qu'on éprouve dans l'intérieur de cet édifice, ce que l'on sent rarement dans nos églises modernes. Tant de vraies beautés, sans doute, sont les motifs qui ont déterminé à faire à ce monument un frontispice dans le genre gothique, qui fut commencé en 1736 sur les dessins de Monsieur Gabriel le père³⁵⁶ ; cette idée d'unité des dehors aux dedans est louable, mais il aurait été à désirer que l'architecte de l'église l'eût aussi été du portail, car il est [à] craindre que ce nouveau gothique, qui n'approche pas à beaucoup près de l'ancien, ne présente une disparité considérable qui nuira nécessairement à l'accord général de ce monument.

Nous le répétons, exempt de préjugé, nous croyons que l'architecture gothique corrigée de ses écarts serait convenable pour la décoration de nos temples ; leur ordonnance, alors, n'aurait rien de vulgaire, ce genre deviendrait un genre particulier pour les édifices sacrés, qui conserveraient par ce moyen un caractère qui n'aurait rien de commun avec les autres bâtiments. Il ne s'agirait pour cela que de perfectionner certaines parties de détail, qui restitueraient à cette architecture toute sa beauté ; et lui feraient attirer le suffrage qu'on ne peut se refuser d'accorder à un assez grand nombre de monuments de cette espèce, mais que quelques désassortiments répandus dans leur décoration par les hommes subalternes de ces temps-là ont fait condamner à l'oubli par nos Modernes, sans considérer que de l'architecture gothique et de l'architecture Mauresque il peut naître un genre intéressant, tel qu'on le remarque dans l'intérieur de l'église de Sainte-Croix.

note (a) : La nef de cette église a 36 pieds de largeur et 100 pieds de hauteur sous clef. [Soit environ 11,66 mètres de largeur et 32,48 mètres de hauteur]³⁵⁷

En épousant avec une sorte d'enthousiasme « ce beau gothique », Blondel, le classique par excellence, nous surprend. Mais il faut bien voir que son admiration pour le gothique est réservée par lui aux édifices religieux, auxquels ce style convient mieux que d'autres. Il n'est pas en contradiction avec le « bon goût » en architecture, dont il est un des plus ardents avocats, ni avec sa fidélité au style du Grand Siècle. Dans son *Cours* publié en 1771, le professeur ira même jusqu'à écrire : « Il importe après tout assez peu que nos monuments ressemblent à l'architecture antique, ancienne, gothique ou moderne, pourvu qu'il en résulte un heureux effet et un caractère convenable à chaque genre d'édifice ! Un véritable architecte est

³⁵⁶ Modèle en bois de 1739 d'après le projet de Jacques V Gabriel (1667-1742) : Michel GALLET, « Gabriel à Orléans et à Blois », *Les Gabriel*, Paris, Picard, 1982, p. 48 et s., fig. 73 p. 50.

³⁵⁷ Déjà en 1910, cette description avait retenu l'attention de Pierre Lesueur pour son article « Jacques-François Blondel admirateur de l'architecture gothique », *op. cit.*, p. 244, article dont nous reprenons le titre.

Pierre Lesueur, en préparant une notice sur le château de Blois, fut le premier, il y a un siècle, à signaler l'admiration de Blondel pour l'architecture gothique.

impartial ; le beau pour lui est toujours beau³⁵⁸ ». Blondel est fidèle au grand principe de la rhétorique classique : la convenance. Il n'est pas fâché non plus de respecter un trait national français, dont il sait bien que la première expression en architecture a été le gothique. Après avoir critiqué sévèrement l'art ogival, surtout pour ses ornements, le théoricien, transformé par son expérience blésoise, se ravise³⁵⁹. Comme Félibien³⁶⁰, mais aussi comme les architectes Martellange, Gabriel et Boffrand³⁶¹, il revient sur une condamnation trop entière de l'architecture gothique, et laisse son patriotisme et son sens de la convenance le conduire à réhabiliter le gothique au moins là où ce style reste approprié. C'était le cas à Orléans. Ce sera aussi le cas à Metz, où Blondel chargé de redessiner tout un quartier proposera dans un premier temps (1764) un portail de genre gothique pour la cathédrale Saint-Étienne³⁶². Plus tard, dans son *Cours d'architecture*, il présentera

³⁵⁸ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. II, p. 318.

³⁵⁹ Avant son voyage à Blois, Blondel s'était montré critique envers le genre gothique. En revanche, il estimait la distribution simple de Saint-Sulpice et considérait Saint-Roch comme l'église parisienne la mieux arrangée, faisant remarquer que les arcades placées entre les pilastres sont de bonnes proportions. Quelques années plus tard, il révisa son jugement, sans doute inspiré par les écrits de Laugier, les projets de Soufflot pour Sainte-Geneviève et la beauté de Sainte-Croix d'Orléans. Blondel proposa à la fin de sa vie, dans son *Cours*, des églises d'inspiration gothique dans leurs formes. Mieux, le système d'arcades et de pilastres employé à Saint-Roch est maintenant jugé comme inférieur au système de colonnes introduites dans les églises récentes. Il critique sévèrement l'intérieur de Saint-Sulpice pour ses volumineux pilastres, qui semblent détruire l'intérieur de l'endroit. Il en appelle, sur le modèle des plans de Soufflot et de son discours à l'Académie en 1763 (Henry LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture 1671-1793*, Paris, J. Schemit, 1911-1929, t. VII, p. 130), à une plus grande simplicité des formes. C'est ce que Laugier prônait dès 1753. Wolfgang HERMANN, *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*, Londres, A. Zwemmer, 1962, p. 88-89. Jacques-Germain SOUFFLOT, *Mémoire sur l'Architecture gothique*, lu le 12 avril 1741, Lyon, Académie des Sciences, Ms. 194.

Blondel, par la voix de Fréron, avait dans un premier temps critiqué l'emploi des colonnes et fait l'éloge du système pilastre-arcade, plus à même de marquer la solidité d'un édifice. *L'Année littéraire*, 1755, t. II, p. 260-267 et p. 276.

³⁶⁰ FÉLIBIEN, *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique, op. cit.*, t. VI, 1725, p. 228 (1^{ère} éd. 1699, p. 171) : « il y en a d'anciennes [églises] qui ne manquent ni de solidité ni de beauté [...] et sont encore souvent admirées des plus habiles architectes, non seulement par leur bonne construction, mais aussi par quelques proportions générales qui s'y trouvent. »

³⁶¹ Germain BOFFRAND, *Livre d'Architecture*, Paris, G. Cavelier, 1745, p. 7 : « Il semble cependant que quelques architectes de ces temps-là avaient connaissance des proportions qui se trouvent dans les ouvrages antiques ; ou que l'expérience leur avait fait connaître que certaines proportions valaient mieux que d'autres. Quelques églises gothiques, quoique [...] sans goût, mal imaginées et mal placées par des ornements de mauvais choix [...] ne laissent pas d'avoir leur beauté. D'où peut-elle provenir ? si ce n'est d'une juste proportion de la hauteur à la largeur, et du rapport de toutes les parties avec le tout ? »

³⁶² Aurélien DAVRIUS, *La Place d'Armes de Metz, Un chef-d'œuvre de l'architecte de Louis XV Jacques-François Blondel*, Paris, Baudry, 2011, p. 175-176.

les plans d'une église Métropole (une cathédrale), de forme classique, mais aux proportions gothiques (nous allons ci-après revenir sur ces projets). Soufflot lui-même ne s'était-il pas inspiré en 1764 du gothique pour la future église Sainte-Geneviève, de style « gréco-gothique³⁶³ » ? Outre la fidélité française à un style qui fut national, Blondel est aussi le témoin du renouveau d'intérêt pour le gothique comme tel, que l'on trouve dans les écrits de l'abbé Laugier³⁶⁴. Déjà en 1728-29, dans son *Voyage en Italie*, Montesquieu reconnaissait de la majesté au gothique religieux : « Il semble que le gothique convienne mieux aux églises qu'une autre architecture... [ainsi], le culte de Dieu semble être plus distingué des actions ordinaires³⁶⁵ ». Soufflot lui-même, l'auteur de la Sainte-Geneviève, s'il avait lu à l'Académie lyonnaise un *Mémoire sur l'architecture gothique* le 12 avril 1741, devant une audience restreinte et un public d'amateurs, réitéra sa lecture (peut-être pas sous la même forme) devant l'Académie royale parisienne – et donc devant Blondel – le 22 décembre 1761³⁶⁶. Bien que déplorant « le mauvais goût » des ornements gothiques, il n'hésite pas à comparer les bâtisseurs de ce temps « comme nos

³⁶³ Voir le développement très intéressant à ce sujet dans Joseph RYKWERT, *Les Premiers modernes, les architectes du XVIII^e siècle*, Paris, Hazan, 1991 (1^{ère} éd. anglaise 1980), p. 384-403.

Archives Nationales, O¹ 169, *Mémoire de Brébion à D'Angiviller*, à propos des intentions de Soufflot pour Sainte-Geneviève : « réunir [...] la légèreté de construction des édifices gothiques avec la pureté et la magnificence de l'architecture grecque ». Mais pour Jean-Marie Pérouse de Montclos, « il n'y a rien, au sens strict, de gothique ou de grec ». Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Soufflot*, Paris, éditions du Patrimoine, 2004, p. 102.

Il faut remarquer également que les deux chantiers religieux qui venaient de commencer à Paris en cette moitié de siècle, Sainte-Geneviève par Soufflot et Madeleine par Contant d'Ivry, avaient pour ambition de renouveler l'architecture des églises en y substituant aux grandes arcades à piliers massifs des colonnades sous entablement.

³⁶⁴ Dans son étude sur Laugier, Hermann fait remarquer que Blondel emprunta un passage entier de l'*Architecture civile* de La Hire (Londres, R.I.B.A., Ms. 725, fol. 3), qu'il réutilisa dans l'introduction de son livre *De la distribution des Maisons de plaisance* : « Le génie de notre Nation plus portée à faire de grandes actions qu'à prendre soin d'en conserver le souvenir, et qui fonde sa gloire sur la grandeur de son courage plutôt que sur celle de ses édifices, paraissait avoir négligé tout ce qui pouvait contribuer à persuader la postérité de ses entreprises héroïques, et avoir tourné toute son attention du côté des Temples sacrés, dont la France est toute remplie, et dont la grandeur est surprenante aussi bien que leur solidité et la délicatesse de leur architecture singulière [...]. » BLONDEL, *De la distribution des Maisons de plaisance*, op. cit., t. I, p. xiii. HERMANN, *Laugier*, op. cit., p. 79.

³⁶⁵ MONTESQUIEU, *Voyage en Italie*, 1728-29, éd. A. de Montesquieu, Bordeaux, 1894, t. 1, p. 48.

³⁶⁶ *L'œuvre de Soufflot à Lyon* (coll.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, p. 189-196.

maîtres », concluant son discours en appelant les architectes modernes à s'inspirer des qualités de l'architecture gothique³⁶⁷.

Dans son attachement au principe de convenance, Blondel doit admettre que le style gothique est le plus approprié à susciter chez le fidèle recueillement et dévotion – comme l'avaient déjà fait remarquer Cordemoy en 1706 et Montesquieu en 1728-1729. Les exemples présentés dans son *Cours*, d'un style moderne « gréco-gothique », sont tous des édifices religieux. À travers eux, Blondel montrait à ses élèves la voie de la fécondité, qui tourne le dos à celle de la répétition servile.

³⁶⁷ Lire à ce sujet l'excellent article d'Elisabeth Lavezzi, « Le statut du gothique dans le *Mémoire sur l'architecture gothique* de J. G. Soufflot », in DAMIAN-GRINT (dir.), *op. cit.*, p. 284-299.

De la théorie à la pratique : le « gothique des Lumières »

Les travaux de Metz – Appelé à construire un vaste ensemble urbanistique à Metz à partir de 1764, Blondel eut enfin l'occasion d'appliquer dans la pierre l'enseignement et les idées qu'il dispensait jusqu'alors sur le papier. L'exemple qui nous intéresse ici est le portique qu'il édifia à l'entrée ouest de la cathédrale Saint-Étienne. Pour l'architecte, la cohabitation d'un édifice gothique avec des bâtiments d'ordonnance classique (ceux qu'il proposa pour la place d'Armes attenante), n'est pas choquante : la place avoisine l'église, mais ne la touche pas (*ill. 16*). Les arcades latérales qu'il propose ne se déploient qu'à distance. Cependant, l'édification d'un nouveau portique classique, utilisant l'ordre dorique, posé si directement devant une façade gothique, ne semblait au départ guère envisageable pour Blondel :

Quoi qu'il en soit, la nouvelle disposition que nous désirons, ne regarde que les églises paroissiales à bâtir dans la suite : nous pensons que ces changements s'allieraient mal avec la structure de nos anciens édifices, étant bien éloigné de croire qu'on doive ajouter à des monuments gothiques, des additions d'un genre moderne, usage toujours révoltant chez les bons esprits. Du moins nous paraît-il plus raisonnable de les laisser tels qu'ils sont ou de les finir en conservant le caractère de leur ancienne ordonnance. Certainement nous goûtons, on ne peut davantage, le parti qu'on vient de prendre à Sainte-Croix d'Orléans, de construire un portail dans le genre de l'ancien monument : église qui, à la vérité, est un chef-d'œuvre gothique (*m*), et qu'on ne peut voir sans admiration, par la grandeur du vaisseau, et la simplicité de l'ordonnance de son architecture.

Note (*m*) : En 1764, lorsque nous fûmes chargé de faire ouvrir une porte principale à la cathédrale de Metz, nous proposâmes de faire un portail d'un dessin gothique à cette église ; mais comme ce monument a une très grande élévation, on hésita à faire cette dépense, et l'on se détermina d'y faire un portique, et de pratiquer une place au-devant, prise dans le terrain de l'évêché, qui anciennement masquait le frontispice de cette cathédrale. Nous fûmes alors obligé de renoncer à cette idée ; mais nous composâmes une ordonnance dorique, qui, régulière dans son entablement, offrit néanmoins, dans les membres d'architecture de son ensemble et de ses ornements, une composition analogue, en quelque sorte, avec la partie supérieure de cet ancien édifice : on en trouvera le dessin dans les volumes suivants, où nous rendrons compte des moyens dont nous nous sommes servi pour concilier ce nouveau genre d'architecture avec l'ancien gothique, aussi bien qu'avec la

fabrique des bâtiments qui doivent l'environner, tels que le parlement et le palais épiscopal de Metz, qui s'exécutent aussi sur nos dessins³⁶⁸.

Les pastiches de l'art médiéval sont assez fréquents au XVIII^e siècle. En plus de l'exemple orléanais, Blondel avait pu remarquer, à Metz même, le cas de l'église Saint-Vincent, où deux travées furent reconstruites en style gothique (à partir de 1752), tandis que la façade le fut en style moderne³⁶⁹. L'abbaye Saint-Clément, dans la même ville, fut, elle, reconstruite de 1680 à 1737 en gothique pour ce qui regarde sa nef, mais avec un portail classique (1715-1737). Marqué par les solutions qu'il avait pu observer à Orléans et à Metz, le très classique Blondel choisit de s'inscrire dans la continuité de la tradition architecturale française, celle issue de l'*opus francigenum*. Seules des raisons économiques le contraignirent à revoir ses plans initiaux. C'est toutefois de cette tradition qu'il s'inspira pour composer les projets d'édifices religieux qu'il présentera dans son *Cours* une décennie après les travaux de Metz.

La question de plaquer un portique classique sur un édifice gothique ne manquait pas d'être d'actualité au XVIII^e siècle, surtout au moment où Blondel dessinait ses projets pour Metz. Dans son *Histoire du vandalisme*, Louis Réau³⁷⁰

³⁶⁸ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. II, p. 311.

Avec son projet de portail gothique, Blondel devançait donc les écrits de Laugier : « Nul ouvrage ne peut être bon s'il n'y a l'unité de sujet, union et accord des parties. Oui je le dis hardiment, si l'on veut reconstruire le portail d'une église gothique, il faut de toute nécessité le reconstruire gothiquement. On peut tout au plus se donner la liberté de rectifier les formes, de rendre les moulures plus correctes, de tailler les ornements de meilleur goût. On a donc très mal fait de commencer à Saint-Eustache un portail dont l'architecture jurera avec celle des dedans. » Marc-Antoine LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, La Haye et Paris, Saillant, 1765, p. 149-150.

³⁶⁹ Après un incendie en 1705 de la tour en façade d'époque ottonienne, on décide de sa destruction afin d'ajouter deux travées à l'identique à la nef de l'église (style gothique du XIII^e siècle) et de construire une nouvelle façade sur le schéma classique de l'église parisienne de Saint-Gervais-Saint-Protais. Cette forme fut choisie car moins onéreuse : le portail moderne devait revenir à 104 195 livres 15 sols et 9 deniers tandis qu'un devis pour un portail gothique s'élevait à 124 263 livres 17 sols et 11 deniers. Mais le devis de la façade « dans le goût moderne » fut quelque peu dépassé, puisque la dépense « s'est portée effectivement à 127 248 livres 6 s. 11 d. et il reste encore le fer à cheval à bâtir ». Cette façade fut édifiée par Jean Antoine qui, à la même époque, proposait ses plans pour la nouvelle place d'Armes de Metz. Aurélien DAVRIUS, *Metz XVII^e-XVIII^e siècle, vers l'urbanisme des Lumières*, Paris, éditions du patrimoine, coll. « Itinéraires », 2013, p. 41.

³⁷⁰ Louis RÉAU, *Histoire de vandalisme : les monuments détruits de l'art français*, Paris, Hachette, 1959, rééd. 1994.

dresse la liste de l’effrayant martyrologe des églises gothiques mutilées par les soins de chanoines modernes fustigés comme ignares. Au-delà de cette étude, certes savante, mais quelque peu partielle, intéressons-nous aux théoriciens du temps. Charles-Nicolas Cochin écrivait dans ses *Mémoires inédits*³⁷¹ publiés en 1880, à propos du projet de remaniement du chœur de Saint-Germain-l’Auxerrois qui faisait suite à la destruction du jubé de Lescot et Goujon en 1745 :

M. Slodtz fut chargé de décorer le chœur de Saint-Germain-L’Auxerrois, il en fit un très beau modèle, dont le fond était enrichi d’une magnifique gloire dans le goût de celle de Saint-Pierre de Rome, et les côtés étaient décorés de colonnes. On ne pouvait reprocher à cette composition que d’être d’une architecture grecque qui s’alliait peu avec le gothique qui règne au haut de ce chœur ; du moins c’est le seul défaut qu’y trouvaient M. Soufflot et quelques autres architectes.

C’est un problème difficile à résoudre, et je ne sais qui oserait prendre sur soi de décider, si ayant une église gothique à décorer, on doit volontairement et sciemment chercher une décoration dans le goût manifestement mauvais de ces architectes Goths, ou s’il est plus concevable de négliger les rapports du tout ensemble et de faire de belle architecture dans la partie qui nous est confiée.

On dira peut-être qu’on pourrait trouver un genre d’architecture, de bon goût, qui tînt un milieu entre la grecque et la gothique. En attendant qu’on l’ait trouvé, le plus sûr est vraisemblablement d’employer la belle architecture universellement reconnue pour telle³⁷².

Mais le projet ne plut ni au comte de Caylus, ni à Mariette, et ce fut finalement Claude Baccari³⁷³, assisté du sculpteur Louis Vassé³⁷⁴, qui « ont fait [en 1756] la belle besogne que l’on y voit maintenant ; c’est-à-dire ces ridicules colonnes cannelées et qui semblent enterrées de leur moitié : et ce qu’il y a de plus singulier c’est que ce projet a été approuvé par l’Académie d’architecture³⁷⁵ ». Dans ses *Observations sur l’architecture*, l’abbé Laugier juge bien autrement cette décoration :

³⁷¹ *Mémoires Inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, publiés d’après le manuscrit autographe par Charles HENRY, Paris, Charavay, 1880.

³⁷² *Idem*, p 32-33.

³⁷³ Claude Baccari, ou Baccarit (mort en 1785). Il fut architecte de l’Hôtel-Dieu de Paris, de la Grande écurie du Roi, de la Venerie royale et de la fabrique de Saint-Germain-l’Auxerrois. En 1756, chargé de moderniser le chœur de Saint-Germain-l’Auxerrois, il en cannella les piliers et les couronna de chapiteaux circulaires entourés de guirlandes dans le goût classique. Mais les figures d’anges qu’il fit sculpter plus haut ont été malencontreusement remplacées au XIX^e siècle par de simples corbeaux. Pour ces embellissements, Baccari avait reçu les conseils d’une commission d’académiciens. Son ouvrage fut signalé avec éloges dans le *Mercure* d’octobre 1762 et approuvé par l’abbé Laugier. Michel Gallet signale dans son *Dictionnaire* un dessin de Slodtz (BNF, Est, Va 223 a) qui montre le chœur de Saint-Germain tel qu’il sortit des mains de Baccari. Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle : dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 36-37.

³⁷⁴ Louis Claude Vassé (1717-1772), sculpteur, dessinateur et graveur. Il fut l’élève de son père et d’Edme Bouchardon.

³⁷⁵ *Mémoires Inédits de Charles-Nicolas Cochin*, *op. cit.*, p. 35-36.

« Les piliers gothiques métamorphosés en colonnes cannelées font l'effet le plus grand et le plus agréable. Ce morceau est digne de servir de modèle³⁷⁶. » Il est vrai que les principes du jésuite ne coïncidaient pas avec ceux de Blondel.

Comme Soufflot à Sainte-Geneviève, Blondel unit à Metz dans son portique dorique langage classique et proportions gothiques, mettant en œuvre un « gothique des Lumières » des plus originaux. Plusieurs projets d'édifices religieux sont présentés dans le *Cours d'architecture*, embrassant à peu près toutes les différentes formes d'édifices pour lesquels de jeunes architectes peuvent être appelés à travailler. Blondel met à la disposition de ses élèves un éventail complet de modèles. Il sera imité en cela par Boullée, mais Boullée avait fait des projets accordés à une utopie politique libérée de la contrainte du matériau, tandis que Blondel, professeur à l'écrit et à l'oral, avait proposé ses projets dans la salle de cours.

Une « Église Métropole » - Le plus ambitieux des projets du professeur Blondel, de par sa nature et ses dimensions, est celui d'une « Église Métropole », rien de moins qu'une cathédrale, projetée pour une grande ville d'Allemagne et proposée dans son *Cours* en 1771³⁷⁷ (*ill.* 17). Mais la « dernière guerre³⁷⁸ » ajoute-t-il, celle de Sept Ans (1756-1763), en a suspendu l'exécution. La commande lui aurait donc été passée avant 1756. Il est très vraisemblable qu'il s'agisse d'une « fiction pédagogique » destinée à l'instruction de ses élèves. Blondel précise que cette église « aurait eu » soixante-dix toises de longueur (environ 140 mètres), le porche extérieur non compris³⁷⁹. Le professeur explique qu'une « Métropole » est une des

³⁷⁶ LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, *op. cit.*, p. 134-135.

³⁷⁷ J.-F. BLONDEL, *Cours*, *op. cit.*, t. III, p. 376.

³⁷⁸ *Ibidem*, t. II, p. 325.

³⁷⁹ *Ibidem*, t. III, p. 375 : « par conséquent environ trois toises de plus que celle de Paris. »

« principales églises qui s'élèvent dans les capitales³⁸⁰ ». Or, il ne connaît pas en France d'église « de cette espèce qui soit exécutée dans le genre antique, ni dans le genre moderne : tous les monuments de cette classe qui sont parvenus jusqu'à nous [en France] sont d'un dessin gothique³⁸¹. » Saint-Sulpice, aussi grande et vaste soit-elle, n'est qu'une église paroissiale. En Lorraine, les villes de Nancy et de Saint-Dié ne furent élevées au rang d'évêché qu'en 1777, et ne peuvent pas entrer en considération au moment où écrit Blondel. Il n'existe dans le royaume de cathédrales que gothiques³⁸².

La spécificité même de ces édifices exige, écrit Blondel, d'avoir recours à des formes quadrangulaires, plus graves et plus convenables que celles circulaires des églises en rotonde, ou que les ronds-points placés vers le chevet des églises habituelles, paroissiales et conventuelles. Dans le projet de Blondel, un large porche, aussi profond que la largeur de la nef, précède l'entrée de ce temple, conférant d'emblée de la grandeur à l'édifice. Le fidèle devait découvrir ensuite une grande nef ornée de colonnes, produisant de chaque côté treize entrecolonnements et formant autant de quadrilatères qui sépareraient cette nef des bas-côtés. Ceux-ci se trouveraient placés au milieu de deux galeries, dont l'une règnerait le long de la nef, l'autre le long du mur intérieur des faces latérales. L'architecte se montre très attentif à la séparation des espaces, afin de ne gêner ni la pompe des cérémonies religieuses, ni la quiétude indispensable au recueillement des fidèles.

³⁸⁰ *Ibidem*, t. II, p. 325.

³⁸¹ *Idem*.

³⁸² Parce que le *Cours* n'a qu'une finalité pédagogique, et ne prétend pas présenter des modèles achevés, comme le seront les monuments d'une capitale utopique conçus par Boullée, le lecteur ne dispose que d'un plan pour cette église, pas de coupe ou d'élévation.

Ibidem, t. II, p. 328 : « Si nous jugeons de la bonté de ce projet par l'accueil qu'il a reçu de plusieurs personnes de l'Art, nous osons croire qu'on nous saura quelque gré d'en donner les plans dans les volumes suivants ; nous souhaiterions aussi pouvoir en donner les élévations et les coupes ; elles sont faites avec le plus grand soin, ainsi que toutes celles des autres monuments de cette espèce ; mais elles ne sauraient trouver place dans ce cours à cause de la petitesse du format et de la multiplicité des planches qu'occasionneraient tous ces développements. Dans la suite nous pourrions les donner dans un autre ouvrage, si ce que nous présentons ici est accueilli du plus grand nombre. »

Ibidem, t. III, p. 375 : « Dans la suite, nous rapporterons les élévations et les coupes de ce monument : détail qui nous mènerait trop loin dans ces leçons, et qui les distrairait de la marche qu'ils doivent suivre, avant d'attaquer la totalité d'un pareil édifice. »

La nef (E) a en longueur cinq fois sa largeur, et les bas-côtés (P) l'équivalent des deux-tiers de celle de la nef. Prévenant la critique de l'excès de longueur de la nef et des bas-côtés, Blondel justifie son choix de proportions en arguant qu'il les a observées « dans presque tous les édifices gothiques les plus célèbres³⁸³ ». Nous avons relevé le ralliement de l'architecte à la tradition française des édifices gothiques, notamment lors de sa description de Sainte-Croix d'Orléans. Il en est venu même à préférer ce style quand il s'agit d'un édifice du culte chrétien. Sans reprendre les ornements des cathédrales gothiques, son projet de Métropole, conçu dans un goût classique, conserve les proportions des cathédrales gothiques. Ses modèles de rapports entre les parties ou ses mesures ne semblent plus provenir des exemples issus de l'Antique ou du Grand Siècle. Les cathédrales gothiques, nous dit l'architecte, marquent la voie à suivre pour les proportions de son plan, la longueur et la largeur de sa nef. Il ne s'agit pas d'une rupture, ou d'une redécouverte du gothique par Blondel. Bien au contraire le professeur, qui connaissait à fond les modèles du Grand Siècle pour les avoir longuement commentés dans son *Architecture française* (1752-1756) ou sur place avec ses élèves, n'ignorait pas quelles pouvaient être les sources d'inspiration d'un Perrault ou d'un Hardouin-Mansart. Le modèle de Métropole offert dans son *Cours* de 1771 par le professeur, s'inscrit sur la même ligne « gréco-gothique » que sa contemporaine l'église Sainte-Geneviève³⁸⁴, mais sa filiation remonte en réalité à la fin du Grand Siècle, dans le chef-d'œuvre que constitue la chapelle de Versailles (1710) par Hardouin-Mansart, édifice directement inspiré des techniques et de la verticalité du gothique³⁸⁵. Cette alliance heureuse entre le gothique et l'antique, si elle n'est pas

³⁸³ *Ibidem*, t. III, p. 378.

³⁸⁴ RYKWERT, *Les Premiers modernes, les architectes du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 364 et suiv.

³⁸⁵ Alexandre MARAL, « Chapelle royale », dans Alexandre GADY (sous la dir.), *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 2010, p. 215-223. Les exemples moyenâgeux sont les chapelles palatines de Saint-Germain et Vincennes, les tirants métalliques (déjà réemployés pour la colonnade du Louvre), etc. Pour la chapelle de Versailles, malgré la « romanité architecturale » des arcades, du traitement du retable, la présence de statues sur la balustrade extérieure, la forme de la voûte (cintrée à pénétrations), c'est néanmoins un parti médiéval qui fut retenu de manière générale, parti représentatif du génie français, avec l'emploi d'une ordonnance de colonnes sous entablement au premier étage qui renvoie directement à la colonnade du Louvre, référence majeure de l'architecture régnicole, voire gallicane. MARAL, « Chapelle royale », *op. cit.*, p. 221-222.

nouvelle, est en revanche pour la première fois théorisée par Blondel. Ce « gothique des Lumières », syntaxe architecturale éclairée d'un vocabulaire régénéré par l'antique, associe deux traditions françaises. Le professeur royal de la fin du XVIII^e siècle exprime ce qui était jusque là caché chez les plus originaux architectes royaux du Grand Siècle. Ainsi la largeur des colonnades (Q) qui séparent la nef de la Métropole de Blondel des bas-côtés, se réunissant à leur diamètre, augmente beaucoup, selon le professeur, la largeur des bas-côtés. Il souligne que cette augmentation n'aurait pas été possible si, à la place des colonnes, il avait fait usage des arcades employées dans les églises modernes, « où les colonnes sont préférées aux piliers quadrangulaires qu'on remarque à Saint-Sulpice, à Saint-Roch et ailleurs³⁸⁶. » Après s'être inspiré du gothique, Blondel poursuit sa démonstration en s'en prenant aux défauts des églises édifiées dans le goût moderne et il écrit :

On croit être grand, on n'est que gigantesque ; où, de cet excès, on tombe dans celui de faire plusieurs petits ordres élevés les uns au-dessus des autres ; en faveur de la disposition quelquefois heureuse du plan, on sacrifie l'ordonnance : on a recours au faste pour pallier les défauts qui se sont glissés entre la relation des dehors, et celle des dedans du monument³⁸⁷.

Certes Blondel ne va pas jusqu'à rejeter les ordres classiques, mais il reproche avant tout aux constructeurs modernes le mauvais emploi des ordres dans la structure des édifices religieux, ce qui entraîne des « rachats » et des défauts de

³⁸⁶ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 378.

³⁸⁷ *Ibidem*, t. III, p. 380-381 : « On ne songe guère qu'à faire une grande architecture ; on la choisit corinthienne pour procurer plus d'éclat à l'ordonnance : à l'imitation des Grecs, on resserre les entrecolonnements, sans autre but que de bâtir à la grecque ; ou bien, dans le dessein d'en imposer, on donne une si grande élévation aux colonnes, qu'on se trouve forcé, pour des raisons de solidité, de les approcher si près les unes des autres que, par cette même considération, il n'y a plus de rapport entre l'espacement des colonnes et la largeur des ouvertures qui donnent entrée au Temple : en sorte que la première chose qu'on a oubliée, c'est d'observer une correspondance convenable entre le module de l'ordre et l'étendue de l'édifice. On croit être grand, on n'est que gigantesque ; où, de cet excès, on tombe dans celui de faire plusieurs petits ordres élevés les uns au-dessus des autres ; en faveur de la disposition quelquefois heureuse du plan, on sacrifie l'ordonnance : on a recours au faste pour pallier les défauts qui se sont glissés entre la relation des dehors, et celle des dedans du monument. On remet à l'avenir le soin de se rendre compte des détails de la construction et de la partie économique qui doit s'observer, dans les entreprises même les plus importantes ; on plante, on élève avec succès jusqu'à un certain point, puis on se trouve arrêté par des obstacles invincibles, qu'on ne peut parvenir à surmonter qu'aux dépens, ou de la solidité, ou de la beauté d'ensemble et de l'harmonie qui devrait régner entre les parties et le tout. »

proportions très dommageables à l'effet en principe recherché. La construction récente de Sainte-Geneviève, et la polémique qui s'en était suivie entre son architecte et Pierre Patte – un ami du professeur –, étaient gravées dans la mémoire de Blondel lorsqu'il rédigea ce chapitre. Le théoricien insiste sur la structure du bâtiment qui exige une étude particulière, profondément différente de ce qu'attend la construction d'un édifice destiné à des fins profanes. Cette étude implique la connaissance des procédés « dont se sont servis nos plus célèbres architectes en France ³⁸⁸ » : la technique des tirants en fer appliquée depuis Perrault à la colonnade du Louvre, à la chapelle de Versailles, et jusqu'à Sainte-Geneviève naturellement, mais aussi la poussée des voûtes contrôlée par la stéréotomie. Plus encore, l'architecte doit connaître les procédés « qu'on a suivis lors de la construction des plus grands monuments élevés en Italie ³⁸⁹ » : le *Duomo* de Florence, mais surtout la coupole de Michel-Ange pour Saint-Pierre, sans être nommés, viennent immédiatement à l'esprit pour leurs qualités structurelles. La connaissance de ces procédés doit être renforcée par l'art du calcul, les connaissances de la physique, des forces mouvantes, etc. Des « modèles ³⁹⁰ », comprenez des maquettes, doivent servir de secours à l'architecte dans l'élaboration de son projet.

Dans le projet d'église Métropole de Blondel, à l'extrémité de la nef, est pratiqué un dôme placé au centre de la croisée du transept de ce monument, et qui, de chaque côté, conduit à un porche extérieur destiné à la sortie des fidèles. Le clergé dispose de ses propres accès au moyen de galeries particulières placées près des sacristies, du chœur et du sanctuaire. L'impératif d'ordre et de décence dicte à Blondel de placer le chœur au-delà du dôme, et le sanctuaire au-delà du chœur : cette disposition doit procurer un caractère particulier à cette église Métropole, et éloigner aussi des « yeux vulgaires ³⁹¹ » le lieu où repose le Saint Sacrement. De part et d'autre du chœur seront placées deux chapelles (de la Vierge et du Saint-Sacrement ou de la Communion), toutes deux éclairées « par en haut pour plus de

³⁸⁸ *Ibidem*, t. III, p. 381.

³⁸⁹ *Idem*.

³⁹⁰ *Ibidem*, t. III, p. 382.

³⁹¹ *Ibidem*, t. II, p. 327.

recueillement³⁹² ». La pénombre inspirerait la crainte. Pour ce qui regarde la décoration intérieure, Blondel recommande d'employer « une grande manière³⁹³ », sans peinture ni dorure, à l'exception des bronzes du maître-autel : « l'architecture seule ferait tous les frais de son ordonnance, et n'appellerait à elle que la sculpture qui lui serait absolument nécessaire³⁹⁴. » Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, Blondel fait siennes ici les recommandations de Fénelon qui, dans son *Discours prononcé dans l'Académie française* de 1693, écrivait déjà qu'il ne fallait « admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement ; mais visant toujours aux belles proportions, on [devait] tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice³⁹⁵ ».

Le théoricien Blondel s'oppose à toute décoration en trompe-l'œil donnant l'illusion que le dôme s'ouvre sur le ciel ; il préfère de solides voûtes qui isolent le mystère sacré du monde extérieur. Les subterfuges de l'art baroque d'un Père Pozzo ou d'un Cortone ne trouvent aucune grâce à ses yeux. Sans qu'il soit nommé, on ne peut s'empêcher de penser au chef-d'œuvre d'Antoine Coyvel, la décoration de la voûte de la chapelle de Versailles (peinte en 1715-1716), qui s'inspire du travail du Baciccio pour la voûte du *Gesù* à Rome (peinte de 1672 à 1683, alors que Coyvel se trouvait dans la Ville Éternelle). Si Blondel se garde bien de critiquer ce morceau de l'art, Voltaire ne manqua pas, bien avant le professeur, de traiter cette chapelle « [de] colifichet fastueux, qui du peuple éblouit les yeux, et dont le connaisseur se raille³⁹⁶ ». L'influence baroque ultramontaine ne peut compromettre la tradition régnicole prônée par Blondel. Son objet principal dans ce projet a été de disposer le maître-autel (A) tout à l'extrémité de ce monument, de l'élever de onze marches sur la nef, de placer sur des corps avancés et dans des enceintes particulières, les chapelles de la Vierge (B) et celle du Saint-Sacrement (C), en sorte que ces trois autels se trouvent disposés triangulairement, en observant que le maître-autel occupe le sommet du triangle : perspective symbolique du mystère de la Trinité.

³⁹² *Idem.*

³⁹³ *Idem.*

³⁹⁴ *Ibidem*, t. II, p. 328.

³⁹⁵ FÉNELON, *Discours prononcé dans l'Académie française*, *op. cit.*, p. 536.

³⁹⁶ VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, *op. cit.*, p. 140.

Ce projet d'église Métropole est, nous l'avons dit, singulier à plus d'un titre. L'absence des plans d'élévations et des coupes nous prive de précieuses indications. Blondel explique clairement ses choix et son inspiration gothiques, corrigés et appliqués à des formes classiques (dôme, coupole, etc.). Il s'agit d'un modèle « gréco-gothique ». Le porche reprend en partie celui de Saint-Sulpice par Servandoni : des colonnes doublées, l'une derrière l'autre et non l'une à côté de l'autre comme pour la colonnade du Louvre. Blondel en dispose huit paires (formant sept entrecolonnements), contre six (et cinq entrecolonnements) à Saint-Sulpice. Nous pouvons supposer que jamais Blondel n'aurait eu recours comme Servandoni à deux portiques élevés l'un sur l'autre, emploi qu'il réprouvait fortement. La perspective qu'il ménage, en jouant sur les différentes élévations du sol depuis le portique, la nef, le chœur et enfin le maître-autel, afin de procurer toute l'intensité et favoriser tout le recueillement nécessaire aux fidèles, est significative de son expérience et de son souci d'aménager chaque bâtiment, chaque espace, en fonction de la convenance, notion clef partout à l'œuvre dans une doctrine qui n'a rien d'un système.

Nous retrouvons le même principe distributif dans les exemples suivants. Celui de l'église paroissiale ne manque pas, lui non plus, de singularité.

Projet d'une église paroissiale - Dans son chapitre consacré aux églises en croix latine, Blondel présente un autre de ses projets personnels, une église paroissiale (*ill. 18*). Conçu avant 1766, il ressemble singulièrement au plan de l'église de Saint-Amand en Flandres³⁹⁷. Frappé par cette coïncidence qu'on lui fit remarquer, mais qu'il ignorait alors, le professeur se rendit sur les lieux afin d'examiner ce monument, et en juger par lui-même³⁹⁸.

³⁹⁷ Aujourd'hui la ville de Saint-Amand-les-Eaux, dans le département du Nord (Flandre française). L'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Amand a été construite de 1626 à 1640, puis détruite en presque totalité en 1794. Il ne reste aujourd'hui que la tour, qui culmine à 82 mètres.

³⁹⁸ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. II, p. 312, note (n).

L'église de Saint-Amand avait cela de particulier que le sanctuaire et le chœur³⁹⁹ des religieux étaient élevés de 43 marches (soit 5,80 mètres de hauteur) du sol de la nef, ce qui formait une église haute et une église basse. Sur les bas-côtés régnait une tribune de plain-pied avec le chœur, « inégalité de sol qui produit nécessairement le plus grand effet⁴⁰⁰ » d'après le professeur. Le chœur était placé immédiatement au haut d'un escalier central, il occupait en profondeur quatre entrecolonnements ou piliers gothiques. Le sanctuaire qui en occupait deux était placé au fond. Au moment de la visite de Blondel, le maître-autel était placé là où se trouvait l'escalier central, donnant accès à l'église haute par deux petits escaliers

³⁹⁹ Pour bien comprendre ce dont il est question, il importe de définir très exactement les mots employés par J.-F. Blondel, et de différencier le chœur du sanctuaire.

Dans le *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique* de Augustin-Charles d'Aviler (Paris, C.-A. Jombert, 1755), nous trouvons les définitions suivantes :

« Chœur : mot dérivé du grec *Choros*, concert de Musiciens. C'est la partie de l'Eglise séparée de la nef, où l'on chante l'Office divin. On appelle *arriere-Chœur*, le *Chœur* d'un couvent, qui est derriere le grand Autel, & contenu dans le corps de l'Eglise, ou séparé par un mur percé de quelques ouvertures, comme à plusieurs Eglises de l'Ordre de S. François. » (p. 103).

« Sanctuaire : C'est, dans le chœur d'une Eglise, l'endroit où est l'autel, renfermé par une balustrade. C'est aussi la chapelle du Saint Sacrement, qui est dans l'enceinte du chœur d'une Paroisse, derriere le maître-autel, comme à Saint Eustache, à Paris. On donne enfin le nom de *Sanctuaire* à la chapelle de *San-Salvator*, qui est au haut de l'Echelle sainte, à Rome, & qu'on nomme *Sancta Sanctorum*, parce qu'elle renferme l'image de *Jesus-Christ*, & quelques reliques de l'ancien Testament.

Chez les Juifs, le *Sanctuaire* étoit la partie la plus retirée & la plus sainte du temple de *Salomon*, où le grand Prêtre n'entroit qu'une fois l'an. » (p. 328).

Dans son *Architecture, description et vocabulaire méthodiques* (Paris, éditions du patrimoine, 2011), l'Inventaire général du patrimoine culturel donne les définitions suivantes, plus complètes :

« Chœur : Le chœur liturgique est la partie de l'église réservée aux clercs, comprenant généralement le sanctuaire : il est délimité par une clôture ou simplement fermé du côté de la nef par un jubé ou une table de communion ; il est parfois surélevé. Plus spécialement, dans les églises de plan allongé, divisées dans leur longueur par un transept, un rétrécissement, un changement de niveau de sol ou même, à défaut de division structurelle, par un changement de campagne ou de style, le chœur est la partie comprise entre cette division et l'extrémité du chevet. Dans la plupart des églises, les définitions liturgique et architecturale du chœur ne coïncident pas ; il faut signaler cette particularité tout en conservant au mot dépourvu de qualificatif son sens architectural : on dira par exemple qu'une église a un chœur formé de trois vaisseaux, d'un déambulatoire et de cinq chapelles rayonnantes, son chœur liturgique étant limité au vaisseau central. Dans les couvents de femmes, il y a de plus un chœur des religieuses, annexé au chœur dont il est séparé par la clôture. » (p. 439).

« Sanctuaire : partie de l'église où se trouve le maître-autel. Le sanctuaire est généralement placé dans le chœur liturgique ; cependant, dans certaines églises, le sanctuaire et le chœur liturgique sont distincts. *Sanctuaire à la croisée*. » (p. 438).

Sanctuaire et chœur sont donc deux espaces qu'il ne faut pas confondre, le premier faisant partie du second.

⁴⁰⁰ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. II, p. 312, note (n).

latéraux. Malgré des reproches touchant aux détails – notamment l’ornementation – , Blondel ne manque pas de saluer l’effet imposant créé par cette disposition du chœur.

Visiblement très satisfait de la visite de cet édifice, Blondel opère dans son *Cours* un parallèle avec son propre plan⁴⁰¹. Il avertit le lecteur qu’il a voulu un édifice de vastes dimensions, et de fait il reproche aux églises paroissiales, et notamment à Paris, d’être trop petites et de ne pouvoir accueillir tous leurs paroissiens, surtout les jours de fête⁴⁰².

Le chœur (A), le sanctuaire (B), la croisée (C), les tribunes (D) et les galeries (E) de la planche LIV (*ill. 18*) sont élevés de quarante marches par rapport au sol de la nef, hauteur qui rejoint celle de l’église de Saint-Amand. Mais le professeur fait marquer une différence, et elle est de taille : dans son plan, le sanctuaire (B) est situé avant le chœur (A), alors qu’à Saint-Amand il est derrière. Il dit l’avoir préféré ainsi, non seulement afin de placer l’autel à plomb de la clef de voûte de la coupole, mais aussi pour le mettre plus à portée du coup d’œil des paroissiens. Une autre différence entre ces deux projets réside dans le fait qu’à Saint-Amand la nef basse circule jusque dans la croisée de l’église, tandis que dans le plan du professeur, au contraire, les bras de la croisée (C) sont de plain-pied avec le sanctuaire (B) et les tribunes (D) tournent tout autour par les galeries (E).

Blondel, de par sa longue expérience, rassemble dans ce projet la synthèse de tout ce qu’il avait pu remarquer d’intéressant dans divers édifices sacrés, entre autres les tribunes de la chapelle de Versailles, l’élévation du sol de la nef de l’église de Saint-Roch comparé à celui de la rue Saint-Honoré, la hauteur assez considérable du sanctuaire des Carmélites sur le plain-pied de la nef de cette église,

⁴⁰¹ Blondel propose le plan de son église paroissiale, ou plus précisément le plan de l’église haute, pris au plain-pied du chœur, se réservant la possibilité de donner celui de la nef basse à une autre occasion, détails que le professeur n’a jamais communiqués.

⁴⁰² Pour donner plus d’étendue aux églises paroissiales, le professeur rappelle son idée de réunir plusieurs monastères en un seul, de construire dans leurs jardins des marchés et des halles, et dans l’espace qu’occupent leurs églises et leurs dépendances, les nouvelles paroisses qu’il appelle de ses vœux. Autre solution, se défaire de « l’habitude où l’on est de multiplier le nombre des chapelles particulières jusqu’à l’infini » (*Cours*, t. III, p. 387). Cette « témérité, [...] sans vouloir porter la main à l’encensoir » (*Cours*, t. III, p. 387), permettrait une économie de place et supprimerait un faste « mal entendu ».

le porche de Saint-Sulpice, la place de Saint-Pierre à Rome, l'espace qui environne l'église de Saint-Paul à Londres, la grandeur, la hauteur et la légèreté de plusieurs « de nos églises gothiques », et enfin ce caractère grave et sublime qui se remarque, selon ses propres mots, dans les décorations du Val-de-Grâce. Malgré la similitude de plan, on peut donc croire Blondel sincère lorsqu'il affirme n'avoir pas été influencé par Saint-Amand en Flandres⁴⁰³. On croit d'autant plus volontiers à une rencontre vérifiée après coup, qu'il a introduit dans son propre projet d'église paroissiale, comme nous l'avons dit, un trait important qui le distingue de l'église flamande : il a inversé l'ordre du sanctuaire et du chœur. Il sacrifie l'unité de l'espace intérieur et préfère centrer l'église autour de l'autel qu'il exalte encore en l'installant le plus près possible de l'assistance⁴⁰⁴. La disposition traditionnelle, avec le sanctuaire tout au fond, offre au visiteur, dès l'entrée, une perspective continue à travers l'ensemble de la nef. Blondel rompt l'unité du tout pour laisser l'autel se détacher avec plus d'intensité. Il n'enchaîne pas les éléments, mais il en isole un, le plus important, pour créer un plus fort contraste⁴⁰⁵. Ce projet suppose une réinterprétation rationnelle de l'architecture gothique dont les principes caractéristiques peuvent s'exprimer sous une forme classique. Sa réflexion sur l'intégration des espaces secondaires a certainement influencé de jeunes architectes, parmi lesquels son élève Boullée⁴⁰⁶.

Dans ce dessein, Blondel a donné au chœur dix-huit pieds d'élévation (quarante marches) sur la nef ; de cette manière par les portes latérales du frontispice, les fidèles peuvent accéder à des tribunes à l'extrémité desquelles sont placées les chapelles de la Vierge et celle du Saint-Sacrement ; le service des sacristies et du chœur se fait par deux escaliers particuliers, et le grand perron du bas de la nef ne sert que pour les grandes cérémonies. Grâce à cette disposition, le sanctuaire peut rester toujours fermé par une balustrade de bronze, les tribunes

⁴⁰³ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. II, p. 312, note (n) ; t. III, p. 383 ; t. IV, p. xxxiii.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, t. III, p. 388-389 ; t. II, p. 326.

⁴⁰⁵ Emil KAUFMANN, *Trois architectes révolutionnaires : Boullée, Ledoux, Lequeu*, Paris, SADG, 1978 (1^{ère} éd. anglaise 1952), p. 66. Kaufmann considérait que le plan romantique avait remplacé le plan baroque.

⁴⁰⁶ « Essai sur l'art », dans Étienne-Louis BOULLÉE, *L'architecte visionnaire et néoclassique*, textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1993, p. 89.

supérieures sont réservées aux femmes, la nef inférieure et ses bas-côtés aux hommes. Dans les extrémités de ces bas-côtés, et le long de leurs parties latérales, se dressent alternativement des autels pour les messes basses, et des confessionnaux. Blondel est cependant d'avis que ces meubles sacrés soient distribués de préférence dans des endroits plus salubres et plus recueillis, afin d'échapper aux allées et venues de la foule.

Le même principe de convenance, de distribution et de mise en scène de l'espace sacré, qui gouvernait le projet d'église Métropole, est appliqué cette fois à une église paroissiale de moindre dimension et pour un public moins nombreux⁴⁰⁷.

« Une église abbatiale et conventuelle » - Après le projet d'église paroissiale, Blondel offre les « plans, coupes et élévations d'une église abbatiale et conventuelle de la composition de l'auteur » (*ill. 19*)⁴⁰⁸. Ce projet d'église Saint-Nicolas « fait il y a quelques années, pour une Abbaye Royale en Flandres⁴⁰⁹ », est confirmé par les procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture qui indiquent, en date du 16 février 1766, que « Blondel a fait voir à la Compagnie les plans, coupes et élévations d'une église conventuelle à bâtir au bourg Saint-Nicolas, près Mons en Flandre⁴¹⁰ ». Pour une fois, il ne s'agirait donc pas d'une « fiction-pédagogique » destinée uniquement à former ses élèves⁴¹¹, mais le fait est qu'on ne connaît au bourg Saint-

⁴⁰⁷ Une étude récente fait le rapprochement entre ce projet d'église paroissiale de Blondel, et celui de Desgodets présenté dans *Les Loix des bâtiments selon la coutume de Paris* (établi par Martin Goupy d'après les cours du professeur à l'Académie royale d'architecture de 1719 à sa mort en 1728) publié pour la première fois en 1748. L'auteur y explique que Desgodets fut le premier architecte français à définir précisément et de manière théorique la forme de l'église : un plan en croix latine avec un transept peu débordant, un vestibule-narthex large d'une travée, et une chapelle axiale très saillante ; la nef composée d'un vaisseau central deux fois plus large que les bas-côtés est bordée par des chapelles latérales qui se poursuivent au niveau du chœur. Dans ses grandes lignes, ce modèle est simple et clair puisqu'il s'agit fondamentalement de deux rectangles de même taille (pour la nef et le chœur) joints par un transept. L'auteur affirme que Blondel, avec son plan d'église paroissiale, se référa au modèle de Desgodets. Cela nous semble hautement improbable, attendu l'explication que nous venons de fournir, et surtout de l'inspiration gothique de ce genre d'édifice pour Blondel. Hélène ROUSTEAU-CHAMBON, « Antoine Desgodets et les églises paroissiales », dans *Revue de l'Art*, n° 160, 2002, p. 61-68.

⁴⁰⁸ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 393-409.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, t. III, p. 393.

⁴¹⁰ LEMONNIER, *Procès-verbaux, op. cit.*, t. VII, p. 269-270.

⁴¹¹ Les archives concernant ce projet font toutefois défaut.

Nicolas aucune église blondélienne. L'architecte précise qu'il fut contraint dans un tel projet par des données techniques et les exigences du commanditaire, c'est-à-dire le chapitre de l'abbaye locale. Son dessin se conforme, indique-t-il, à la grandeur des monuments de ce genre qu'on élevait anciennement dans cette région et qui figurait dans les demandes du commanditaire. Aussi dans sa composition, a-t-il été obligé de se conformer aux principaux objets fixés par le chapitre, à l'obligation par exemple d'assujettir son plan à d'anciennes fondations, ou bien à celle de placer une tour au milieu du portail et d'y apposer une flèche en pierre, ou encore d'aligner l'axe de la croisée de l'église avec l'enfilade d'une rue qui se trouve en face, tout en faisant en sorte que l'un des bas-côtés de cette même croisée enfilât l'une des galeries de l'ancien cloître. Il fallait que le maître-autel fût précisément situé sous la clef de la voûte, au milieu de la nef, du sanctuaire et de la croisée ; il fallait que la chapelle de la Vierge et celle de Saint-Nicolas, patron de cette abbaye, fussent nécessairement en face l'une de l'autre, à l'extrémité des bras de la croisée. Il fallait enfin que le chœur fût placé derrière l'autel, à distance du sanctuaire, et que les orgues fussent disposées dans le fond de l'église, au lieu d'être suspendues à l'entrée de la nef selon l'usage ordinaire.

Détaillant le plan de l'église, l'architecte nous en rapporte les mesures : environ 100 mètres de longueur sur 28 de largeur hors œuvre, le tout sur une grande partie des anciennes fondations. Ce sont ces dernières qui auraient indiqué à Blondel les dimensions du bâtiment, son rôle se bornant à procurer à la distribution du plan et à l'ordonnance de la décoration extérieure et intérieure une sorte de « simplicité analogue au genre de l'édifice ⁴¹² » souhaité par le commanditaire religieux. Contrairement à son projet d'église Métropole ou paroissiale, Blondel ne recourt pas dans ce cas à l'emploi d'un porche extérieur. Il lui préfère « un massif assez considérable ⁴¹³ » pour porter la tour et le clocher. Il prend en considération la distance, ou plutôt l'écartement des piliers qui portent cette tour, comme devant produire un porche intérieur, marqué (A) sur le plan.

⁴¹² J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 395.

⁴¹³ *Ibidem*, t. III, p. 395.

En général, Blondel cherche à observer une certaine légèreté dans le projet de ce monument. Il tâche aussi de rendre la décoration aussi simple qu'il avait voulu le plan de l'église. Il ménage dans la nef une lumière tempérée, qui ajoute au caractère équilibré de son ordonnance. La structure bien proportionnée suffit à son propre décor ; l'atmosphère décrite par l'architecte n'est pas sans rappeler le recueillement, évoqué plus haut, inspiré par les églises du genre gothique⁴⁴.

L'intérieur de l'église abbatiale Saint-Nicolas, tel que l'a imaginé Blondel, nous confirme la référence cachée à un gothique simplifié et modernisé. Dans une coupe prise sur la largeur de la croisée, Blondel présente aux élèves un ordre composite reposant sur des colonnes de quatre pieds de diamètre, couronnées seulement d'une architrave, qui tient lieu d'imposte à la retombée des arcs doubleaux qui ornent la voûte de la nef, ainsi qu'aux lunettes qui en déchargent la

⁴⁴ Pour ce qui regarde le frontispice de cette église abbatiale, Blondel tenta d'appliquer une forme pyramidale au monument, notamment avec la tour et le clocher demandés par le chapitre. Le professeur se montra néanmoins attentif à observer un style architectural en adéquation avec les arrière-corps qui servent d'accotement au portique d'ordre composite de la planche LVI. Le choix de cet ordre allait à l'encontre de la volonté de l'architecte, qui estimait, à juste titre, que le dorique était plus en accord avec le genre et la simplicité générale de l'édifice. Le chapitre, commanditaire du nouvel édifice, exigeait même un ordre corinthien. Blondel parvint, à défaut d'imposer complètement ses vues, à infléchir celles des chanoines pour un ordre composite qui, quoiqu'égal aux proportions corinthiennes, présente cependant moins d'élégance dans ses détails (*Cours*, t. III, p. 398). Le théoricien en appelait à la simplicité qui devait présider à la décoration des églises conventuelles, et donc à l'emploi qui avait le plus de connexité avec cette simplicité, sans pour cela perdre rien ni de la beauté, ni de la proportion de la « belle architecture » (*Cours*, t. III, p. 399). Ce cas de figure l'amena à exprimer quelques regrets sur la situation de l'architecture à son époque :

« Mais comment persuader des hommes qui, peu versés dans la connaissance de cet Art, croient volontiers que les meilleures compositions en général, sont celles qui offrent le plus d'ornements, puisque la plupart des architectes semblent négliger cette règle, observée néanmoins dans l'Antiquité avec tant de succès. » (*Cours*, t. III, p. 399).

Sans se « plaindre de l'ignorante obstination » du plus grand nombre de ceux qui consultent, même les plus grands architectes, le professeur présente, à la suite de son projet d'élévation du frontispice, un second projet, où le composite est substitué au dorique, afin de bien faire sentir à ses élèves la subtile différence d'expression, solide ou délicate, que l'ordonnance doit prendre. Il s'agit sans conteste d'un nouveau cas d'exemple pédagogique, comme Blondel l'avait déjà fait pour la porte de ville d'ordre toscan.

Nous avons longuement évoqué, dans l'exemple précédent, la ressemblance fortuite entre le plan d'une église paroissiale proposé par l'architecte, avec le plan de l'abbaye de Saint-Amand. Dans cet exemple d'église abbatiale, le bâtiment semble se situer non loin de la même ville, en Flandres. Pourtant, il se trouve être une autre coïncidence : ce dessin du frontispice d'église conventuelle ressemble en beaucoup de points à une autre église de la même ville de Saint-Amand, l'église Saint-Martin, reconstruite seulement en 1783, soit dix ans après la gravure de Blondel. Serait-ce la gravure qui a servi de modèle à l'architecte de cet édifice, dont le nom nous est inconnu ? Blondel avait isolé chaque élément dans son dessin : infrastructure, tour et flèche se détachent nettement les unes des autres. Chaque partie, prise séparément, pourrait sans aucune modification servir à une autre fin : la flèche pour un obélisque, l'infrastructure pour un temple, etc.

poussée sur les colonnes qui lui servent d'appui. Cette singulière grammaire architecturale est justifiée par l'architecte qui pense que la suppression de la frise et de la corniche des entablements réguliers, placés ordinairement sur les colonnes, procurerait beaucoup de légèreté à la partie supérieure de l'édifice. Cette légèreté n'est pas sans rappeler les dessins de Pierre Contant d'Ivry pour la Madeleine ou ceux de Jacques-Germain Soufflot pour Sainte-Geneviève, bien que la frise soit maintenue dans ces deux cas. Blondel précise même, à propos de la structure qu'il adopte :

D'ailleurs cette manière économise la bâtisse, et présente en quelque sorte l'élégance qu'on remarque dans les édifices gothiques du meilleur genre. [...] Nous avons cru que cette pratique nous offrait un moyen de plus, pour assigner à cette sorte de monument un caractère particulier qui, en le rangeant dans sa véritable classe, le distinguerait des autres édifices sacrés d'une plus grande importance⁴¹⁵.

La structure de l'église veut être légère : aucune espèce de charpente, une voûte en plein cintre construite en brique – matériau local – qui a sa retombée sur les colonnes. Seuls les arcs doubleaux doivent être en pierre d'une qualité assez tendre et légère, mais qui se durcit à l'air et qui devient fort blanche lorsqu'elle est parfaitement sèche. Des doubles voûtes construites aussi en briques avec des chaînes en pierre d'une qualité plus ferme, mais incapables de faire parement, servent de couverture intérieure à tout cet édifice qui doit être couvert à l'extérieur en cuivre.

Blondel met ici en application les dernières avancées techniques de son temps. Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) avait eu recours au même procédé de couvrement pour la colonnade de l'hôtel du Garde-Meuble construit quelques années auparavant (à partir de 1757), à savoir une voûte en berceau brisé avec des arcs doubleaux en pierre et remplie de maçonnerie. Pierre Patte avait longuement décrit cette technique renforcée par des tirants en fer – tirants dont ne parle pas Blondel – dans l'édition de 1769 des *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*. Pour la couverture, le professeur reprend le procédé qu'il avait fait

⁴¹⁵ J.-F. Blondel, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 402.

appliquer à la cathédrale de Strasbourg en 1761⁴⁶, après qu'un incendie en eut consumé toute la charpente en bois. La substitution du cuivre au plomb présente l'avantage d'un matériau moins pesant, presque inaltérable et exige beaucoup moins d'entretien. D'ailleurs, le cuivre évite les problèmes de fusion en cas d'incendie.

Loin de se limiter au simple exercice de la présentation de ses projets, nous pouvons constater le souci pédagogique constant qui aiguillonne le professeur à former le plus complètement et le plus exhaustivement ses élèves⁴⁷. L'union de la tradition nationale gothique, à une autre tradition nationale, classique, aboutit chez Blondel à une structure légère, délicate, où l'ornement s'efface au profit de la structure, mais sans tomber dans un excès de rigorisme froid ou sévère, excès où se précipitera la génération suivante. Si le professeur n'abusait guère, il est vrai, de l'ornement, il ne le considéra jamais comme « un crime », pour reprendre l'expression d'Adolf Loos⁴⁸.

⁴⁶ *Ibidem*, t. III, p. 146. Archives de l'Institut, B 17. Archives Nationales O' 1930 pièce 61 ; O' 1108 f° 187, f° 410-411, 421-423, 431-432.

⁴⁷ L'exemple suivant, qui traite de l'église en rotonde, parti que Blondel adopte pour Metz, a déjà fait l'objet d'une étude spécifique. DAVRIUS, *La Place d'Armes de Metz*, *op. cit.*, p. 108-116.

⁴⁸ Janet STEWART, *Fashioning Vienna : Adolf Loos's cultural criticism*, London, Routledge, 2000, p. 173.

Anciens, Modernes et Gothiques

Une étude célèbre d'Emil Kaufmann⁴⁹ a voulu établir une filiation entre les architectes « révolutionnaires » de la fin du XVIII^e siècle, tel Ledoux, et les œuvres modernistes de Le Corbusier. À première vue, il n'y a guère de comparaison possible entre les architectes anciens et modernes rapprochés par Kaufmann et Jacques-François Blondel. Pourtant, suite à ces observations sur l'influence du style gothique visible dans les dessins proposés dans le *Cours* de Blondel, il est possible d'établir une comparaison à propos de la même influence chez Le Corbusier²⁰, ce qui justifie d'un point de vue inattendu la thèse de Kaufmann. On peut déceler, par exemple, une analogie entre le style gothique et les minces poteaux de béton (pilotis) de la villa Savoye (1929-1931). L'architecte de La Chaux-de-Fonds reconnaissait d'ailleurs volontiers cette influence, très prégnante dans sa jeunesse : « Ce fut pour moi l'épopée gothique. Mais les admirations que j'eusse volontiers vouées à la forme et à la poésie gothiques s'étaient repliées sur la structure. [...] Le plan et la coupe gothique sont magnifiques, étincelants d'ingéniosité²¹. » Blondel aurait-il ressenti les mêmes émotions en visitant Orléans et Saint-Amand ?

Les quelques exemples et les propos de Blondel sur la structure des églises gothiques prouvent que le théoricien du XVIII^e siècle s'est servi de l'art ogival comme d'un véritable *canon* de l'architecture religieuse, une règle de beauté invariable pour ce qui regarde les proportions. Se situant à contre-courant d'une évolution purement linéaire de l'histoire, Blondel veut obtenir un renouveau en restituant un passé qu'il juge supérieur au présent : l'église Sainte-Croix d'Orléans représente le modèle des édifices religieux. Ces autorités du passé sont perçues

⁴⁹ Emil KAUFMANN, *De Ledoux à Le Corbusier : origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, éd. de la Villette, 2002.

²⁰ Pierre VAISSE, « Le Corbusier et le gothique », in *Revue de l'Art*, n° 118, 1997, p. 17-27.

²¹ *Ibidem*, p. 19.

comme le terreau de la tradition, tradition qu'avait déjà contribué à établir le mauriste Bernard de Montfaucon au début du XVIII^e siècle avec *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*⁴²² (1719) et *Les monumens de la monarchie française*⁴²³ (1729-1733). Blondel s'insère dans cette tradition, issue du « siècle de Louis XIV », qui se situe dans une perspective monarchique et royale, sûrement pas mystique, et qui obéit à *l'istoria magistra vitae* de Cicéron⁴²⁴. Le parallèle établi par Blondel entre les exemples gothiques et ceux qu'il propose suppose une imitation, mais non une imitation servile. Faisant sienne la devise de La Fontaine « mon imitation n'est point un esclavage », Blondel veut employer l'idée, les tours et les lois des anciens maîtres du gothique, mais les traduit dans un style qui est propre à lui et à son époque. Pourtant cette traduction n'est pas un mélange de styles. Elle a son propre style. Les projets que Blondel présente ne peuvent nullement être qualifiés d'éclectiques, comme ce pourra être le cas chez les architectes théoriciens du siècle suivant. Le professeur évite l'abus d'ornementation qui, selon lui et selon ses contemporains, corrompt le gothique, mais il en conserve la structure légère dans son traitement du langage classique du Grand Siècle. C'est donc un modèle neuf que Blondel présente dans son enseignement, élaboré à partir de ce que la tradition architecturale nationale a pu produire de meilleur. Ce n'est pas une réhabilitation au sens strict mais plutôt une assimilation de la spécificité structurale du gothique à l'architecture moderne : un gothique insaisissable.

Sans en troubler l'ordre, sans remettre en cause les formes canoniques de l'architecture française, Blondel les prolonge en puisant dans les « vraies » antiquités nationales : les monuments du Moyen Âge. Il traduit en langage intelligible des formes que leur ornementation gâtait et rendait « barbares ». Son discours et ses plans ne situent plus le professeur entre Anciens et Modernes, mais à un carrefour où se rejoignent Anciens, Modernes et Gothiques⁴²⁵. En faisant appel aux Anciens dans l'imitation des formes antiques et gothiques, Blondel devient un

⁴²² Bernard de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 t. en 10 vol., Paris, F. Delaulne.

⁴²³ Bernard de MONTFAUCON, *Les monumens de la monarchie française*, 5 vol., Paris, J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart.

⁴²⁴ CICÉRON, *De Oratore*, II, 36.

⁴²⁵ François HARTOG, *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, Galaade, 2005.

Moderne, mais un Moderne fidèle aux Anciens – au sens où Alberti préconisait de considérer leur expérience dans leurs écrits comme dans leurs réalisations⁴²⁶ –, il trouve une originalité qui rend l'architecture française inimitable. Sa démarche antiquaire – à Orléans ou pour les édifices du XVII^e siècle –, n'est pas seulement une démarche de *curiositas* à l'égard du passé ; récapitulant ce passé, il prétend l'accomplir et lui donner pleinement sens⁴²⁷. La coutume a donc force de loi, sans qu'il y ait besoin d'une loi.

Les modèles de Blondel, qui échappent à l'éclectisme historiciste⁴²⁸, n'en sont pas moins munis d'un syncrétisme audacieux qu'on pourrait juger à même de conjuguer le classicisme du Grand Siècle et l'esprit du gothique, mêlant art régnicole et système décoratif emprunté à l'ordre et aux ornements antiques appliqués à une architecture religieuse *gallo-grecque*. Selon le point de vue sous lequel on le regarde, on prend le plus ancien pour le plus moderne et le plus moderne pour le plus ancien. Il se rapproche des Anciens pour mieux s'en éloigner. On pourrait presque parler de traduction d'une langue dans une autre, en l'espèce du langage gothique en langage classique. Cette synthèse dément l'idée selon laquelle une rupture sépare le gothique du classicisme du XVIII^e siècle. Une filiation s'établit dans la théorie et la pratique de Blondel. Par la combinaison des implicites, la chaîne suivante se dessine : l'antique a été en partie repris par le gothique, qui a été en partie repris par le moderne⁴²⁹.

Cette traduction théorisée par Blondel, ce syncrétisme, se ressent dans l'air du temps. Les projets de Soufflot pour Sainte-Geneviève, dont la première pierre fut posée en 1764, avaient ouvert la voie à cette alliance de « la légèreté de construction des édifices gothiques avec la pureté et la magnificence de

⁴²⁶ L. B. ALBERTI, *De l'art d'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004. Voir, entre autre, les pages 16, 17, 19 et 90.

⁴²⁷ Toute opération de *restitutio* est présentiste dans son projet même, puisque sa finalité est bien d'agir dans et sur le présent.

⁴²⁸ Jean-Pierre ÉPRON, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Norma, 1997.

⁴²⁹ LAVEZZI, « Le statut du gothique dans le *Mémoire sur l'architecture gothique* de J. G. Soufflot », *op. cit.*, p. 292.

l'architecture grecque⁴³⁰ », pour reprendre le propos fameux de son collaborateur Brébion. Pierre Contant d'Ivry, l'architecte du duc d'Orléans, n'avait-il pas eu lui aussi recours à cette synthèse, que ce soit pour ses dessins de la Madeleine (projets de 1757-1764) ou pour la cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Vaast d'Arras (1778)⁴³¹ ? Pierre Patte, dans ses *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, allait encore plus loin et offrait un des exemples les plus singuliers en la matière. Fustigeant les maisons gothiques de l'île de la Cité qui « n'a presque point changé depuis trois siècles⁴³² », l'ami de Blondel n'aurait pas hésité à faire supprimer ces bâtiments « d'une construction gothique⁴³³ » s'il en avait eu les moyens : « à l'exception de Notre-Dame qui resterait paroisse de la Cité, et [de l'hospice] des Enfants-Trouvés, il n'y aurait rien à épargner dans ce quartier⁴³⁴ ». Toutes les maisons, églises, mais aussi le Palais et la Sainte-Chapelle, auraient dû disparaître. Pour compenser ces destructions, l'architecte proposait pour l'architecture religieuse, l'édification d'une nouvelle cathédrale, dans un style classique et avec un triple péristyle. L'absence de plans et de descriptions ne nous permet pas de nous représenter ce qu'aurait pu être cette cathédrale, mais notons que pour lui, l'architecture contemporaine « gréco-gothique » pouvait dorénavant aller jusqu'à se substituer à l'architecture gothique, et remplacer un édifice aussi symbolique et sacré que la Sainte-Chapelle, preuve de la puissance que Patte accordait au genre « gréco-gothique ».

Trait symptomatique de cette paradoxale relation de mépris et de fidélité envers les monuments gothiques, Louis Sébastien Mercier, dans son *Tableau de Paris* (1783), évoque d'abord la « physionomie gothique, pauvre et mesquine⁴³⁵ » des antiquités de la capitale. Pour lui, « la religion chrétienne ne fut jamais riante, même dans son berceau. On le voit trop dans ces débris des siècles passés ; siècles

⁴³⁰ Archives Nationales, O¹ 169, *Mémoire de Brébion à D'Angiviller*, à propos des intentions de Soufflot pour Sainte-Geneviève.

⁴³¹ Blondel ne fit pourtant aucune analyse de ces projets parisiens dans son *Cours*, se contentant d'indiquer que ces deux édifices « suffiront pour immortaliser notre Architecture ». BLONDEL, *Cours*, *op. cit.*, t. I, p. 108.

⁴³² Pierre PATTE, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, Desaint, 1765, p. 213.

⁴³³ *Ibidem*, p. 221.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 226.

⁴³⁵ Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994 (éd. commentée de l'éd. originale 1781), t. I, chap. XXXVII *Antiquités*, p. 103.

malheureux et bizarres, marqués par tout ce que l'erreur et l'ignorance ont de honteux et de funeste⁴³⁶ ». Mais il souligne qu'en matière d'architecture, « depuis vingt années seulement [on a] repris un très bon style, surtout quant aux ornements⁴³⁷ », et de se féliciter que « le comte de Caylus [ait] ressuscité parmi nous le goût grec », faisant renoncer à l'ornementation gothique. Proposant, à moitié sérieusement, à moitié ironiquement, un grand incendie pour être « utile à l'embellissement de la ville⁴³⁸ », Mercier reprend à son tour l'exemple du Palais de la Cité déjà évoqué par Patte vingt ans plus tôt. Effet du hasard, un incendie vint effectivement ravager cet édifice dans la nuit du 11 au 12 janvier 1776⁴³⁹. Dans un premier temps hostile aux « objets gothiques et de mauvais goût⁴⁴⁰ » avec lesquels « nous étions familiarisés⁴⁴¹ », Mercier se réjouit de ce « courroux des éléments⁴⁴² » contre « les masses difformes de la barbarie la plus révoltante ». Mais il changea d'avis dès le second tome où, à propos de Notre-Dame de Paris, Mercier écrit :

Quel est l'architecte goth qui a tracé le plan de cet édifice ? N'avait-il pas un génie hardi, et ne sentez-vous pas en entrant dans cette église que l'étendue et la majesté du monument vous frappent beaucoup plus que les proportions régulières et délicates de nos temples modernes ?

[...] L'empreinte gothique de l'édifice, le portail noirci, les cloches énormes, les escaliers tortueux, les antiques vitraux, la sculpture rongée, tout me fait rétrograder dans les siècles écoulés [...] et mon âme plus élevée prie Dieu de meilleur cœur dans l'église *Notre-Dame* que dans tout autre temple.

[...] Ce demi-jour ténébreux invitait l'âme à se recueillir ; les murs m'annonçaient les premiers jours de la monarchie. Je ne vois plus dans l'intérieur qu'un temple neuf ; les temples doivent être vieux.

[...] J'aime moins Saint-Sulpice. L'édifice de Sainte-Geneviève est magnifique ; mais ce n'est pas un bâtiment gothique, érigé sous Childeberrt I^{er}, et où tous les rois de France et Charlemagne sont enterrés⁴⁴³.

On retrouve chez Mercier le sentiment développé le premier par Montesquieu en 1728-1729, et qui a peut-être inspiré l'attitude de Blondel à l'égard

⁴³⁶ *Ibidem*, t. I, p. 104.

⁴³⁷ *Ibidem*, t. I, chap. LXXXVIII *On bâtit de tous côtés*, p. 224.

⁴³⁸ *Ibidem*, t. I, p. 225.

⁴³⁹ Douze années de travaux furent nécessaires, d'après des plans de Joseph-Abel Couture (dit Couture l'Ainé), Pierre Desmason, Pierre-Louis Moreau-Desproux puis finalement sous la direction Jacques-Denis Antoine et Desmasons.

⁴⁴⁰ MERCIER, *op. cit.*, t. I, p. 226.

⁴⁴¹ *Idem*.

⁴⁴² *Idem*.

⁴⁴³ *Ibidem*, t. II, chap. DLIV *Notre-Dame*, p. 60-63.

du gothique. Au chapitre *Architecture*, tenant compte des leçons de Blondel, mais aussi de celles de Patte ou de Laugier, Mercier précise :

Notre architecture n'a point ce grand caractère si répandu dans l'Italie ; elle est comme l'esprit de la nation, légère et gracieuse ; et si l'architecte étale quelques parties majestueuses, il prend soin de les franciser par l'élégance des ornements.

J'aime infiniment mieux l'architecture gothique ; elle est svelte, hardie ; elle m'étonne. Quel plus beau monument que la flèche de Strasbourg ! quelle audace ! quelle légèreté ! Par quelle savante gradation l'homme s'est-il élevé dans les airs en dominant la plus vaste et la plus riche des plaines ? Les fortes sensations sont dues à cette architecture, qui frappe l'imagination.

Mais que le génie de nos architectes est monotone ! comme ils vivent de copies, de répétitions éternelles ! Ils ne savent plus construire le plus petit édifice sans colonnes, de sorte que les monuments n'ont plus de caractères distinctifs ; ils ressemblent tous, plus ou moins, à des temples⁴⁴⁴.

L'architecture religieuse, empreinte de gothique, finit donc dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par s'imposer comme le modèle le plus capable à correspondre à la fonction des édifices religieux. Blondel, à travers ses exemples d'églises paroissiale, abbatiale et métropolitaine, se montra un fervent admirateur d'une architecture religieuse moderne, secrètement fidèle au gothique traduit dans un langage classique.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, t. II, chap. DCCLXXXV *Architecture*, p. 836.

II.4 *La question de l'ornement chez Blondel*

Dans son *Discours* de 1747, Blondel écrit :

Rien n'est plus capable de nous garantir des ornements chimériques qui voudraient s'introduire dans notre décoration, que l'étude des ouvrages des habiles gens du siècle précédent. C'est l'unique moyen d'empêcher que l'architecture, surchargée d'attributs sans choix et sans convenance, n'éprouve en France le même sort qu'elle eut en Italie du temps de Borromini. Il faut avouer que la sculpture domine trop dans nos bâtiments ; elle ôte à nos édifices leur forme et leurs repos ; la décoration frivole des dedans perce jusque dans les dehors⁴⁴⁵.

L'engouement du professeur Blondel pour les *exempla* du XVII^e siècle est bien connu. Ce qui l'est moins c'est que comme Montesquieu, et mieux que lui, il est capable d'admirer la structure des édifices gothiques religieux, et même leur convenance, alors qu'il condamne leur foisonnement sculptural et ornemental. C'est ce que nous venons de voir à propos de l'architecture religieuse. Il nous semble opportun de détailler à présent le sentiment de Blondel vis-à-vis de l'ornement, dans un siècle qui s'ouvrit avec les excès de la rocaille, et qui s'acheva avec la rigueur de la ligne droite et du mur nu.

Non sans mauvaise foi envers l'Italie, il écrit dans son *Cours* publié en 1771, que « l'[architecture] moderne proprement dite [est] née en France ; [et qu'on peut] en fixer l'époque au règne de François I^{er} [car] c'est sous ce grand Prince et ses successeurs que les Lescot, les Delorme, les Mansart, ont élevé chez nous les premiers chefs-d'œuvre d'architecture d'après l'antique⁴⁴⁶ ». La continuité d'une tradition nationale l'emporte sur la rupture supposée entre gothique et antique. Dans ses leçons à ses élèves le professeur conseillait, outre l'étude de François

⁴⁴⁵ J.-F. BLONDEL, *Discours sur la manière d'étudier l'architecture, et les arts qui sont relatifs à celui de bâtir. Prononcé par M. Blondel, architecte à Paris, à l'ouverture de son deuxième cours public sur l'architecture, le 16. Juin 174[7], 1747, fol. 3 r^o.*

⁴⁴⁶ J.-F. BLONDEL, *Cours d'architecture*, Paris, Veuve Desaint, t. I, 1771, p. 190.

Aurélien DAVRIUS, « Les Cours d'Architecture de François et Jacques-François Blondel : de l'élaboration à la diffusion d'une pensée architecturale française », dans *Migration, mutation, métamorphose : la réception de modèles cinquecenteschi dans les arts et la théorie français du XVII^e siècle*, sous la direction de Sabine Frommel et Bruno Toscano, Genève, Droz, 2010, p. 157-176.

Blondel et le *Vitruve* de Claude Perrault, les traités de Vignole, de Palladio et de Scamozzi, triade humaniste indispensable à tout enseignement des ordres, et fournissait, aux yeux classiques de Jacques-François Blondel, les fondements de tout vrai goût en matière d'architecture.

Ses références aux auteurs des XVI^e et XVII^e siècles se conjuguent à des renvois aux exemples remontant au-delà du Grand Siècle, et contemporains du règne des Valois. Il présente à ses lecteurs, à ses élèves, les meilleurs exemples du siècle dit de la Renaissance, et il fait valoir le bon goût qui déjà présidait souvent aux réalisations des architectes français. La question de l'ornement à la française, c'est-à-dire subordonné à la structure, est au cœur de cette remontée vers les origines, d'où il tire des leçons toujours valables sous Louis XV.

Les premiers commentaires imprimés de Jacques-François Blondel à propos de bâtiments français du XVI^e siècle se trouvent dans *l'Architecture françoise* publiée par l'éditeur Jombert. Cette anthologie de l'art français de bâtir, grand recueil in-folio, présente déjà une continuité avec le XVI^e siècle du fait qu'elle s'inspire directement des ouvrages de Philibert Delorme (*Le premier tome de l'architecture* en 1567) et Jacques Androuet du Cerceau (*Le premier volume des plus excellents bastiments de France* en 1576 et 1579) ou, pour le XVII^e siècle des gravures de Jean Marot.

Le premier édifice du XVI^e siècle à être analysé par Blondel est la fontaine des Innocents⁴⁴⁷, construite en 1548 par l'architecte Pierre Lescot et le sculpteur Jean Goujon, avant son remaniement en 1788 par Augustin Pajou. Si au XVIII^e siècle la fontaine de Grenelle du sculpteur Bouchardon suscita l'enthousiasme des contemporains – et notamment de Voltaire et du comte de Caylus –, elle fut souvent comparée à sa consœur de la Renaissance, puisqu'il s'agissait des deux seuls édifices monumentaux de ce genre à orner Paris et cela jusqu'à la Révolution.

⁴⁴⁷ J.-F. BLONDEL, *L'Architecture françoise*, Paris, C.-A. Jombert, 1752-1756, t. I, liv. V, chap. III, p. 7 à 9.

Après un bref rappel historique et une description générale de l'ouvrage, Blondel entre dans le détail et nous livre son jugement sur l'esthétique de la fontaine. Sans contredit, les bas-reliefs de la fontaine sont un des principaux mérites de ce bâtiment, mais ce sont des ornements. Son architecture, quoiqu'exécutée nous dit-il « avec pureté & profilée d'assez bon goût, pèche, contre la convenance⁴⁴⁸ ». Pour Blondel, théoricien très attentif à la convenance qu'il nomme la « vraisemblance en architecture », « quoique ce monument se soit acquis jusqu'à présent une grande réputation, les deux parties essentielles qui doivent caractériser un bâtiment aquatique sont omises dans celui-ci ; sçavoir, d'une part l'application d'un Ordre viril, & de l'autre l'abondance des eaux, qui extérieurement devraient se répandre avec plus de profusion, du moins dans certaines occasions⁴⁴⁹ ». À l'égard de l'architecture, Blondel fait observer que sa délicatesse est exagérée et ne convient pas à une fontaine publique. En outre, le « peu de relief [de ses sculptures], [leurs] ressauts trop réitérés, la prodigalité de [c]es ornemens, remarquons même écrit-il, la finesse & la grace de sa sculpture qui dans toute autre occasion seroient un genre de beauté, [...] ne peuvent ici être estimées que séparément, toutes ces richesses n'ayant rien de commun avec l'objet essentiel⁴⁵⁰ », c'est-à-dire le genre de la fontaine publique. L'élégance et l'exactitude dans la main-d'œuvre qu'admire Blondel dans la fontaine, ne sont propres qu'à certains ouvrages qui peuvent être vus de près, où le talent de l'artiste peut être aperçu et où l'œuvre d'art doit être préservée des injures de l'air. Or, dans le cas de la fontaine, c'est tout le contraire qui s'offre au public. L'architecte, remarque le professeur, a exhaussé ce travail sur un soubassement qui éloigne l'œil du spectateur. L'ornement de la fontaine, excessif par lui-même, se dérobo de surcroît aux regards des spectateurs.

L'exigeant professeur, bien qu'il témoigne de réserves sur la cohérence de cette architecture – et notamment la largeur excessive des arcades – ne disconvient pas qu'il y ait des beautés de détail dans cette fontaine. Comme pour les édifices antiques dont les artistes du XVI^e siècle se sont inspirés pour sa réalisation, la

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁴⁹ *Idem*.

⁴⁵⁰ *Idem*.

perfection de l'exécution a attiré le suffrage du plus grand nombre. Il est vrai, ajoute Blondel, que « prevenu par la richesse & l'abondance des ornemens qu'on a remarqué dans ces édifices, on s'est déterminé à les admirer, sans entrer dans l'examen des rapports du tout aux parties & des parties au tout⁴⁵¹ ». Il doit en aller de même pour cette fontaine que pour les édifices antiques : ceux qui veulent s'en inspirer, faute de discernement, d'expérience et d'un examen réfléchi, tombent dans l'écueil de prendre l'ouvrage dans son entier comme étant une autorité absolue, et n'hésitent pas à allier des parties qui ne sont pas faites pour aller ensemble et présenter ainsi une ordonnance peu satisfaisante. C'est là, erreur impardonnable aux yeux de Blondel, un manquement aux règles fondamentales de la convenance. Pour ce premier exemple donc, l'ornement, bien que d'une qualité indéniable, n'arrive pas à s'harmoniser dans un ensemble qui manque de proportions et de visibilité. Il ne peut donc pas être retenu sans réserve comme *exemplum* pour les élèves de l'École des Arts qu'il dirigeait.

Après la fontaine des Innocents, le second bâtiment remarquable du XVI^e siècle à entrer dans le commentaire blondélien de *l'Architecture françoise* est le Louvre de Pierre Lescot. Pour ce Louvre de la Renaissance, le professeur passe vite sur l'architecture de Lescot, comme impatient d'en venir aux projets de Bernin pour Louis XIV et surtout aux réalisations exemplaires conduites par Claude Perrault. Quant au Louvre de Lescot il se contente d'indiquer que la façade construite par cet architecte recèle des merveilles, mais il condamne « l'abus de placer trop d'ornemens⁴⁵² ». Il nous faut nous reporter au *Discours sur la nécessité de l'étude de l'Architecture*, publié en 1754 par le professeur, pour lire, toujours à propos de la façade du Louvre par Lescot, et précisément dans une note explicative du terme *ornement*, qu'« il faut user avec prudence des ornements dans les dehors ; leur prodigalité nuit à l'ensemble des masses, elle accable souvent les parties, et elle corrompt les détails. Peut-être, ajoute-t-il, « les élévations de la cour du Louvre

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁵² *Ibidem*, t. IV, liv. VI, chap. XV, p. 67.

feraient-elles encore un meilleur effet, si l'on eût entassé moins d'ornements les uns sur les autres⁴⁵³ ». Le professeur, partisan de la voie moyenne, condamne ces excès qui nuisent aux lois de la convenance. En lisant la note de bas de page que Blondel consacre à Lescot, nous pouvons nous rendre compte malgré tout de l'importance que représentent, à ses yeux, les productions de ce temps, étape encore maladroite de l'architecture à la française du siècle suivant :

Nous avons promis dans le volume précédent [...], écrit-il, de parler de cet Architecte ; nous espérions alors apprendre quelque chose d'intéressant touchant ce célèbre Artiste, mais quelque recherche que nous ayons pu faire à cet égard, nous nous trouvons réduit à sçavoir seulement qu'il fut nommé l'Abbé de Clagny, selon Brice, *Pigagniol, &c. & Abbé de Lagny*, selon *Moreri*, édition de 1732, qui le qualifie aussi de sur-Intendant des Bâtimens du Roy *François I* [...]. Nous apprenons encore dans *Florent Le Comte*, [...] qu'il a donné les desseins de la salle des Antiques du Louvre, & d'une partie de la grande galerie de ce Palais ; qu'il a aussi donné ceux de la fontaine des SS. Innocents [...]⁴⁵⁴.

Maigre contribution à la connaissance du grand architecte. Blondel confesse qu'avant de rédiger cet article, il ne savait rien – ou presque – de la vie et de la carrière de Lescot. Néanmoins, il remémore un architecte du XVI^e siècle oublié. Blondel n'a vraisemblablement jamais cherché à en savoir davantage, car il s'est montré encore moins prolix sur Lescot dans les *biographies* qui concluent le sixième volume de son *Cours d'architecture*.

Pourtant, si Blondel ne connaît pas à fond la vie de Pierre Lescot, il n'ignore pas et peut critiquer l'importance historique des grandes réalisations de cet architecte. Il en tiendra le plus grand compte lorsqu'il faudra, à son tour, traduire dans la pierre les préceptes qu'il enseigna oralement et qu'il diffusa par l'imprimé. Lorsqu'il fut chargé des travaux d'embellissements de la ville de Metz à partir de

⁴⁵³ J.-F. BLONDEL, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, prononcé à l'ouverture du cinquième cours public donné par le sieur Blondel*, Paris, C.-A. Jombert, 1754, p. 29, note (a) : « Ornement. Ouvrage de sculpture qui sert à enrichir l'architecture, et qui souvent la caractérise. De ce nombre sont les chapiteaux des ordres ionique, corinthien et composite. Les ornemens sont ordinairement allégoriques, symboliques, ou arbitraires ; mais dans tous les cas, ils doivent se ressentir de la solidité ou de l'élégance de l'ordonnance dont ils font partie. Il faut user avec prudence des ornemens dans les dehors ; leur prodigalité nuit à l'ensemble des masses, accable souvent les parties, et corrompt les détails. Peut-être les élévations de la cour du Louvre feraient-elles encore un meilleur effet, si l'on eût entassé moins d'ornemens les uns sur les autres. Le péristyle du devant de ce palais est beaucoup mieux entendu dans cette partie, et leur répartition en est plus heureusement conçue. En général, les ornemens doivent être réservés pour les dedans des appartemens ; encore faut-il essentiellement y observer les règles de la bienséance et de la convenance. »

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 67, note (u).

1760, le programme qu'il composa comportait la création d'un portique pour la cathédrale – aujourd'hui détruit (*ill.* 22). Le dessin de ce portique, à y regarder de plus près, s'éloigne quelque peu des règles et du canon classique. Blondel succomba-t-il aux sirènes de la licence ? Bien au contraire. L'architecte fit preuve en la circonstance d'une synthèse remarquable entre un modèle du XVI^e siècle français, en l'occurrence les chapiteaux des colonnes du Louvre de Lescot, chef-d'œuvre de la tradition régnicole en matière d'ornementation – cette fois sans excès –, avec un édifice contemporain dont il est lui-même l'auteur et qu'il préserve de l'ornementation fautive dont Lescot s'était rendu coupable. Le fruit de cette synthèse se reconnaît justement dans les chapiteaux du portique dessiné par Blondel à Metz, où les fûts doriques des colonnes sont surmontés de chapiteaux non doriques, composés de deux étages de feuilles d'acanthé. Cet ornement appartient au répertoire de l'ordre corinthien. Dans son *Cours*, Blondel explique d'où lui vint le modèle des chapiteaux à deux étages de feuilles qu'il a dessinés et intégrés à Metz :

[...] après avoir eu fait choix du dorique dans la composition duquel nous avons fait usage des moyens que nous avons proposés dans le deuxième volume de ce *Cours* concernant l'accouplement de cet ordre, nous en avons fait néanmoins les chapiteaux semblables à celui de la salle des Antiques du Vieux-Louvre, par Lescot, à celui de la cour du Val-de-Grâce, par Mansart, et à celui de l'ancien château de Meudon, restauré par Hardouin ; et afin de rendre, en apparence, cet ordre un peu au-dessous de son expression, dans le tiers inférieur des cannelures, nous avons ajouté des joncs convexes, ainsi que Mansart en a usé au château de Maisons. Pour faire paraître cette ordonnance moins régulière encore, nous avons pratiqué une table saillante qui occupe la hauteur de la frise et de l'architrave, et qui règne sur toute la longueur du grand entrecolonnement, table que nous ne nous serions pas permise en toute autre occasion, malgré les exemples assez célèbres que nous en ont laissés les Lescot, les Philibert Delorme au Vieux-Louvre et aux Tuileries ; enfin, nous avons couronné l'avant-corps de ce frontispice par un fronton circulaire afin de mieux l'accorder avec l'ancienne architecture qui se laisse voir au-dessus⁴⁵⁵.

L'approche et la compréhension du changement stylistique qui s'opère en France au milieu du XVIII^e siècle, passe par une reconnaissance de certains modèles du XVI^e siècle ou du Maniérisme français : le nom de Du Cerceau s'inscrit alors aux côtés de ceux de Jean Goujon ou de Philibert Delorme, par exemple⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. IV, p. 400-401.

⁴⁵⁶ Daniel RABREAU, « Du « goût à la grecque » sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », *Revue de l'art*, n° 170/2010-4, p. 46.

Cependant le professeur se méprend, lorsqu'il attribue les chapiteaux de la salle des Caryatides à Lescot, car si ce dernier est bien l'architecte de cette aile, celle-ci fut remaniée par Jacques Lemercier au siècle suivant, sans que nous puissions affirmer si les modèles proviennent bien de Lescot. Mais qu'importe, Blondel pensait s'inspirer d'un modèle du XVI^e siècle. Le professeur composa aussi son plan à partir d'un autre modèle, celui du « Tribunal du Roy » de la même salle du Louvre, connu par une gravure de Jacques Androuet du Cerceau. L'entorse opérée par Blondel au canon de l'ordre dorique reste très surprenante. Le chapiteau qu'il dessine diffère légèrement de celui appliqué par Lescot ou Lemercier au Louvre. Dans la salle des Antiques, les feuilles d'acanthé sont régulières et identiques ; pour le portail de Metz, elles sont plus larges et une sur deux n'arrive qu'à la moitié du chapiteau. Blondel applique ce système – un chapiteau corinthien dans un ordre dorique – cas presque unique dans l'histoire de l'architecture, afin de faire paraître cette ordonnance moins régulière, et donc mieux accordée au style gothique de la cathédrale. Ce système, connu par l'édifice lui-même jusqu'à sa destruction en 1899, l'est encore aujourd'hui par la gravure. Il servit de modèle à ses élèves de l'Académie d'architecture.

Après le Metz de Louis XV, revenons au Paris du XVI^e siècle avec un bâtiment lui aussi disparu – à quelques années d'intervalle du portique messin – et qui est largement commenté dans *l'Architecture française*. L'édifice qui retient le plus l'attention de Blondel, de par sa nature, son ancienneté, son histoire et naturellement son importance, est le palais des Tuileries, auquel le théoricien consacre plusieurs planches et de longs développements. S'offusquant du manque de symétrie des dehors – bien qu'il n'en ignorât pas la cause – le professeur pousse la comparaison jusqu'à considérer tous les différents corps de la façade comme « autant de Bâtiments particuliers, élevés selon les motifs & les besoins des

différentes personnes qui les ont fait construire⁴⁵⁷ » : c'est pour lui le pire exemple d'une architecture frappée du grand défaut de dissemblance. Pour ce qui regarde l'ornement, point de commentaires, bien qu'il loue la beauté des finitions des ordres par exemple – et donc des colonnes. À ses yeux, la dissemblance de l'architecture apporte trop de confusion, et des beautés prises à part ne peuvent en aucun cas sauver cet ensemble jugé disparate. *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, dont le théoricien fut un des collaborateurs dès le début, apporte au lecteur un éclairage sur cette question. Dans l'entrée *Colonne*, nous trouvons ce jugement de Blondel :

L'on voit des colonnes ioniques au palais des Tuileries, où au lieu de cannelures, on a introduit des bossages à bandelettes, enrichis de membres d'architecture et d'ornements assez précieux : mais il n'est pas moins vrai que cette sorte d'enrichissement est peu convenable à cet ordre, par la raison que les hommes intelligents, accoutumés au genre de beauté qui se remarque en général dans le rapport de la hauteur d'une colonne avec son diamètre, croient qu'il est détruit, lorsque par des bossages horizontaux [...] l'œil ne peut sans obstacle parcourir son fût sans distraction⁴⁵⁸.

Même jugement à propos de la *Grande galerie* construite entre 1595 et 1610 par Louis Métezeau et Jacques II Androuet du Cerceau, et qui réunit les Tuileries au Louvre. Ce morceau d'architecture ne trouve pas grâce aux yeux du puriste Blondel : « Rien de si maussade, écrit-il, que les trois petites niches placées les unes au-dessus des autres dans toute [la] hauteur [du trumeau du pavillon d'angle], & qui y sont d'autant plus mal imaginées, que les membres d'Architecture qui les enrichissent se trouvent, pour ainsi dire, anéantis par la largeur outrée du trumeau qui les reçoit⁴⁵⁹ ». Bien qu'il ne se montre guère prolix en matière d'ornement, le professeur-auteur porte un jugement plutôt sévère sur les œuvres majeures du XVI^e siècle français, simples préfaces imparfaites aux chefs-d'œuvre du grand goût du XVII^e siècle.

⁴⁵⁷ J.-F. BLONDEL, *L'Architecture française, op. cit.*, t. IV, liv. VI, p. 82.

⁴⁵⁸ Jean Le Rond D'ALEMBERT, Denis DIDEROT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de Lettres*, tome premier, Paris, chez Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1772, t. III (1753), p. 652, article *colonne*.

⁴⁵⁹ J.-F. BLONDEL, *L'Architecture française, op. cit.*, t. IV, liv. VI, p. 87.

Dans son *Cours d'architecture* au contraire le lecteur-élève peut lire quelles recommandations le théoricien préconisait en matière d'ornement. Dans son chapitre intitulé *Préceptes de l'Art*, Blondel aborde le sujet dans une sous-partie intitulée *Des Ornaments qui peuvent s'appliquer sur les Moulures*. En premier lieu, il indique qu'un ornement doit « observer un contraste heureux dans les détails, sans nuire en rien à la symétrie générale des formes ; [qu']il faut leurs donner un motif assorti au caractère de l'ordonnance : enfin il faut les disposer de manière que dans une corniche, une architrave, une base, une imposte, un chambranle, il n'y ait point de moulures qui en soient accablées, & d'autres qui en soient entièrement dépourvues⁴⁶⁰ ». Comme il s'agit d'un *Cours*, le professeur énumère des règles et, ça et là, les illustre par quelques exemples précis. À propos des ornements appelés rudentures, Blondel cite en parangon les colonnes doriques du vestibule du château de Maisons – l'édifice classique le plus cité et le plus vanté par le professeur comme par son contemporain Voltaire –, mais aussi l'ordre ionique du palais des Tuileries⁴⁶¹. Malgré les défauts relevés contre ce bâtiment par l'auteur et que nous avons évoqués plus haut, le maître reconnaissait donc, au moins pour ce qui concerne les détails, du mérite à l'ornementation ; il la cite même en exemple à suivre par ses élèves. Dans la conclusion de cette partie, il déclare :

Nous avons cité *Bibiane & Sébastien le Clerc*, comme d'excellents Auteurs en ce genre ; mais de tous les moyens, le plus sûr de parvenir à la connoissance des ornements dont nous venons de parler, c'est d'aller examiner ceux exécutés dans nos bâtiments ; c'est d'aller dessiner tous les chefs-d'œuvre répandus au Louvre, aux Tuileries, à Versailles⁴⁶².

Malgré cet éloge très partiel, force est de constater que l'ornementation n'occupe pas, c'est le moins que l'on puisse dire, une place de choix dans les manuels et les cours imprimés de Blondel. Non pas qu'elle en soit absente, loin de là, nous l'avons vu. Dans le tome II de son *Cours*, le professeur consacre par exemple une partie aux différents *Profils d'Entablements, puisés d'après différents*

⁴⁶⁰ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. I, chap. II, p. 250.

⁴⁶¹ *Ibidem*, t. I, chap. II, p. 252.

⁴⁶² *Idem*.

*exemples anciens et modernes*⁴⁶³, où il commente les préceptes de Serlio, Vignole ou Scamozzi. Or il ne s'agit point ici d'ornement d'architecture mais de décoration intérieure et nous ne pouvons donc retenir ces arguments pour notre propos.

L'ornement au XVI^e siècle est un aspect sur lequel le professeur s'étend peu. Bien qu'il possédât dans sa bibliothèque personnelle, comme en atteste son inventaire après décès, des ouvrages de Serlio, Delorme ou Vignole – Du Cerceau n'est pas mentionné, mais cela ne signifie pas qu'il ne l'ait pas possédé –, ces auteurs ne sont pas cités pour les qualités des modèles d'ornements qu'ils composèrent. La confusion, le manque de règle, cette fameuse *licenza nella regola, la bizzarria* maniériste évoquée par Giorgio Vasari peut, à certains égards, rappeler les excès de la rocaille visibles sous les yeux de Blondel. Les exemples du Grand Siècle se taillent, et de loin, la part du lion ; le siècle de François I^{er} à Henri II, bien que présent, se fait discret.

Toutefois, en matière d'ornement en architecture, ce sont les exemples ultramontains qui choquent le plus Blondel. Non pas qu'il les réprouve entièrement, mais il redoute qu'ils puissent servir d'exemples en France – et de mauvais exemples à ses élèves, concurrençant aussi la tradition régnicole. Comme l'avait écrit Serlio dans son *Livre extraordinaire* de 1551 : « [...] ô vous architectes fondés sur la doctrine de Vitruve (laquelle je loue, et de laquelle je n'entends m'éloigner guère) ayez-moi pour excusé de tant d'ornements, de tables, de cartons, volutes et de tant de superflu ; et ayez regard au pays où je suis [...]»⁴⁶⁴. Le pays où *il est* c'est la France, c'est-à-dire un pays voué à l'excès d'ornements aux yeux de l'Italien. Blondel percevait cette faute du XVI^e siècle français, et se rangeait bien plus volontiers à l'avis d'un du Cerceau qui, dans la dédicace à Henri II de son

⁴⁶³ *Ibidem*, t. II, chap. V, p. 113.

⁴⁶⁴ Sébastien SERLIO, *Livre extraordinaire*, Lyon, J. de Tournes, 1551, f^o A2 v^o : « [...] o voi Architetti fondati sopra la dottrina di Vitruvio (la quale summamente io lodo, e dalla quale non intendo allontanarmi molto) habbiatemi per iscusato di tanti ornamenti, di tanti tabelle, di tanti cartocci, volute, e di tanti superflui, e abbiate riguardo al paese, dove io sono [...] » Traduction de l'auteur.

Premier Livre d'architecture en 1559, écrivait : « Vostre Majesté [...] il ne sera plus besoing avoir recours aux estrangiers⁴⁶⁵. »

On retrouve le même sentiment national, encore plus exigeant, chez Blondel. Ce sentiment est largement illustré dans ses commentaires du voyage de Bernin à Paris. Il donne comme exemple caractéristique du XVI^e siècle italien, la Porte Pie de Michel-Ange à Rome. Elle prouve aux élèves la voie à ne surtout pas suivre. Le professeur ajoute que « c'est encore une de ces productions peu régulières, qu'il n'est permis qu'aux grands génies de mettre en œuvre, mais qui ne doivent point trouver d'imitateurs⁴⁶⁶ ». Il complète ainsi sa pensée :

[...] bornons-nous ici à faire remarquer que les pilastres, au-lieu d'être d'un ordre régulier, n'offrent qu'une espèce d'attique, couronné lui-même par un faux attique qui lui tient lieu d'entablement, & dans la frise duquel on a placé un arc, apparemment dans l'intention de décharger la plate-bande qui forme le linteau brisé de la Porte : cet entablement est couronné d'un fronton triangulaire, contenant des enroulements, une guirlande & une table : autant de membres d'Architecture & d'ornements de sculpture semi-Gothiques, ainsi que le mascarón placé au-dessus du claveau. Nous ne saurions non plus approuver les cannelures des pilastres ; ces moulures sont d'un genre peu analogue au chapiteau, aux bossages, au prétendu imposte, & aux consoles faisant partie de cette ordonnance, véritablement plus singulière que belle ; au reste, cette ordonnance sert à prouver le goût de l'Architecture du milieu du seizième siècle, qui depuis ce temps a essuyé plus d'une révolution⁴⁶⁷.

Ce passage résume bien le jugement porté par Blondel sur l'architecture du XVI^e siècle. Elle a produit quelques morceaux remarquables dus aux talents de ses sculpteurs, mais elle ne pouvait en aucun cas servir de modèle pour les artistes du siècle des Lumières. Elle n'était pas encore pleinement classique. Ses ornements peuvent à la rigueur retenir l'attention par leur particularité et dans quelques cas, être hissés au rang de cas d'étude. Si d'une manière générale, les productions de la Renaissance n'ont pas valeur de paradigmes classiques aux yeux de Blondel, on se rend compte que dans le détail, ils peuvent offrir des exemples utiles à la formation

⁴⁶⁵ Jacques Androuet DU CERCEAU, *Premier Livre d'architecture*, s.n., 1559, page de dédicace : « Et d'avantage vostre Maiesté prenant plaisir & delectation, mesmes à l'entretienement de si excellents ouvriers de vostre nation, il ne sera plus besoing avoir recours aux estrangiers. »

⁴⁶⁶ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 130.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 130-131.

des élèves, et dignes d'être reproduits. Le tout est que le bon goût sache séparer le bon grain de l'ivraie.

Adeptes d'un juste milieu, d'une voie moyenne préservée des excès, Blondel ne pouvait pas plus approuver la profusion ornementale qui régnait dans les productions du XVI^e siècle, que celle dont s'engouaient les clients de Lajoüe ou de Meissonnier, dans son propre temps. Ces erreurs tendent à assujettir l'architecture à la sculpture. Dans le même temps, il n'approuvait pas l'extrême rigueur « néo-classique » vers laquelle ses propres élèves se dirigeaient, notamment Boullée ou Ledoux, pour qui l'ornement constituait déjà un crime, pour reprendre l'expression d'Adolf Loos⁴⁶⁸. C'est pourquoi le professeur recommandait à sa « jeune pépinière d'artistes⁴⁶⁹ » de bien considérer toutes les raisons qui font qu'on élève un bâtiment, afin de pouvoir tirer de cet examen tout le parti possible. « Cet examen, nous dit Blondel, est capable de régler un génie fécond, d'échauffer un esprit tardif, et de faire éviter ces licences qui défigurent l'architecture, en substituant le caprice aux règles et au bon goût⁴⁷⁰. » Reprenant à son compte le message de Voltaire dans son *Temple du goût*, le professeur dans son *Cours* met en garde ses élèves de ne pas accabler les façades « d'ornements frivoles, qui s'attirent sans doute l'attention du vulgaire, mais le plus souvent le juste mépris des hommes instruits. Les ornements ne pouvant jamais constituer les beautés de l'architecture. Qu'on s'en ressouvienne, ils sont seulement destinés à embellir et la faire valoir⁴⁷¹. »

⁴⁶⁸ Janet STEWART, *Fashioning Vienna : Adolf Loos's cultural criticism*, London, Routledge, 2000, p. 173.

⁴⁶⁹ Archives Nationales, O¹ 1930, pièce 32, *Minute de la lettre de Blondel à Marigny*, 19 mars 1765.

⁴⁷⁰ J.-F. BLONDEL, *Discours*, op. cit., 1747, fol. 3 r^o.

⁴⁷¹ J.-F. BLONDEL, *Cours*, op. cit., t. III, p. xiiij-xc. *Dissertation sur l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs*, suivi d'*Observations sur différentes parties de l'architecture*, et d'un *Ordre des leçons qui continuent de se donner sur l'architecture et sur les sciences qui y sont relatives*, par Jacques-François Blondel, architecte, et par les professeurs qui les secondent dans son *École des Arts*, à Paris, p. lxxvij.

Troisième partie

Blondel et ses élèves

III.1 *Un francophile chez les Anglais : le cas de William Chambers*

Si la carrière et l'œuvre de Jacques-François Blondel nous sont mieux connus après les travaux que nous avons menés précédemment, il convient à présent de se pencher sur certains traits de ses élèves, et pas forcément les plus célèbres. Parfois professeurs comme leur ancien maître, tel Julien-David Le Roy dont nous avons déjà parlé ; parfois sectateurs de ses préceptes tel Richard Mique ; parfois aussi en opposition avec sa poétique, tels Claude-Nicolas Ledoux ou Mathurin Crucy, pour ne citer que quelques exemples, l'étude des anciens élèves de Blondel peut nous permettre de mieux comprendre le maître d'une part, mais aussi et surtout l'évolution des goûts dans les arts au XVIII^e siècle d'autre part.

Nous avons déjà évoqué dans notre introduction le cas de Mathurin Crucy, élève du professeur à la fin de sa carrière, qui se plaignait de ce « pédant de Blondel ». Intéressons-nous à présent à un autre élève, qui se place, lui, au début de la carrière de Blondel, et qui représente assez justement les débats qui se tenaient à Paris et à Rome à partir des années 1740 et les tensions qui s'y manifestaient : il s'agit de l'Anglais William Chambers (1723-1796).

Chambers : un élève fidèle aux principes de son maître

Comme l'a justement écrit Janine Barrier dans la monographie qu'elle consacre à l'architecte de Georges III, William Chambers symbolise une « architecture empreinte de culture française⁴⁷² ». Né en Suède de parents britanniques, le jeune Chambers voyagea en Chine où il put se familiariser avec l'art des jardins. En 1749, on le trouve à Paris, élève de l'École des Arts pendant deux années, avant de partir à l'automne 1750 pour Rome parfaire sa formation. Comme nombre de ses compatriotes, Chambers faisait son Grand Tour ; mais contrairement à ces *gentlemen*, Chambers suivait le parcours « type » d'un étudiant français, d'abord chez Blondel, puis en continuant de côtoyer ses nouveaux camarades en Italie pendant leur séjour au palais Mancini. Chez Blondel, il se lia d'amitié avec Charles De Wailly, Marie-Joseph Peyre, Julien-David Le Roy. À Rome, le groupe s'était élargi au peintre Gabriel-François Doyen, au sculpteur Augustin Pajou ; des amateurs tel le marquis de Voyer d'Argenson, protecteur de De Wailly, comptaient dans ce cercle. Chambers entretint ces amitiés tout au long de sa vie, bien après son retour du continent. Un second passage à Paris en 1774 ne démentit pas cet attachement, attachement qui se vérifie à travers la nombreuse correspondance qu'il entretint avec ses amis français.

Chambers avait choisi de se former à Paris. En Angleterre, l'enseignement de l'architecture se réduisait alors à un apprentissage en agence. Il n'existait pas d'école, soit publique comme celle de l'Académie royale d'architecture française créée en 1671 par Colbert, ou bien celle de San Luca à Rome, fondée dès 1577⁴⁷³, et encore moins d'école privée comme celle de Blondel. Si les projets en 1712 de

⁴⁷² Janine BARRIER, *William Chambers : Une architecture empreinte de culture française*, Paris, PUPS, 2010.

⁴⁷³ Basile BAUDEZ, *Architecture et tradition académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

création d'une Académie en Angleterre, amorcés par le comte de Shaftesbury, avaient échoué, souvenons-nous, comme nous l'avons évoqué plus haut, que Lord Shaftesbury ne partageait pas le point de vue de ses contemporains en matière d'architecture. Il ne se satisfaisait pas des constructions de Christopher Wren, et avait influé sur le goût du père de John Molesworth – celui qui fit venir Galilei outre-Manche –, Robert Molesworth. Avec la diffusion du *Vitruvius Britannicus* (1717-1725) de Campbell, de nouvelles idées circulaient dans l'île. Nous verrons plus loin, à propos de la lettre qu'il écrivit à son élève Edward Stevens en 1774, l'admiration que portait Chambers pour les bâtiments nourris de l'idéal et de la culture antique, loin des « constructions exécrables de Vanvitelli, Fuga, et quelques rustres de peu d'intérêt [comme] Borromini », à l'exception de Salvi.

La réputation de Blondel, notamment grâce à de nombreux et élogieux articles dans la presse, dépassait de loin les frontières du royaume. Ne suffisait-il pas d'être connu à Paris pour être connu partout en France et même en Europe ? Les élèves issus des quatre coins du continent étaient nombreux rue de la Harpe, et Chambers fut un des premiers à suivre les leçons dispensées par le maître. Il en avait retenu et partagé le goût pour la *Grande manière*, celle issue du Grand Siècle français, à laquelle s'ajoutèrent les modèles qu'il allait découvrir à Rome. L'influence du Français Blondel sur l'Anglais Chambers se retrouve de manière nette, tant dans la pierre que sur le papier.

Si Chambers se montra plus prolifique en constructions que ne le fut son ancien maître Blondel, il partagea sa passion de l'enseignement et de l'écriture. Dès son retour à Londres en 1755, il se remit à l'étude, parcourant à fond le *Vitruvius Britannicus* de Colen Campbell. Après quelques commandes – mais aussi quelques échecs –, Chambers publiait en 1757 ses *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Ustensils*, ouvrage traduit la même année en français. Dédié au jeune prince de Galles, le futur Georges III (1738-1801, roi en 1760), Chambers y exposait sa théorie sur les jardins. C'est ce qui lui permit de se faire remarquer de

la princesse Augusta qui le nomma, l'année même de la publication de l'ouvrage, architecte de ses Bâtiments et tuteur d'architecture de son fils. À 34 ans, le jeune Chambers se retrouvait donc tuteur royal. Il ne lui fallut pas longtemps avant de mettre par écrit ses préceptes. Si Blondel, de son côté, avait tardé et attendu 1771 avant de publier son *Cours* d'après les leçons qu'il dispensait depuis plus de trente années à ses élèves, Chambers publia son *Treatise on Civil Architecture* dès 1759. L'ouvrage connut un succès immédiat et nécessita une réédition, révisée, en 1768, puis une autre en 1791. On retrouve, d'une certaine manière, la marque de Blondel dans le traité de Chambers. Ce dernier estimait que l'architecture néo-palladienne introduite en Angleterre depuis Inigo Jones⁴⁷⁴, ne pouvait pas ou plus répondre aux grands principes qu'il avait appris chez Blondel. Tout comme son ancien maître, l'Anglais se concentre uniquement sur les éléments décoratifs et formels, comme les colonnes, en excluant les questions liées à la construction et aux matériaux. Blondel n'avait pas, lui non plus, abordé cette partie ; ce fut son ami Patte qui s'en chargea. La théorie de Claude Perrault, l'auteur du *Vitruve* français, est reprise par Chambers qui critique, et en cela il se montre un fidèle disciple de son ancien maître, l'exaltation immodérée des architectes et de l'architecture antique, entraînant un statisme excessif en matière de goût. Chambers se place donc résolument du côté des Modernes, loin d'une imitation servile. Par ailleurs, l'Anglais se montrait farouchement hostile aux théories publiées par l'abbé Laugier en 1753 et 1755 ; il rejetait les principes fonctionnalistes vantés par le jésuite, qui condamnait tout superflu d'ornementation – notamment les pilastres – dans un bâtiment, ne trouvant les beautés que dans les parties essentielles. Blondel avait lui aussi fermement condamné ces idées, appliquées trop à la lettre par certains de ses élèves les plus « révolutionnaires », pour reprendre la formule d'Emil Kaufmann.

L'analogie entre le *Treatise* et les préceptes blondéliens ne s'arrête pas là. Chambers insiste d'emblée sur la théorie, emboîtant le pas au célèbre *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, lu et publié en 1754 par Blondel. Chambers fut marqué par la méthode d'analyse de Blondel. Les visites *in situ* organisées par ce

⁴⁷⁴ Rudolf WITTKOWER, *Palladio and English Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1989.

dernier permirent à plusieurs générations d'architectes de se former une expérience visuelle et théorique. C'est la même démarche qu'accomplit Chambers en 1774 avec la lettre qu'il adresse à son élève Edward Stevens, avant son départ pour l'Italie.

Le traité de Chambers, même s'il faut attendre sa version la plus accomplie de 1791 pour percevoir l'ensemble du testament artistique de son auteur, connut une influence notable en Angleterre dès sa parution. De langue anglaise, il présentait l'avantage d'offrir au public une vue d'ensemble précise et systématique des ordres d'architecture et de leur utilisation. C'est le même ordre que reprendra Blondel dans son *Cours* en 1771, et que Chambers avait déjà pu suivre à Paris en 1749.

Tout comme son professeur avant lui, Chambers ne visait pas seulement les architectes ou futurs architectes avec la publication de ce *Treatise*, mais au-delà à éduquer le goût des futurs commanditaires. Il faut dire que Londres, comme nous l'avons déjà souligné, ne disposait pas d'école d'architecture ; l'enseignement se faisait en agence. La pénurie de bons ouvrages d'architecture dans la langue de Shakespeare était une difficulté supplémentaire pour la formation des architectes et le goût des clients.

L'empreinte blondélienne sur Chambers ne se retrouve pas que sur le papier ; elle se vérifie de nouveau, quelques années après la publication du *Treatise*, dans une œuvre de pierre cette fois, qui ne laisse guère de doute sur l'influence du maître.

Parlons d'abord du modèle. L'ensemble des édifices conçus par Blondel à Metz est le seul projet jamais réellement construit par le maître. À partir de 1764, une fois les plans approuvés, les bâtiments sortirent de terre. Parmi eux, le corps de garde (*ill.* 23), un bâtiment à l'architecture sobre et simple, s'élève sur deux niveaux rythmés par sept travées. L'avant-corps du bâtiment, légèrement en saillie, se

compose de trois travées percées de grandes arcades en plein cintre, reliées par des refends et des bossages. En retrait, le reste du bâtiment se compose de part et d'autre de deux grandes fenêtres inscrites elles aussi dans des arcades en plein cintre, avec un système de bossage différent de l'avant-corps, qui alterne entre parties saillantes et méplats. Le second niveau se compose de fenêtres à linteau surmontées d'une corniche droite saillante. Un fronton triangulaire aux proportions harmonieuses est décoré d'un trophée militaire, tandis qu'une balustrade prolonge l'élévation des ailes latérales⁴⁷⁵. Nul doute que l'ancien élève Chambers, bien qu'il ne se trouvât plus à Paris à suivre les leçons de son ancien professeur, fut certainement informé de cette réalisation. La correspondance – en partie perdue – qu'il entretenait avec ses anciens camarades, peut-être même avec Blondel lui-même, a pu l'informer de ces travaux. Peut-être aussi que le propre fils de Blondel, Georges-François, alors à Londres, servit d'intermédiaire. Sans que nous sachions exactement par quelle voie Chambers en prit connaissance, nous pouvons constater qu'il s'en inspira. Janine Barrier le fait remarquer justement à propos de l'hôtel de ville de Woodstock en Angleterre (*ill.* 24), répétition en réduit du bâtiment de Metz. Après le modèle, voyons comment l'élève imita le maître.

En 1766, le duc de Marlborough confia à Chambers la construction de cet édifice qui existe encore aujourd'hui. L'architecte s'est alors inspiré du corps de garde dessiné pour Metz, mais uniquement pour ce qui concerne les trois travées centrales. Pour l'exemple de Woodstock, « le premier niveau à bossage est percé de trois baies renfoncées en plein cintre, au centre la porte est décorée d'un fronton brisé portant le blason de la ville ; au-dessus d'un double corps de moulures, le second niveau ouvre par trois fenêtres au nu du mur ; dans le fronton triangulaire qui somme l'ensemble sur toute sa longueur, sont inscrits le lion, la licorne et la couronne des armes royales⁴⁷⁶ ». Toutefois, par choix du commanditaire ou par manque de maîtrise de la part de l'architecte, force est de constater que, si la ressemblance est indéniable entre les deux édifices, le résultat se montre quelque

⁴⁷⁵ Aurélien DAVRIUS, *La Place d'Armes de Metz*, Paris, Baudry, 2011, p. 150.

⁴⁷⁶ BARRIER, *Chambers, op. cit.*, p. 70.

peu décevant dans le cas de Woodstock. Le fronton, trop haut – peut-être une réminiscence palladienne –, semble comme écraser le bâtiment ; les armoiries paraissent presque mesquines, perdues dans ce grand vide ; le bossage du premier niveau, trop travaillé, jure avec la nudité des murs du second niveau. Autant de détails qui certes touchent plus à l'ornement, mais s'ils avaient été mieux traités auraient annoncé le travail d'un « grand maître », pour reprendre une formule chère à Blondel : une maîtrise et une expérience faisaient encore défaut à Chambers. On retrouvera d'ailleurs les mêmes défauts plus tard dans sa carrière, pour ce qui sera son bâtiment *opus magnum*, Somerset House à Londres (1776-1796).

La lettre de Chambers à son élève Edward Stevens

Jacques-François Blondel, par le moyen de ses *Discours* publiés ou restés manuscrits et conservés aux Archives nationales, par le moyen des visites d'édifices qu'il organisait, mais aussi par le moyen de son enseignement et de ses publications, privilégiait de manière claire l'aspect théorique. Pour lui, et il ne cessa de le répéter, un architecte devait d'abord connaître à fond tous les ressorts que lui offrait l'architecture, « bien en apprendre les règles ; ensuite acquérir l'art d'apprécier les différents genres de beauté dont elle est susceptible⁴⁷⁷ ».

C'est exactement ce que fit William Chambers avec son élève Edward Stevens, alors à Rome durant l'été 1774. La lettre que le professeur adressa à son protégé explique clairement sur quels édifices Stevens devait s'attarder, et les autres dont il pouvait se passer. Cette lettre, malgré sa longueur, mérite d'être reproduite à travers de longs passages qui nous permettront de comprendre les recommandations de Chambers, avant de pointer les similitudes avec celles que Blondel formulait lui-même à ses élèves.

[...] Vous allez maintenant pouvoir poursuivre vos études correctement sans envoyer autrui le faire à votre place, comme l'ont fait certains de nos fameux architectes, mais en dessinant, mesurant et observant tout vous-même sur place. Regardez toujours de vos propres yeux et, bien qu'il soit utile d'écouter l'avis des autres, prenez vos décisions vous-même, non pas avec impétuosité, mais après des observations répétées, car nos impressions ne sont pas toujours exactes. On dit couramment que le goût n'a pas de règles, mais cela, comme la plupart des opinions courantes, est faux, il en a beaucoup ; quelques-unes ont été mises en évidence par les livres, mais bien d'autres n'ont pas été mentionnées, et vous devez les découvrir si vous voulez travailler de façon sûre. Ce n'est que par des observations soigneuses et répétées que vous pourrez atteindre cette connaissance ; en fait la renommée vous conduira vers les œuvres qui ont surmonté l'épreuve du temps et ont été admirées depuis toujours, mais votre perspicacité doit vous faire découvrir leurs beautés réelles, et les secrets qui ont présidé à leur élaboration.

Ne commencez pas vos études, comme certains l'ont fait, là où vous devez les laisser et, au lieu de vous former à partir de ces nobles vestiges parmi lesquels les grands maîtres

⁴⁷⁷ J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. I, p. 377.

des XV^e et XVI^e siècles ont récolté leur connaissances, ne gaspillez pas votre temps avec les pauvres ornements et les formes extravagantes qui viennent des époques barbares. Notre goût dans ce domaine a été suffisamment empoisonné par cette malheureuse erreur. Travaillez à la même carrière que Michel-Ange, Vignole, Peruzzi et Palladio, servez-vous de leurs matériaux, recherchez-en d'autres, et efforcez vous de combiner la grande manière des deux premiers avec l'élégance du dernier. Observez bien les œuvres du fameux Bernin, à la fois architecte émérite, peintre et sculpteur ; voyez comme elles sont bien menées, avec quel art il a tiré parti des circonstances, et quelquefois même comment les inconvénients de sa situation ont contribué à la perfection de l'œuvre. Ses compositions n'ont pas le style sublime de l'antique, mais elles sont toujours ingénieuses, gracieuses et puissantes. Pierre de Cortone a suivi la même voie que le Bernin, mais n'est en rien son égal, excepté dans la décoration peinte des plafonds et d'autres travaux d'intérieur, bien que dans ce domaine le Bernin ait été un très grand maître, comme vous le discernerez grâce à la voûte du Gesù, composée et exécutée sous sa direction⁴⁷⁸.

Vous ne verrez rien de Palladio à Rome ni ailleurs, excepté dans la province de Venise et en particulier dans la région de Vicence, où ses œuvres et celles de Scamozzi, qui sont nombreuses, requièrent votre attention toute particulière. Étudiez-les soigneusement et corrigez le style luxuriant, audacieux et peut-être licencieux que vous aurez acquis à Rome, Florence, Gênes et Bologne, grâce à leur manière simple, chaste mais assez homogène. Créez si vous le pouvez votre propre style, qui vous permettra d'éviter les fautes et de combiner les perfections de tous.

Naples n'a jamais été renommée pour ses architectes, ceux-ci sont actuellement, je le crains, pires que jamais. Vous verrez dans la ville et aux alentours des constructions exécrables de Vanvitelli, Fuga et quelques rustres de peu d'intérêt, évitez-les comme vous devez éviter Borromini ainsi que tous les architectes qui l'ont suivi à Rome, à l'exception de Salvi qui n'avait effectivement pas de principes généraux pour le guider, mais qui parfois a réussi à imprimer sa marque, comme on peut le voir dans certaines parties de la fontaine de Trevi ou de l'église des dominicains de Viterbo.

Vous trouverez un grand avantage dans les esquisses ou dessins soignés des parties décoratives des nombreux fragments qui jonchent la terre dans toutes les villes hors de Rome et aux alentours de Naples. Dessinez en académie la figure humaine avec la même perspective, correctement si vous le pouvez, mais au moins avec esprit et goût. Conversez beaucoup avec les artistes de tous les pays, particulièrement les étrangers, pour lesquels vous devez vous débarrasser des préjugés nationaux. Cherchez ceux qui jouissent de la plus grande renommée, vieux ou jeunes, parmi lesquels n'oubliez pas le Piranèse, à qui vous pourrez vous présenter en mon nom, il est plein d'idées, extravagant en effet, souvent absurde, mais par ses éclats vous pourrez recueillir tant d'informations utiles [...]⁴⁷⁹.

Cette célèbre lettre, qui laisse transparaître l'expérience encore puissante du propre séjour romain de Chambers en 1750-1755, constitue l'un des plus importants

⁴⁷⁸ Il semblerait que la réputation de Bernin soit quelque peu exagérée par Chambers. Après s'être illustré lors de la composition des fresques de Santa Agnese in Agone (1668-1672), c'est Giovanni Battista Gaulli, dit Baciccio (1639-1709) qui décora la voûte du Gesù (1672-1683). Ami de Bernin, c'est ce dernier qui le recommanda pour cet ouvrage.

⁴⁷⁹ La version intégrale et originale de la lettre a été publiée dans Arthur Thomas BOLTON, *The Portrait of Sir John Soane*, Londres, Frome, 1927, p. 10-12 et John HARRIS, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, Londres, A. Zwemmer, 1970, p. 21-22.

– et originaux – témoignages historiques au XVIII^e siècle sur la nature de la formation des architectes étrangers au sein de la Ville Éternelle.

Stevens ne put malheureusement pas mettre à profit les conseils adressés par son maître ; il mourut en juin 1775 à Rome, vers l'âge de 30 ans, sans être parvenu à laisser son nom à la postérité. Mais cette lettre représente un véritable *vademecum* du jeune artiste architecte en formation pendant l'étape italienne de son Grand Tour. À tel point que quelques années plus tard, un autre élève de Chambers, John Soane (1753-1837), désira une copie de cette lettre avant d'entreprendre son propre voyage. Il définira plus tard le document comme « le plus précieux trésor pour un jeune étudiant en architecture⁴⁸⁰ » : belle preuve de notoriété pour son auteur.

Comme nous l'avons déjà remarqué pour le *Treatise* de Chambers ou la façade d'hôtel de ville pour Woodstock, l'inspiration blondélienne se ressent dans cette lettre. La méthode préconisée découle directement de l'apprentissage de Chambers rue de la Harpe, chez son professeur français : visites de monuments, apprentissage par le dessin, discussions avec les grands maîtres les plus à même d'éclairer l'élève. Répétons-le une fois de plus, cette méthode d'apprentissage constituait une véritable nouveauté, à un moment où la formation des architectes se tenait encore en agence. Outre la forme, le fond aussi reste sensiblement proche des préceptes prônés par Blondel. Chambers recommande l'étude de Michel-Ange, Vignole, Peruzzi et, on ne pouvait en attendre moins de la part de l'Anglais, de Palladio. Pour le XVII^e siècle, l'ingéniosité, la grâce et la puissance de Bernin doivent être préférées aux licences de Borromini ; quant aux architectes italiens contemporains, Chambers condamne les « constructions exécrables de Vanvitelli, Fuga et quelques rustres », à l'exception de Salvi, architecte dont nous avons déjà évoqué l'influence des œuvres sur Soufflot et l'admiration de Soane. Blondel ne mentionne certes à aucun moment l'œuvre de Salvi ; pourtant, face à celle d'un Borromini, ou face au goût anti-classique d'un Guarino Guarini ou d'un Filippo

⁴⁸⁰ Tomaso MANFREDI, « La generazione dell'Antico. Giovani architetti d'Europa a Roma : 1750-1780 », parte prima, in Elisa Debenedetti (dir.), *Architetti e ingegneri a confronto, I : l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, coll. « Studi sul Settecento Romano », Roma, Bonsignori editore, 2006, p. 34.

Juvarra, nul doute que le respect des convenances et de la règle, tel que l'a observé Salvi, devait satisfaire le rigoriste Blondel. Au sein de ces lignes de tensions et de ces dynamiques, l'arbitrage du professeur parisien est clair et net : les canons issus de l'Antique doivent servir à la formation de l'architecte, mais les canons contemporains priment ; les excès de la rocaille et des formes licencieuses sont à proscrire rigoureusement. S'inspirer n'est pas imiter.

La notion de « sublime » présente dans la lettre de Chambers, à propos du « style sublime de l'antique », renvoie sans nul doute, si ce n'est au *Traité du sublime* de Nicolas Boileau (1674), traduction du pseudo-Longin, tout au moins à l'édition d'Edmund Burke de 1757 sous le titre *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (première traduction française 1765). Il est vrai que Chambers, en refusant de lier beauté et fonctionnalisme dans son *Treatise*, se rallie à la théorie de Burke sur le sublime⁴⁸¹.

Une autre notion, celle de « goût », mérite toute notre attention. Dans sa lettre, Chambers écrit que le goût dépend de beaucoup de règles : « Quelques-unes ont été mises en évidence par les livres, mais bien d'autres n'ont pas été mentionnées ». L'élève qui souhaitera acquérir du goût devra se livrer à de nombreuses et attentives observations ; en outre, il devra compter sur sa « perspicacité ». Pour Chambers donc, la notion de « goût » n'est pas innée, elle s'acquiert avec le travail et l'étude. Cette définition avait déjà été formulée par Blondel, que ce soit dans l'*Encyclopédie* (1757, t. VII, p. 770) ou dans son *Cours* (1771, t. I, p. 448) ; mais sans doute Chambers avait-il déjà entendu la version du professeur lorsqu'il suivait ses leçons à Paris. Dans l'*Encyclopédie*, le professeur écrivait :

Goût, *en Architecture*, terme usité par métaphore pour signifier la bonne ou la mauvaise maniere d'inventer, de dessiner, & de travailler. On dit que les bâtimens gothiques sont de

⁴⁸¹ John HARRIS, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, Londres, A. Zwemmer, 1970, p. 131-135.

Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (éd. commentée par Baldine Saint Girons), Paris, Vrin, 2009 (éd. originale Londres, 1757 et 1759).

mauvais *goût*, quoique hardiment construits ; & qu'au contraire ceux d'architecture antique sont de bon *goût*, quoique plus massifs.

Cette partie est aussi nécessaire à un architecte, que le génie ; avec cette différence que ce dernier talent demande des dispositions naturelles, & ne s'acquiert point ; au lieu que le *goût* se forme, s'accroît & se perfectionne par l'étude. (P)⁴⁸²

Le goût est donc indissociable du génie pour Blondel. Tout le talent de l'artiste réside à trouver et à ménager un subtil équilibre entre ces deux qualités, l'une innée, l'autre acquise et perfectionnée, afin que celles-ci ne se nuisent pas mutuellement, mais qu'elles apportent au contraire toutes leurs ressources à une création réussie. Dans son chapitre « Du goût de l'Art, ou manière d'éviter tout ce qui peut y être contraire⁴⁸³ », Blondel se livre à l'exercice d'une difficile définition. Pour lui, le terme de « goût » sert à exprimer la capacité de sentir « le dernier degré de perfection⁴⁸⁴ ». Juge des beaux-arts, le goût est en nous, mais il peut se perfectionner pour devenir flambeau qui sert de guide aux artistes dans toutes leurs productions.

Blondel divise le goût en différents sous-genres. D'abord il sépare le goût naturel, issu du sentiment, du goût acquis, qui peut se perfectionner. Ensuite, il confronte le goût actif de l'artiste au goût passif de l'amateur. Il estime que le goût de l'architecture ne peut s'acquérir que par la comparaison des chefs-d'œuvre des maîtres et doit avoir pour base la connaissance des préceptes de l'art, connaissance qui embrasse à la fois la théorie et la pratique du bâtiment. Le professeur reprend ici encore son plaidoyer pour une formation la plus complète possible de ses élèves. D'où l'inspiration ne doit pas devenir imitation.

Dans son article « architecte » rédigé pour l'*Encyclopédie*, Blondel avait déjà esquissé la poétique future de son *Cours*, poétique déjà transmise oralement dans ses leçons. La place qu'il accorde au « génie » dans l'art de bâtir nous éclaire sur l'importance de l'étude pour le jeune artiste :

[...] un bon architecte n'est point un homme ordinaire, puisque sans compter les connoissances générales qu'il est obligé d'acquérir, telles que les belles-lettres, l'histoire, &c.

⁴⁸² *Encyclopédie, op. cit.*, t. VII, p. 770, article « goût » de Blondel.

⁴⁸³ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. I, p. 448.

⁴⁸⁴ *Idem.*

il doit faire son capital du dessein, comme l'ame de toutes ses productions ; des mathématiques, comme le seul moyen de régler l'esprit, & de conduire la main dans ses différentes opérations ; de la coupe des pierres, comme la base de toute la main-d'oeuvre d'un bâtiment ; de la perspective, pour acquérir les connoissances des différens points d'optique, & les plus-valeurs qu'il est obligé de donner aux hauteurs de la décoration, qui ne peuvent être apperçûes d'enbas. Il doit joindre à ces talens les dispositions naturelles, l'intelligence, le goût, le feu & l'invention, parties qui lui sont non-seulement nécessaires, mais qui doivent accompagner toutes ses études⁴⁸⁵.

C'est en substance le fond des recommandations formulées par Chambers à Stevens. Les nouvelles méthodes d'enseignement de Blondel, instituées dès les années 1740 et basées sur la dialectique, l'observation, le raisonnement et non plus sur l'apprentissage en atelier ou en agence – qui se restreignait à l'apprentissage des ordres et des techniques constructives –, se sont non seulement imposées en France, mais aussi en Angleterre, comme l'atteste la lettre de Chambers. C'est bel et bien un rôle clé que joua Blondel dans le mouvement européen des arts au XVIII^e siècle, rôle que la renommée acquise par ses élèves, loin d'éclipser le mérite qui revient à l'ancien maître, finit par rejaillir sur le professeur instigateur de ce processus.

⁴⁸⁵ *Encyclopédie, op. cit.*, t. I, p. 616, article « architecte » de Blondel. Blondel reprend à son compte une partie des idées de Vitruve sur les domaines de connaissance que doit acquérir un architecte.

III.2 *Simon-Louis Du Ry : une décennie de Grand Tour*

Parmi les nombreux élèves formés par Jacques-François Blondel, l'exemple de l'envoyé du Landgrave de Hesse-Cassel offre à l'historien de l'architecture une lecture à la fois originale et unique sur la formation d'un architecte au cours du XVIII^e siècle. Non pas que le cas de Simon-Louis Du Ry (1726-1799), car c'est de lui qu'il s'agit, soit le plus représentatif de son temps, bien que sa carrière soit tout à fait honorable, mais parce que les nombreux documents d'archives conservés nous apportent un éclairage précis de ses rapports avec ses différents amis et collègues, et nous renseignent de façon très exhaustive sur ses goûts et ses activités.

Une thèse, soutenue récemment par Adeline Rège⁴⁸⁶, nous informe abondamment sur la vie, la formation et le travail de cet architecte. Cette étude retrace avec précision l'histoire de la famille Du Ry, le contexte de la ville de Cassel au XVIII^e siècle, la nature des nombreux voyages de Simon-Louis, ses occupations et activités pendant ses voyages, mais aussi la nature même de l'écriture du voyage et les échanges entre Cassel et l'étranger. Nous avons déjà, lors de nos précédents travaux consacrés à la carrière de Jacques-François Blondel, abordé le cas de Simon-Louis Du Ry alors qu'il était élève à l'École des Arts de 1748 à 1752. Sans reprendre ici la même analyse développée dans le savant travail d'Adeline Rège, nous souhaitons à présent retourner la question : après avoir étudié la vie de Blondel à travers les témoignages de son élève Du Ry, penchons-nous sur certains aspects de la formation et de la carrière de Du Ry pour mieux percevoir le rôle que tint Blondel, pendant, après, et même avant le passage du Hessois à Paris.

⁴⁸⁶ Adeline REGE, thèse de doctorat, *Les voyages en Europe de l'architecte Simon-Louis du Ry (1726-1799)*, sous la direction de Jean-Pierre Poussou et de Michelle Magdelaine, Université Paris IV-Sorbonne, soutenue le 24 novembre 2011. Nous tenons à remercier ici vivement l'auteure pour nous avoir communiqué l'ensemble de la correspondance de Simon-Louis Du Ry.

Sa longue formation – près de dix années –, les nombreux pays visités, les différents maîtres rencontrés, consisteront pour nous en autant de matériaux qui doivent nous permettre de confronter le modèle blondélien de l'enseignement, tel qu'il fut pratiqué à Paris, avec ce qu'un jeune artiste pouvait espérer apprendre dans d'autres pays d'Europe.

De la France à Cassel : les Du Ry, une dynastie d'architectes huguenots

Lorsque Simon-Louis arrive à Paris en août 1748, il renoue avec une ville qui n'est pas entièrement étrangère à l'histoire de sa famille : les Du Ry sont une vieille famille française d'architectes convertis à la Réforme⁴⁸⁷. Le premier porteur de ce nom est Charles Du Ry (1568-1655), époux d'une sœur mariée à un autre architecte calviniste, Salomon de Brosse (1565 ou 1571-1626), le célèbre constructeur du palais du Luxembourg. Sans entrer dans les détails d'un arbre généalogique aux multiples ramifications, signalons simplement que Jacques I^{er} Androuet du Cerceau était le grand-père maternel de Salomon de Brosse⁴⁸⁸, et que Paul Du Ry (1644-1714), le grand-père de Simon-Louis, était doublement apparenté à Salomon de Brosse : Brosse était son grand-oncle maternel par les liens du sang, et paternel par alliance. Simon-Louis épousa donc la carrière architecturale comme presque tous ses ascendants avant lui, depuis près de deux siècles. Cet héritage prestigieux était d'ailleurs revendiqué dans la famille, comme en atteste cet extrait d'une lettre de la sœur de Simon-Louis : « Si cela peut t'être de quelque utilité, je t'avertis en passant que tu descends du grand Brosse, dont le nom n'est pas encore oublié. Mais je te fais sans doute tort de t'en avertir, tu sais peut-être notre généalogie mieux que moi⁴⁸⁹ ».

Avant que Simon-Louis ne vînt se former auprès de Jacques-François Blondel, il est à noter que son grand-père, Paul Du Ry, reçut une formation en

⁴⁸⁷ Christine et Jean-Philippe PINEAU, « De Verneuil à Cassel, une famille d'architectes : les Du Ry. », *Revue trimestrielle de la société archéologique, historique et géographique des amis du vieux Verneuil*, 1^{ère} partie n° 103 (septembre 2007) et 2^{ème} partie n° 109 (mars 2009).

⁴⁸⁸ Reed BENHAMOU, « The Education of the architect in eighteenth-century France », in *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 12, n° 2, autumn 1989, p. 187 : « Salomon de Brosse avait ainsi travaillé chez son grand-père Androuet du Cerceau, François Mansart chez Salomon de Brosse, Jules Hardouin chez son grand-oncle François Mansart. La préparation était professionnelle, pratique, traditionnelle. »

⁴⁸⁹ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 81.

mathématiques, en architecture et en génie militaire auprès de son père Mathurin et de l'ingénieur et architecte Nicolas François Blondel, celui-là même qui fut le premier directeur de l'Académie royale d'architecture lors de sa création en 1671. Paul quitta définitivement la France peu avant la Révocation de 1685 pour se remettre au service de Guillaume d'Orange – pour qui il avait déjà travaillé – avant de s'installer pour toujours en Hesse-Cassel en 1685. Là, il y reçut le titre d'« Ingénieur et architecte de Son Altesse Sérénissime le Landgrave de Hesse », c'est à dire architecte de la cour en charge également des fortifications.

Charles Du Ry (1692-1757), le premier fils de Paul et père de Simon-Louis, devint architecte à son tour et poursuivit l'œuvre paternelle ; mais sa carrière se montra nettement moins brillante que celles de son père ou de son fils. De son union avec Anne Girard en 1718, seuls Jeanne-Philippine et Simon-Louis survécurent parmi une fratrie de six enfants. Charles Du Ry mourut en 1757 ; sa veuve lui survécut jusqu'en 1771. C'est avec cette famille que le jeune Simon-Louis, pendant tout son périple européen, correspondit souvent et longuement ; c'est à travers cette littérature épistolaire que nous allons pouvoir aborder le cas de cet architecte.

Simon-Louis Du Ry : un portrait

La famille Du Ry comptait parmi les familles éminentes de Cassel. Architecte de la cour, Paul Du Ry occupait un emploi qui le rendait naturellement proche du landgrave. Témoin de cette proximité, ses enfants furent baptisés dans la chapelle du château et plusieurs d'entre eux eurent comme parrain et marraine des membres de la famille régnante ou de la haute noblesse. Le landgrave Charles était ainsi le parrain de Charles Du Ry et la maréchale de Hoffe était sa marraine.

La question de la langue prenait une dimension particulière pour cette famille de réfugiés. Si le français avait été la langue des Du Ry avant son émigration, elle le resta aussi après. De plus, la langue de Molière était celle des élites et de tous les milieux lettrés d'Europe, ce qui facilita l'intégration de la famille à Cassel. Les Du Ry parlaient aussi bien l'allemand que le français mais, cette dernière langue, langue de l'Église, soudait aussi l'identité et la mémoire collective de ces descendants de réfugiés qui avaient tout quitté pour pratiquer librement leur religion. Comme le souligne Adeline Rège, défendre la langue française, c'était, pour Simon-Louis et ses parents, défendre la légitimité de leur existence⁴⁹⁰.

De par leur nature de réfugiés, les Du Ry s'efforcèrent de maintenir le contact avec les nouvelles et le goût de Paris. Lecteurs réguliers du *Mercure de France* et de la *Gazette d'Amsterdam*, ils se tenaient informés des nouvelles parutions de la ville Lumière et faisaient venir des livres de France. Parmi ces nouvelles, les nombreux articles publiés dans le *Mercure* à propos de l'établissement de Blondel⁴⁹¹ ne manquèrent certainement pas d'attirer l'attention de Charles Du Ry : architecte

⁴⁹⁰ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 94-95.

⁴⁹¹ DAVRIUS, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 24 et annexes.

lui-même, il s'agissait là d'une information capitale lorsqu'il fut question d'envoyer son fils se former au métier d'architecte à travers l'Europe.

Travailleur, perfectionniste et ambitieux, Simon-Louis Du Ry avait une haute idée de sa lignée, de ses capacités et de son futur emploi. Il espérait être reconnu comme un grand architecte alors que le landgrave Guillaume VIII lui destinait plutôt un rôle d'architecte-ingénieur. Certaines remarques de Simon-Louis permettent d'aller dans ce sens et indiquent son refus de la médiocrité : « Ce ne seroit pas la peine de voyager et d'étudier pendant un tems aussi considérable pour n'être qu'un architecte médiocre⁴⁹² ».

Médiocre, Simon-Louis ne l'était pas. Il reçut une solide instruction, maîtrisait le français et l'allemand, apprit pendant ses voyages le suédois et l'italien. En Suède, il commença à étudier l'anglais, mais renonça. Il savait aussi le latin et était pétri de culture classique⁴⁹³. À l'occasion de la vente de sa bibliothèque en 1800, un an après sa mort, celle-ci comptait pas moins de 222 ouvrages sur l'architecture et l'art, 220 sur la littérature, 140 sur l'histoire et la politique, 134 sur la religion, 124 sur les sciences, 102 sur la philosophie, le droit et l'économie, 61 sur les récits de voyages⁴⁹⁴.

Simon-Louis Du Ry, comme nous l'avons évoqué à propos de la formation des architectes, fut formé à cet art par son père Charles. Le père occupant déjà un poste à la cour, l'avenir professionnel du fils semblait tout tracé puisqu'on le destinait pour succéder à son père. Le talent de Simon-Louis pour le dessin était reconnu et remarqué. Le *Statthalter* (gouverneur) Guillaume, jugeant que le jeune artiste laissait entrevoir des capacités prometteuses et dessinait avec goût, décida d'encourager ce don en envoyant Simon-Louis poursuivre ses études hors de la tutelle paternelle, d'abord en Suède, puis en France. Même si la chose s'était

⁴⁹² REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 98 ; lettre de Simon-Louis Du Ry à son père, 19 mars 1750.

⁴⁹³ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁹⁴ Catalogue de la vente aux enchères de la bibliothèque de Simon-Louis Du Ry en 1800, reproduit dans REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, t. III, p. 121 et suivantes.

largement répandue, notamment avec le *Grand Tour* aristocratique, partir à l'étranger restait pour ainsi dire, encore au milieu du XVIII^e siècle, une expédition et, en tout cas, un événement considérable. Mais les Du Ry, de par leur histoire familiale mouvementée, avaient acquis en quelque sorte un avantage sur ce point : l'étranger et le départ pour un pays lointain étaient pour eux des notions relativement familières. Se lancer sur les routes d'Europe pour un long voyage ne les effrayait pas, et était même une pratique que l'on retrouve à chaque génération. Déjà Paul Du Ry avait quitté la France pour la Hollande puis pour Cassel. Son fils Charles séjourna quelques semaines en Hollande en 1744, accompagné de son épouse et de Simon-Louis, alors âgé de dix-huit ans. Jeanne-Philippine, la sœur de Simon-Louis, ne fut pas en reste puisqu'elle sillonna le sud-ouest de la France et Paris de 1773 à 1776. Lorsque Simon-Louis se mit en route avec sa famille pour Stockholm en 1746, il avait déjà une expérience du voyage et ne s'aventurait pas tout à fait dans l'inconnu⁴⁹⁵. Mais c'est bien Simon-Louis qui, de sa famille et même des autres élèves architectes de son temps, voyagea le plus et le plus longtemps.

⁴⁹⁵ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 100.

La formation par le voyage

Simon-Louis voyagea presque sans discontinuer de 1746 à 1756. Pendant cette longue période, il effectua quatre voyages – Stockholm, Paris, la Hollande et l'Italie – en ne passant que quelques semaines ou quelques mois à Cassel entre deux périodes.

Le premier de ces voyages concerne la Suède. L'idée de l'envoyer se former auprès de Carl Hårleman (1700-1753), surintendant des Bâtiments du roi de Suède, vint probablement du *Statthalter* Guillaume. Il est vrai que la Suède n'était pas une destination très courue, ni par les jeunes artistes, ni par les voyageurs, sans être toutefois un désert touristique. Hårleman étudia à Paris et en Italie. À la mort de Nicodème Tessin le Jeune (1654-1728), architecte lui aussi mais à ne pas confondre avec son père Nicodème Tessin l'Ancien (1615-1684), Carl reprend la direction du palais royal de Stockholm. C'est sans doute ce chantier qui fut l'objet de la première étape de Simon-Louis. Il séjourna en Suède de 1746 à 1748.

De retour à Cassel à la fin juillet 1748, Simon-Louis ne resta dans la ville qu'à peine deux semaines. Il se remit en route, cette fois pour Paris, où il arriva le 24 août de la même année. Contrairement à Stockholm où il avait profité de son séjour pour visiter le pays, le jeune artiste ne s'éloigna que rarement de Paris, à l'exception des visites organisées par son professeur Jacques-François Blondel, à Versailles, Chantilly, Marly, Meudon, Choisy-le-Roi, Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Saint-Cloud et Maisons (aujourd'hui Maisons-Laffitte). Il quitta Paris en juin 1752 pour rentrer à Cassel, mais passa par la Hollande où il séjourna

en août et septembre. Bien que le landgrave avait d'abord décidé de ne pas l'envoyer en Italie, préférant un séjour en Angleterre, le monarque, sur les requêtes de Simon-Louis, changea d'avis et autorisa le voyage dans la péninsule. Simon-Louis fut en même temps nommé architecte du landgrave. Il quitta Cassel le 15 mai 1753, pour n'y revenir que trois ans plus tard, à peu près à la même date. Sa formation était achevée et il se mit au service de son souverain. Son second voyage en Italie date de novembre 1776 à avril 1777. Mais contrairement à ses voyages de formation, celui-ci prenait un tour aristocratique car l'architecte servit de guide à son landgrave. Nous ne détaillerons donc pas ce dernier périple, hors de notre sujet.

Par son appartenance au milieu artistique, Simon-Louis Du Ry avait un accès privilégié aux cercles intellectuels des pays qu'il visitait. À Stockholm, il se lia avec le peintre suédois d'origine française Guillaume Thomas Taraval⁴⁹⁶ (1701-1750), premier directeur de l'Académie royale des arts de Suède lors de sa fondation en 1735, et avec le sculpteur Jacques-Philippe Bouchardon (1711-1753), frère et élève de Edme Bouchardon (1698-1762), appelé en Suède pour prendre part aux travaux de la cour. À Paris, son professeur Jacques-François Blondel lui fit rencontrer l'architecte Germain Boffrand et le sculpteur Nicolas Pineau. Simon-Louis rencontra peut-être également le peintre Carle Van Loo. En Italie, il fut en relation avec des membres éminents de la République des Lettres ou du monde artistique, tels que le cardinal Albani (1692-1779), dont la célèbre villa, projetée dès 1745, fut construite de 1751 à 1763 d'après Giuseppe Vasi. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) était le bibliothécaire du cardinal. Simon-Louis rencontra également le comte Leopold Ernst von Firmian (1708-1783), qui possédait l'une des bibliothèques les plus réputées d'Europe ; le cardinal Domenico Silvio Passionei (1682-1761),

⁴⁹⁶ Élève du peintre François Lemoine, Taraval se spécialisa dans les compositions religieuses, mythologiques et allégoriques, ainsi que dans les sujets animaliers et les natures mortes. À la demande de l'ambassadeur de Suède à Paris, et probablement sur la recommandation de l'architecte suédois Carl Hårleman, alors de passage à Paris, il partit pour Stockholm en 1732, afin de travailler à la décoration du Palais Royal, dont Hårleman dirigeait la construction. En 1735, il y ouvrit une école de dessin qui devint plus tard l'Académie royale des beaux-arts de Stockholm. Il fit connaissance de Simon-Louis Du Ry à Stockholm et l'accompagna à Paris en 1748. Il mourut à son retour en Suède en 1750.

membre de l'Académie des sciences de Berlin, fin bibliophile et collectionneur de manuscrits ; l'antiquaire Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793), *cicerone* allemand pour les grands touristes, peintre, antiquaire et agent pour collectionneurs d'arts à Rome ; le cardinal Valenti Gonzaga (1690-1756), fondateur de la pinacothèque du Vatican ; les architectes Ferdinando Fuga (1699-1781) et Luigi Vanvitelli (1700-1773) ; les libraires Bouchard et Gravier, très connus à Rome ; le graveur, architecte et antiquaire Giovanni Battista Piranèse (1720-1778) ; ou encore Ottavio Antonio Baiardi (1694-1764), qui dirigeait la publication du compte-rendu des fouilles d'Herculanum.

Ces rencontres, loin de ressembler à de simples mondanités, permirent à Simon-Louis Du Ry de se créer un réseau, outil indispensable pour un architecte qui allait entrer au service de son monarque. Par ce moyen, il était informé des dernières nouveautés, des créations les plus récentes, avait accès à des sources auxquelles d'autres élèves ou même architectes ne pouvaient prétendre. Comme l'a souligné Adeline Rège dans sa thèse, se constituer son réseau personnel, l'accroître et l'étendre afin de prendre sa place dans l'élite sociale et artistique européenne était de ce fait l'une des activités du voyageur au cours de ses pérégrinations⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 122.

Voir également les travaux de Pierre-Yves Beaurepaire, par exemple *La plume et la toile : pouvoirs et réseaux de correspondance dans l'Europe des Lumières*, coll. « Histoire », Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2002 ; *Les circulations internationales en Europe, années 1680-1780*, sous la dir. de Pierre-Yves Beaurepaire et Pierrick Pourchasse, coll. « Histoire », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 ; *L'espace des francs-maçons : une sociabilité européenne au XVIII^e siècle*, coll. « Histoire », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

Premier apprentissage en Suède

Le *Statthalter* Guillaume envoya Simon-Louis à l'étranger « se perfectionner tout à fait dans l'architecture et se rendre apte à entrer prochainement à notre service⁴⁹⁸ ». À Stockholm, le jeune architecte se rendait chez son professeur, Carl Hårleman, au moins une fois par semaine, et occupait le reste de son temps à travailler, sauf le dimanche : « Je me lève ordinairement à 6 ou 7 heures, je bois du thé, je m'habille. Quand je n'ai rien à faire, je vas chez M. Horleman, du moins une fois la semaine. A 1, on dine jusques à 3. Je travaille jusques à 6 ou 7 que je vas me promener sur le port ou je vas chez M. Taravall⁴⁹⁹ ». L'étude du dessin était sa principale occupation, sous la direction de Hårleman. Ses premiers devoirs furent de retravailler le plan du château de Willhelmsthal, qu'il avait réalisé avant de partir, et de dessiner les cinq ordres classiques d'architecture. Par la suite, Hårleman lui confia la mise au net ou l'élévation de croquis de son invention : « Ils [les dessins] sont au nombre de dix, les plans sont de l'invention de M. Horlemann, et les élévations de la mienne [...]. Les principaux sont le plan et les 2 élévations d'un triannon ou maison de plaisance ; [...] M. Horlemann n'a pas jugé à propos que j'en fasse un profil, me disant que ces deux élévations suffisoient. Le 4 est le plan, le 5 l'élévation d'une maison de campagne suédoise, le 7 et le 8 deux des desseins d'une petite église de campagne, enfin les 3 derniers sont des dessus de portes que j'ai dessinés d'après M. Tarraval⁵⁰⁰ ».

Simon-Louis s'exerça aussi en dessinant des bâtiments ou monuments en cours de construction, tels que le palais royal, le château de Drottningholm, l'observatoire, ou le monument funéraire des rois édifié par Hårleman : « Il m'a

⁴⁹⁸ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁹⁹ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁰⁰ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 123.

doné un morceau du château de Drotningholm à copier pour moi, et m'a promis de me chercher les desseins et mesures du tombeau des roys qu'il a fait bâtir depuis peu icy auprès de l'église des nobles, ce qui fait un fort beau bâtiment⁵⁰¹ ». Mettant en application le futur et célèbre précepte de Ledoux : « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre », Simon-Louis complétait sa formation en copiant des œuvres du peintre Guillaume Taraval, son ami : « J'ai fait depuis peu quelques desseins à l'encre de la Chine que j'enverrai en même temps que le dessein que M. Horlemann me fait faire : ce sont des dessus de porte que M. Tarraval a projeté de peindre au château⁵⁰². » Le jeune architecte se formait ainsi à la construction, mais aussi à la décoration. Toujours grâce à la protection de Taraval, Simon-Louis put suivre des cours à l'Académie royale de dessin : « Je te dirai que M. Tarraval me procure le moyen de dessiner à l'académie du château d'après nature. J'ai commencé lundi, et continuerai tout cet hiver⁵⁰³. »

Cette formation, la première hors du contexte familial, restait néanmoins bien incomplète pour un jeune artiste qui prétendait, un jour, succéder à son père à la charge d'architecte de la cour. Bien que Simon-Louis se formât assez sérieusement au dessin, rejoignant sur ce point les recommandations de Jacques-François Blondel, sa culture architecturale restait bien maigre et, en tout cas, incomplète. Dans son *Cours* publié à partir de 1771, Blondel recommandait en effet :

Il faut que les Elèves en Architecture regardent le dessin comme la base de toutes leurs opérations, non pour devenir Peintres, Sculpteurs ou Décorateurs [...] mais parce que pour être un bon Architecte, il leur convient de savoir assez bien dessiner la figure, l'ornement & l'art de modeler, afin de pouvoir devenir au moins de justes appréciateurs des talents des Artistes qu'ils doivent associer un jour à leurs travaux⁵⁰⁴.

Mais il manquait l'essentiel à la formation de Simon-Louis. Toujours d'après Blondel, si le dessin constitue la base de la formation d'un élève architecte, viennent ensuite les mathématiques, l'histoire, l'histoire de l'art, l'aménagement

⁵⁰¹ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁰² REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁰³ REGE, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁰⁴ BLONDEL, *Cours*, *op. cit.*, t. I, p. 135.

des jardins, la sculpture et la peinture, « autant d'arts libéraux inséparables de l'Architecture & des connoissances qui y sont relatives »⁵⁰⁵. De plus, l'aspirant architecte doit lire et se familiariser avec les bons auteurs, étudier les modèles célèbres laissés par les grands maîtres, travailler sous l'œil avisé d'un confrère plus expérimenté, fréquenter les artistes, les amateurs éclairés et les artisans, « s'accoutumer à observer les hommes »⁵⁰⁶, et s'exercer sur des projets présentant des contraintes et des mesures différentes. Toutes ces matières s'enseignent et s'apprennent, avant l'instauration de l'établissement de Blondel, chez un maître en particulier.

Blondel avait déjà, dans son premier ouvrage paru en 1737-1738 intitulé *De la distribution des maisons de plaisance*, présenté cinq modèles de demeures, que nous qualifions de « fiction-pédagogique »⁵⁰⁷. Sous le couvert de chantiers qu'il présente comme des réalisations effectives, Blondel offre au lecteur différents cas où l'architecte doit faire montre de ses talents : travaux déjà engagés par un autre et qu'on doit reprendre, difficultés liées au terrain, exigence du commanditaire, etc. Ces exemples constituent autant de cas pratiques auxquels un jeune architecte se trouvera un jour confronté dans l'exercice de son métier. Charge à lui d'y faire face, à condition d'y être bien préparé. Mais le jeune professeur Blondel, constatant les carences de la formation inhérentes à sa profession et indigné par le « silence des Architectes de nos jours [et] la disette des leçons publiques sur l'Architecture »⁵⁰⁸, à savoir l'école officielle de l'Académie royale, donna vers 1737, âgé d'une vingtaine d'années à peine, ses premiers cours d'architecture, d'abord sous la forme d'un préceptorat, puis assez rapidement à travers une école qu'il nomma *L'École des Arts*.

⁵⁰⁵ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. I, p. 143.

⁵⁰⁶ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. I, p. 131.

⁵⁰⁷ DAVRIUS, *thèse de doctorat*, p. 573.

⁵⁰⁸ BLONDEL, *Discours, 1754, op. cit.*, p. II.

Séjour à l'École des Arts

Après avoir appris les rudiments de son futur métier, Simon-Louis se transporta à Paris pour compléter plus en profondeur sa formation d'architecte. Nous avons déjà évoqué la publicité dont jouissait l'établissement de Blondel, rue de la Harpe, dans la presse nationale, presse qui trouvait un large écho partout en Europe. La famille Du Ry étant une grande famille d'architectes, peut-être l'information d'un tel établissement leur était-elle parvenue par des confrères, de la famille restée en France, si ce n'est directement par le *Mercur* qu'elle lisait. Quoiqu'il en soit, c'est tout naturellement que Simon-Louis s'inscrivit au mois de septembre 1748 aux cours dispensés par Blondel et ses confrères. À son arrivée à Paris, Du Ry adressa une lettre à sa sœur dans laquelle il décrivait l'école : cours, professeurs, prix et avantages d'un tel établissement :

Je vais chés M Blondel depuis 15 jours, depuis 8 heures du matin jusqua la nuit, son academie est composée de 6 professeurs M Blondel pour l'architecture, le second enseigne l'algebre et les mathématiques⁴ le 3m la coupe des pierres⁵ mais il ne commencera que dans deux mois, le 4m est pour la figure⁵⁰⁹, le 5m montre la perspective⁵¹⁰ et le 6m à modeler⁵¹¹. M Blondel fait outre cela tous les ans plusieurs voyages aux environs de Paris accompagné de ses eleves et les mene à Versailles, fontainebleau, marli, & en leur faisant remarquer les beautés et les défauts de ces batiments, il ira vendredi prochain à chantilli et je ly accompagnerai. Je crois que cette academie me conviendra assés le prix [*ajouté avec un astérisque en haut de la page* : qui est de 48 Francs par mois] est à la verité un peu fort mais quand je considere que si j'étois obligé de payer tous les maitres que j'ai nommés cy dessus apart, il men couteroit beaucoup plus je trouve que 2 [*biffé* : b] louis ou 48 francs [*biffé* : nest pas si cher] par mois n'est pas si exessivement cher, vous en jugerés vous meme et tu me diras ce quen pense mon Pere [...]⁵¹².

Dans cette lettre, l'élève reprend exactement le programme annoncé par Blondel dans son *Discours* du 16 juin 1747, même s'il ne cite pas les professeurs. En revanche il justifie le prix de l'école, 2 louis (ou 48 francs), par les mêmes arguments.

⁵⁰⁹ Gabriel de Saint-Aubin.

⁵¹⁰ Gravelot.

⁵¹¹ Girard.

⁵¹² *Lettre de Simon-Louis Du Ry à sa soeur*, n° 6, 23 septembre 1748.

Si le montant lui paraît un peu élevé, le fait d’avoir tous les enseignements réunis dans une même école se montre tous comptes faits très avantageux.

De par la nature même de cet apprentissage, à savoir au sein d’une école, la formation de Simon-Louis était plus encadrée. Dans le *Discours sur la manière d’étudier l’architecture, et les arts qui sont relatifs à celui de bâtir. Prononcé par M. Blondel, architecte à Paris, à l’ouverture de son deuxième cours public sur l’architecture, le 16. Juin 1747, Discours repris par le Mercure de France d’août 1747* (excepté l’ordre des leçons) – et que la famille Du Ry connaissait donc –, nous apprenons que l’enseignement se composait comme suit :

	9h-12h	15h-20h
Lundi :		
Mardi :	Mathématiques	Théorie de la convenance (jusque 18h)
Mercredi		Proportions du corps humain
Jeudi :	Mathématiques	Proportions du corps humain
Vendredi :		Théorie de la convenance (jusque 18h)
Samedi :	Mathématiques	Proportions du corps humain

De la Pentecôte à la Toussaint :

Lundi	Visite de bâtiments
Un jour par semaine	Leçons particulières de pratique dans différents ateliers de bâtiments

3 mois dans l’année	Perspective
---------------------	-------------

3 mois dans l'année	Art de modeler
3 mois dans l'année	Art du trait
3 mois dans l'année	Charpenterie et menuiserie

Le professeur fixa deux objectifs à l'école : premièrement, détailler les principes de tous les genres d'études concernant la théorie et la pratique du bâtiment ; secondement, aider par le secours du « dessein » tous les artistes en général. Le rôle primordial de cette discipline fut mis en avant par Blondel, bien avant l'institution des écoles gratuites de dessin qui se multiplièrent plus tard⁵¹³ (on peut faire ici un rapprochement avec l'École des élèves protégés). En outre, le professeur n'oubliait pas l'aspect pratique en parlant d'aller visiter, avec ses élèves, des ateliers. Une matière manquait toutefois à cet enseignement : le droit. Il semble que Blondel ne l'ait jamais vraiment dispensé à ses élèves.

Simon-Louis pouvait, grâce à cet enseignement, combler ses lacunes théoriques. Un fait rapporté dans sa correspondance nous éclaire sur le fonctionnement de l'école. Le cours de perspective, si important à ses yeux, ne démarra pas avant 1751. Dans un pli qu'il adressa à son père le 3 août 1751, il écrivit :

Je m'étois proposé de quitter Mr Blondell il y à deja six semaines, parce que je ne contoie plus avoir besoin de luy et que je songois à acquerir des connoissances qui me manquent entre autres la perspective, il s'étoit à la verité engagé à en faire donner un cours chés luy et je l'attendois depuis 3 ans, mais inutilement, je l'en avois fait resouvenir plusieurs fois contant qu'a force de l'importuner quil rempliroit à la fin ses engagements mais il s'excusoit [*biffé* : toujours] sur ce quil ny avoit presque que moy en etat de le suivre et il me remettoit toujours à la fin las de ces delais, je me suis avisé du moyen suivant, je sçai qu'entre 50 ou 60 eleves quil a chés luy quil y en à toujours plusieurs qui luy rapportent tout ce qui sy passe et ce que l'on y dit, j'ai donc feint dernièrement de mourir à l'un deux et je luy ai dit en confidence, que je contoie quitter incessamment Mr Blondell parce que je m'ennuyois d'être amusé, en un mot que je n'étois pas tout a fait content, la personne n'a pas manqué d'aller tout de suite rapporter notre conversation à M Blondell [*biffé* : lequel me] prit en particulier le lendemain et m'annonça quil etoit resolu de donner enfin ce cours si longtems attendu

⁵¹³ Lire à ce propos le *Tableau de Paris, Faisant suite aux Éditions précédentes*, t. X, Amsterdam, 1788, p. 99-103, qui consacre un chapitre très critique sur les écoles gratuites de dessin. Louis COURAJOD, *L'École Royale des élèves protégés*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1874.

quil esperoit que je voudrois bien le suivre, en ce cas la il m'exhorta de m'y attacher uniquement de meme qua la pratique s'offrant de m'aider de tout son credit, et de me procurer toutes les connoissances qui me seroient necessaires ; pour me prouver que cetoit tout de bon quil parloit, il me laissa le maitre de choisir les jours que je voudrois que nous sortissions ensemble tant pour visiter les batimens que les ateliers. Nous sortons donc [ajouté dans l'interligne : actuellement] deux ou 3 fois pas semaine et nous nous transportons successivement dans plusieurs batimens plus ou moins avancés que l'on construit [biffé : actuellement] [ajouté dans l'interligne : presentement] jen ay choisy 4, le 1 n'est que très peu avancé, lon y pose les fondations, le second est à peine hors de terre, lon pose la charpente au 3^m et la menuiserie serrurerie & au 4^{me}, nous allons outre cela dans differens ateliers il m'a fait faire connoissance avec un fameux menuisier de la rue du chantre ou j'ai mis le jeune Schneider il y à quelques jours.

Jespere quen suivant ces batimens avec exactitude, en visitant les ateliers avec soin, et en ne manquant pas surtout d'en faire de bons memoires, d'etre instruit en 3ou 4 mois (avec les connoissances que j'ai deja par devers moy) de ce qui concerne la pratique des batimens de ce païs cy.

Je conte donc rester encore quelques mois chés Mr Blondell, c'est à ce que je crois le parti le moins couteux que je puisse prendre attendu que je pourray continuer la theorie de l'architecture et profiter de ces conseils sur la pratique et au sujet des memoires que je dresserai sur cette partie, en meme tems que la perspective que je conte y apprendre à fond en moins de 3 mois. C'est un dessinateur et graveur nommé Gravelot qui [biffé : donnera des leçons de] [ajouté dans l'interligne : enseignera la] perspective chés M Blondell, cest un homme d'esprit et qui possède parfaitement cette [biffé : partie] science. Je vous prie de me marquer si vous jugés à propos que je reste chés Mr Blondell ou que je prenne un autre parti. Si comme je l'espere S A S me laisse encore icy jusqu'au printemps, je m'occuperai l'hiver prochain à m'affermir dans la distribution et la decoration et à recapituler les connoissances que j'ai deja acquises⁵¹⁴.

Il est clair que le programme de 1747 n'a pas été respecté à la lettre. C'est le cas pour les cours de perspective de Gravelot, mais peut-être également pour d'autres supprimés, reportés ou raccourcis. Au-delà de ces détails techniques, Du Ry nous informe « qu'entre 50 ou 60 eleves » ont fréquenté l'école en 1751, effectif assez conséquent, qui devait assurer de confortables revenus au professeur (si tous les élèves payaient régulièrement, ce qui était loin d'être le cas⁵¹⁵). Il s'agissait également d'une reconnaissance évidente de son enseignement. Blondel semble *régner* sur son école en véritable patriarche, entretenant des rapports allant bien au-delà de la relation classique professeur-élève⁵¹⁶. Lorsque Du Ry insista pour suivre les cours de perspective, dans la mesure où il semblait être le seul en état d'y assister, Blondel aurait parfaitement pu ne pas accéder à sa demande. Mais sa

⁵¹⁴ Lettre de Simon-Louis Du Ry à son père, n° 91, 3 août 1751.

⁵¹⁵ Archives Nationales, O¹ 1912, pièce 37, Lettre de Blondel à Marigny, 7 avril 1773. Blondel indique que seulement dix élèves le payaient, et que « tous les autres sont gratuits », car tant qu'il respirera, il ne refusera jamais ses talents à ses concitoyens.

⁵¹⁶ Dans le troisième volume de son *Cours* paru en 1772, il parle de ses leçons et de ses élèves auxquels il porte « un amour de Pere ». BLONDEL, *Cours, op. cit.*, 1772, t. III, p. lxxxiii.

générosité, et son honnêteté, incitèrent le professeur à engager Gravelot, même pour un seul élève, plutôt que de refuser les secours de son art, cette dépense dût-elle nuire à l'équilibre du budget de son établissement. De même, laisser à son élève le choix de fixer les jours des visites aux monuments marque un trait fort singulier dans l'enseignement. Quand Du Ry écrit qu'il y a plusieurs élèves qui rapportent au professeur tout ce qui se passe dans l'école, il ne faut pas y voir un climat délétère de délation. Cela prouve au contraire la proximité que le professeur souhaitait entretenir avec ses élèves. On peut douter que la même ambiance et la même émulation aient régné dans les salles de l'école de l'Académie à la même période, avant que Blondel n'en prenne la direction. Il était en effet notoire que l'école officielle avait cessé d'offrir une formation sérieuse depuis la mort d'Antoine Desgodets en 1728.

Simon-Louis Du Ry, peu avare de détails dans sa correspondance, nous brosse un portrait assez flatteur du professeur Blondel en 1748 :

Pour M Blondell il merite une description plus etendue. je lui trouve beaucoup de lair de M Cop il à environ 45 ans, pour de lesprit et de la litterature il en a beaucoup, cest outre cela un homme qui decide hardiment de tout, sa voix qui est fort sonore et accompagnée de roulemens des yeux de gestes et de grimaces convenables au discours qui donnent beaucoup de poids à ce quil dit, au reste il est très honete homme et fort propre au metier dont il se mele. Il nous a mené la semaine passée à Chantilly Château et bourg appartenant au prince de Condé situé à 10 lieues de Paris nous etions quatre de ses eleves pendant les deux jours que nous y sommes restés il s'est donné beaucoup de peine de nous faire remarquer les beautés et les defauts tant des batiments que des jardins⁵¹⁷.

À propos d'une visite *in-situ* organisée par le professeur, l'élève Du Ry rapporte : « le dejeuner fini nous jouames a des petits jeux Melle Blondell qui à la voix fort jolie chanta, son Pere qui chante très bien en fit de meme lon fit des contes »⁵¹⁸. Ailleurs, à propos d'une fête :

Je te dirai pour nouvelle que je me suis bien diverti il y à eu dimanche 8 jours chés M Blondell, il y à environ deux mois que nous luy donnames un bouquet et que nous tirames un feu d'artifice dans son jardin à loccasion de la fete de St Jaques dont il porte le nom, il en fut si content quil nous promit de nous faire danser le jour de son autre fete la St françois et il nous à tenu parole, jamais je navois vu d'assemblée aussy brillante ny si nombreuse, nous etions environ 130 p[raturé : d]ersonnes, 60 Dames et le reste d'hommes sa maison qui ne laisse pas que d'etre assées vaste nous pouvoit a peine contenir lon dansoit dans trois endroits, deux autres pieces destinées à se rafraichir offroient des rafraichissemens de toutte espece, il y avoit encore deux pieces avec des tables à jeu ou M

⁵¹⁷ Lettre de Simon-Louis Du Ry à sa sœur, n° 7, 11 octobre 1748.

⁵¹⁸ Lettre de Simon-Louis Du Ry à sa sœur, n° 75, 20 octobre 1750.

Blondell avoit sagement placé 5 ou 6 Mères et autant de Barbons, [biffé : qui] telle étoit la disposition de [raturé :]sa maison [biffé : de M Blondell]. Le bal à commencé à 9 heures [ajouté dans la marge gauche : du soir] et à duré jusqua 8 ½ du matin, je le repete je ne me souviens pas de m'etre jamais si bien diverti⁵¹⁹.

Montaigne a dit des écoles de son temps qu'elles étaient des « geôles pour une jeunesse captive ». À lire ces récits sur l'école de Blondel, on a le sentiment qu'au XVIII^e siècle l'éducation des artistes, du moins rue de la Harpe chez Blondel, se faisait dans un climat affectueux et joyeux.

Simon-Louis Du Ry se perfectionna encore pendant près de quatre ans en Italie. Mais il garda et appliqua, tout au long de sa carrière, les principes de convenance transmis par Blondel. Vers 1780, il adressait une lettre à l'Académie royale d'architecture pour une place vacante de correspondant : « Je n'ai point l'honneur d'être connu de vous monsieur, mais Mess.rs Peyre, de Wailly, Moreau et Dro[u]art avec lesquels j'ai étudié à Paris sous feu Mr. Blondel depuis 1748 jusqu'en 1752 doivent se ressouvenir de moy »⁵²⁰. L'ancien élève marchait alors dans les pas de son ancien professeur, comme en témoignent ses œuvres : Du Ry n'est jamais tombé, ni dans un excès d'ornements (mouvement rocaille qui était, encore à la fin du siècle, très répandu dans les états allemands), ni dans un excès de rigueur dit « néo-classique », comme le fit Ledoux ou Boullée, d'autres anciens élèves de Blondel ; le château de Wabern (1770) ou le Fridericianum (1769-1776) en sont des exemples éloquents.

⁵¹⁹ *Lettre de Simon-Louis Du Ry à sa sœur*, n° 46, 15 octobre 1749.

⁵²⁰ Archives de l'Institut, carton B 21.2

III.3 *Les principaux élèves du « fameux Blondel »*

Après le cas de Simon-Louis Du Ry, voyons celui de Jean-Jacques Huvé (1742-1808), qui plus tard, mentionna, lui aussi, les cours de Blondel dans une de ses lettres. Avant de devenir l'un des architectes les plus intéressants de la fin du XVIII^e siècle⁵²¹, il fréquenta l'école de la rue de la Harpe entre 1759 et 1762, puis fut admis comme élève de l'Académie⁵²² où il remporta un prix d'émulation en avril 1765⁵²³. Dans une lettre qu'il adressa à sa mère à propos de ses premiers pas dans la capitale, le jeune Huvé, accompagné de son pasteur, raconte qu'après « avoir visité les monuments les plus remarquables, [ils allèrent] enfin trouver le fameux Blondel ». Le professeur les « reçut avec emphase, étant annoncé par des gens riches ayant quelque crédit ». Huvé nous rapporte alors ces propos du maître à son nouvel élève : « Sachez, nous dit-il, que parmi les 50 ou 60 jeunes gens qui viennent étudier icy, il y en a la moitié au moins qui sont de mauvais sujets, si bien que la police a prononcé que ceux d'entre eux qui auraient mérité 15 jours de prison y resteraient six semaines... Mais je vous confierai à un nommé Leroi⁵²⁴, déjà fort instruit et raisonnable, et cela ira bien ». Malheureusement, ce « Leroi » ne vivait pas seul : il « était en pension avec des jeunes gens qui n'étaient pas aussi sages que lui et je fus associé aux bons comme aux mauvais, et par conséquent fort dépaïsé⁵²⁵... » Malgré quelques incartades, sa première année « s'est passée en étudiant les p[remi]ers principes de l'architecture, en faisant des progrès dans le

⁵²¹ Sébastien CHAUFFOUR, *Jean-Jacques Huvé (1742-1808), architecte : Retour à Palladio*, Thèse de l'École Nationale des chartes, Paris, 2005.

⁵²² Archives Nationales, O¹ 1930, pièce 25, *Catalogue des Elèves de L'Académie Royale d'Architecture inscrits en 1763*, s. d., 1763.

⁵²³ Archives Nationales, O¹ 1930, pièce 34, *Catalogue des prix d'émulation, de juin 1763 à décembre 1765*, s. d., début 1766 : Avril 1765, « Le s.^r Huvé De Magnanville près de Mantes, plus de presumption que de vrai mérite, Projets de Bains publiques pour l'Isle des signes, J.F. Blondel ».

⁵²⁴ Il s'agit de Julien-David Leroy (1723/8-1803), futur assistant de Blondel à l'Académie royale d'architecture et son successeur. Il est l'auteur en 1758 des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*.

⁵²⁵ Jean-Claude HUVÉ, *Jean-Jacques Huvé (1742-1808)*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 21-22.

dessin et prenant l'usage du monde⁵²⁶ ». Lors des visites qu'organisait Blondel, Huvé rapporte qu'en juillet 1760, avec ses camarades, ils voyaient « le gros M. Blondel [...] garder son sang-froid dans la galerie et dans la chapelle de Versailles, quoique entouré de spectateurs du plus haut rang, perdre la tête dans les jardins et surtout dans l'Orangerie⁵²⁷ ». Vers 1767, Huvé commença à collaborer avec l'architecte Jacques-Denis Antoine au projet d'un nouvel Hôtel de la Monnaie. Également pressenti pour travailler avec Ledoux, il opta finalement pour le premier, sur le conseil de nombreuses personnalités, dont Blondel lui-même. Il remporta le Grand Prix de l'Académie en 1770 avec le projet d'un « arsenal de terre », et partit à Rome en 1774⁵²⁸. Vers la fin de sa vie, Huvé avait toutefois minoré l'importance de Blondel dans sa formation, au profit de son adjoint puis successeur – et ancien élève – à la chaire académique, Julien-David Le Roy, l'un des promoteurs du goût « à la grecque »⁵²⁹.

L'*École des Arts* étant une institution privée, nous ne possédons pas ses archives ni la liste de ses élèves. De nombreux témoignages nous permettent toutefois de constater que la grande majorité des architectes qui ont compté dans la seconde moitié du XVIII^e siècle suivirent l'enseignement de Blondel, que ce soit rue de la Harpe ou à l'école de l'Académie. La correspondance de Simon-Louis du Ry représente, nous venons de le voir, un exemple unique de documentation sur l'organisation de l'école de Blondel pour la période allant de 1748 à 1752. Mais l'école de la rue de la Harpe accueillit quantité d'autres élèves dont le nom allait passer à la postérité. On peut citer à titre d'exemple Jean-Raphaël Servandoni⁵³⁰ ; Charles De Wailly (1730-1798) ; Marie-Joseph Peyre (1730-1785) ; Pierre-Louis Moreau-Desproux (1727-1794) ; Louis-François Trouard (1729-1797) ; Alexis Liétard ;

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁵²⁷ Jean- Claude HUVÉ, *L'Union des sciences*, 2^e cahier, p. 173. CHAUFFOUR, *Jean-Jacques Huvé, op. cit.*, p. 122.

⁵²⁸ HUVÉ, *Jean-Jacques Huvé, op. cit.*, 1994, p. 25.

⁵²⁹ Voir I.4.

⁵³⁰ Fils du célèbre architecte, Blondel avait déjà travaillé avec son père pour les fêtes de 1739 dont il grava les planches du recueil l'année suivante. BLONDEL, *Description des festes données par la ville de Paris, op. cit.*, 1740.

Étienne-Louis Boullée (1728-1799) ; Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) ; Alexandre Théodore Brongniart (1739-1813) ; Jacques-Guillaume Legrand (1743-1808) ; Jacques Molinos (1743-1831) ; Victor Louis (1731-1800) ; Jacques Gondouin (ou Gondoin) de Folleville (1737-1818) ; Jean-Baptiste Vallin de la Mothe (1728-1800) ; Philippe de la Guêpière (1715-1773) ; William Chambers (1723-1796) ; Niklaus Sprüngli (1725-1802) ; Pieter de Swart (1709-1772) ; Karl Philipp Christian von Gontard (1731-1791) ; ou encore Érasme Ritter (1726-1805). Nombre d'architectes étrangers propageaient la vision blondélienne de l'architecture dans toutes les cours d'Europe, mais aussi d'anciens élèves français, comme Vallin de La Mothe en Russie ou de La Guêpière en Allemagne⁵³¹. Cette liste n'est naturellement en aucun cas exhaustive et nous avons préféré ne pas citer quelques architectes sur lesquels des doutes subsistent quant à leur participation aux cours de Blondel.

Quelles conclusions peut-on tirer de cette longue liste d'architectes ? Qu'ont-ils en commun et qu'est-ce qui les sépare ? Retrouve-t-on une trace de leur passage à l'école de Blondel ? Le parcours de ces différents architectes a de commun, en premier lieu, d'avoir tous été formés par le célèbre maître à Paris, bien que tout semble opposer un Du Ry à un Boullée, un Louis à un De Wailly, etc. Si certains continuèrent dans les pas de leur ancien professeur, d'autres s'en écartèrent radicalement. Cependant, malgré parfois leurs oppositions, tous ces architectes opérèrent un retour à l'antique et aux formes classiques. Même si le résultat final peut quelquefois sembler hétérogène, leur « credo » commun fut un refus de l'excès de l'ornement, des formes chantournées. Ils suivirent sur ce point les préceptes de leur professeur, même si certains allèrent beaucoup plus loin et se radicalisèrent dans des formes simples et géométriques, s'épanouissant dans le mouvement que l'on nommera « néo-classique ».

Bien sûr, on ne peut nier le grand succès que représente cette liste pour Blondel. Mais l'élève fait-il le disciple ? Peut-on parler de filiation intellectuelle

⁵³¹ Freek H. SCHMIDT, *Expose ignorance and revive the « Bon Goût », Foreign architects at Jacques-François Blondel's École des Arts*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 61, n° 1, mars 2002, p. 429.

pour cette génération qui tourna le dos aux préceptes enseignés par le théoricien ?
Ces questions appellent des réponses en nuances.

III.4 *Blondel et ses élèves : un jugement réciproque sévère*

Voltaire a qualifié le règne de Louis XV d'« orageux dans son commencement, brillant du plus grand éclat pendant cinquante années, mêlé ensuite de grandes adversités et de quelque bonheur, et finissant dans une tristesse assez sombre, après avoir commencé dans des factions turbulentes⁵³². » C'est vrai en politique, c'est aussi vrai dans les arts, qui ont vu en France triompher la brillante fantaisie du goût rocaille, avant de virer, à partir des années 50, au sévère goût « à la grecque ». À bien des égards, la pensée architecturale et la vie de Jacques-François Blondel, un esprit modéré par excellence, n'ont pas échappé à cette volte-face, dont ce théoricien de l'architecture a combattu les excès. Le « siècle des Lumières » change de climat après les défaites de la guerre de Sept Ans et la paix humiliante de 1763, suivie par la mort de Madame de Pompadour l'année suivante.

Contrairement à l'image stéréotypée qui le suit comme une ombre, Blondel n'était pas un homme de parti pris, mais bien un homme de compromis et de modération. Il craignait pour l'avenir d'une grande tradition, elle-même modérée. Il observait des changements, mais il n'hésitait pas à juger ce qu'ils pourraient avoir d'excessif ou d'inopportun. Il redoutait de voir ce jour où, écrit-il, « on osera tout se permettre : des colonnes et non des ordres ; des ouvertures et non des portes et des croisées ; on préférera la richesse aux symboles ; on n'observera ni caractère ni style ; on défigurera les formes ; on altérera les proportions ; [...] point de doute que l'on ne fera plus que de la Maçonnerie, mais jamais de véritable Architecture⁵³³ ». Le principe d'équilibre simple, vivant, adaptable qu'il louait, et qu'il avait réussi à imposer (avec d'autres) contre les extrêmes du goût rocaille, il le vit exposé à de nouveaux extrêmes, ceux du rigorisme dit « néo-classique ».

⁵³² VOLTAIRE, *Œuvres historiques, Précis du siècle de Louis XV*, éd. de René Pomeau, Paris, Gallimard, 2000 (1^{re} éd. 1957), p. 1299.

⁵³³ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 120.

La « manière » de Blondel se caractérise plus par la « voie moyenne », la *mediocritas aurea* de Cicéron, que par l'adoption de dogmes. Opposé à toute forme d'excès, il préconisait que l'architecte dût toujours rechercher la meilleure solution en fonction des circonstances, sans jamais pencher trop dans un sens ou dans l'autre. Autant les licences du rocaille ne lui convenaient pas, autant la rigueur « néo-classique » le rebuta. Car c'est bien là tout le paradoxe : autant les sectateurs du « goût à la grecque » reprochaient aux créateurs de la rocaille leur licence, leurs écarts et abus, autant eux-mêmes firent preuve de la même liberté d'invention dans leurs œuvres. Pour affirmer la modernité de leur démarche par rapport à l'art antique, les tenants du « goût à la grecque » (auxquels s'opposa finalement Cochin aussi), intégrèrent, comme l'indique Daniel Rabreau, « au système des ordres leur manière décorative, guidée par une sorte de rhétorique de l'emphase, souvent pittoresque – sans le moindre respect pour la bienséance ou la convenance, ce qui, par exemple, provoqua les premières réprimandes de Jacques-François Blondel adressées au jeune Ledoux⁵³⁴ », comme nous allons le voir.

Jacques-François Blondel avait parfaitement compris ces changements, ce passage d'un excès à un autre. Dans le troisième tome de son *Cours d'architecture* paru en 1772, il se livra, dans son *avant-propos*, à quelques *observations sur différentes parties de l'architecture*, qui éclairent le lecteur sur la nature de ce changement de goût dans les arts, et plus particulièrement l'architecture, à partir des années 1750. Il nous semble nécessaire de retranscrire ici certains passages essentiels de ce texte :

§. I.

Les connoissances qu'il a fallu aux Anciens, pour élever leurs monuments, ont de quoi étonner ; cependant, malgré les grands exemples qu'ils nous ont laissés, il n'en est pas moins vrai que les changements arrivés dans nos usages, la différence du climat & la diversité de nos matieres, semblent nous avoir forcés à créer, pour ainsi dire, *un nouvel Art pour élever des édifices relatifs à nos besoins* [c'est nous qui soulignons] : d'ailleurs, il en faut en convenir, *nous envisageons le spectacle de la Nature autrement qu'eux* [id.]. Tout est changé, les Mœurs, les Dieux, la Politique ; ces changements ont du nécessairement en produire dans les édifices que nous élevons ; *c'est pourquoi il seroit peut-être déraisonnable de vouloir aujourd'hui élever chez nous des édifices précisément dans le goût de l'antique* [id.] ; une pareille

⁵³⁴ Daniel RABREAU, « Du « goût à la grecque » sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », *Revue de l'art*, n° 170/2010-4, p. 45.

imitation feroit presque *la censure de nos productions* [*id.*]. Sans doute, les ouvrages des Anciens seront toujours des chefs-d'œuvre ; *mais ils ne peuvent nous servir de modeles* [*id.*] : leurs Artistes peuvent bien nous apprendre à penser ; *mais nous ne devons pas penser comme eux* [*id.*]. Tous les Peuples ont un caractere, une maniere de sentir qui leur est propre : la notre un jour ne pourra faire loi, pour les édifices à élever par la postérité.

§. III.

Depuis environ 30 ans, on a fait en France des changements si considérables, dans la décoration intérieure de nos appartements, qu'il semble, en les examinant avec attention, qu'il y ait au-moins un siecle de distance, lorsqu'on vient à comparer les decorations exécutées au commencement de ce siecle, avec celles dont on fait usage de nos jours⁵³⁵. [...]

Il faudrait faire l'analyse de ce texte où chaque mot compte. Mais ce n'est pas tout.

§. IV.

Il y a plusieurs années qu'il sembloit que notre siecle étoit celui des Rocailles ; aujourd'hui *sans trop savoir pourquoi* [*id.*], il en est autrement. Alors le goût Grec & Romain nous paroissoit froid, monotone : à présent, nous affectons la charge de la plupart des savantes productions de ces Peuples ; & *sans trop y réfléchir* [*id.*], nous prétendons que les autres Nations s'assujettissent à faire usage de notre maniere de décorer, soit que nous imitions, dans nos appartements, la bisarrerie des ornements de Pékin, soit que nous ramenions, dans l'ordonnance extérieure de nos édifices, le goût pesant des premières inventions de Memphis. Long-temps le genre des Cuviliers & des la Joue a été préféré aux productions des Mansard & des Perrault ; les tableaux des Vateau ont été substitués aux chefs-d'œuvre des le Brun. Il ne nous reste plus qu'à introduire le goût gothique dans notre Architecture, & peut-être n'en sommes-nous pas éloignés ; tous les Propriétaires en effet prétendent être Architectes, au point que celui qui a la passion de bâtir, aimeroit mieux y renoncer, que de s'assujétir à suivre les conseils d'un homme éclairé qui le contraindrait dans ses goûts, & l'empêcheroit de s'annoncer pour ce qu'il croit être⁵³⁶.

Blondel admire les Anciens, il loue leur décoration, mais estime qu'il faut adapter leur architecture à nos mœurs⁵³⁷ ; il apprécie la construction des gothiques, mais juge leurs ornements périmés⁵³⁸. Il va même jusqu'à écrire, comme nous l'avons déjà observé : « Il importe après tout assez peu que nos monuments ressemblent à l'architecture antique, ancienne, gothique ou moderne, pourvu qu'il en résulte un heureux effet et un caractère convenable à chaque genre d'édifice ! Un véritable architecte est impartial ; le beau pour lui est toujours beau⁵³⁹ ».

⁵³⁵ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. liv-liv.

⁵³⁶ *Idem.*

⁵³⁷ *Ibidem*, t. II, p. 95.

⁵³⁸ BLONDEL, *Homme du monde, op. cit.*, t. I, p. 36.

⁵³⁹ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. II, p. 318.

Cette architecture-là est celle dont J.-F. Blondel lui-même, J. Gabriel, Lassurance le fils, Contant d'Ivry, Patte et surtout A.-J. Gabriel, les maîtres de sa génération cités dans le *Cours*, ont donné en abondance des exemples à la France⁵⁴⁰.

Blondel, lui, avait souhaité que l'influence italienne, antique ou moderne, certes présente, fût assimilée et traduite selon les canons du goût français. Un an avant sa mort, il mettait encore en garde les jeunes artistes contre une imitation trop servile d'édifices trop anciens, leur recommandant de puiser les proportions de l'architecture dans la Nature, afin de voir moins souvent « des compositions comiquement sévères »⁵⁴¹. Il se demandait quel besoin il y avait à passer les mers pour étudier ce que des peuples, ingénieux sans doute, ont fait il y a deux mille ans. Blondel montrait ici ses réserves envers les *Ruines de la Grèce* de son assistant Le Roy. Moderne et Français, il ne se voulait pas primitiviste.

En 1778, un nouveau règlement fit obligation aux pensionnaires du roi d'exécuter un relevé d'antique pendant leur séjour romain⁵⁴². Un « néo-classicisme » quelque peu primitiviste, devenu norme académique, était désormais porté aussi par la mode.

Le marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du Roi depuis 1751, démissionne en 1773. En 1774, année de la mort du roi, Gabriel démissionne aussi et Blondel meurt. Un cycle s'achève. Son adjoint depuis 1762 à l'Académie royale d'architecture, « l'archéologue » Le Roy, lui succède de fait. Mathurin Cruey, le lauréat du prix de 1774, devenu ensuite le célèbre architecte nantais que l'on connaît, écrit quelques décennies plus tard, à propos de ces années d'enseignement :

⁵⁴⁰ HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. III, *op. cit.*, p. 472.

⁵⁴¹ BLONDEL, *Cours*, *op. cit.*, t. IV, p. viii.

⁵⁴² PÉROUSE, *Histoire de l'architecture*, *op. cit.*, p. 405.

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 composai à l'Académie. Ce projet a été fait dans le genre des anciens, sans ressembler à aucun de leurs monuments. 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, c'est-à-dire de la suppression des colonnes accouplées ou montées les unes sur les autres, des balustres que l'on mettait partout, des pilastres multipliés que l'on plaçait même derrière les colonnes et dans les angles des avant corps et des arrières corps ; enfin ce projet a servi à épurer le goût, et, dans l'espace de quelques années, l'École a été purgée de tout ce fatras de choses inutiles et superflues.

Lors de mon voyage à Rome, je vis les ouvrages de l'Antiquité, et j'en fus frappé d'une manière ineffaçable⁵⁴³.

Une fois délivré de ce « pédant » de professeur, le jeune élève se sentait en état de prendre « un essor plus étendu », et de prendre dans la Rome antique ses nouveaux modèles.

⁵⁴³ *Lettre de Mathurin Crucy à Baraguey*, 1807. Archives départementales de Loire-Atlantique, 121 J – Dépôt 18. Extrait de Claude ALLEMAND-COSNEAU, *Mathurin Crucy, 1749-1826, architecte nantais néo-classique*, catalogue d'exposition, Nantes, Musées départementaux de Loire-Atlantique, 1986, p. 146-147.

Une dernière leçon posthume

Vers la fin de sa vie, le vieux professeur, accablé par des problèmes financiers et la maladie, sentait bien que la route sur laquelle s'engageaient ses anciens élèves dépassait de loin l'horizon qu'il leur avait fixé. Tout comme les tomes V et VI du *Cours d'architecture*, le dernier ouvrage de Blondel paraît après la mort du maître. *L'Homme du monde éclairé par les Arts*, c'est son titre, est publié en 1774 par Jean-François de Bastide, un ami de longue date de Blondel, à Amsterdam. Il est assez difficile de saisir comme un tout les réflexions et les analyses qui émaillent ces nombreuses pages. Le fait que Blondel en ait rédigé une partie, et Bastide l'autre, complique la tâche. La faiblesse littéraire de Bastide, la multiplicité excessive des personnages, la fiction qu'il fait intervenir, et surtout l'intrigue amoureuse – assez faible au demeurant – noie quelque peu les réflexions sur les beaux-arts. De longs passages, parfois sans grand intérêt, viennent obscurcir des descriptions et des jugements fort intéressants sur l'architecture contemporaine de Blondel.

C'est donc à travers la plume de Bastide, homme de lettres avec qui l'architecte avait déjà collaboré pour le roman *La petite maison* une trentaine d'années plus tôt, que le lecteur – ainsi que certains de ses anciens élèves implicitement visés – découvre les derniers jugements du maître. Décrivant une maison construite sur des plans invraisemblables⁵⁴⁴, le comte de Saleran (alias Blondel) critique l'absence de proportions dans les masses, des parties sans relation entre elles, la confusion dans les détails, etc. Rien d'étonnant à ce gâchis : le commanditaire, un marquis ignorant dans les arts, « pour se conserver le droit

⁵⁴⁴ *Ibidem*, t. I, p. 26.

funeste de suivre sa fantaisie & son caprice impérieux »⁵⁴⁵, a choisi un menuisier pour le diriger lui-même dans ses travaux. Il a fallu que le ridicule réveille le marquis de son aveuglement pour qu'il se décide à recruter un architecte. Celui-ci a pu faire alors valoir son bon goût dans les parties qui restaient à bâtir, « mais le mal était fait »⁵⁴⁶.

Plus loin, le porte-parole de Blondel livre à sa correspondante son sentiment sur la notion du « goût national », et l'apport licite de l'art et des artistes étrangers aux productions nationales :

J'ai dit que pour beaucoup de gens du monde, tout ce qui n'avoit pas l'air & le caractère national, devenoit barbare ; que, selon eux, nous étions assez riches de notre propre fond, sans aller chercher bien loin les productions des terres étrangères. Cette opinion m'a toujours paru extravagante. Ce n'est pas que je ne sache ce que nous valons, & combien notre Nation a produit de chef-d'œuvres ; mais je n'en ai pas moins toujours désiré qu'on associât, à ces mêmes chef-d'œuvres, ceux des autres Peuples qui cultivent les Arts avec fruit. Si cette association n'a pas existé, ou n'a pas produit tout le succès qu'on avoit droit d'en attendre, ce n'est pas que nos jeunes Artistes ne voyagent en Italie, en Allemagne, en Angleterre ; mais dans quel esprit & avec quel fond voyagent-ils ? La plupart quittent Paris sans le connoître, sans avoir parcouru même les Provinces de la France, de sorte que dans les Pays étrangers, ils imitent précisément tout ce qui paroît contraire à nos usages, à nos mœurs, & à la température de l'air du lieu que nous habitons, de maniere qu'à leur retour, ils n'enfantent presque que des monstres. Il y a plus : ceux qui n'ont jamais quitté leurs foyers poussent tous les jours l'indiscrétion jusqu'à introduire, d'après nos Livres, les prétendues productions des Grecs. Pékin à son tour passe sur la scene : nous en sommes à présent à ressusciter les rêveries des Arabes, & je ne désespere pas que, si cette inconséquence continue, avant la fin du siècle on ne rencontre sur ses pas les extravagantes compositions des onzièmes & douzième siècles⁵⁴⁷.

Ces propos publiés en 1774 sont une mise au point d'une exceptionnelle importance, tant ils sont équilibrés sur la question qui a toujours hanté Blondel. Ils font écho au *Discours*⁵⁴⁸ que le maître prononça à l'Académie royale d'architecture, en novembre 1756, peu de temps après son élection au sein de cette assemblée. Pour le professeur, un élève, futur architecte, devait être au fait des productions de sa propre patrie, et surtout des productions du Grand Siècle, avant d'aller puiser

⁵⁴⁵ *Ibidem*, t. I, p. 28.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, t. I, p. 28.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, t. I, p. 35-36.

⁵⁴⁸ Archives Nationales, O¹ 1930, pièce 19, novembre 1756, *Discours prononcé à l'Académie Royale d'Architecture Le 9^{bre} 1756 par Jacques François Blondel Architecte du Roi, dans Lequel on éssëie de prouver La nécessité de distribuer tous Les ans dans cette Académie deux nouvelles médailles pour deux prix démulation, concernant L'art du Dessein relatif à L'Architecture.*

son inspiration ailleurs. Il rappelait que sous Louis XIV, on envoyait des hommes déjà instruits à l'étranger. « Peut-on trop apprendre, lorsque l'on doit éclairer les autres⁵⁴⁹ ? » Faire venir des étrangers célèbres n'est aux yeux de Blondel qu'un faste souvent inutile et quelquefois dangereux. L'exemple du Cavalier Bernin en témoigne, mais Blondel rappelle que bien avant cette époque, sous François I^{er}, Sebastiano Serlio avait été appelé pour dessiner les plans du Louvre, mais ce furent les dessins de Pierre Lescot qui l'emportèrent. Il est donc moins nécessaire, estime-t-il, de faire venir de grands Maîtres, que d'envoyer à l'étranger des jeunes gens déjà assez instruits pour pouvoir étudier les œuvres locales sans s'y inféoder. Et Blondel d'expliquer pourquoi les Beaux-Arts en France « commencent à s'obscurcir & à s'énerver. Ils paroissent se soutenir, sans doute, parce qu'il est encore, & des hommes de grand mérite, & des Protecteurs éclairés ; mais que pourront-ils contre une multitude d'Artistes infideles, ignorants & présomptueux, & contre cet essaim inébranlable, décisifs du bon air, qui foulent le génie & surchargent la terre, quoiqu'ils soient si légers. »⁵⁵⁰ Les artistes infidèles avaient été les Lajoüe, les Meissonnier, les Pinault, patrons des excès « rocaille » ; en 1774, ce sont les Boullée, les Ledoux et les Lequeu, les « rigoristes » de la mode dite « néo-classique ».

Le roman continue le combat du *Cours* contre les « infidèles ». Le comte de Saleran raconte un peu plus loin à sa correspondante qu'il s'est trouvé un jour dans une belle maison, bâtie sur les dessins d'un certain M. D**, qui sans être aussi célèbre qu'Hardouin-Mansart, ne s'est jamais écarté des principes de l'art. Les dedans de cette maison ont depuis été restaurés « & embellis il y a une vingtaine d'années, temps où Pinault (12) & Meissonnier (13) imaginèrent ces ornements qui ont long-temps été en vogue ; ornements ingénieux à la vérité, mais qui n'auroient jamais dû être imités, parce que le génie ne s'imite point. »⁵⁵¹ Dans des notices

⁵⁴⁹ BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, op. cit., t. I, p. 37.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, t. I, p. 38-39.

⁵⁵¹ *Ibidem*, t. I, p. 47-48.

biographiques placées à la fin du second tome, Blondel précise que c'est Pinault le père

qui imagina le contraste dans les ornements. Ce goût fut malheureusement imité par la multitude des Artistes ; & ceux-ci n'ayant ni son génie ni ses talents, ont produit un nombre infini de chimeres & d'extravagances⁵⁵².

Quant à Meissonnier, orfèvre né à Turin,

ses talents [étaient] supérieurs dans cet Art [...]. Il crut avoir un goût décidé pour l'Architecture, & quitta l'Orfèvrerie où il excelloit, pour ne produire que des chimeres qui ont long-temps corrompu le goût, & dont le mauvais effet se fait encore sentir, généralement, dans les ouvrages des jeunes Artistes. Peut-être étoit-il propre à donner les dessins des fêtes & des pompes funèbres : on doit le croire même, à en juger par la décoration du feu d'artifice qui fut exécuté à Versailles, à la naissance de feu Monseigneur le Dauphin. Mais toutes ses autres productions en Architecture, au génie près, sont inexécutables, & n'auroient pu servir, si elles avoient été imitées, qu'à faire disparaître, à jamais, les vrais préceptes de l'art⁵⁵³.

Blondel porte un jugement sévère, autant sur les compositions « rocaille » que sur leurs auteurs : la beauté devrait moins consister à rassembler beaucoup d'ornements, qu'à présenter un beau simple et des proportions capables de plaire à tous les yeux.

L'Homme du Monde prenant la forme d'une correspondance à plusieurs voix, Blondel, à travers tel de ses personnages fictifs, feint de prendre la défense de ce genre de décoration. Mais l'argumentaire qu'il développe s'apparente rapidement à une plaidoirie absurde en faveur d'un genre, où les défauts sont portés au gigantisme et se discréditent eux-mêmes. Un *amateur* écrit à la marquise de Galeas, à propos des amateurs qui osent s'en prendre aux œuvres de Pinault et Meissonnier :

Je fus scandalisé, sur-tout, du mépris tranchant avec lequel il parla des ornements qu'il appelle bigarrure. Il leur donne ce nom, parce qu'il a une passion décidée pour l'antique ; & moi, qui n'ai point de passion que celle, du moins, d'éclairer charitablement l'erreur, ou de combattre hautement l'orgueil, j'appelle ce goût exclusif sécheresse d'imagination, imitation

⁵⁵² *Ibidem*, t. II, p. 293.

⁵⁵³ *Ibidem*, t. II, p. 293-294.

FUHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier, un génie du rococo (1695-1750)*, *op. cit.*

servile & toujours déplacée, lorsqu'il s'agit sur-tout de la décoration de l'appartement d'une jolie femme, objet dont apparemment il ne sent pas tout le prix⁵⁵⁴. [...]

Imaginez-vous que tout, dans les appartements, présente un contraste admirable. On ne remarque pas une ligne droite, ni dans les plans, ni dans les élévations. La symétrie en est bannie⁵⁵⁵. La composition & l'élégance des ornements n'ont jamais rien offert de plus satisfaisant ; idées riantes que la magie des glaces répète encore, & semble multiplier à l'infini. Je pourrais dire, avec vérité, que je connois rien de si propre à faire tourner la tête. Ces dessins charmants ont été donnés par feu M. Leroux (16) [note (16) : [...] Il se laissa même entraîner au mauvais goût de Pinault qu'il imita souvent.], Architecte du Roi ; & ont été exécutés par Pinault, Artiste, à qui nous devons toujours une reconnaissance & une admiration infinies, pour toutes les jolies choses qui embellissoient nos demeures, avant qu'un tas d'originaux vînt critiquer nos modes & les plaisirs de notre imagination. Figurez-vous le spectacle enchanteur des ornements les plus légers, alliés avec les peintures les plus galantes, des Bouchers & des Natoire, entremêlés avec des bas-reliefs, des trophées, des dragons volants, & les plus jolis sapajous⁵⁵⁶. Par-tout on remarque des fleurs, des guirlandes, des palmettes, des rocailles, des pagodes ; enfin, des riens charmants assortis aux cadres chantournés, aux moulures des panneaux, qui, dissimulant avec un art infini leur origine et leur sommet, se perdent, par des contours pittoresques, sous la sculpture aussi admirable qu'intéressante.

Ne conviendrez-vous pas, Madame, que toutes ces merveilles sont préférables à ces formes tristement régulières, enfantées par nos prétendus hommes de bon sens, & applaudies avec excès par ces Amateurs froids, qui croient nous en imposer par l'admiration stérile des productions de l'Antiquité. Je suis intimement convaincu que la décoration de nos appartements doit tenir essentiellement à nos mœurs ; & que le style de nos salons, de nos salles de compagnies, de nos toilettes, de nos boudoirs, doit être analogue à la légèreté des propos galants qu'on y débite. Je crois encore que le genre grave doit être réservé pour les appartements des vieux époux, gens qui préfèrent l'ennuyeuse uniformité, par un intérêt de vraisemblance, & par un choix de vanité⁵⁵⁷.

Peu de textes du XVIII^e siècle définissaient aussi bien le goût « rocaille ». Le type de beauté défendue ici, s'appliquerait parfaitement à la décoration de « l'appartement d'une jolie femme », le rocaille étant un genre tout féminin, s'opposant à l'Antique qui, lui, est au contraire tout masculin⁵⁵⁸. Mais la suite de

⁵⁵⁴ BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, op. cit., t. I, p. 87-88.

⁵⁵⁵ BLONDEL, *Cours*, op. cit., t. I, p. 408-409, *De la nécessité de la symétrie dans l'Architecture* : « La symétrie doit être regardée comme une des principales beautés de l'Architecture ; elle doit être considérée comme l'ennemie du contraste [...] ».

⁵⁵⁶ Singe d'Amérique.

⁵⁵⁷ BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, op. cit., t. I, p. 89-92.

⁵⁵⁸ Winckelmann, dans son *Traité sur la capacité de ressentir le Beau* (1763), adressé au jeune baron balte Friedrich von Berg, avait écrit : « Comme la beauté humaine doit être conçue, pour être comprise, en une seule idée générale, j'ai remarqué que ceux qui ne sont attentifs qu'aux seules beautés du sexe féminin et qui ne sont guères émus par celles du nôtre ont rarement la faculté innée, globale et vive de ressentir la beauté en art. Cette beauté leur semblera imparfaite dans l'art des Grecs, vu que les plus grandes beautés de celui-ci relèvent davantage de notre sexe que de l'autre. » Cité dans FUMAROLI, *Retour à l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières*, in « L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle », op. cit., p. 30.

cette lettre où Blondel, sous l'apparence d'un *Amateur*, adopte volontairement le contre-pied de ses idées afin de mieux faire sentir la faiblesse des arguments de ses adversaires, prend une saveur toute particulière, car elle aborde des édifices connus. Évoquant la « maison de la petite ** »⁵⁵⁹, l'auteur écrit que « *jamais le mauvais goût n'a tant déraisonné* [en italique dans le texte] » :

[...] il me proposa de me conduire à la maison de la petite **, que j'avois entendu louer par le Comte, & que je ne connoissois point. Ce seroit ici le cas de la dire : *jamais le mauvais goût n'a tant déraisonné*. Je m'imaginois au moins trouver quelques lueurs, quelques apparences, quelques fantaisies un peu capables de justifier le caprice de l'imagination. Daignez considérer, sans impatience, le bizarre tableau que je suis obligé d'offrir à vos regards. Cette maison, occupée par une Nymphe aimable, consacrée à la gaieté, par son état & par son goût ; cette maison, dis-je, est située dans un quartier éloigné du centre de Paris. J'aurois cru, au premier aspect, que M** me menoit à l'Église, si je n'avois su qu'il fait de meilleures plaisanteries. Une grille au lieu de mur, sur la rue, me fit apercevoir un avant-corps à colonnes colossales, élevé sur un assez grand perron, & couronné d'un fronton qu'accompagnent des statues. Dans le fond, on remarque une porte à plate bande. Nous entrâmes dans une cour assez petite, mais régulière ; & de-là dans un appartement à rez-de-chaussée, dont chaque pièce a une décoration qui est d'un style si simple & si grave, que le tout paroît à peine convenir à la résidence d'une de nos Dames de Paroisse : les meubles sont presque tous à la Capucine. Le nombre des glaces en répare mal le triste effet ; & jusqu'au ton des lambris, tout y afflige l'ame.

Voilà, Madame, les objets auxquels le Comte accorde son suffrage. Vous jugez, d'après cela, qu'il n'y a que sa critique qui puisse honorer ? Grâce à son mauvais goût, le jeune Architecte, qui a donné cet exemple dangereux, pourra douter des bornes de son génie, ou de l'excès de sa singularité⁵⁶⁰.

L'*Amateur* anonyme porte un jugement sévère sur cette construction, écrivant, et cette remarque est très importante, « j'aurois cru [qu'on] me menoit à l'Église ». Le reproche est bien celui de l'apparence que doit revêtir chaque édifice en fonction de son usage et du rang de son propriétaire. On ne construit pas en style sévère, approprié à la gravité du culte religieux, une demeure destinée à une jolie femme de mœurs légères. Et cette critique est reprise par Blondel, sous la plume du comte de Saleran, le personnage chargé d'instruire sur les beaux-arts la comtesse de Vaujeu.

On retrouve un écho éloquent des recommandations de Blondel chez un amateur, non spécialiste en architecture, près de dix ans après la publication de

⁵⁵⁹ BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, op. cit., t. I, p. 94.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, t. I, p. 94-96.

L'Homme du Monde. Dans le tome II du *Tableau de Paris* (1783) de Sébastien Mercier, au chapitre *Architecture*, celui-ci reprenait à son compte l'exemple de l'église, non sans une pointe d'ironie :

Mais que le génie de nos architectes est monotone ! comme ils vivent de copies, de répétitions éternelles !

[...] l'architecte vient avec ses colonnes, et fait reculer l'entreprise bienfaisante.

[...] À la voix de ces architectes un particulier met des colonnes à sa maison, de sorte que tel paysan s'imagine que c'est un temple ; déjà il s'agenouille, et cherche à la porte le *bénitier*.

Ces malheureux architectes ont ruiné de toutes parts des particuliers qui demandaient une maison et auxquels on a donné des édifices bizarres et inhabitables. La maison de Madame de Telusson⁵⁶¹ est une coquille spirale ; il faut être escargot pour y demeurer : la ligne circulaire y abonde tant que la tête en tourne⁵⁶².

Il semblerait que le message de Blondel ait trouvé un écho bien au-delà du simple milieu des architectes, but d'ailleurs presque avoué de cet ouvrage de par sa forme même. Le professeur utilise des exemples pédagogiques fictifs afin d'instruire le lecteur. À travers les éléments fournis dans cette description, et le contexte dans lequel il rédigea son ouvrage, il est possible de proposer plusieurs exemples d'édifices, ayant réellement existé, desquels Blondel aurait pu s'inspirer, en reprenant les traits les plus significatifs de plusieurs hôtels, cette fois réels. On peut penser à l'ancien hôtel d'Uzès⁵⁶³ (*ill. 25.1 à 25.3*), construit entre 1767 et 1769 par l'ancien élève de Blondel, Claude-Nicolas Ledoux⁵⁶⁴. Le corps de logis central est décoré de six colonnes colossales, surmontées d'un entablement et de six statues.

⁵⁶¹ L'hôtel Thélusson, bâti entre 1778 et 1781 pour Marie-Jeanne Girardot de Vermeux, la veuve du banquier Georges-Tobie Thélusson (mort en 1776), fut la plus grande des commandes privées de Claude-Nicolas Ledoux à être réalisée – et certainement la plus célèbre à Paris pour sa composition peu orthodoxe et la perspective spectaculaire qu'elle offrait de la rue. Combinaison de pavillon et de palais, elle représente la « folie » du XVIII^e siècle sous sa forme la plus élaborée. Assemblage pittoresque d'éléments empruntés à l'Antiquité, à la Renaissance italienne et à l'architecture classique française, fondu dans un ensemble néo-palladien, c'était également une immense fabrique dans un parc, un décor pictural conçu comme un jardin paysager en miniature. Ce qui frappait le passant, et continua d'étonner les parisiens jusqu'à sa démolition en 1826, était la forme du portail d'entrée, qui semblait imiter, avec son grand arc en plein cintre et ses proportions tronquées, quelque ruine antique à moitié enterrée sortie d'une gravure de Piranèse. D'après MERCIER, *Tableau de Paris*, éd. Bonnet, p. 1661-1662.

⁵⁶² Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Amsterdam, s. n., 1783 (éd. de Jean-Claude Bonnet, Paris, *Mercur de France* 1994, p. 836-838).

⁵⁶³ Détruit entre 1870 et 1880, l'hôtel a laissé la place à l'actuelle rue d'Uzès.

Dans son *Cours*, *op. cit.*, t. I, p. 110, Blondel écrit : « Les Hôtels de Nivernois & d'Uzès s'attireront également les suffrages des connoisseurs, par le génie & l'intelligence de leurs Architectes. ».

⁵⁶⁴ Michel GALLET, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Paris, Picard, 1980, p. 55.

Cela correspond à « un avant-corps à colonnes colossales, élevé sur un assez grand perron, & couronné d'un fronton qu'accompagnent des statues » dont il est question dans la lettre mentionnée ci-dessus. Le Pavillon de Louveciennes (*ill.* 25.4 à 25.9), à côté du château de Madame du Barry, et inauguré dans le faste le 2 septembre 1771⁵⁶⁵, ne semble pas correspondre à la description, malgré la présence de quatre colonnes ioniques colossales en façade. L'expression cavalière « jolie femme »⁵⁶⁶, employée pour désigner la propriétaire des lieux, n'aurait pas été employée par Blondel pour qualifier la du Barry. Elle semble mieux convenir à une danseuse ou à une actrice. Or, il se trouve que Ledoux construisit entre 1770 et 1773 un hôtel pour Marie-Madeleine Guimard, danseuse à l'Opéra et courtisane, qui fit fortune comme maîtresse du prince de Soubise (*ill.* 25.10 à 25.12)⁵⁶⁷. L'une des plus célèbres danseuses de son temps, mécène au goût très sûr, elle favorisa la carrière de plusieurs artistes dont Fragonard. L'hôtel qu'elle se fit construire dans le nouveau quartier de la Chaussée d'Antin, comportait une salle de spectacle au plafond peint par Hughes Taraval (1729-1785), peintre du roi, et pouvant accueillir 500 personnes. Ce « temple de Terpsichore⁵⁶⁸ », comme il fut nommé en l'honneur de la maîtresse de maison, fut ouvert le 8 décembre 1772. Entretienue par le prince de Soubise ou ses successeurs, Mademoiselle Guimard menait grand train et donnait trois soupers par semaine : un pour des grands seigneurs, un pour des artistes ou savants, et un dernier qui n'était autre qu'une orgie avec des filles. Le tableau dressé par l'amateur dans sa lettre à la marquise de Galeas semble correspondre parfaitement à celui de la Guimard, cette « Nymphé aimable,

⁵⁶⁵ Les différents salons furent décorés par les plus grands maîtres : Pierre Gouthière (1732-1813) cisela les bronzes, François Boucher (1703-1770) peignit les toiles, Fragonard (1732-1806) des fresques, Caffieri et Lemoine sculptèrent des bustes de la comtesse et du roi et Guibert des pilastres et panneaux en bois décorés de fines sculptures et dorés à la feuille d'or.

⁵⁶⁶ BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, *op. cit.*, t. I, p. 87-88.

⁵⁶⁷ Situé au 9, rue Chaussée-d'Antin, l'hôtel a été détruit sous Haussmann.

Au-dessus de la porte d'entrée se trouvait une salle de spectacle, au plafond peint par Taravel, peintre du roi. Aménagée pour contenir au parterre ou dans les loges ouvertes ou grillées 500 personnes, c'était un chef-d'œuvre du genre qui faisait concurrence à l'Opéra.

⁵⁶⁸ Muse de la Danse.

consacrée à la gaieté, par son état & par son goût »⁵⁶⁹. Sa « maison » se situe d'autant plus « dans un quartier éloigné du centre de Paris »⁵⁷⁰.

Dans une autre lettre, l'*amateur* écrit, toujours à propos de cette « maison » :

L'Amateur, à l'aspect de cette demeure, crut qu'on le menoit à l'Eglise, parce qu'il vit un avant-corps formé par des colonnes d'un certain diametre. Peut-être en effet cette architecture est-elle un peu grande ; mais quelle différence entre cette ordonnance véritablement louable, & tant d'autres élevées au commencement de ce siecle, dont les colonnes ont à peine dix-huit pouces de diametre, couronnées par des entablements tronqués, & sur la plupart desquels on remarque des balustrades gigantesques, couronnées à leur tour par des vases ou des trophées qui n'ont aucun rapport avec les dimensions du bâtiment⁵⁷¹ ?

Blondel se sert de points de vue différents, de personnages différents, pour faire valoir le bon goût, le bon sens, le juste milieu, la « médiocrité dorée ». Sans prendre réellement ici la défense de ce parti architectural, il considère que c'est un moindre mal face aux caprices du rocaille. Le lecteur devra patienter jusqu'au second tome pour, sous la voix de la comtesse de Vaujeu, connaître la pensée et le jugement du professeur :

L'Architecte a eu dessein, dit-on, de représenter le Temple de Terpsichore, dans la façade du côté de l'entrée. On ne peut pas mieux réussir, ou mieux rencontrer. Dans un assez petit espace, cette jolie demeure offre toutes les commodités & tous les agréments ; & ce qui n'est pas présenté par la vérité, est suppléé par le prestige. Il n'y a pas jusqu'au jardin qui, quoique peu spacieux, ne charme & n'étonne par son goût tout nouveau. Les appartements semblent devoir à la magie leurs agréments divers ; riches sans confusion, & galants sans indécence, ils offrent l'intérieur du Palais de l'Amour, embelli par les Graces. La chambre à coucher invite au repos, le sallon au plaisir, la salle à manger à la gaieté ; les formes en sont ingénieuses, sans qu'on ait eu recours à ce contraste outré, dont on a abusé si souvent. Une serre chaude, comprise dans l'intérieur de l'appartement y tient lieu de jardin : l'hiver, c'est le goût même qui l'a décoré. Le paysage y est tendre sans nuire à l'effet. Les treillages sont soumis aux regles de la bonne Architecture ; les arabesques n'y ont rien de chimérique ; &, (ce que je ne dois pas oublier) l'exécution de toutes ces différentes merveilles paroît être l'ouvrage de la même main ; harmonie délicate, qui met le comble à l'éloge de l'Architecte, parce qu'elle prouve qu'il a connu l'importance du choix des Artistes qui l'ont secondé, & la nécessité de leur inspirer ses idées. Vous y verrez un petit appartement de bains délicieux, & peut-être unique par le style des ornements. Il y a aussi une petite salle de spectacles, & l'on peut la regarder comme un chef-d'œuvre dans son genre. Je suis encore à comprendre

⁵⁶⁹ BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, op. cit., t. I, p. 94.

⁵⁷⁰ *Idem*.

⁵⁷¹ *Ibidem*, t. I, p. 106-107.

comment l'Architecte a pu trouver le lieu de la scène, & celui que doivent occuper les Spectateurs.

[...] Je ne connois pas, d'ailleurs, M. le Doux, je viens d'apprendre seulement que ses talents l'avoient fait choisir pour remplir une place vacante à l'Académie Royale d'Architecture⁵⁷² : je l'en crois très-digne ; & si je peux, l'un de ces jours, aller voir le pavillon de Luciennes, qu'il vient de bâtir, & qui est, dit-on, un autre petit chef-d'œuvre, je vous ferai part de mes observations⁵⁷³.

L'ancien professeur se montre en fait relativement élogieux vis-à-vis d'une des constructions majeures de son ancien élève, devenu depuis son collègue au Louvre. Il faut dire que cet hôtel, situé dans le quartier de la Chaussée d'Antin, fut très admiré dès sa construction, et recevait encore, plus d'un siècle après, les éloges d'Edmond de Goncourt⁵⁷⁴. C'est d'ailleurs au cours d'une séance privée dans le théâtre de l'hôtel Guimard, que son architecte rencontra de prestigieux commanditaires : le duc de Chartres lui commanda une barrière ; Frédéric II, landgrave de Hesse-Cassel, qui le fit venir dans sa capitale en 1776, lui confia le projet d'un arc de triomphe, la nouvelle décoration de la bibliothèque royale et du musée, ainsi que la conception de plans grandioses pour un nouveau palais⁵⁷⁵.

Autre exemple, toujours contenu dans la même lettre : la façade de l'église Saint-Roch⁵⁷⁶. S'en prenant à l'« aristarque » défendant le style classique contre le goût rocaille, le même *amateur*, auteur anonyme de la lettre, adresse des éloges à cette pièce d'architecture, surtout pour la forme pyramidale retenue par l'architecte. Il dit également beaucoup goûter les ressauts que forment les colonnes et leur entablement, la sculpture qui lui semble charmante et les armes du roi qui couronnent dignement tout l'ouvrage. Et il conclut ainsi ses observations :

⁵⁷² Après un échec en 1767, Ledoux obtient un siège de seconde classe à l'Académie royale d'architecture en 1773.

⁵⁷³ BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, *op. cit.*, t. II, p. 109-112.

⁵⁷⁴ Edmond de GONCOURT, *La Guimard*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893.

⁵⁷⁵ Anthony VIDLER, *Ledoux*, Paris, Hazan, 2005, p. 28.

⁵⁷⁶ Architecte : Robert de Cotte (et son fils), 1739.

Comment les Architectes de nos jours ont-ils si peu su profiter des exemples de leurs prédécesseurs, ou ont-ils dédaigné de les suivre ? Cette inertie, ou cet orgueil devenu épidémique ne contribue pas peu à inspirer, à nos prétendus Amateurs, le simple au lieu du composé ; les lignes droites, plutôt que les lignes contournées ; enfin, ces formes exactement symétrisées qui ne procurent communément aux spectateurs que du dégoût & de l'ennui. Plaignons les personnes de goût, obligées d'entendre des raisonnements fondés sur de pareilles maximes. Nous sommes, vous & moi, condamnés à ce malheur, puisque le Comte existe ; mais la critique & la plaisanterie sont un remède à l'ennui que cause un faux raisonneur : j'ai voulu vous le procurer⁵⁷⁷.

Ce roman épistolaire à plusieurs voix permet à Blondel de parfaire son argumentation. Sous le masque de différents personnages fictifs, le professeur parvient à mieux faire passer ses idées dans l'esprit du lecteur. Le comte de Saleran instruit la comtesse de Vaujeu à propos de la bonne architecture et de l'art en général. Puis le personnage de l'*amateur*, ennemi du goût classique et amoureux des formes courbes et chantournées, vient apporter une opinion contraire. La teneur de ces arguments, qui tombent parfois dans le grotesque ou le ridicule, renforcent les idées soutenues par le comte de Saleran, alias Blondel. En bon rhétoricien, le professeur feint dans un premier temps d'approuver les idées anti-classiques de l'*amateur*, mais c'est pour mieux développer ensuite de nouveau ses propres idées et les établir comme les seules acceptables. C'est ce qu'il fait quelques pages plus loin où, sous la plume du comte de Saleran, il revient sur l'argumentation en faveur du rocaille développée par le personnage précédent :

L'Amateur vante emphatiquement l'intérieur des appartements de l'Hôtel de T***, aujourd'hui l'Hôtel de R***, & non l'Hôtel M**, Fauxbourg Saint-Germain. Ignore-t-il que ces décorations ont été faites, il y a près de trente années, temps où la plupart de nos Architectes avoient la tête tournée ? Et je le prouve malheureusement, par le plus grand nombre des édifices élevés dans ce quartier de Paris, depuis 1720, jusqu'à-peu-près en 1750. Dans ce temps de ténèbres & de vision, les le Roux, les le Grand, (18) les Tannevot, (19) ne sachant guere que faire des plans, eurent recours au prestige des embellissements, & s'adresserent aux Pinault, aux Meissonnier, aux Lajoux, qui, dans la suite, eurent des imitateurs dans les Mondon, (20) les Cuvillier, (21) ; & ceux-ci acheverent d'introduire le mauvais goût dans les ornements, conséquemment dans l'architecture⁵⁷⁸.

[notes :

(18) LE GRAND, Architecte, de l'Académie Royale, premier Architecte de Monseigneur le Duc d'Orléans. Il étoit contemporain de le Roux, &, à peu près, de la même classe.

⁵⁷⁷ BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, op. cit., t. I, p. 97.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, t. I, p. 102-103.

(19) TANNEVOT, Architecte, de l'Académie Royale, mort à Paris depuis quelques années. Il fut excessivement occupé, & n'a rien laissé qui puisse faire honneur à ses talents. On ne peut le regarder que comme un assez bon praticien.

(20) MONDON, aussi méchant Dessinateur que mauvais Graveur, & qui, ayant voulu prendre Lajoux pour modèle, n'a produit que des ouvrages au-dessous de la médiocrité.

(21) FRANÇOIS CUVILLIER, le père, Architecte du Prince Guillaume, Landgrave de Hesse-Cassel. Il nous a donné un recueil de rêveries que lui & son fils ont fait exécuter en Allemagne. On y trouve des projets d'Architecture, & particulièrement des ornements du plus mauvais goût.]

Le jugement, le vrai, porté par Blondel, est clair : bien éloigné « de refuser du génie aux trois premiers inventeurs du genre pittoresque », à savoir Pinault, Meissonnier et Lajoüe, le Comte de Saleran, alias Blondel, admet que ce « genre agréable pouvoit entrer, comme les Arabesques, dans l'embellissement de quelques pièces destinées à l'amusement & à la galanterie. »⁵⁷⁹ En revanche, ils n'auraient pas dû trouver d'imitateurs. Ce sont ces derniers qui achevèrent d'introduire le mauvais goût – la rocaille – dans les ornements puis dans l'architecture elle-même. C'est l'abus qu'il réproche, bien que cet excès « ne [détruit] pas le mérite de l'invention »⁵⁸⁰. Les exemples de l'hôtel d'Uzès et de l'église Saint-Roch sont repris ensuite, avec la même méthode, par Blondel. Les colonnes superposées sont une fois de plus la cible des reproches du théoricien. Pour nous en convaincre, nous pouvons nous reporter à son *Architecture française*, où il relevait les licences du portail de Saint-Roch :

Ce fronton [...] a le défaut d'être ce qu'on appelle à ressaut : il n'y a que le larmier & la cimaise de ses corniches rampantes, qui soient directes, l'entablement horizontal faisant retour sur l'entre-colonnement du milieu, desorte que d'en bas la saillie du sommet de ce fronton paroît énorme, le point de distance étant très-peu considérable. [...] Les armes que le timpan de ce fronton renferme, sont massives à l'excès, & servent à rendre tous les autres ornemens de ce Portail d'une petitesse extrême, étant en outre mal imaginés, postiches & sans beauté⁵⁸¹.

Blondel critique également les ordres superposés, la porte d'entrée, etc.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, t. I, p. 103.

⁵⁸⁰ *Idem*.

⁵⁸¹ BLONDEL, *Architecture française*, *op. cit.*, tome III, livre V, p. 126-128.

Concernant ce même hôtel, désigné ci-avant comme « maison de la petite ** , [...] située dans un quartier éloigné du centre de Paris »⁵⁸², le Comte de Saleran livre une nouvelle description à la Comtesse de Vaujeu, mais cet édifice, qui pourrait être inspiré de l'hôtel de Mademoiselle Guimard, est désigné cette fois comme « l'Hôtel de *** [bâti par] M. L***, jeune Architecte »⁵⁸³. Si Blondel, sous le masque du Comte avait fait preuve de mesure auparavant, il se déchaîne ici contre tous les défauts et licences de cette construction. Dans la lettre LXX, le comte de Saleran, alias Blondel, parle de l'architecte « L*** » comme quelqu'un qui ne manque pas de génie, mais qui « se laisse entrainer au torrent, & néglige, ainsi que la plupart de ses émules, les convenances, les proportions, & ce style soutenu qui doit se manifester dans toutes les productions de l'art⁵⁸⁴. » Blondel met d'emblée l'accent sur la nécessité de pondérer le génie de l'architecte par le goût. On retrouve, formulé dans la prose d'une lettre, les définitions édictées par le professeur-encyclopédiste dès le milieu des années 1750 dans le dictionnaire de Diderot, à propos de ces notions, goût et génie, en architecture. Les colonnes employées dans la façade de cet hôtel sont jugées tenir du « ridiculement colossal⁵⁸⁵ », hors de proportion avec la « stature humaine⁵⁸⁶ ». La jeunesse de l'architecte L*** est la cause, écrit le Comte de Saleran alias Blondel, du progrès du mauvais goût, et même de l'audace, qui augmente depuis quinze ans. L'abîme entre le vieux professeur, considéré par la jeune génération comme passé de mode et « plongé dans le sommeil de l'habitude⁵⁸⁷ » (ce n'est plus la rocaille seulement qui est en cause), et ses anciens élèves, daterait donc des années 1760. Les jeunes émules, « à peine sortis de la poussière de l'École », se saisissent de la première occasion qui se présente pour faire usage de colonnes, quitte à aller à l'encontre de toute règle de convenance (on retrouve ici les reproches que formulera Mercier dont nous avons déjà parlé plus haut). Les colonnes de cet hôtel sont considérées comme exagérées. Il est impossible par ailleurs de les considérer dans la façade

⁵⁸² BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, op. cit., t. I, p. 94-95.

⁵⁸³ *Ibidem*, t. I, p. 255-256.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, t. I, p. 256.

⁵⁸⁵ *Idem*.

⁵⁸⁶ *Idem*.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, t. I, p. 258.

entière à cause du défaut de recul. L'emploi des statues qui les couronnent, et les ouvertures ignobles du toit, ornées de dorure, n'annoncent, elles, qu'une prétention déplacée, un amour-propre faux, fruit d'une imagination dérégulée. La notion d'architecture parlante, si chère à Blondel, régie par les règles de la convenance et de la bienséance, oblige le bâtiment à annoncer sincèrement et clairement ce qu'il est et à quelles fins il a été dressé. Or ici, « on donne à une maison bourgeoise l'air d'un hôtel, à celui-ci le faste d'un palais⁵⁸⁸. » Le caractère propre qui doit correspondre à chaque édifice n'est en rien respecté. Blondel ne tarde pas trop à faire sentir qu'il se cache sous la plume du pseudo comte de Saleran : « J'ai conféré cent fois avec un homme très-célebre dans cet art, & je tiens de lui ce qu'il tenoit des Mansards⁵⁸⁹. » On devine aisément qui peut bien être cette personne. Mais l'architecte L***, qui s'est écarté de ces préceptes, qui a exécuté ici l'une de ses premières commandes importantes, ne pouvait que être à bout d'arguments, lorsqu'il se retrouva face à son ancien maître :

je soupçonne le jeune Architecte d'être intérieurement persuadé qu'il s'est trompé à cet égard. Il vous suit par-tout avec complaisance, lorsque vous venez examiner cet Hôtel, & s'applique à vous faire remarquer que les chapiteaux de ses ordres sont sculptés avec art ; que les statues sont du ciseau d'un tel ; qu'ici il a observé des ornements dans le genre antique ; là, des formes à la grecque ; qu'il a su enfin s'affranchir de la routine. Il vous fera ce discours ; il me l'a fait à moi-même ; & il me semble qu'uni à l'attention de suivre tous vos pas, il décele le dessein d'intéresser ou d'éblouir, pour prévenir le jugement qu'il peut craindre⁵⁹⁰.

Il ne s'agit pas du rocaille, mais du « néo-classique » rigide.

Le Comte de Saleran accuse L*** de plagiat : la porte de l'hôtel proviendrait d'un *Recueil* (mais Blondel ne précise pas lequel), et les plans de la demeure ont été copiés à partir de ceux produits trente ans auparavant par Le Blond pour un projet conçu à Moscou. Il est peu probable qu'on retrouve jamais les plans en question. Mais cette critique aurait pu tout aussi bien s'adresser à Boullée. Ce n'était que le début d'un long combat. L'année précédant sa mort, dans l'avant-propos du tome IV du *Cours* (1773), Blondel écrivait encore qu'au lieu d'imiter l'Antiquité, ses

⁵⁸⁸ *Ibidem*, t. I, p. 259.

⁵⁸⁹ *Idem*.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, t. I, p. 260.

anciens élèves devraient étudier les « moyens dont se sont servis les Lescot, les Mansart et les Perrault pour produire nos chefs-d'œuvre. Qu'est-il besoin en effet de passer les mers pour se rendre témoin des efforts que des peuples, ingénieux sans doute, ont fait il y a deux mille ans⁵⁹¹ ? » L'année suivante, Blondel mourait. Pour quarante ans, le style dit « néo-classique » allait s'imposer en France et en Europe.

⁵⁹¹ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. IV, p. xv.

Élève ou disciple ? Les limites de la leçon blondélienne

Au fil des textes que nous venons de mentionner, il apparaît clairement que tant du côté du professeur que de ses anciens élèves, chacun fit montre de réserves, quand ce ne sont pas des condamnations. Il y a d'un côté les élèves, de l'autre le professeur. Le simple fait d'avoir suivi les leçons du *maître* Blondel ne transforme pas ses élèves en *disciples*. Crucey, Ledoux ou Boullée sont loin d'avoir adhéré aux doctrines du professeur. De plus, la disparité qui existe entre tous ces élèves doit nous interdire de parler d'*école* pour évoquer la fortune de l'enseignement blondélien. Mais alors comment envisager la question du legs blondélien ? Quelle filiation intellectuelle peut-on établir dans cette transmission du savoir ?

Dans son étude consacrée au problème des relations entre *maître* et *disciples*, Françoise Waquet donne ce résumé, à la fois schématique mais néanmoins exact : « Le maître influence le disciple en raison de... son influence et le disciple se trouve influencé par le maître qui l'influence⁵⁹². » Dans le cas de Blondel et de son *école*, il y a indiscutablement une relation fondée entre le pouvoir et l'affection, un « lien d'âme ». La proximité, le dévouement dont faisait preuve Blondel envers ses élèves apparaît comme le mode par excellence de la transmission du savoir. Mais le professeur ne sut pas, ou ne voulut pas, former des clones. En invitant ses élèves à sortir de la salle de classe, à visiter les chantiers, mais aussi à discuter des productions des grands maîtres, Blondel leur inculqua le goût de la critique. Et la première critique des élèves se porta sur les goûts et les productions du maître lui-même. Les mots de Crucey, que nous avons évoqués plus haut, sont, à ce titre, exemplaires. « Délivré de ce pédant de Blondel », l'élève pouvait prendre un « essor plus étendu » afin d'« épurer le goût » de l'architecture. « L'École a été purgée de

⁵⁹² Françoise WAQUET, *Les Enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 11.

tout ce fatras de choses inutiles et superflues⁵⁹³. » Comprenons les leçons parfois trop détaillées de Blondel. Le professeur était perçu, non plus comme un guide, mais comme un obstacle, par une nouvelle génération qui avait soif d'antique et de modernité.

Pourquoi un tel *déficit d'influence* de Blondel auprès de ses élèves ? Plusieurs raisons peuvent être invoquées. En premier lieu, si le maître avait le titre officiel de professeur de l'Académie royale d'architecture, chaque élève dépendait aussi – et surtout – d'un académicien, en fonction des statuts de la Compagnie. Les relations entre Blondel et ses pairs, souvent tendues, ne contribuèrent pas à établir un climat serein dans les salles du Louvre. Dès 1762, date de son accession à cette chaire, Blondel n'était plus son seul chef, comme cela était le cas auparavant dans son établissement privé de la rue de la Harpe. Il devait rendre des comptes à Marigny, son patron, mais aussi à ses collègues, en leur faisant part chaque année de son *Discours inaugural* et du programme des leçons. Cette défiance, cette rivalité, si elles n'ont jamais été exprimées clairement par le professeur ou un académicien, se vérifie en 1771 lorsque Blondel, publiant le premier des six tomes de son *Cours d'architecture*, opte pour l'anonymat. Il pouvait échapper ainsi à ses nombreux créanciers, certes, mais surtout il pouvait passer outre la « censure » de l'Académie, à laquelle il était soumis, d'après le règlement, comme tout académicien. Jamais son œuvre n'aurait pu voir le jour si elle avait dû passer par les fourches caudines de ses collègues et des lectures interminables en séance hebdomadaire ! Ce manque de soutien créa, les lettres de Blondel à Marigny à propos de la discipline de ses étudiants en attestent, un déficit d'autorité du professeur sur ses élèves. Les exemples qu'il leur inculquait en pâtirent aussi.

⁵⁹³ *Lettre de Mathurin Crucy à Baraguey*, 1807. Archives départementales de Loire-Atlantique, 121 J – Dépôt 18. Extrait de Claude ALLEMAND-COSNEAU, *Mathurin Crucy, 1749-1826, architecte nantais néo-classique*, catalogue d'exposition, Nantes, Musées départementaux de Loire-Atlantique, 1986, p. 146-147.

L'âge de Blondel ainsi que sa carrière peuvent être une autre raison de ce désamour. Ayant peu construit, il lui manquait en quelque sorte l'autorité nécessaire pour enseigner son art. Face à lui, le professeur ne pouvait guère rivaliser avec un Ledoux qui, dès 1762, menait une carrière époustouflante. Le décor du café Godeau (conservé depuis 1769 au musée Carnavalet) tranche radicalement avec les préceptes du vieux professeur. Il n'est donc pas étonnant qu'un Ledoux créa plus d'admiration qu'un Blondel, et qu'il s'attira en même temps les reproches de son ancien professeur, comme nous avons pu le constater dans les exemples, cités précédemment, de *l'Homme du Monde éclairé par les arts*. Les élèves des années 1760 et 1770 n'étaient plus sensibles aux modèles issus du Grand Siècle proposés par Blondel. Il en va de la vie des œuvres comme de celle des artistes dans la durée : le succès n'a qu'un temps, les modes passent.

Autant Blondel avait bien senti l'évolution des modes, et les avait bien expliquées dans ses écrits, autant il se montra incapable d'imposer sa vision de l'architecture à ses élèves, ses canons de beauté. Pour Blondel, la notion de convenance, issue du Grand Siècle, est la clé de voûte du bon goût en architecture. Il n'a jamais adhéré au *retour à l'antique*, au *goût à la grecque*, comme cela était en vogue dans les arts visuels dès les années 1750 et surtout 1760. Sous l'influence de la philosophie des Lumières émerge une mutation du goût, qui s'enracine notamment dans une réflexion politique. Les grecs – mais aussi les romains –, à qui l'on doit l'invention de la démocratie, sont considérés comme le grand modèle et leur habitat, cadre de leur bonheur, devient l'idéal à suivre. Jacques-Louis David (1748-1825) sera pour la peinture le chef de file de cette rupture avec le style galant et libertin d'un François Boucher ou d'un Carl Van Loo. Il revendiquera l'héritage du classicisme de Nicolas Poussin et les idéaux esthétiques des Grecs et des Romains. D'après ses mots, il souhaitait « régénérer les arts en développant une peinture que les classiques grecs et romains auraient sans hésiter pu prendre pour la leur⁵⁹⁴ ». *Régénérer*. Les mots de Crucy à propos de Blondel, qui souhaitait des formes

⁵⁹⁴ Régis MICHEL et Marie-Catherine SAHUT, *David, l'art et le politique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 161.

architecturales plus *épurées, purgées de ce fatras de choses inutiles et superflues*, font ici un retentissant écho dans le milieu architectural. Une esthétique de la sobriété se met en place.

Les grandes fortunes se plaisent dans ces intérieurs qui donnent à la vie quotidienne une dimension théâtrale, chargée d'émotion tragique : volumes simples et fonctionnels, rigoureux jeux de symétrie, stylisation des formes, acajou sombre, couleurs franches. À la fin de l'année 1773, Marie-Madeleine Guimard, que nous avons déjà évoquée plus haut, chargea justement David de reprendre la décoration de son hôtel particulier dans le nouveau quartier de la Chaussée d'Antin, que Fragonard avait laissé inachevé à la suite de mésententes. Cet hôtel fut construit justement par un ancien élève de Blondel, Ledoux, entre 1770 et 1773.

Blondel ne parvint donc pas à *faire école*. Mais c'est un échec en demi-teinte, puisque le principal combat du professeur contre les excès de la rocaille, contre l'excès d'ornementation, était, lui gagné. Les élèves ne retinrent de ces leçons que ce qu'ils jugèrent utile pour leurs propres réalisations, délaissant l'esprit de convenance si cher à Blondel au profit des formes architecturales plus *à la grecque*.

Bien qu'on ne puisse pas parler de *disciples* pour qualifier les élèves de Blondel, il ne faut pas nier l'influence du professeur sur la jeune génération. Les exemples de Chambers et Du Ry que nous venons de voir, mais aussi celui de Mique qui suit, en attestent. Des *modèles* proposés par Blondel, mais non réalisés, connurent une seconde vie sous le trait d'autres architectes. Il y a là une dette, bien que non avouée, réelle et concrète.

III.5 *Richard Mique, un « oublié de l'histoire »*

La mort de Jacques-François Blondel en janvier 1774 coïncide, comme nous l'avons déjà évoqué dans notre introduction, à un changement en profondeur dans l'appareil d'État comme dans le « gouvernement des arts ». Le roi Louis XV meurt peu de temps après le professeur, en mai de la même année. Marigny qui avait démissionné en 1773, sera suivi par Gabriel qui renonce à sa charge l'année suivante, en 1775. Le Premier architecte du roi cède la place à un architecte alors très peu connu, tant à Versailles qu'à Paris, le Lorrain Richard Mique (1728-1794), peut-être un ancien élève de Blondel – sans que nous puissions l'affirmer. Une étude récente menée par Muriel de Raïssac⁵⁹⁵ et consacrée à cet architecte « oublié » nous permet de retracer la vie et la carrière de Mique. Après cette monographie, Patrice Higonnet⁵⁹⁶ se pencha lui aussi sur la vie et le destin tragique de « l'architecte de Marie-Antoinette ». Notre propos ne sera donc pas de reprendre ici des éléments par ailleurs fort bien détaillés dans ces deux études. En revanche, nous souhaitons à partir de l'exemple de Richard Mique mettre en perspective quelques aspects fort peu connus de la période pré-révolutionnaire en architecture, allant précisément de la mort de Jacques-François Blondel à la chute de la monarchie : le règne de Louis XVI.

En sa qualité d'architecte royal, Mique dut répondre aux goûts et aux attentes de ses commanditaires, notamment la reine Marie-Antoinette. Pourtant, rien ne prédisposait le Lorrain à occuper cette illustre charge. Gabriel, Premier architecte du roi, mais surtout Soufflot, au faîte de sa gloire, étaient alors incontournables dans le Paris des Lumières. La place Louis-XV, l'École militaire et

⁵⁹⁵ Muriel de RAÏSSAC, *Richard Mique : architecte du roi de Pologne Stanislas Ier, de Mesdames et de Marie-Antoinette*, Paris, H. Champion, 2011.

⁵⁹⁶ Patrice HIGONNET, *Vie et destin de l'architecte de Marie-Antoinette*, Paris, Vendémiaire, 2013.

la nouvelle abbaye de Sainte-Geneviève, constituaient autant d'exemples illustres face auxquels Mique n'avait pas grand chose à opposer. Malgré ces lacunes, c'est bien lui qui, après s'être fait connaître à Nancy au service du duc Stanislas, fut le dernier architecte royal de l'Ancien Régime : c'est Mique qui porta le dernier le titre prestigieux de Premier architecte du roi.

Après avoir considéré l'importance de la tradition régnicole en architecture pour Blondel, qu'il s'agisse d'ornementation ou de son influence gothique, après avoir détaillé le point de vue du professeur sur les œuvres de ses anciens élèves, il importe de comprendre comment le goût influé par le théoricien a pu se maintenir dans l'esthétique des commandes royales, alors que les constructions privées dont Paris ne cessait alors de s'ornier rivalisaient entre décor « à la grecque » et emploi abusif des colonnes.

Bien qu'aucun document ne vienne attester la formation de Mique auprès de Blondel, il est indiscutable que le Lorrain dut lire attentivement les publications du professeur, et notamment son *Cours d'architecture*. Alors que Mique était employé à Nancy, il paraît impensable que le jeune artiste n'ait pas eu à se rendre à Metz, ville toute proche, afin de considérer par lui-même les travaux d'embellissements engagés par Belle-Isle et continués par d'Estrées, d'après les plans de Blondel. C'est cette influence « supposée » et jamais prise en considération qui va faire l'objet de notre attention. Nous allons détailler dans cette partie comment les préceptes dispensés par écrit par le professeur, et traduits par celui-ci dans son œuvre bâtie, influèrent sur Richard Mique.

Une ascension irrésistible

Richard Mique est issu d'une famille de bâtisseurs. Son père Simon Mique est architecte, son parrain (l'oncle de sa mère) Richard Vient (ou Vienne) entrepreneur des bâtiments. Malgré le défaut de documents sur ses premières années, on peut supposer logiquement que Richard se forma d'abord auprès de son père. Certains biographes indiquent, sans en apporter la preuve, qu'il aurait poursuivi ses études à Strasbourg puis à Paris auprès de Blondel. Nous n'avons jamais retrouvé ce nom dans les papiers relatifs au professeur. Emmanuel Héré (1705-1763), l'architecte de la place royale de Nancy, compte indiscutablement parmi ses maîtres. D'ailleurs le jeune Mique lui succéda pour finir les travaux entamés dans la capitale ducal. En 1754, Mique est cité comme « Premier architecte du roi de Pologne », Stanislas Leszczyński. Ce dernier, protecteur des arts, sera aussi le premier soutien de Richard Mique. Il tente de placer son favori auprès de Marigny en 1760, sans succès d'ailleurs, mais qu'importe, la voie de Paris, et avec elle celle de Versailles, semble se dessiner pour Mique.

C'est au cours de l'été 1761 que le premier signal monarchique versaillais se manifeste à Mique, mais singulièrement, celui-ci passe par la Lorraine. Stanislas, duc de Lorraine mais père et grand-père royal, accueille en cet été Mesdames de France, Adélaïde et Victoire, qui viennent prendre les eaux à Plombières. C'est l'occasion de grandes fêtes et de réjouissances dans tout le duché. À l'occasion de leur passage à Lunéville, lieu de résidence de la cour, pour rendre visite à leur grand-père, ce dernier décide d'engager une campagne d'embellissements de la ville dont Richard Mique assure la direction avec succès. Satisfait de ses réalisations, Stanislas anoblit son architecte quelques mois plus tard. Lors d'une autre visite de

Mesdames, en juillet 1762, Mique eut de nouveau l'occasion de se faire valoir en se chargeant des embellissements.

Fort content de l'œuvre réalisée par son architecte, Stanislas parvint à le faire nommer par le roi Louis XV, son beau-fils, au titre de chevalier de l'Ordre royal de Saint-Michel, le 8 mai 1763. En 1764, Mique cumule les fonctions de Premier architecte, Ingénieur en chef des Ponts et Chaussées, Directeur général des Bâtiments et Jardins du roi de Pologne. Mais la mort de Stanislas, certes brutale mais néanmoins prévisible pour un souverain âgé de 89 ans, laisse subitement Richard Mique dépourvu de protecteur. Il n'a d'autres alternatives que de se tourner vers Versailles, où son souvenir laissé auprès de Mesdames et de la reine constitue sa seule véritable lettre d'introduction, sans oublier bien sûr son œuvre bâti en Lorraine.

Architecte du roi de Pologne

La construction des nouvelles casernes Sainte-Catherine de Nancy (actuelles casernes Thiry) fut décidée à la fin de l'année 1763 (*ill.* 26). Richard Mique en fut nommé l'architecte, Claude Mique et Louis-Joseph Mique, cousins de Richard, étant entrepreneurs dans cette affaire. Moins de cinq ans plus tard, les grenadiers de France occupaient partiellement les bâtiments. Près de quatre mille soldats pouvaient loger dans cette caserne composée de trois corps de bâtiments (formant un « U », mais les bâtiments ne se touchent pas). Elle passait au moment de son inauguration pour être une des plus modernes d'Europe, aux dires de l'empereur François-Joseph II, qui la visita en 1777.

Cet ensemble, également nommé Quartier Royal, était protégé par une double balustrade de pierre bordant un fossé jusqu'en 1851, date à laquelle une grille en fer remplaça la clôture. Chaque corps de bâtiment s'élève sur quatre niveaux surmontés de combles couverts en ardoise avec des lucarnes de forme elliptique et frontons, et s'étend sur dix-neuf travées. L'architecture générale adoptée par Mique est relativement simple : aucun ordre d'architecture n'a été employé dans la décoration. L'ornementation se limite à la présence de chaînes à refends sur les angles, de corniches et de bandeaux, de chambranles à crossettes et à clefs avec guirlandes de lauriers au pourtour des baies, enfin d'un fronton sur l'avant-corps du pavillon central. Ceci constitue la seule ornementation des façades et leur confère un caractère sévère qui convient parfaitement à leur fonction militaire.

On est tout de suite frappé par le contraste entre la sobriété des casernes Sainte-Catherine, et la richesse rocaille déployée pour orner la nouvelle place royale Louis-XV toute proche, construite de 1751 à 1755. Bien sûr, la finalité des

deux constructions n'était pas la même, et c'est ce qui explique la richesse ornementale à laquelle Héré recourut. Mais on peut aussi y déceler une influence, au moins indirecte, des travaux exécutés à Metz par Jacques-François Blondel dès 1764. Pour le Quartier Royal à Nancy, Mique ne s'est pas contenté d'édifier des casernes, mais a bien pensé à aménager un quartier entier de la ville. La place d'armes de la caserne, bordée sur trois de ses côtés par les corps de bâtiments, offre visuellement un « embellissement », au sens que prenait ce mot au XVIII^e siècle, avant qu'on ne le remplace par le terme d'urbanisme au siècle suivant. L'architecte ne s'est pas limité à élever des bâtiments qui ne seraient pas intégrés au reste de la ville, mais a bien eu le souci de créer un nouveau quartier, et en cela les plans de Blondel pour Metz offrent un exemple éloquent et bien proche, tant dans le temps que dans l'espace.

Une autre caractéristique des façades des casernes Sainte-Catherine, moins évidente, nous semble plus pertinente pour déceler l'influence que Blondel exerça sur Richard Mique. L'absence de colonnes appliquées par Mique aux façades nancéiennes rappelle le choix fait par Blondel à Metz, avec la même absence de colonnes pour les bâtiments qui bordent la place d'Armes messine – alors qu'il en avait prévu pour l'hôtel de ville de Strasbourg conçu sur le même modèle que celui de Metz. Dans les deux cas, à Metz et à Nancy, la fonction militaire de ces espaces interdisait, d'après les règles de la convenance dont le professeur s'était fait le chantre, de surcharger les façades de décoration et d'ornements. Pour reprendre la formule de Fénelon, « il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement ; mais visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice⁵⁹⁷ ». Mique appliqua ces principes aux casernes nancéiennes. Dans son *Cours d'architecture*, certes publié à partir de 1771, mais enseigné dès les années 1740, Blondel définissait la « convenance en architecture » quand dans un bâtiment « on a remarqué que la disposition extérieure et les principales parties de sa décoration sont absolument

⁵⁹⁷ FÉNELON, *Discours prononcé dans l'Académie française le mardi trente-unième mars MDCLXXXIII à la réception de Monsieur l'abbé de Fénelon*, in *Œuvres, op. cit.*, t. I, 1983, p. 535-536.

relatives à l'objet qui a donné lieu à ériger l'édifice ». Pour ce faire, l'ordonnateur devait prévoir « le style et le caractère » adéquats à l'édifice. Dans l'exemple d'une caserne, à savoir « un bâtiment érigé pour la sûreté, de la solidité⁵⁹⁸ », le caractère mâle était donc tout indiqué. Blondel de le définir comme suit :

On peut concevoir par une architecture mâle, celle qui, sans être pesante, conserve dans son ordonnance un caractère de fermeté assorti à la grandeur des lieux et au genre de l'édifice ; celle qui est simple dans sa composition générale, sage dans ses formes, et peu chargée en ornements ; celle qui s'annonce par des plans rectilignes, par des angles droits, par des corps avancés qui portent de grandes ombres ; celle qui, destinée aux marchés publics, aux foires, aux hôpitaux et surtout aux édifices militaires, doit être composée de belles masses, dans lesquelles on prend soin d'éviter les petites parties, le chétif et le grand ne pouvant aller ensemble⁵⁹⁹.

Patte, l'ami de Blondel et le continuateur de son *Cours*, n'avait pas manqué de le rappeler à son tour : « Il a réussi à préparer par ses instructions la révolution qui s'est faite depuis vingt ans dans le goût de notre architecture, en ne cessant de faire ressortir la frivolité des formes captieuses, qui avaient commencé à s'y introduire, par opposition aux beautés mâles des chefs-d'œuvre des grands maîtres : il est important de ne pas laisser ignorer qu'on lui a cette obligation⁶⁰⁰. » Il s'agit là d'un résumé qui pourrait bien s'appliquer à la « révolution » de goût entre les « formes captieuses » de la place Louis-XV de Nancy et les « beautés mâles » des casernes Sainte-Catherine de la même ville. On trouve une preuve supplémentaire de l'influence de Blondel sur les casernes de Mique – cette influence se ressentant non pas dans une simple copie des formes ou des plans, mais dans l'esprit appliqué à la réalisation – dans un célèbre exemple parisien. Mique adopte un parti radicalement différent de celui du Premier architecte du roi de France. L'École militaire de Gabriel – dans la droite ligne de la place de la Bourse de Bordeaux – conserve un avant-corps avec colonnes colossales absent de la façade nancéienne. Ce choix décoratif pouvait passer pour quelque peu archaïque en cette seconde moitié de XVIII^e siècle, surtout avec son dôme rectangulaire reprenant celui du pavillon de l'Horloge du Louvre (1624-1654) par Lemercier. Pourtant, même si le magnifique exemple parisien de Gabriel pouvait prétendre à un rayonnement

⁵⁹⁸ BLONDEL, *Cours d'architecture, op. cit.*, t. I, 1771, p. 389-390.

⁵⁹⁹ BLONDEL, *Cours d'architecture, op. cit.*, t. I, 1771, p. 411-412.

⁶⁰⁰ BLONDEL, *Cours d'architecture, op. cit.*, t. V, 1777, p. VII.

supérieur à celui de Blondel à Metz, ce furent bien les idées de ce dernier qui trouvèrent le plus d'écho chez Mique à Nancy.

L'absence d'écrits de Richard Mique relatifs à son art, ou simplement ses constructions, limite l'historien de l'architecture à une analyse stylistique et historique de l'œuvre de cet architecte. D'autres éléments, d'autres réalisations, que Mique aura l'occasion de réaliser plus tard au cours de sa carrière, viennent toutefois corroborer la thèse d'une influence de Blondel. Si celle-ci ne semble pas directe, Mique n'ayant probablement jamais suivi l'enseignement du professeur, du moins est-elle morale. Et à plus d'un titre. Nous venons de mettre en évidence la similitude de traitement des façades des bâtiments de Blondel à Metz, et des casernes de Mique à Nancy, construites juste après. Il importe à présent de se pencher sur les travaux réalisés par Mique pour Marie-Leszczyńska puis Marie-Antoinette, à Versailles essentiellement, et sous l'influence de Blondel pour ce qui regarde le goût de la décoration, mais aussi d'un ancien élève du maître, Chambers – dont nous avons déjà parlé – pour ce qui touche à l'art des jardins. Il sera en outre utile d'approfondir le goût des commanditaires royaux, puisque Mique fut l'ultime Premier architecte du roi de l'Ancien Régime.

Le Couvent de la Reine à Versailles (1766-1772)

La mort de Stanislas, le 23 février 1766, laissa Richard Mique sans protecteur. Louis XV, à qui le duché de Lorraine échut *de facto* à travers l'héritage de sa femme, fille unique du dernier roi de Pologne, refusa d'entretenir les propriétés de son beau-père. Les finances royales, et singulièrement celles des Bâtiments du roi, étaient plus qu'exsangues au lendemain du traité de Paris signé en 1763, mettant fin à la guerre de Sept Ans, dans laquelle la couronne avait perdu beaucoup. La monarchie ne pouvait se permettre le luxe d'entretenir un patrimoine, désormais « inutile », alors que le roi ne parvenait pas à entretenir ses propres bâtiments – le château de Clagny sera par exemple démoli en 1769. Tout fut immédiatement vendu, détruit ou dispersé. La cour de Lorraine n'était plus qu'un souvenir.

Richard Mique, presque « orphelin », n'avait dès lors d'autre alternative que de se rendre à Versailles pour y chercher une protection – et donc du travail –, Marigny n'ayant jamais daigné répondre à ses lettres. C'est auprès de la reine, la fille de Stanislas son ancien protecteur, que le Lorrain trouve secours. Sans doute touchée par la position délicate de l'architecte, et encore émue par le souvenir de son père, elle décide d'aider ce fidèle serviteur du feu roi de Pologne en lui confiant la construction d'un couvent. La reine Marie Leszczyńska, de peur du veuvage et se sentant elle-même faiblir – elle meurt en 1768 – décide de se construire, à l'image de Madame de Maintenon en son temps, avec la Maison royale de Saint-Louis à Saint-Cyr (1684), ou Anne d'Autriche pour le Val-de-Grâce (1624-1643), sa propre Maison royale d'éducation : ce sera le couvent des Augustines de Versailles, dit Couvent de la Reine.

Bien que l'héritage de Stanislas lui en donnât les moyens, la reine ne put financer en totalité ce vaste chantier. Louis XV fut contraint de pourvoir à

l'achèvement de l'édifice, d'autant que le souvenir de sa femme disparue pendant les travaux était d'ores et déjà intimement attaché à ce couvent. C'est la fille du roi, Madame Adélaïde, qui reprit la supervision de l'entreprise après la mort de la reine. Mique restait le « Premier architecte du feu Roy de Pologne », et s'il arrive qu'on le nommât « architecte de la reine », c'est un titre qui ne correspondait à aucune charge officielle, si ce n'est à indiquer son commanditaire.

Du couvent construit par Mique, seule la chapelle, et plus spécifiquement sa façade, va retenir notre attention. Mique en conçut probablement une maquette qu'il présenta à la reine avant le début des travaux, en 1767. À la mort de la souveraine, sa fille reprit l'affaire, et quelques modifications furent apportées aux plans qui nous sont connus.

La chapelle est sans doute le chef-d'œuvre – méconnu – de Mique et de Versailles pour ce qui regarde l'architecture dite « néo-classique ». C'est le bâtiment qui coûta le plus cher dans la réalisation du couvent. Le plan approuvé par Marie Leszczyńska nous montre une église de plan basilical classique, à trois nefs et sept travées et un chœur circulaire suivi d'un avant-chœur. Finalement, c'est un plan en croix grecque qui est adopté, reprenant le plan centré inspiré de la *Rotonda* de Palladio⁶⁰¹. Extérieurement, et c'est ici que le dessein prend toute son originalité, la façade côté cour (*ill. 27*) reste fidèle au projet approuvé par Marie Leszczyńska. D'inspiration à l'antique quant à son porche d'entrée, on retrouve la porte, les deux fenêtres surmontées de bas-reliefs, deux niches pour des statues. Quatre colonnes ioniques sur un piédestal supportent un fronton triangulaire. Mique se distingua toutefois dans le choix de la couverture, d'inspiration byzantine, rompant avec la tradition de la coupole à *la française*. L'influence de Palladio est certaine, surtout dans la décoration intérieure, mais le Lorrain n'en connaissait pas moins ses classiques. Preuve en sont les ovales enguirlandés placés au-dessus des niches, référence explicite au Louvre de Lescot, mais aussi au Garde-Meuble de la Couronne construit quelques années auparavant par l'architecte du roi, Gabriel,

⁶⁰¹ Le projet connu plusieurs aspects, sur lesquels nous ne reviendrons pas.

place Louis-XV à Paris. Alfred Hachette, dans la monographie qu'il consacra au bâtiment en 1923, avait déjà relevé les emprunts opérés par Mique au Couvent :

On pourrait, si l'entreprise en valait la peine, y découvrir plus d'un détail reproduit au Couvent de la Reine : Blondel lui fournit un encadrement de fenêtre à la romaine, un œil-de-bœuf, une terrasse couronnée d'une balustrade, Jombert un grand escalier suspendu et à repos qui nous intéresse encore aujourd'hui par sa hardiesse et sa légèreté⁶⁰² ; mais l'architecture est un perpétuel emprunt⁶⁰³.

C'est toutefois encore – et surtout – chez Blondel qu'il faut chercher la source d'inspiration la plus claire et directe pour cette façade d'église. Non pas que le professeur soit l'inventeur de ce modèle, loin de là, mais c'est lui qui lui donna une sorte d'actualité. Bien que les travaux de Mique n'eussent commencé qu'en 1766, et que Blondel eût publié le tome II de son *Cours d'architecture* en 1771, le modèle de sa planche XXXIV intitulée « Application de l'ordre corinthien au frontispice d'une église en rotonde » rappelle fortement la façade du Couvent de la Reine. Le modèle blondélien, connu aujourd'hui uniquement par la gravure du *Cours*, devait initialement être réalisé à Metz pour l'abbaye royale Saint-Louis (ill. 28). Faute de moyens, ce projet ne vit jamais le jour, ni même un début d'exécution. En revanche, il est très probable que des dessins et des plans aient existé, peut-être même une maquette. Le professeur précise dans son *Cours* que les dessins de Metz – et donc de son église en rotonde – furent présentés au roi à Fontainebleau en octobre 1763.

Est-ce que la reine vit ces plans ? Passèrent-ils entre les mains de Mique ? Nous l'ignorons. Nous restons frappé par la similitude qui existe entre la gravure de Blondel d'une part, et la construction réalisée par Mique d'autre part, surtout quand on sait qu'à peine trois années séparent la présentation de Blondel et les plans du Lorrain. À supposer que l'exemple du professeur fut bien le – ou un parmi d'autres – modèle de Mique, notons que ce dernier ne manqua pas d'apporter quelques modifications à son œuvre. Ces modifications, preuve d'une copie qui n'est pas servile, respectent les préceptes de convenance édictés par Blondel. En premier lieu le choix de l'ordre diffère. Là où Blondel opta pour le

⁶⁰² JOMBERT, *Architecture moderne*, t. I, pl. VIII.

⁶⁰³ ALFRED HACHETTE, *Le Couvent de la Reine à Versailles*, Paris, Henri Laurens éditeur, 1923, p. 55.

corinthien, l'ordre virginal par excellence, Mique retint l'ordre ionique, caractéristique du genre féminin. Pour la chapelle d'un couvent qui devait servir de retraite à une reine pieuse, la convenance du *genius loci* ne permettait guère d'autre choix. Ensuite, la coupole du projet blondélien s'inspire clairement de celle construite par François Mansart pour l'église du couvent de Sainte-Marie, rue Saint-Antoine à Paris, en 1632. Mique, comme la majorité des architectes de sa génération, ne se montra guère sensible aux modèles de cette époque, jugés quelque peu passés de mode. Au « dieu de l'architecture » de Blondel, à savoir Mansart, les œuvres du vicentin Palladio furent préférées. Les modèles *cinquecenteschi* avaient alors la préférence sur ceux du Grand Siècle, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner. La décoration intérieure de cette chapelle achève de confirmer ce jugement (l'inspiration « greco-gothique », théorisée par Blondel et appliquée par Soufflot, est ici plus qu'évidente). Mais pour la façade, élément décoratif qui devait annoncer la destination du bâtiment, c'est bien un modèle régnicole que Mique retint, un modèle très proche de celui présenté par Blondel pour Metz. D'ailleurs Mique reprit le même schéma pour la façade de la chapelle du Carmel, à Saint-Denis, inauguré en 1785 (*ill.* 29). Là aussi, les similitudes ne laissent guère de place au doute quant à l'influence de Blondel. On notera que dans les trois cas – Metz pour Blondel, Versailles et Saint-Denis pour Mique – la taille de la chapelle, mais aussi sa destination à une communauté religieuse féminine, sont identiques. C'est là aussi une des causes de l'inspiration de Mique. Même si, dans de plus vastes proportions, le modèle de la Sainte-Geneviève de Soufflot tint lui aussi une part importante, l'hypothèse d'une influence de Blondel nous paraît la plus convaincante.

Malgré les libertés prises par Mique, l'architecte de la reine nous offre avec ce premier chantier versaillais un magnifique exemple d'architecture dite « néo-classique », exemple qu'il sut maintenir exempt des excès de la froideur de la ligne droite et de l'absence d'ornements. Mique, fidèle en ce sens à l'esprit et au goût que Blondel diffusait depuis sa chaire du Louvre, resta fidèle avec cette façade à la « voie moyenne » empreinte de culture régnicole. La reine – puis sa fille Madame de

France –, commanditaire exigeante de ce projet, se montra elle aussi fidèle à la tradition monarchique en bâtiments établie à l'époque de la Pompadour et de son frère Marigny. Le choix stylistique retenu en témoigne. La souveraine ne tomba pas dans les excès palladiens tels qu'ils pouvaient se manifester dès le début du siècle en Angleterre, ou au même moment dans l'œuvre du jeune Ledoux pour nombre de résidences parisiennes de luxe.

Ce couvent royal, pour ce qui concerne au moins sa façade, offre de plus à l'historien de l'architecture une idée assez précise de ce qu'aurait pu être la façade de l'église projetée par Blondel pour Metz, si celle-ci avait pu avoir le jour.

Une preuve supplémentaire de l'autorité acquise par le modèle de Jacques-François Blondel pour Metz en 1763 – et que le professeur avait certainement présenté à ses élèves – se retrouve dans les variantes réalisées par d'autres architectes, anciens élèves du maître : l'église Saint-Germain par Potain à Saint-Germain-en-Laye en 1766, ou l'église Saint-Philippe-du-Roule par Chalgrin construite à partir de 1768. Mais c'est bien l'édifice versaillais conçu par Mique qui se rapproche le plus du dessein blondélien.

Au service des goûts de Marie-Antoinette

Lorsque Blondel fut nommé académicien de seconde classe à l'Académie royale d'architecture en 1755, puis professeur en 1762, nous avons vu qu'il entra dans un système des beaux-arts dont le marquis de Marigny et sa sœur la marquise de Pompadour étaient les têtes pensantes. Blondel, mais aussi Le Roy son adjoint, et le célèbre Soufflot, occupaient chacun un rôle bien défini dans la politique monarchique des arts. Ce triumvirat, qui fonctionna pendant près de vingt années, devait prendre fin en même temps que le règne de Louis XV. Marigny et Gabriel prirent leur retraite, Blondel mourut, Le Roy n'eut jamais une autre activité que celle de professeur royal, et surtout Soufflot, bien qu'auréolé de la gloire de la nouvelle basilique Sainte-Geneviève, ne fut jamais nommé Premier architecte du roi, comme il aurait pu y prétendre. C'est au Lorrain Richard Mique que revint cet honneur, mais aussi la gloire et les jalousies qui l'accompagnent.

À l'occasion du mariage du Dauphin avec la jeune archiduchesse Marie-Antoinette le 16 mai 1770, Louis XV choisit dès le 1^{er} avril de la même année « son cher et bien-aimé » Richard Mique pour remplir la charge d'Intendant et Contrôleur général des Bâtiments et Jardins de sa dite petite-fille. C'est l'ancien titre dont Mique jouissait auprès de Stanislas à la cour de Lorraine et, dès 1770, le destin de l'architecte semble lié à celui de cette jeune Dauphine venue d'Autriche, alors âgée de quatorze ans. Son origine lorraine joue d'ailleurs en sa faveur, car Marie-Antoinette est la fille du duc de Lorraine François III, devenu l'empereur du Saint-Empire romain germanique en 1745 sous le nom de François I^{er}.

Un problème se pose toutefois sur la route de Mique : Marie-Antoinette, dont il a la charge exclusive des bâtiments, n'en possède aucun. Les seuls Bâtiments qui soient sont ceux du roi, et ce n'est pas Mique qui s'en occupe. Le Premier architecte du roi, Gabriel, reste le seul et l'unique architecte à en avoir la charge. Tout puissant, en place à Versailles depuis les années 1730, et Premier architecte depuis 1742, Gabriel n'entendait pas s'encombrer, à soixante-douze ans, d'un jeune arriviste presque inconnu et de trente ans son cadet. Même si Mique travaillait à titre personnel pour Mesdames, il ne pouvait rivaliser avec Gabriel.

Nous avons évoqué le cas du triumvirat Blondel, Le Roy et Soufflot, à la tête de l'architecture monarchique pendant près de vingt ans. Si ces trois hommes furent choisis pour leurs compétences et pour servir une politique royale, les choses semblent différentes dans le cas de Mique. En entrant au service de Marie-Antoinette, l'architecte savait qu'il devait plus sa place à ses origines lorraines et son travail passé auprès de Stanislas – le souvenir de la reine sa fille ainsi que l'appui de Mesdames jouèrent en sa faveur –, qu'à une réelle volonté monarchique d'employer Mique pour établir un ton ou donner le goût en matière d'architecture. Marie-Antoinette n'a sans doute jamais fait preuve d'un goût particulier pour l'architecture, comme avait pu en témoigner la Pompadour – et surtout son frère Marigny – en son temps par exemple. Impatiente, versatile, imprévisible, on ne peut guère évoquer à son bénéfice une politique monarchique des arts en général, et de l'architecture en particulier. Non pas que la reine se désintéressât des arts, mais elle n'y vit que son bonheur et sa commodité personnels. Jamais elle n'entreprit d'insuffler une quelconque mode en architecture, ses préoccupations étaient ailleurs. Certes Marie-Antoinette fit preuve de goût, mais c'est avant tout son goût qu'elle souhaitait voir concrétiser. Elle n'eut jamais l'ambition de réformer « le goût » en arts. Mais qu'importe, puisque le résultat est le même : les choix de la nouvelle souveraine allaient naturellement donner le ton, à la cour comme à la ville. Louis XV meurt le 10 mai 1774, et dès le mois suivant Louis XVI offre le Petit Trianon à la reine. Mique va enfin avoir l'occasion de s'occuper de son premier chantier royal en remaniant la bâtisse et les jardins, d'après les désirs de la nouvelle

souveraine. Mais cette charge se fait au détriment du Premier architecte Gabriel : le conflit semble inévitable. Pour forcer le départ du vieil architecte maintenant âgé de soixante-seize ans, on décide de lui imposer un adjoint, Richard Mique. Gabriel n'est pas dupe et ne peut accepter pareil déshonneur. Il demande de lui-même sa mise à la retraite, avec le titre de Premier architecte honoraire, et son éphémère adjoint devient déjà le titulaire. Le poste fut toutefois supprimé un an et demi plus tard, lors de la réforme proposée par le directeur des Bâtiments, M. d'Angiviller. Mique partagea alors, avec Hazon et Soufflot, la fonction d'intendant général des Bâtiments, restant le premier en titre. À la mort de Gabriel, en 1782, il devint directeur de l'Académie royale d'architecture. Dès lors, accepté par la profession, on le trouve souvent désigné comme Premier architecte du roi honoraire⁶⁰⁴.

En accédant à cette fonction, la plus haute qui soit pour un architecte, Mique ne pouvait manquer de s'attirer jalousies et rancunes. Ce poste ne lui revenait pas de fait, d'autres architectes, beaucoup plus compétents que lui, auraient pu y prétendre : le propre fils de Gabriel, Brébion, Béliart, Heurtier, Hazon, etc., tous membres de l'Académie d'architecture et grands prix de Rome, titres que Mique ne possède point et qui le fait passer pour un intrus et un intrigant⁶⁰⁵. Malgré ces lacunes dans son *curriculum*, le Lorrain était bel et bien Premier architecte du roi, protégé de la reine, et c'est à lui que revint la lourde charge de satisfaire ses désirs et d'exprimer les goûts de la souveraine pour qui il travailla exclusivement dès lors.

Mique, nous l'avons dit, n'est peut-être pas l'élève direct de Blondel, mais du moins suivit-il les leçons écrites et les modèles du vieux professeur, comme nous l'avons relevé pour le cas du Couvent de la Reine à Versailles. Sans reprendre ici la liste exhaustive des constructions de Richard Mique – tel n'est pas notre propos –, il nous semble pertinent, après avoir analysé l'influence de Blondel sur Mique, de

⁶⁰⁴ Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Mengès, 1995, p. 364.

⁶⁰⁵ RAÏSSAC, *Richard Mique, op. cit.*, p. 28.

commenter l'émulation et l'influence d'un autre ancien élève de Blondel dont nous avons déjà parlé, l'Anglais William Chambers, sur l'œuvre de Richard Mique.

Il est très probable que les deux hommes se connaissaient ou, à défaut, Mique ne pouvait ignorer les publications de l'Anglais. Entre 1774 et 1777, lorsque la reine, par effet de mode, décida de réaménager les jardins de Trianon en jardins chinois – car elle était lassée de l'aspect rectiligne des jardins à la française – elle s'adressa tout naturellement à son architecte Mique qui avait déjà œuvré dans les jardins de Lunéville. Chambers, qui avait voyagé en Asie pendant sa jeunesse (1740-1749), s'était intéressé aux jardins chinois dont il fut l'un des plus brillants et des premiers promoteurs. On lui doit un premier ouvrage intitulé *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils, engraved by the best hands, from the originals drawn in China by Mr. Chambers, ... To which is annexed a description of their temples, houses, gardens, etc.*, publié en 1757 à Londres, mais très vite connu à Paris, avant une édition française vingt ans après sous le titre *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, gravés sur les originaux dessinés à la Chine, par M. Chambers, ... compris une description de leurs temples, maisons, jardins, etc.*, publié par Le Rouge en 1776. Chambers voyagea justement à Paris en 1774, date du début des travaux du jardin de Trianon. L'Anglais avait gardé contact avec ses amis, connus soit à Paris, soit à Rome : Le Roy, De Wailly, Peyre, Moreau, Vernet et Robert. Le célèbre peintre de ruines était justement le collaborateur de Mique pour les travaux du jardin, mais aussi pour la décoration du Hameau de la reine. Il paraît plus que probable que Mique, avant de se lancer dans ces travaux, saisît l'opportunité de rencontrer Chambers lors de son passage à Paris, ou du moins que Hubert Robert prît quelques conseils auprès de son ami pour concevoir au mieux les nouveaux jardins de Marie-Antoinette.

Cette hypothèse se vérifie par la confrontation d'une œuvre célèbre de Chambers, les *Royal Botanic Gardens of Kew*, où il travailla dans les années 1760, avec les travaux réalisés par Mique dans les jardins du Petit Trianon de Versailles. Si dans les deux cas une bonne partie des œuvres, des fabriques ou des aménagements ont disparu, de par leur côté éphémère et donc fragile, ils nous sont

néanmoins toujours connus par la gravure. C'est ce que nous fait remarquer Michel Gallet à propos du Belvédère octogonal de Mique, appelé aussi Pavillon du rocher. Construit pour Marie-Antoinette de 1778 à 1781, il est souvent donné comme un chef-d'œuvre et un modèle du « style Louis XVI ». De plan octogonal, il servait de salon de musique à la souveraine. Il est flanqué d'un rocher artificiel d'où jaillit une cascade, tandis qu'une montagne artificielle en miniature évoque un jardin alpin. Hubert Robert et Richard Mique, mais aussi Joseph Deschamps pour la sculpture des huit sphinges ou encore Jean-Jacques Lagrenée pour la décoration intérieure, appliquent pour cette fabrique les idées de retour à la Nature prônées par Jean-Jacques Rousseau. Mais ce belvédère « imite, et habille à la française, le pavillon de la Solitude de Kew, une œuvre de William Chambers, architecte que Mique avait pu connaître au cours de Blondel⁶⁰⁶ » (*ill.* 30).

L'influence de Chambers sur Mique se vérifie ailleurs, dans une moindre mesure, pour une autre fabrique des jardins du Petit Trianon. Le Temple de l'Amour, construit à *l'antique* par Mique en 1777-1778, s'inspire quelque peu des modèles de Chambers, toujours pour Kew, tels le Temple d'Éole ou le Temple de la Victoire, et connus par la gravure dès 1763. Mais pour cet exemple la similitude est moins frappante (*ill.* 31), et bon nombres d'autres exemples peuvent être mentionnés. Nous ne retiendrons donc pas cet exemple comme significatif d'une influence de Chambers sur Mique.

⁶⁰⁶ Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 366.

III.6 *Les fils de Jacques-François Blondel*

Jacques-François Blondel épousa Marie-Anne Garnier en 1729⁶⁰⁷. Lui n'avait que 21 ans et elle était mineure. Mais cet hymen avec une fille d'un maître serrurier parisien, concierge de la Samaritaine et demeurant aux Tuileries, respectait la tradition du bâtiment qui scellait par le contrat de mariage une alliance de métiers⁶⁰⁸. De cette union naquit un premier fils en 1730, Georges-François, et plus tard une fille, Claudine Angélique⁶⁰⁹. Si nous ne possédons que peu de documents sur sa fille, la carrière de ce premier fils est en revanche mieux connue. Georges-François (1730 - ap. 1792) exerce à Rome entre 1750 et 1756 environ comme dessinateur de ruines dans le style de Piranèse⁶¹⁰, puis à Amsterdam et à Londres⁶¹¹ comme décorateur de théâtre. Essentiellement connu comme graveur, il enseigne même un temps à l'école de son père⁶¹².

Après cinq années de veuvage, Blondel père se remaria en 1760 avec une jeune comédienne de presque 32 ans sa cadette. La jeune Marie-Madeleine Balletti, dite Manon, était née en effet en 1740⁶¹³. Le premier fils de l'architecte, Georges-François, se trouvait être plus vieux que sa nouvelle belle-mère d'une dizaine

⁶⁰⁷ Archives Nationales, Minutier Central des notaires de Paris, ET XXXIV, carton 451, *Contrat de mariage de François Blondel et Marie-Anne Garnier*, 6 février 1729.

⁶⁰⁸ Marianne Roland Michel, évoquant l'union de Lajoüe avec la fille d'un verrier, parle d'un « mariage [qui] se situe dans la norme des mariages d'artistes rattachés à un milieu homogène ». ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, *op. cit.*, p.146.

⁶⁰⁹ *Simon-Louis du Ry à sa sœur*, lettre 75, Paris, 20 octobre 1750.

⁶¹⁰ *Architecture de G. F. Blondel*, recueil factice, cabinet des Estampes, Paris, Bibliothèque nationale de France.

⁶¹¹ Archives Nationales, O¹ 1914/2, pièce 450, *Lettre de Blondel fils*, 1777. Destinataire probable : Charles-Claude Flahaut de La Billarderie, comte d'Angiviller (1730 – 1809).

Louis HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, *op. cit.*, t. IV, p. 468.

⁶¹² JÈZE, *Tableau universel et raisonné de la Ville de Paris*, Paris, J. P. Costard, 1757, p. 194 et 264-265 : « le sieur BLONDEL fils, nouvellement arrivé de Rome, y enseigne le *Dessein* dans tous les genres ».

⁶¹³ Édouard MAYNIAL, *Lettres de femmes à Jacques Casanova*, recueillies et annotées par Aldo Ravà et trad. de l'italien par Édouard Maynial, Paris, Louis-Michaud, 1912, p. 15 : baptisée le 4 avril 1740.

d'années ! De ce second mariage naquit Jean-Baptiste Blondel (1764 – 1825), futur architecte et ingénieur aux Ponts et Chaussées.

Nous avons étudié le cas de plusieurs des principaux élèves de Jacques-François Blondel, parmi ceux qui s'illustrèrent avec des commandes prestigieuses. Intéressons-nous à présent aux propres enfants du professeur, dont la carrière reste fort méconnue puisqu'aucune étude monographique ne fut jamais menée sur eux. Si le second fils, âgé de seulement dix ans à la mort de son père, ne put naturellement pas bénéficier des enseignements de ce dernier, il n'en va pas de même pour le premier, Georges-François, dont le style changea radicalement après son séjour romain, déviant du goût prôné par son père.

III.6.1 *Georges-François Blondel*

Vie

Georges-François Blondel (1730-1791) est issu du premier mariage de Jacques-François Blondel. On peut logiquement supposer que c'est auprès de son père qu'il se forma, au moment où l'*École des Arts* de la rue de la Harpe, premier établissement privé du genre fondé vers 1740, connaissait une notoriété qui commençait à dépasser les frontières du royaume. Michel Gallet indique que Blondel fils vécut à Rome de 1756 à 1760. Là, il fut mêlé aux milieux archéologiques et y subit l'influence des dessinateurs de ruines et d'architectures imaginaires, en particulier Pannini et Clérisseau, mais sans doute aussi Piranèse ; les peintres Hubert Robert et Jean-Honoré Fragonard se trouvaient également dans la Ville Éternelle. Blondel fils n'eut en revanche aucun contact avec l'Académie de France à Rome, ni avec celle de Saint-Luc, et semble ne s'être fait aucune réputation – bonne ou mauvaise.

Si Georges-François Blondel a vraisemblablement séjourné à Rome – bien que son nom ne soit mentionné dans aucune archive –, la date exacte de ce séjour pose problème, car les sources divergent. L'artiste y était-il dès les années 1750 ? Dans son *Tableau universel et raisonné de la Ville de Paris* en 1757⁶¹⁴, Jèze indique :

M. BLONDEL, tous les jours de la semaine, excepté le Lundi, donne des leçons d'*Architecture*, de *Théorie* & de *Pratique*, aux jeunes Artistes que le Ministère & les Citoyens confient à ses soins. Le sieur GOUSSIER y enseigne les *Mathématiques* ; le sieur LOUCHET la *coupe des pierres* ; le sieur BLONDEL fils, nouvellement arrivé de Rome, y enseigne le *Dessein* dans tous les genres, la *Perspective*, &c.

Georges-François Blondel, si nous ignorons la date exacte de son arrivée à Rome (sans doute peu après 1750), semblait en revanche être bel et bien de retour à

⁶¹⁴ JÈZE, *Tableau universel et raisonné de la Ville de Paris*, *op. cit.*, 1757, p. 194 et 264-265.

Paris en 1757. Il y resta au moins jusqu'en juillet 1760, car il est mentionné comme présent au second mariage de son père avec Manon Balletti, avec le titre d'« architecte de l'académie de Marseille⁶¹⁵ ». Son séjour romain coïnciderait alors avec celui de Clérisseau, présent dans la Ville Éternelle à partir de 1751, année où il remporta le prix de Rome, jusqu'en 1757, date de son départ pour la Dalmatie avec les frères Adam.

Georges-François Blondel ne semble pas être resté longtemps à Paris. Michel Gallet le mentionne comme actif à Amsterdam en 1763, pour des décors de théâtre⁶¹⁶. On le retrouve ensuite à Londres, de 1765 à 1774, où il exposa régulièrement à la *Society of Artists* et à la *Free Society*. Dans cette ville, il dut côtoyer de nouveau son ami Clérisseau – qu'il avait rencontré pendant son séjour romain – présent lui aussi dans les années 1770. Mais la chronologie comporte des lacunes et des contradictions car la presse de l'époque, en octobre 1768, qui annonçait la réouverture des cours à l'Académie royale d'architecture avec les noms des nouveaux professeurs, précisait que Jacques-François Blondel associait « à son travail M. *George Blondel* son fils, Artiste plein de génie, de goût, & qui de retour de ses Voyages d'Italie, d'Angleterre & des Païs-Bas, se propos[ait] de suivre la même carrière⁶¹⁷. » Rien ne prouve qu'il se soit établi à Paris, bien au contraire. De plus, la presse reprenait souvent les mêmes informations d'une année à l'autre, sans toujours prendre la peine de vérifier si elles étaient toujours d'actualité.

Trois ans après la disparition de Jacques-François Blondel, en 1774, Georges-François écrivit depuis Amsterdam au comte d'Angiviller, dernier directeur général des Bâtiments du roi depuis 1774, son « envie de retourner dans [sa] patrie⁶¹⁸ », et d'y

⁶¹⁵ Archives Nationales, Minutier Central des notaires de Paris, étude XCII, carton 722, *Contrat de mariage de Jacques-François Blondel et Marie-Madeleine Balletti*, 20 juillet 1760.

⁶¹⁶ Jeanne LEJEAUX, « G.-F. Blondel, Engraver and Draughtsman », in *Prints Collectors Quartely*, 1936, p. 264.

⁶¹⁷ *L'Année Littéraire*, 1768, tome VII, p. 94-96 : « Les mêmes jours depuis neuf heures jusqu'à onze du matin, M. *Mauduit* de la Société Royale des Sciences & Arts de Metz, Professeur de Mathématiques au Collège Royal, & nommé par le Roi Professeur de Mathématiques de l'Académie Royale d'Architecture à la place de feu M. *Camus*, donnera des leçons de Calcul & de Géométrie qu'il appliquera aux différentes parties relatives à l'architecture. » Le fils de Blondel était élève externe de l'Académie depuis sans doute 1762 (Archives Nationales, O¹ 1931).

⁶¹⁸ Archives Nationales, O¹ 1914/2, pièce 450, *Lettre de Blondel fils*, 1777.

faire valoir les nouvelles découvertes et connaissances qu'il avait acquises dans les pays étrangers :

Monseigneur

Je brûle d'envie de retourner dans ma patrie, et d'y faire valoir les nouvelles découvertes et connaissances que j'ay acquises dans les pays étrangers ; feu M. Le Duc de la Vrillière qui a été de tout temps mon protecteur et celui de ma famille, m'en avoit procuré les facilités par ses Lettres de recommandations auprès des ambassadeurs de France dans plusieurs Cours de L'Europe ; j'y ai soutenu, je n'ose dire augmenté, la réputation de mes ancêtres et surtout de mon père mort depuis peu Architecte et professeur de l'Académie Royale au Louvre mais malgré la considération dont je jouis par mes talens chés L'Etranger, je préfère infiniment de les rendre utiles à mes compatriotes ; Je ne hésiteray donc pas un instant Monseigneur de retourner en France si vous Daignés m'honorer de votre puissante protection comme feu M. Le Duc de la Vrillière avoit bien voulu le faire ; J'ose la réclamer comme Artiste, mes talens me la font espérer ; votre élévation dans le ministère vous en rend le digne protecteur surtout vous, elle seigneur qui les possédez tous si supérieurement ; J'ay appris cet heureux événement avec une joie inexprimable ; mes vœux l'avoit précédé depuis Longtemps, notre Jeune monarque à Scu les exaucer et par là nous donne Lieu de penser que Le Règne De Louis Auguste pourra surpasser celui de Caesar Auguste, vous en partagerés la gloire, Monseigneur, puisque vous y contribués par tout ce qui concerne Votre Ministère ; Mon Epouse qui aura l'honneur de vous [fol. 1v] Présenter ma lettre sous les auspices de mad^e La Duchesse d'Elboeuf et de mad^e La comtesse D'andigné D'aubonne aura en même temps celui de vous présenter un de mes dessins représentant un Camp où Minerve et la France donne le bâton de maréchal au Général qui le commande, mes premiers vœux, Monseigneur ont été exaucés, J'ay tout bien de croire que les Seconds, ne tarderont pas à L'être aussi ; daignez en agréer L'heureux augure ainsi que les assurances du profond respect avec lequel J'ay l'honneur d'être

Monseigneur

Votre très humble et très obéissant
Serviteur [signé] F. G. Blondel

amsterdam. ce 16 . 1777⁶¹⁹

On apprend qu'il eut pour protecteur le duc de la Vrillière⁶²⁰, mais c'est là l'unique mention faite de ce bienfaiteur chez les Blondel. Cette lettre était accompagnée d'un dessin, aujourd'hui disparu, représentant un camp où Minerve et la France remettent un bâton au général qui commande le camp. Le directeur des Bâtiments fut consulté et répondit laconiquement :

Le renvoi que vous avez pris la peine de me faire à la fin d'avril dernier de la lettre que vous a écrite d'Amsterdam le Sr. Blondel, professant à ce qu'il paroît l'architecture m'a conduit à

⁶¹⁹ Archives Nationales, O¹ 1914/2, pièce 450, *Lettre de Blondel fils*, 1777. Destinataire probable : Charles Claude Flahaut de La Billarderie, comte d'Angiviller (1730 – 1809).

⁶²⁰ Louis III Phélypeaux, comte de Saint-Florentin (1705-1777), marquis (1725) puis duc de La Vrillière. Secrétaire d'État de la Religion prétendue réformée, il fit construire, entre 1767 et 1769, par l'architecte Jean-François-Thérèse Chalgrin le magnifique hôtel connu aujourd'hui sous le nom d'hôtel de Saint-Florentin (2 rue Saint-Florentin, Paris).

faire des informations pour reconnoître si le département des arts qui m'est confié, peut me fournir des motifs de prendre intérêt au désir qu'il annonce de rentrer en France : j'ignore les motifs qui l'ont conduit chez l'étranger et je n'en connois aucun ni pour contredire ni pour approuver ses projets de retour⁶²¹.

Georges-François Blondel était déjà oublié dans son propre pays.

De 1777 à la Révolution, nous perdons complètement la trace de G.-F. Blondel. Il faut attendre 1790 pour le retrouver, avec une gravure allégorique et la description d'une médaille commémorant la proclamation de la constitution en 1791. Nous avons de lui aussi un mémoire intitulé *Observations ... sur le projet de la Fête de la Confédération Patriotique, du 14 juillet 1790, dont M. de Varennes, Huissier de l'Assemblée Nationale, a donné l'idée, & dont les plans & les dessins ont été présentés par lesdits sieurs, à MM. Bailly, & la Fayette (ill. 32)*. Dans ce mémoire, Blondel fils se présente comme *Architecte & Dessinateur du Cabinet du Roi*. Mais les archives restent muettes sur ce point.

Puis de nouveau le silence, jusqu'à sa propre mort, vraisemblablement en 1791.

⁶²¹ Archives Nationales, O¹ 1914. Cité par Jeanne LEJEUX, « G.-F. Blondel, Engraver and Draughtsman », in *Prints Collectors Quartely*, 1936, p. 266.

Dessins de Georges-François Blondel

Blondel fils ne fut pas membre de l'Académie de France à Rome, la chose paraît indiscutable. En revanche, rien n'exclut un soutien de Marigny, si ce n'est d'ordre financier, au moins par des lettres de recommandation ou par un autre moyen. Le *Journal Encyclopédique de Bouillon* indique en juillet 1756 :

Le Fils de Mr. *Blondel* célèbre Architecte du Roi, & qui marche à grands pas sur les traces de son Pere, voulant à la veille de son départ pour l'Italie, donner à Mr. Le Marquis de *Marigny* Sur-Intendant des Bâtimens & Maisons Roiales de France, des marques de ses Talens, lui a présenté trois desseins en Perspective. Les deux premiers à l'encre de la Chine, représentent, l'un l'achèvement des Façades de la Cour du Louvre, & la démolition des Bâtimens qui étoient dans l'enceinte de cette Cour, avec des Echaffauts, des Grues, & généralement tout ce qui est nécessaire pour élever un Bâtiment, avec une foule d'Artistes, d'Amateurs & d'Ouvriers occupés à differens détails, &c. L'autre dessein représente une Place destinée pour la Statuë Equestre du Roi, située au bout du Pont tournant, dont l'Auteur avoit fait le Plan, lorsque ce lieu fut choisi pour cette Place, & que les Artistes furent invités à donner des projets. Le point de vûe en est pris de ce Pont même. On voit dans le milieu la figure du Roi sur un pied'estal : Aux quatre coins de la Place il y a autant de Monumens d'Ordonnance Dorique, consacrés à la Victoire, à la Paix, à la Justice & à la Clémence. Le troisième dessein lavé au bistre, est un Château d'eau champêtre, de Forme circulaire, flanqué de quatre Grottes, pour être élevé à l'Etoile des Champs Elisées, afin de borner agréablement la vûe des Thuilleries & de la Place du Roi. Il est d'Ordonnance Ionique, découvert & percé à jour par les entre-colonnemens ; il est entouré d'une Terrasse Rustique, orné de Torrens, de Napes, & d'eaux jaillissantes, qui le caractérisent, & où préside Flore avec les graces, des Nimphes, des Tritons, les Jeux & les Ris, &c. On ne sçauroit trop louer les Talens de ce jeune Artiste, & nous nous faisons un plaisir de rendre justice à son mérite⁶²².

La recension du *Journal Encyclopédique* contredit celle de Jèze quant aux dates exactes du voyage de Blondel fils. Y a-t-il eu deux voyages ? La chose, peu probable, doit être exclue.

Marigny soutint donc le fils du professeur de l'Académie royale d'architecture pendant son séjour romain. En retour, Georges-François lui dédia aux moins trois dessins, comme nous l'indique cet article de presse. Le musée Carnavalet de Paris conserve une collection de six dessins signés de Georges-François Blondel. Le plus remarquable d'entre eux fait partie de cette série dédiée à Marigny. Il porte le titre : « Achèvement d'une des façades de la cour du Vieux

⁶²² *Journal Encyclopédique, par une société de gens de lettres*, t V, 1^e partie, juillet 1756, p. 119-121.

Louvre et démolitions des bâtiments contenus dans son enceinte. Présenté et dédié à Monsieur le Marquis de Marigni par son très humble et très obéissant serviteur Georges François Blondel » (*ill.* 33). Réalisé en collaboration avec Gabriel de Saint-Aubin, il serait daté avril-mai 1756. La participation de ce célèbre dessinateur et graveur, Saint-Aubin, s'explique aisément : il était professeur à l'école des arts de Jacques-François Blondel depuis au moins 1747, et ce jusqu'à la mort de ce dernier en 1774. Saint-Aubin dessina même un petit portrait du professeur, intitulé *Blondel, démontrant des machines dans l'Académie d'Architecture* en 1770 (musée Condé, Chantilly), qui est l'une des deux seules représentations de Blondel existant à notre connaissance. Le fils de Blondel ne pouvait s'adresser à meilleur artiste pour donner de la force et du charme à son dessin. De chaque côté du titre on lit les vers suivants qui sont très probablement de la composition de Saint-Aubin :

Marigni sur les pas des Homme Immortels [*sic*]
Qui tirant les Beaux-Arts du sein de la poussière,
Ont établi partout leur culte et leurs autels
Tu cours avec éclat dans la même carrière
A peine as-Tu parlé que ces vils Bâtiments
Qu'on eut même proscrits dans des temps d'ignorance,
Qui, du Palais des Rois offensaient la décence,
Sont aussitôt détruits jusqu'en leurs fondements.
Colbert se couronna d'une éternelle gloire
Pour avoir commencé ce Monument Fameux
TU vas en l'achevant, à nos derniers Neveux
Faire admirer ton goût et chérir ta Mémoire.

Il s'agit bien d'une œuvre courtisane offerte au marquis par le fils de Jacques-François Blondel. Les vers qui accompagnent la dédicace font le parallèle entre Marigny et Colbert, selon la logique de La Font de Saint-Yenne. Le dessin montre en cours de démolition les nombreuses petites maisons qui se trouvaient au milieu de la Cour carrée. Au fond, la façade de la colonnade du Louvre est dotée d'un grand échafaudage qui doit permettre d'achever les parties hautes construites sous Louis XIV et de mener à bien le décor sculpté. Cet échafaudage dut être abattu en 1770, alors que le chantier était encore inachevé. Au premier plan à droite, le marquis de Marigny, à qui on présente un grand plan, dirige les travaux.

Les cinq autres dessins conservés au musée Carnavalet, tous à la sanguine, reproduisent d'importants bâtiments de Paris ou des vues du château de Versailles. Il s'agit de : *Vue des Galeries du Louvre du côté de la rivière prise du côté du Pont Royal* (ill. 34) ; *Vue du Château de Versailles du côté de l'appartement du Roi 1761* (ill. 35) ; *Vue du Château de Versailles du côté de l'Orangerie* (ill. 36) ; *Vue du château des Thuilleries, prise du côté du Manège* (ill. 37) ; et enfin *Dégagement de la colonnade du Louvre en 1761* (ill. 38).

De nature très académique, ces cinq dessins sont caractérisés par des vues en perspective de monuments célèbres, avec une large place réservée au ciel à chaque fois. L'architecture est représentée avec précision, délicatement exécutée, et les figures ne jouent qu'un rôle subalterne. Il est fort probable, à la vue de la rigueur et du « trait » employés par l'artiste, que ces dessins soient antérieurs au séjour romain de l'artiste, sauf celui portant la date « 1761 », date que nous n'avons aucune raison de contester. Georges-François Blondel changera radicalement de style par la suite comme nous allons le remarquer. Jeanne Lejaux fait remarquer que le dessin du *Dégagement de la colonnade du Louvre en 1761* (ill. 38)⁶²³ dut être composé « de chic », c'est-à-dire de mémoire. Par ailleurs, deux peintures de De Machy, conservées au Musée Carnavalet, montrent qu'en 1764 les abords de la colonnade restaient encombrés de ces constructions parasites, qui ne disparurent que bien plus tard. On peut reconnaître, à travers l'amas de matériaux de démolition en bas à droite, le goût du jeune artiste pour le mélange artificiel de ruines, qu'il a pu apprendre pendant son séjour romain.

Ce goût pour la ruine est également présent dans le dessin à la sanguine conservé au musée du Louvre, *Rivière passant dans les ruines d'un palais* (ill. 39). Sans aller jusqu'à comparer Georges-François Blondel avec les artistes qui excellèrent dans ce genre de la ruine fantaisiste, tel Hubert Robert, nous devons reconnaître un certain talent au jeune Blondel en la matière⁶²⁴.

⁶²³ Jeanne LEJEAUX, « G.-F. Blondel, Engraver and Draughtsman », in *Prints Collectors Quartely*, 1936, p. 272.

⁶²⁴ Pour une liste plus exhaustive des dessins de Georges-François Blondel, se reporter à Jeanne LEJEAUX, « G.-F. Blondel, Engraver and Draughtsman », in *Prints Collectors Quartely*, 1936, p. 260-277.

Séjour anglais

Dans la seconde moitié des années 1760, sans que nous sachions ni quand ni pourquoi, Georges-François Blondel s'installa en Angleterre, à Londres. Là, comme graveur, il assimila la technique très estimée en Angleterre du *mezzotinto* – la « manière noire ». Il grava dans cette manière et publia à Londres huit compositions dessinées d'après ses souvenirs de Rome et d'inspiration piranésienne. Son style, non dépourvu de talent, tranche radicalement d'avec celui de ses premières compositions et des goûts de son père. L'influence de Pannini, mais surtout celle de Piranèse, est indéniable.

C'est en 1772 que Georges-François Blondel se fit le plus remarquer. Au mois de mars, il organisa une exposition de ses œuvres dans la maison où il habitait à Covent Garden. Dans la préface du catalogue, G.-F. Blondel se dit professeur, membre de l'Académie royale de Paris, académicien de Rome, Florence et Marseille, architecte du prince Charles de Lorraine à Bruxelles⁶²⁵. Ces affirmations, déjà mentionnées dans le contrat de mariage de son père en 1760, sont pour le moins surprenantes : jamais il n'est fait part de l'architecte dans les archives de la Compagnie parisienne ou florentine. Peut-être y avait-il été admis en qualité de correspondant ? Nous n'avons pas plus de traces pour les autres affirmations, le mystère reste donc entier sur ce point. Il n'existe plus qu'une seule copie (connue à ce jour) de ce catalogue d'exposition, que nous avons retrouvée dans une bibliothèque américaine⁶²⁶. Le catalogue est composé de 22 pages (*ill.* 40), Blondel fils y détaille pas moins de 55 édifices. Si une large majorité de ceux-ci reprennent

⁶²⁵ GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 64-65. Campbell DODGSON, « The Mezzotints of G.-F. Blondel », in *Prints Collectors Quartely*, 1922. Jeanne LEJEUX, « G.-F. Blondel, Engraver and Draughtsman », in *Prints Collectors Quartely*, 1936. Jean-François MÉJANÈS, in *Piranèse et les Français*, Rome, Paris, Edizioni dell'Elefante, 1976. Eileen HARRIS, in *British architectural Books and Writers*, Londres, 1990.

⁶²⁶ Nous tenons à remercier Lauri Perkins, responsable des imprimés et périodiques à la Winterthur Library de Wilmington aux Etats-Unis, pour nous avoir gracieusement communiqué une reproduction de ce catalogue.

des monuments de la Rome antique – et moderne –, quelques projets personnels sont aussi présentés, tel un mystérieux *New-Pantheon* à *Oxford-Road* (II), sur lequel nous ne disposons d’aucune information, pas plus que de dessins.

L’été de la même année 1772, Georges-François réalisa le décor d’un feu d’artifice qui fut tiré par Torrè dans les jardins de Marylebone. Il présenta aussi le projet d’un théâtre et d’une salle de danse publique à édifier derrière Carlisle House près du pont de Westminster⁶²⁷.

De ce séjour anglais, la Bibliothèque nationale de France conserve un recueil factice composé de plusieurs gravures en *mezzotinto*, signées « Georges-François Blondel ». La série complète comportait une suite de neuf planches (*ill.* 41), conservées de manière incomplète dans diverses collections (Paris, British Museum de Londres, Albertina de Vienne, Rijksprentenkabinet à Amsterdam, Berlin ou encore Dresde). Il ne fait aucun doute que Georges-François Blondel connaissait les *Carceri* de Piranèse et s’en inspira largement des, même si le Français n’atteint pas au degré de compétence de l’Italien. C’est d’ailleurs à Rome, comme la légende de la planche I l’indique, que ces estampes furent préparées et dessinées, pour être ensuite réalisées à Londres. Les catalogues de la *Society of Artists* et de la *Free Society* mentionnent qu’il exposa ses premiers dessins dès 1765, avant de les graver entre 1765 et 1767⁶²⁸. Ces planches sont toutes dédiées chaque fois à un noble anglais différent, excepté la planche n° 6 qui l’est à un prince étranger et la dernière qui ne porte pas de dédicace. Faut-il y voir la preuve du réseau d’influence qu’avait réussi à établir Blondel fils à Londres ? Les informations sur ce point font défaut.

Toutes ces planches présentent des vues d’architecture où le clair-obscur accentue une perspective systématiquement présentée de biais, afin de donner un maximum d’ampleur à l’espace de l’édifice : escalier monumental, portique aux

⁶²⁷ GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 64-65. G. DODGSON, « The Mezzotints of G.-F. Blondel », in *Prints Collectors Quartely*, 1922. Jeanne LEJEUX, « G.-F. Blondel, Engraver and Draughtsman », in *Prints Collectors Quartely*, 1936. Jean-François MÉJANÈS, in *Piranèse et les Français*, Rome, Paris, Edizioni dell’Elefante, 1976. Eileen HARRIS, in *British architectural Books and Writers*, Londres, 1990.

⁶²⁸ Campbell DODGSON, « The Mezzotints of G.-F. Blondel », in *Prints Collectors Quartely*, 1922, p. 308.

proportions démesurées, passerelle, tribunes ou autel. Les monuments représentés dans cette série sont pour partie imaginaires, pour partie parmi les plus célèbres de Rome – tant antique que moderne. La manière, mais aussi les sujets sélectionnés par Georges-François Blondel, tranchent radicalement d’avec les premières sanguines de l’époque parisienne que nous avons pu observer auparavant. Des accents terribles, un caractère de *sublime* au sens de Burke, des modèles antiques et ultramontains : le style du fils n’a définitivement plus rien à voir avec celui du père. Faut-il y voir le motif de la brièveté du passage de Georges-François à Paris, et de son choix de s’établir bien vite à Londres ? Les données nous manquent pour prouver cette hypothèse, mais l’analyse des dessins de Georges-François Blondel semble confirmer ce que nous avançons. De plus, à la relecture du *Cours* du père, certains passages semblent sur ce point éloquents : l’année précédant sa mort, dans l’avant-propos du tome IV (1773), Blondel père écrivait qu’au lieu d’imiter l’Antiquité, ses anciens élèves devraient étudier les « moyens dont se sont servis les Lescot, les Mansart et les Perrault pour produire nos chefs-d’œuvre. Qu’est-il besoin en effet de passer les mers pour se rendre témoin des efforts que des peuples, ingénieux sans doute, ont fait il y a deux mille ans⁶²⁹ ? » Bien sûr Georges-François ne fut pas le seul élève de Jacques-François Blondel à dévier des préceptes dispensés par le vieux professeur. Mais on ne peut s’empêcher de reconnaître en son fils un exemple d’artiste qui « passa les mers » pour se rendre d’abord à Rome, puis à Londres, et qui se détourna des chefs-d’œuvre « des Lescot, des Mansart et des Perrault », dont il s’inspirait dans ses dessins à la sanguine de sa jeunesse. Il se tourna vers une *Antiquité rêvée*, en *mezzotinto*, base du style dit néoclassique qui allait s’imposer en France et en Europe pour quarante ans, mais qui avait déjà séduit l’aristocratie anglaise dès le début du siècle. Londres était donc une destination qui s’imposait pour Georges-François Blondel, si on considère le style qu’il avait choisi après son séjour romain.

⁶²⁹ Jacques-François BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. IV, p. xv.

Les projets pour Stowe House

Entre Londres et Birmingham (à environ 112 km au nord-ouest de Londres), à Stowe (*ill. 42.1*), village situé à 3 km au nord de Buckingham dans le comté du Buckinghamshire, se trouve Stowe house, une *country house* fondée en 1571 ou 1572⁶³⁰. Réputée pour la beauté de ses jardins (Stowe Landscape Gardens), exemple typique de jardins à l'anglaise, cette maison de campagne abrite aujourd'hui un musée et une école. La maison et son parc sont la propriété du *National Trust* depuis 1989.

Si Jacques-François Blondel s'était fait connaître en 1727 avec la publication de son célèbre recueil *De la distribution des Maisons de plaisance*, son fils Georges-François eut lui aussi l'occasion de faire valoir ses talents pour ce genre de programme constructif, vers les années 1770-1779.

Le manoir de Stowe house fut d'abord loué en 1571 par Peter Temple, puis acheté par son fils John Temple en 1589, pour devenir la résidence familiale. C'est à la fin du XVII^e siècle que la bâtisse fut entièrement reconstruite par Sir Richard Temple, troisième baron, sur le présent site. C'est cette maison qui est le cœur de la résidence qui existe encore aujourd'hui.

Stowe house accueillit tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles de nombreux aristocrates et princes anglais ou étrangers, mais fut également visitée par Jean-Jacques Rousseau dans les années 1750 ou par l'architecte François-Joseph Bélanger vers 1777-1778 (il en dessina les jardins).

Le bâtiment actuel (*ill. 42.2* à *ill. 42.4*) est le résultat de quatre grandes phases de travaux⁶³¹. La première de 1677 à 1683, sur ordre de Sir Richard Temple (1634-

⁶³⁰ Michael GIBBON, « Stowe, Buckinghamshire: the house and garden buildings and their designers », in *Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, vol. 20, 1977, p. 31-44.

⁶³¹ Michael BEVINGTON, *Stowe house*, Londres, Paul Holberton, p. 11-13.

1697), vit la construction du bâtiment central. William Cleare qui en était l'architecte, travailla sous les ordres de Christopher Wren (1632-1723). La maison était alors en briques, haute de quatre niveaux (dont les sous-sols et l'attique), avec treize baies en largeur.

La seconde phase de travaux, qui s'étendit du début des années 1720 à 1733, vit l'ajout d'un portique tétrastyle ionique sur la façade nord par Vanbrugh, ainsi que la reconstruction des façades nord, est et ouest. Après la mort de l'architecte en 1726, William Kent reprit les travaux et ajouta un portique sur la façade sud, non achevé alors.

Entre les années 1740 et 1760, une troisième phase d'agrandissement vit l'expansion des appartements de part et d'autre du corps de logis principal.

Enfin, entre 1770 et 1779, sous Richard Grenville-Temple (1711-1779), 2nd Earl (comte) Temple, une quatrième et dernière phase de travaux fut entreprise. C'est cette phase qui sera l'objet essentiel de notre étude. Earl Temple consulta d'abord Georges-François Blondel pour réaliser la nouvelle façade sud de sa demeure (celle qui restait inachevée). C'est sans doute à cette occasion que l'architecte dédia à ce commanditaire la planche 1 de ses gravures londoniennes, intitulée *A View of the Inside of the New Prison at Rome* (ill. 41.1), comme nous l'avons observé plus haut. Mais les plans du Français déplurent et, en 1771, le comte chargea l'écossais Robert Adam (1728-1792) de produire un nouveau dessin (G.-F. Blondel avait peut-être rencontré Adam lors de son séjour à Rome, avant 1757). Ce dessin fut modifié et rendu plus uniforme par Thomas Pitt (1737-1793), homme politique britannique (whig) mais aussi connaisseur d'art, qui se piquait d'avoir des connaissances en architecture et était membre de la *Dilettanti Society* (fondée à Londres vers 1734). Il fut assisté dans cette tâche par l'Italien Giovanni Battista Borra (1713-novembre 1770), architecte du domaine dès les années 1750, et les travaux furent terminés en 1779 (aménagement intérieurs et façade nord). Aujourd'hui la demeure comporte une façade de 279 mètres de longueur.

Une étude de John Harris⁶³², consacrée à la participation de Georges-François Blondel aux travaux de Stowe, démontre que la part du Français dans ces réalisations reste sous-estimée, et que certaines parties pourraient avoir été construites d'après ses plans, notamment le *Rotunda Hall* (ill. 42.8). Les archives de William Chambers conservées au British Museum comportent une lettre adressée à l'Anglais par Georges-François Blondel (qu'il avait pu connaître à Paris à l'école de Blondel père ou à Rome pendant son séjour) depuis Amsterdam, le 25 janvier 1774. On y apprend que Lord Temple avait bien demandé à Blondel fils des *desseins* pour Stowe, mais on devine un différend entre le commanditaire et l'architecte. Chambers s'est vu chargé de donner son avis sur les sommes que réclamait Blondel à Temple, et donc d'arbitrer cette affaire.

Nous ne détaillerons pas cet aspect de la commande, tel n'est pas le but de notre étude. En revanche ces dessins, conservés dans une collection privée anglaise (les descendants de la famille Temple) au moment de la rédaction de cet article, et publiés par Harris, restent largement méconnus. Le premier d'entre eux, *Dessin pour la façade sud de Stowe* (ill. 42.5), s'inspire clairement de l'architecture palladienne, très en vogue en Angleterre. Ses deux portiques devant les ailes latérales semblent ne rien emprunter à la tradition française. Il en va de même pour les projets de *Mausolée* (ill. 42.6 et 42.7), dont le deuxième exemple reprend évidemment le plan de la célèbre *Rotonda* de Vicence. Mais le dessin le plus original reste celui pour un *Ladies Temple* (ill. 42.9). Sorte de petit Trianon, un soubassement à refends ouvert par trois ouvertures sans menuiserie ou serrurerie compose le premier niveau. Au second, une terrasse ouverte permet de jouir du jardin. Quatre paires de colonnes corinthiennes (sauf aux extrémités où il s'agit de pilastres) soutiennent une toiture à forte pente. Deux ailes en légère saillie encadrent ce corps central. Tout en tenant compte des proportions modestes que ce bâtiment aurait dû avoir s'il avait été construit, on ne peut s'empêcher de le rapprocher d'un autre bâtiment, construit, lui, quelques années auparavant par le père de Georges-François Blondel, à Metz. L'hôtel de ville de cette cité (42.10)

⁶³² John HARRIS, « Blondel at Stowe », in *The Connoisseur*, mars 1964, vol. 155, n° 625, p. 173-176.

présente les mêmes caractéristiques, sauf pour la terrasse qui n'existe pas, remplacée par un mur ouvert par des fenêtres. Mais on retrouve, dans des proportions plus vastes, un soubassement composé d'arcades à refend pour le premier niveau, fermé pour Metz par des serrureries. L'accent mis sur les toitures, l'absence de corps central en saillie (comme c'est normalement l'usage) mais à l'inverse deux corps aux extrémités, attestent d'une certaine filiation entre les dessins du père et le projet du fils. Toutefois, que ce soit pour Metz ou Stowe, un autre bâtiment doit aussi être mentionné pour son influence : *le Garde-meuble* de la Couronne, par Gabriel, dès 1757 (*ill. 42.11*). Comme Chambers s'était inspiré du *corps de garde* de Metz pour l'hôtel de ville de Woodstock (voir III.1), Blondel fils dut s'inspirer du bâtiment de Gabriel, et sans doute aussi de celui de son père, pour dessiner son projet de *Ladies Temple* pour Stowe.

L'absence de sources manuscrites relatives aux goûts, à la formation, aux amitiés aussi, de Georges-François Blondel, limite l'historien de l'art à une analyse stylistique des productions de l'artiste. Comme nous l'avons remarqué, la « manière » de Georges-François changea, et on peut dater ce changement de son séjour à Rome. S'il fut le disciple de son père dans sa jeunesse, son séjour ultramontain lui ouvrit de nouvelles voies, voies que condamnait son père – ou du moins qu'il ne prônait pas – et cela conduisit Blondel fils à faire valoir ses talents, car il en avait, à l'étranger. Mais les opportunités, les appuis sans doute aussi, manquèrent à l'artiste, qui ne put jamais concrétiser dans la pierre ce qu'il avait projeté sur le papier. Il n'en reste pas moins des traces tangibles d'un architecte versé dans le goût piranésien, amateur de ruines imaginaires dans la veine d'un Hubert Robert, dont les œuvres attestent d'un talent certain.

III.6.2 *Jean-Baptiste Blondel*

Le second fils de Jacques-François Blondel, Jean-Baptiste (1764 – 1825), était trop jeune pour avoir pu bénéficier des leçons de son père, du moins du vivant de ce dernier. Nul doute par contre qu'il dut lire attentivement le *Cours* et les autres publications de l'ancien professeur royal, dès qu'il fut en âge de le faire. Étant donné ces bornes chronologiques, il est difficile d'invoquer une influence du père sur le fils. De plus, une seule œuvre de Jean-Baptiste Blondel est connue, il s'agit du nouveau marché Saint-Germain, construit à Paris au début du XIX^e siècle à l'emplacement de l'ancienne foire du même nom, qui avait plusieurs fois brûlé. Le marché ayant été « reconstruit à l'identique » dans les années 1990, nous l'excluons de notre étude.

En 1816, Jean-Baptiste Blondel publia un recueil intitulé *Plan, coupe, élévation et détails du nouveau marché Saint-Germain* (ill. 43). Il n'y a aucun commentaire, mais 11 planches présentent au lecteur le nouvel édifice. Le plan retenu est celui d'un vaste quadrilatère avec une cour centrale, avec une fontaine au milieu. Les boutiques sont disposées le long des galeries situées aux quatre côtés. Haut d'un seul niveau, le marché possède un toit à deux fois deux versants montés l'un sur l'autre avec une sorte de lanterneau entre (mais qui court tout le long), apportant ainsi un éclairage zénithal. Les façades sont simples : des arcades en plein cintre, fermées par des menuiseries en claire-voie ou des grilles à l'extérieur, constituent la seule décoration. Une corniche file tout le long au niveau de la retombée des arcs. À l'intérieur, une charpente en bois apparent accentue le dépouillement ornemental, tandis que l'accent est porté sur la nudité de la pierre et le jeu stéréotomique.

Un édifice de cet ordre se devait d'être sobre, austère presque dans son décor, mais surtout fonctionnel. Voici ce qu'écrivait Jacques-François Blondel à propos des *Marchés* dans le second tome de son *Cours d'architecture* en 1771 :

nous pensons qu'on devoit les faire, vastes, aérés, réguliers ; nous voudrions que les bâtiments qui les entoureroient fussent simples, d'un bon genre & symétriques ; qu'au pourtour on pratiquât des portiques assez larges pour contenir les denrées qui ne peuvent être exposées à découvert ; qu'au milieu de ces Marchés on ménageât des fontaines simples & rustiques, pour en rafraîchir le sol ; que des échopes, distribuées avec un certain ordre, quoique de différentes grandeurs, remplissent le milieu de leur Place, en prenant soin d'y observer des issues & des carrefours proportionnés à leur grandeur ; qu'on prît soin de bien paver ces derniers, en observant des pentes suffisantes pour l'écoulement des eaux ; enfin qu'on bâtit le tout avec solidité, & qu'on veillât exactement à leur entretien : on verroit bientôt alors les Citoyens s'occuper de telles entreprises, trop négligées parmi nous. Les mauvaises odeurs des Marchés actuels, faute des eaux dont nous parlons, & d'une certaine propreté que nous exigeons, sont aussi préjudiciables aux maisons voisines, que les Cimetieres, les Tueries & les Boucheries qui se trouvent répandues dans les différents quartiers de cette grande Ville [Paris], & dont la réforme vers son centre, mériteroit autant d'attention que la nouvelle construction des Marchés dont nous venons de parler⁶³³.

Le programme exposé par le père annonce, plus de quarante ans à l'avance, les réalisations du fils. Bien sûr, les raisons hygiénistes, fort en vogue dès l'époque de Blondel père, étaient presque systématiquement appliquées à celle du fils. Mais on ne peut s'empêcher d'y lire une description presque prémonitoire du marché conçu par Jean-Baptiste Blondel.

Autre trait marquant adopté par Jean-Baptiste Blondel pour le marché Saint-Germain : l'absence de colonnes. Leur emploi aurait été jugé excessif, contraire à la convenance. La solidité évoquée par les formes simples doit suffire à annoncer la destination du bâtiment. « L'architecture sans éloquence est comme l'amour sans virilité », avait écrit Ledoux⁶³⁴. Cet ancien élève de Blondel père poussa loin *l'éloquence* dans son art. Mais son maître avant lui n'en manqua pas non plus dans ses propres bâtiments, comme on le vérifie à Metz avec son choix de ne pas employer d'ordres pour décorer ses façades. C'est le parti que reprit Blondel fils au marché Saint-Germain, tout comme les architectes Percier et Fontaine pour les immeubles nord de la rue de Rivoli (projet de 1801, construction à partir de 1806 entre la place de la Concorde et la rue du Louvre) au même moment.

Sans être directe, sans être citée, l'influence de Jacques-François Blondel se ressent dans les choix ornementaux, dans la convenance appliquée à chaque type

⁶³³ BLONDEL, *Cours d'architecture, op. cit.*, II, p. 427-428.

⁶³⁴ Daniel

RABREAU, 18^e siècle p. 284

d'édifice, bien loin de la rigueur excessive des bâtiments à *la grecque* d'autres architectes de la même période.

Conclusion

Nous avons pris, dans notre introduction, la liberté de parler du « siècle de Blondel » pour traiter de l'architecture française du XVIII^e siècle, tout au moins pour la théorie et l'enseignement de cet art. Ce siècle, et les contemporains en avaient conscience, fut celui des « Lumières ». De la Régence du duc d'Orléans à la Révolution, ces Lumières rayonnèrent en France et en Europe, sur la politique, la société, la religion, l'économie, les lettres et les sciences. Parmi tous ces objets, les arts, et plus spécifiquement l'architecture, se sont épanouis dans la chaleur des Lumières, non sans connaître de véritables mutations au milieu du siècle.

Dans notre précédente étude consacrée à la vie et à l'œuvre de Jacques-François Blondel, nous avons pu mettre en avant son rôle déterminant dans le rétablissement du « bon goût » en architecture, son rôle dans le combat des excès de la rocaille, puis des excès du rigorisme dans l'art de bâtir. Fidèle à une tradition qui trouva son apogée sous Louis XIV, c'est bien le professeur Blondel qui donna en architecture la dernière leçon de l'école française. Par le moyen de ses nombreuses publications, de son enseignement exigeant, tant dans son école privée qu'ensuite à l'Académie, c'est lui qui forma presque tous les architectes qui ont compté dans la seconde moitié du siècle, et même au-delà.

Dans le présent travail, nous avons essayé d'esquisser le rôle de Blondel au sein d'un mouvement général des arts. L'artiste, qui fut le fondateur de la première école privée d'architecture d'Europe vers 1740, avait compris que pour former un architecte, celui-ci ne pouvait plus se limiter à une étude exclusive de son art, au

sein d'une agence, comme cela était auparavant le cas. L'architecte se devait, à l'image des recommandations de Vitruve, diversifier ses savoirs et ses connaissances. C'est sur cette base que Blondel fonda son établissement, rue de la Harpe, et qu'il connut un succès tant auprès des amateurs que du pouvoir monarchique.

L'État royal, cultivé, soucieux de diffuser son image de gloire par le moyen des arts, les plus raffinés possible, prit conscience que le beau système de Colbert avait été mis à mal par les excès de la rocaille sous la Régence. Pour essayer de revenir au grand goût du Grand roi, mais aussi pour dépasser définitivement ses voisins italiens, l'administration monarchique appliqua les formules déjà éprouvées du temps de Colbert. C'est ainsi que Marigny, à l'image du fils du ministre de Louis XIV, partit se former en Italie, avec Cochin, Soufflot puis Dumont. L'Antiquité, jamais oubliée, était de nouveau découverte, « rêvée ». Les Romains n'étaient plus les seuls modèles, comme cela avait été le cas du temps d'un Desgodets. Les Grecs, *Anciens des Anciens*, allaient donner, au tournant du XVIII^e siècle, eux aussi, leur leçon aux *Modernes*. La publication de Le Roy, ancien élève de Blondel, puis son adjoint avant de lui succéder à l'Académie, est à ce titre éloquente. L'importance de l'antiquaire Caylus ne doit pas être sous-estimée non plus. C'est ce contexte que nous avons souhaité préciser, pour mieux comprendre la portée de l'action du professeur Blondel.

Secondé par Le Roy, Blondel finit par gagner la bataille contre les chicorées des Lajouë, Meissonnier et Oppenord, mais un autre combat se profilait. La mode de la seconde moitié du siècle, mode que la plupart de ses anciens élèves épousèrent, tendit vers un autre excès, celui de la ligne droite, des formes géométriques, de l'imitation à *la grecque*. Aux yeux du classique Blondel, ce second excès n'était pas plus excusable que le premier, il fallait à tout prix redresser la barre et montrer la voie du juste milieu, de *l'aurea mediocritas* de Cicéron. C'est en partie ce qu'il fit, non pas dans la pierre, mais dans son école, par oral, en étant le

premier – et presque le seul de son temps – à théoriser l’application de proportions gothiques dans l’architecture classique religieuse. Ce *gothique insaisissable*, né d’une admiration pour Sainte-Croix d’Orléans, s’inspire d’une tradition française, tradition transformée en un syncrétisme des plus originaux grâce à l’apport du classicisme du Grand Siècle. Si Soufflot appliquait déjà ce syncrétisme pour sa Sainte-Geneviève, c’est bien Blondel qui le théorisa.

Le message de Blondel, son testament pourrait-on dire, se retrouve en partie chez ses élèves, même si ceux-ci n’avouèrent pas leur dette contractée auprès de leur ancien maître. Ce penchant – à l’excès – pour la rigueur classique est une de ces dettes, même si le professeur Blondel se serait bien passé d’autant de zèle de la part de certains de ses élèves, tels Boullée ou Ledoux. En revanche, il existe d’autres dettes, non avouées celles-ci. Quand Chambers « emprunte » un modèle construit de Blondel pour une de ses propres réalisations, en Angleterre, quand Mique reprend pour son compte un dessin, jamais construit lui, du professeur, et qu’il l’applique pour le Couvent de la Reine à Versailles, ou quand le propre fils de Blondel s’inspire de son père pour des projets pour l’Angleterre, nous sommes bien face à un cas manifeste d’une influence de Blondel sur la jeune génération.

Le professeur ne se contenta pas de former le goût des jeunes artistes. Avec ses nombreux exemples déclinés dans ses publications ou dans ses projets, il connut une survivance indirecte dans la pierre ou dans des projets qui n’avait jamais été soupçonnée jusque là.

Par contre Blondel n’approuve pas les changements que ces jeunes gens apportent dans l’architecture française⁶³⁵. Par exemple, il déteste la massivité des formes inspirées de l’antiquité romaine à Piranèse et de ses jeunes admirateurs français ! « La plupart de nos Elèves s’y trompent-ils tous les jours ; il leur paroît

⁶³⁵ BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. I, p. 108.

plus aisé d'arriver aux compositions gigantesques, qu'aux proportions de la belle Architecture⁶³⁶. » Blondel se montre également hostile aux nouveautés « à la Grecque » que les architectes et les décorateurs intérieurs introduisent dans leurs dessins : « tant de productions informes, tant de décorations extravagantes, gigantesques ou puériles, qui annoncent la décadence du goût⁶³⁷. » Plus amèrement, dans *L'Homme du Monde éclairé par les arts*, publié posthument en 1774, il s'en prend à l'auteur qu'il croyait plus responsable que les autres de cette décadence : « La plupart de nos jeunes architectes sont raisonneurs et ne raisonnent pas ; et la plupart des propriétaires sont des ignorans présomptueux. Parce qu'ils ont lu l'essai de Père Logier [sic] ils se croient très instruits ; de-là cette prodigalité de monstres⁶³⁸. »

Le fossé entre le professeur et ses élèves était devenu trop grand. Il fallut attendre que les excès de cette mode s'atténuent, comme s'était atténués un demi siècle plus tôt les excès de la rocaille, pour voir de nouveau poindre une architecture *raisonnée*. Ce sera celle de Percier et Fontaine par exemple.

⁶³⁶ *Ibidem*, t. IV, p. lxx. Voir aussi t. I, p. 427 ; t. IV, p. xv, p. lxxvii.

⁶³⁷ *Ibidem*, t. I, p. 138. Voir aussi t. I, p. 136 ; t. II, p. 146 ; t. III, p. lviii ; t. IV, p. 244.

⁶³⁸ BLONDEL, *L'Homme du Monde, op. cit.*, t. II, p. 13. Voir aussi p. 314, n. 81. « Logier [sic] (le Père), Jésuite, nous a donné, il y a quelques années un Essai sur l'Architecture, vol. in-12, qui a eu beaucoup de vogue parmi les gens de bel air. Il eût été à désirer qu'il s'en fût tenu à ce que les autres ont dit, qu'il a très bien rendu, quoique d'une manière très-abrégée. Ce qui est de lui dans ce petit ouvrage n'a pas le même mérite, et prouve assez qu'il faut être instruit à fond des préceptes de l'art, pour oser écrire sur cette matière ».

Fortune critique

L'enseignement dispensé par Blondel toucha une génération entière d'architectes, mais ses idées furent assimilées par beaucoup plus de personnes qui n'eurent pas l'occasion de suivre ses cours. Grâce à ses écrits, et notamment son *Cours*, ses préceptes lui survécurent pendant très longtemps, très avant dans le XIX^e siècle. En 1828, à Québec, le prêtre Jérôme Demers (1774-1853) rédigeait par exemple un *Précis d'architecture* très largement inspiré du *Cours* de Blondel, de ses articles pour *l'Encyclopédie*, ainsi que du *Cours* de d'Aviler⁶³⁹.

Après avoir dressé la vie et l'œuvre de l'architecte, après avoir parlé de son action pour restaurer le « bon goût » en architecture, et après avoir évoqué la carrière de quelques-uns de ses élèves, il convient de se demander ce qu'il reste de l'enseignement, des constructions, mais aussi de la *poétique* de Blondel, c'est-à-dire de son esthétique, de sa théorie des arts.

Force est de constater que dans l'art de bâtir, Blondel était fort méconnu de son vivant, et fut presque oublié après sa mort. Le jugement porté sur lui semble aujourd'hui hésiter entre frisson de la redécouverte et haussement d'épaules de l'à quoi bon. Si nous considérons son travail de graveur, ou de théoricien, celui-ci est étudié depuis longtemps, il n'est jamais tombé réellement dans l'oubli. La première réédition de *l'Architecture française* en 1900, puis celle de 2010, dénotent un intérêt réel mais encore timide du public cultivé d'aujourd'hui pour ce genre d'ouvrage. Son *Cours*, lui aussi réédité, représente l'apogée des publications au XVIII^e siècle en la matière. Mais bien que variées et nombreuses, ces publications ne suffirent pas à entretenir la fortune de Blondel, ni de son vivant, ni après sa mort. Quelle peut en

⁶³⁹ Marc GRIGNON, « Le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers : une théorie déchirée », in *The Journal of Canadian Art History*, vol. 11, n° 1/2, 1988, p. 1-20.

être la raison ? Dans sa préface des *Architectes par leurs œuvres*, Élie Brault expliquait en 1893 que pour rester « fidèle à son titre », il avait dû, à son grand regret, « éliminer un grand nombre de savants artistes et d'archéologues auxquels leurs écrits sur l'architecture ont fait une renommée justement acquise, mais qui n'avaient, d'ailleurs, produit aucune œuvre architecturale⁶⁴⁰. » C'est typiquement le cas de Jacques-François Blondel : sa forte renommée de théoricien a nui à son image faible de praticien. Le chantier de Metz, trop éloigné de la capitale et intervenu trop tardivement dans sa carrière, ne suffit pas à lui seul à combler le déficit de notoriété d'un architecte peu bâtisseur. Il en va de même pour les plans non réalisés de Strasbourg.

Une autre lacune, moins évidente, peut expliquer la méconnaissance aujourd'hui de Blondel et de son œuvre. L'artiste n'a jamais laissé la moindre autobiographie, note, cahier ou journal⁶⁴¹, obsédé sans doute par son travail. Il ne put même pas achever son propre *Cours*. C'est Patte qui prit cette charge, avec très peu de notes. Blondel a souvent été confondu avec son oncle, et on lui a quelquefois prêté un lien de parenté avec son homonyme du Grand Siècle. L'historiographie récente a permis de rétablir quelques vérités et certaines attributions, mais il faut bien reconnaître que ces lacunes tardivement corrigées sont dues quelque peu à Blondel lui-même. Il s'est démené pour plaider la cause de la bonne architecture, il a cherché et trouvé l'appui de Fréron, de Bastide, mais il a oublié de se faire valoir lui-même.

Blondel occupe une place particulière dans l'histoire de l'architecture française. Il passe pour un farouche gardien des règles et des manières de l'architecture du Grand Siècle, l'art de la distribution en plus. S'il se fit connaître en combattant les excès du rocaille, son peu d'empathie, voire sa condamnation, des formes trop rigides néo-classiques, isola son discours à une époque qui redécouvrait avec enthousiasme une antiquité oubliée. Sa critique sévère des

⁶⁴⁰ Élie BRAULT, Alexandre DU BOIS, *Les Architectes par leurs œuvres*, Paris, Laurens, 1893, p. V.

⁶⁴¹ Comme par exemple Giuliano da Sangallo, ou le *Journal* de Pierre-François-Léonard Fontaine.

modèles italiens, sa rigueur face aux « inventions » et modes de son temps, le mirent quelque peu au ban de sa profession par ses propres collègues qui devaient le juger ou trop rétrograde ou trop conservateur. *Les plus beaux monuments de la Grèce* de Le Roy, en 1758, marquaient déjà cette antiquomanie que Blondel ne voulut jamais rejoindre. On ne retint finalement que le professeur aux vues et préceptes rigides, alors que cette réduction ne reflète pas et de loin la réalité de sa pensée. L'impression est restée sur le jugement de la postérité. Comme il l'écrivait dans son *Cours* en 1773, « la magie de l'Art veut des bornes ; trop de hardiesse étonne plus qu'elle ne satisfait⁶⁴². » Il n'approuvait pas les « libertés » ou « licences » que s'autorisaient les jeunes architectes, dont beaucoup comptaient parmi ses anciens élèves.

Comme l'a indiqué son ami et continuateur Patte, il a « réussi à préparer, par ses instructions, la révolution qui s'est faite depuis 20 ans dans le goût de notre Architecture, en ne cessant de faire sentir la frivolité des formes captieuses, qui avoient commencé à s'y introduire, par opposition aux beautés mâles des chefs-d'œuvre des Grands-Maîtres : il est important de ne pas laisser ignorer qu'on lui a cette obligation⁶⁴³. » Mais réforme n'est pas révolution, et le théoricien Blondel n'avait rien d'un révolutionnaire. L'esprit de son enseignement était celui de la fidélité à une tradition académique toujours menacée de dévier sous l'effet de modes. Il n'hésita pas à combattre et à se faire polémiste pour sauver ce qu'il estimait le bon goût. S'il évolua, dans un esprit anti-rocaïlle, vers un idéal de simplicité et de retenue, il n'alla jamais jusqu'à approuver le rigorisme abstrait de certains de ses propres élèves et de la mode néo-classique, qu'il jugeait trop radicale. Il ne fut pas le seul à mener ce combat pour un retour au bon goût du Grand siècle : Gabriel, Servandoni, Legeay et Soufflot peuvent s'en faire honneur.

⁶⁴² BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. IV, p. 315.

⁶⁴³ *Ibidem*, t. V, p. vij.

Reste que Blondel a bien été bien le maître, au sens strict, de la génération « visionnaire » d'architectes, dont les chefs de file furent Boullée ou Ledoux⁶⁴⁴.

Claude-Nicolas Ledoux, peut-être l'élève qui s'écarta le plus des principes de son maître, porta un jugement sévère sur les travaux de ce dernier à Metz. Il lui arriva de qualifier Blondel de « circonscrit dans les cinq ordres⁶⁴⁵. » Il faut dire que ses propres travaux avaient eux-mêmes fait l'objet d'une critique sévère de la part du professeur. Il prit sa revanche à propos de la place d'Armes de Metz, en déclarant à Du Ry : « Mr Le Doux m'assura que cetoit peu de chose, quilz estoient mal conçu sans proportion enfin fort en dessous du Mediocre a tous egards⁶⁴⁶. » La polémique autour du rocaille n'était jamais allée jusqu'à cette violence.

En plein triomphe du néo-classique, sous le Premier Empire, la critique se montra sévère envers un Blondel déjà tombé dans l'oubli :

La chapelle de Saint-Nicolas⁶⁴⁷ et Saint-Philippe-du-Roule, dont nous venons de parler, furent, après l'église de Sainte-Geneviève, les premiers triomphes publics obtenus par le bon goût dans la lutte établie depuis long-temps dans l'école entre l'architecture moderne et l'architecture antique. Sans doute on ne regrettera point que l'avantage soit resté à cette aînée, et que l'école des Peyre, des David Le Roi, des Clérisseau, imitateurs des anciens, l'ait emporté sur celle des Blondel. On doit au contraire regretter que cette révolution ne se soit pas opérée cent ans plus tôt, parceque le grand nombre de monuments érigés sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV ne porteraient pas cette empreinte d'un goût mesquin et maniéré qui dépare les principaux édifices de ce temps. Les conceptions étaient vastes alors, mais les détails étaient maigres et petits ; et le genre factice de la décoration des édifices contraste avec la grandeur et la majesté des entreprises⁶⁴⁸.

Même mépris pour Blondel dans une notice nécrologique sur Charles de Wailly :

⁶⁴⁴ Kenneth FRAMPTON, *Modern Architecture : A Critical History*, 2nd éd., Londres, s.n., 1985, p. 14.

⁶⁴⁵ LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁴⁶ Bürgerbibliothek de Berne, Mss.h.h. XXV. 71 Nr. 44.

⁶⁴⁷ Chapelle Beaujon, par l'architecte Girardin.

⁶⁴⁸ J. G. LEGRAND et C. P. LANDON, *Description de Paris et de ses édifices*, Strasbourg et Londres, chez Treuttel et Würtz, 2nd éd., 1818, (1^{re} éd. 1806), t. I, p. 133. Cité dans PÉROUSE, *Histoire de l'architecture*, *op. cit.*, p. 405.

L'instinct du beau, la voix impérieuse du goût, l'arrachèrent d'une école [celle de Blondel] où son génie ne trouvait point l'aliment dont il étoit avide, et ce ne fut que chez l'architecte Le Jai qu'il parvint à découvrir, à travers les exagérations bizarres de ce nouveau maître, ce véritable point de perfection dont il avait le pressentiment⁶⁴⁹.

Ou dans les mémoires de Jean-Jacques Huvé :

On étoit encore bien dans l'erreur, il y a 40 ans, sur les principes et la pratique des beaux-arts. Ce même Blondel qui avait la réputation de bien parler et d'échauffer le génie, étoit pourtant un mauvais architecte quant à l'exécution et même pour la composition : je le sentais sans pouvoir m'en rendre compte et je ne voulois pas étudier cet art mal senti⁶⁵⁰.

Avec toutes ses ambiguïtés, liées à une volonté de préserver l'héritage classique en le réactualisant, d'en étudier les meilleurs modèles sans chercher à remonter aux origines, l'œuvre de Blondel constitue un précieux témoignage sur la norme vivante de l'architecture au Siècle des Lumières, entre la fin du style rocaille et les débuts du néo-classicisme. Nulle autre œuvre ne permet de mieux comprendre la spécificité et les limites voulues de la tradition dont Blondel n'étoit pas le seul alors à se réclamer. Mais son œuvre a pour essence la continuité, et elle a souffert de la discontinuité de son époque. La fin de l'Ancien Régime est proche, et les conventions sociales qui la régissaient vivent leurs derniers jours. L'architecture, qui avait transposé dans la pierre les règles de convenance de la société, est condamnée à la rupture, ce que l'on pressent déjà chez un Ledoux ou un Boullée. Le principe de convenance, qui permettait à la pensée architecturale de Blondel de conjuguer continuité et adaptation aux circonstances, universalité de l'harmonie et singularité de la commodité, n'a pas résisté à la violence politique.

La réponse à ce défi inédit peut se trouver chez ses élèves qui partirent pour Rome, à la rencontre de l'Antiquité, et qui trouvèrent sur leur route, au bout du

⁶⁴⁹ LAVALLÉE, *Notice historique sur Charles de Wailly*, Paris, An VIII (1798), p. 43. Cité dans Louis HAUTECŒUR, *Histoire de l'Architecture classique en France, seconde moitié du XVIII^e siècle, le style Louis XVI, 1750-1792*, *op. cit.*, p. 232.

⁶⁵⁰ Cité par Sébastien CHAUFFOUR, « La formation d'un architecte au XVIII^e siècle : les années d'apprentissage de Jean-Jacques Huvé auprès de Jacques-Denis Antoine (1767-1773) », dans *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 7, 1^{er} semestre 2004, p. 99-113. *Notice historique sur Charles de Wailly*, Paris, An VIII (1798), p. 43. Cité dans Louis HAUTECŒUR, *Histoire de l'Architecture classique en France, seconde moitié du XVIII^e siècle, le style Louis XVI, 1750-1792*, *op. cit.*, p. 232.

Corso, la chalcographie de Piranèse. Qu'ils en aient eu conscience ou pas, tous les élèves de Blondel, même ceux qui se montrèrent les plus durs ou les plus ingrats comme Ledoux ou Cruey, sont redevables à leur ancien maître de les avoir écartés des licences du rocaille, de l'excès d'ornementation. Bien sûr, le professeur était loin de se douter que ses principes seraient appliqués avec autant de « rigueur » par la génération suivante.

C'est donc à travers ses élèves – partis ou non à Rome –, que l'on peut juger de la fortune de Blondel. Leurs travaux sont, nous l'avons vu, très variés et même hétérogènes, mais on ressent partout ce retour à des formes plus pures, plus classiques, libérées de la contrainte de l'ornement. C'est bien ce que Blondel appelait de ses vœux, mais que ses élèves poussèrent jusqu'à l'excès.

Lorsque nous nous sommes permis de parler du « siècle de Blondel » pour ce qui touche à la théorie de l'architecture, c'est bien à cet héritage que nous faisons allusion. Ledoux, Boullée, Lequeu, ou autres architectes « visionnaires » ou « révolutionnaires », aussi remarquables qu'ils soient, sont remarquables pour l'originalité de leurs productions. Hardouin-Mansart, Boffrand, les Gabriel, Soufflot, s'illustrèrent par la qualité et la beauté de leurs constructions. Blondel, lui, se différe de ses confrères par son enseignement, sa capacité à former le goût des commanditaires – et donc à changer les modes – influent indirectement sur le travail de ses confrères. C'est en ce sens qu'il marqua son siècle. Sa théorisation du « gréco-gothique », unique en son genre, voulait balayer d'un revers l'esprit de l'architecture française tel qu'il se manifestait depuis la Contre-Réforme. Mais il ne s'agissait pas d'une *tabula rasa*, bien au contraire, il s'agissait de puiser ce qu'il y avait de meilleur dans les styles les plus accomplis.

Avec ces différents exemples, nous avons essayé de retracer l'influence – souvent cachée – de Blondel sur ses élèves, et donc dans le mouvement européen des arts au XVIII^e siècle. Ce n'est pas tant de cet architecte que nous avons essayé de parler, mais de l'esprit des hommes de ce siècle, et comment Blondel forma le goût

et l'esprit architectural de son temps. Voltaire, à qui nous empruntons la formule qui personnifie le siècle, avait bien fait sentir ce que pouvait faire un esprit supérieur dans *l'empire des arts* :

Ce sont les gens de goût seuls qui gouvernent à la longue l'empire des arts. Le Poussin fut obligé de sortir de France pour laisser la place à un mauvais peintre ; Le Moine se tua de désespoir ; Vanloo fut près d'aller exercer ailleurs ses talents. Les connaisseurs seuls les ont mis tous trois à leur place. On voit souvent en tout genre les plus mauvais ouvrages avoir un succès prodigieux. Les solécismes, les barbarismes, les sentiments les plus faux, l'ampoulé le plus ridicule ne sont pas sentis pendant un temps, parce que la cabale et le sot enthousiasme du vulgaire causent une ivresse qui ne sent rien. Les connaisseurs seuls ramènent à la longue le public, et c'est la seule différence qui existe entre les nations les plus éclairées et les plus grossières ; car le vulgaire de Paris n'a rien au-dessus d'un autre vulgaire : mais il y a dans Paris un nombre assez considérable d'esprits cultivés pour mener la foule. Cette foule se conduit presque en un moment dans les mouvements populaires ; mais il faut plusieurs années pour fixer son goût dans les arts⁶⁵¹.

C'est le cas de Blondel, *homme de goût et meneur de foule qui fixa le goût dans les arts* de ses jeunes artistes.

⁶⁵¹ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, article « Goût ».

Liste des illustrations :

Ill. 01 :

Vignette du *Traité des Ordres d'architecture* d'Antoine Desgodetz, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 1031.

Exemple d'un « cabinet » d'architecte.

Ill. 02 :

Projet de François d'Orbay pour accueillir l'Académie d'architecture dans l'appartement de l'ancienne reine Marie-Thérèse dans l'aile sud du Louvre. Dessin signé et daté du 31 janvier 1692.

Recueil du Louvre, Paris, musée du Louvre, Cabinet des Dessins, t. II, fol. 35.

Ill. 03 :

Louvre. Plan du rez de chaussée avec les Entresolles du gros Pavillon, arriere-corps et partie de l'aile des prestres de l'Oratoire destinés pour l'academie Royale d'architecture et d'autres usages denommés sur le plan.

Ill. 04 :

Louvre. Plan du premier Etage du Gros Pavillon, arriere-corps et partie de l'aile du côté des prestres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'architecture et a d'autres usages dénommés sur le plan.

A Versailles ce 22. decembre 1756.

Ill. 05 :

Louvre. Plan du second Etage avec les Entresolles du Gros Pavillon, arriere-corps et partie de l'aile du côté des prestres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'architecture, et a d'autres usages dénommés sur le plan.

A Versailles ce 22. decembre 1756.

Ill. 06 :

Plan du Rez de Chaussée avec les Entresolles du Gros Pavillon et arriere-corps, et partie du côté des Prêtres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'Architecture, et a d'autres usages dénommés sur le plan.

A Versailles 22. may 1757

Ill. 07 :

Louvre. Plan du premier Etage du Gros Pavillon et arriere-corps, et partie de l'aile du côté des Prêtres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'architecture, et a d'autres usages dénommés sur le plan, avec ses Entresolles.

A Versailles 22 may 1757

Ill. 08 :

Louvre. Plan du second Etage avec les Entresolles du Gros Pavillon et arriere-corps, et partie de l'aile des Prêtres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'architecture, et a d'autres usages dénommés sur le plan.

A Versailles ce 22. may 1757

Ill. 09 :

Louvre. Pavillon du milieu du côté des Prêtres de l'Oratoire
Plan du Rez de Chaussée de l'Etat des lieux en Juillet 1773.

Ill. 10 :

Louvre. Plan du Rez de Chaussée d'une partie du Louvre.
Vers 1773/1774. Projets pour la Pairie.

Ill. 11 :

Louvre. Pavillon du milieu du côté des Prêtres de l'Oratoire.
Plan du Premier Etage de l'Etat des lieux en Juillet 1773.

Ill. 12 :

Louvre. Pavillon du milieu du côté des Prêtres de l'Oratoire.
Plan du Deuxieme Etage de l'Etat des lieux en Juillet 1773.

Ill. 13 :

Louvre.
Plan sans titre.
Vers 1773/1774. Projets pour la Pairie.

Ill. 14 :

Louvre
Collection des plans d'etudes pour l'academie d'architecture, 14 mars 1774.

Ill. 15 :

Frontispice de L'Ombre du Grand Colbert, 1752.

Ill. 16 :

Plan-relief de la ville de Metz, détail de la place d'Armes, état début XIX^e siècle.

Ill. 17 :

J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 376.
Projet du plan d'une église cathédrale.

Ill. 18 :

J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. II, p. 312.
Projet du plan d'une église paroissiale.

Ill. 19 :

J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 393-409.
Projet du plan d'une église abbatiale et conventuelle.

Ill. 20 :

Francesco Colonna, *Hypnérotomachie, ou Songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia...*, Paris, J. Kerver, 1546, f. 4.

Ill. 21 :

Herman Posthumus, *Paysage avec ruines romaines*, 1536, 96 x 141.5 cm, 1536, Vienne, Liechtenstein Museum.

Ill. 22 :

Portique de l'Eglise cathedrale de Metz, élevé en MDCCLXIV a la gloire du Roy et l'honneur de la Religion, par Jacques-François Blondel, Archives Nationales, N III Moselle.

Ill. 23 :

Le Corps de garde à Metz, par Jacques-François Blondel.
Détail d'un plan de la ville de Metz, BNF, Va 57.

Ill. 24 :

Hôtel de Ville de Woodstock, Angleterre.
Par William Chambers.

Ill. 25 :

Hôtel d'Uzès et Pavillon de Madame Du Barry, Louveciennes.

Ill. 26 :

Casernes Sainte-Catherine, état actuel.

Ill. 27 :

Couvent de la Reine, actuel Lycée Hoche, Versailles.

Ill. 28 :

Comparaison entre les façades du Couvent de la Reine et le projet de l'abbaye Saint-Louis de Blondel.

Ill. 29 :

Chapelle du Carmel, Saint-Denis

Ill. 30 :

Belvédère du Petit Trianon, ou Pavillon du rocher, 1778-1781.

Temple de la Solitude à Kew, construit en 1763 par Chambers. Gravure d'après C. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, t. III, Leipzig, Weidmann et Reich, 1781, p. 81.

Ill. 31 :

Le Temple de l'Amour, jardin de Trianon, 1778, par Richard Mique.

Temple de Pan à Kew, construit en 1758 par Chambers. Gravure d'après C. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, t. III, Leipzig, Weidmann et Reich, 1781, p. 80.

Ill. 32 :

Projet pour la Fête de la Fédération, par Georges-François Blondel.

Ill. 33 :

Achèvement d'une des façades de la cour du Vieux-Louvre et Démolition des bâtiments contenus dans son enceinte, par Georges-François Blondel et Gabriel de Saint-Aubin, avril-mai 1756.

Ill. 34 :

Vue des Galeries du Louvre du côté de la rivière prise du côté du Pont Royal, par Georges-François Blondel.

Ill. 35 :

Vue du Château de Versailles du côté de l'appartement du Roi, par Georges-François Blondel.

Ill. 36 :

Vue du Château de Versailles du côté de l'Orangerie, par Georges-François Blondel.

Ill. 37 :

Vue du château des Thuilleries, prise du côté du Manège, par Georges-François Blondel.

Ill. 38 :

Dégagement de la colonnade du Louvre en 1761, par Georges-François Blondel.

Ill. 39 :

Rivière passant dans les ruines d'un palais, par Georges-François Blondel.

Ill. 40 :

Description of an exhibition..., Londres, 1772. Georges-François Blondel.

Ill. 41 :

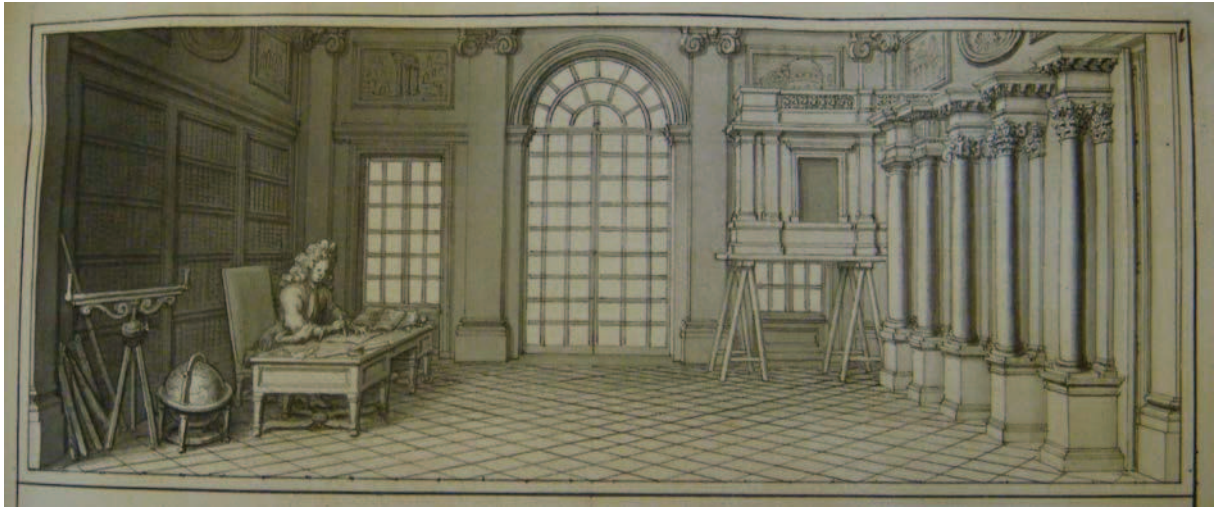
Gravures de Georges-François Blondel.

Ill. 42 :

Stowe House.

Ill. 43 :

Nouveau Marché Saint-Germain.



*Vignette du *Traité des Ordres d'architecture* d'Antoine Desgodetz, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 1031.*

Exemple d'un « cabinet » d'architecte.

Projet de François d'Orbay pour accueillir l'Académie d'architecture dans l'appartement de l'ancienne reine Marie-Thérèse dans l'aile sud du Louvre. Dessin signé et daté du 31 janvier 1692.

Recueil du Louvre, Paris, musée du Louvre, Cabinet des Dessins, t. II, fol. 35.

À sa création en 1671, l'Académie d'architecture fut installée, ainsi que l'Académie de peinture, dans une dépendance du Palais-Royal, à l'hôtel Brion. Louis XIV ayant donné par lettres patentes en février 1692 à son frère, Monsieur, « la maison et hôtel du palais Cardinal et ses dépendances », les deux Compagnies durent céder la place au prince, qui projetait la construction d'une grande galerie sur le terrain occupé alors par l'hôtel. En échange on leur attribua des appartements dans le Louvre. Lemonnier rapporte dans ses *Procès-verbaux*¹ que les choses paraissent avoir été décidées très hâtivement, puisque la donation fut faite en février et qu'on lit dans le procès-verbal du 4 du même mois : « La Compagnie s'estant assemblée au Palais-Royal pour la dernière fois, elle s'est transportée au Louvre [...] comme il est porté par le premier plan. » Ce « premier plan » ne fut pas absolument définitif ; quelques modifications sans doute avaient été demandées dans la distribution des pièces, et le procès-verbal du 11 porte : « La Compagnie s'est assemblée pour la première fois au Louvre. M. d'Orbay a fait voir le plan de la distribution que M. le marquis de Villacerf a arrestée le 8 février 1692. »

La Compagnie s'installa dans les anciens appartements de la Reine, situés au premier étage de l'aile méridionale, qui avait été doublée en largeur sur le quai, sous la direction de Claude Perrault. Mais les constructions nouvelles restaient inachevées, inhabitées et inhabitables, pas même couvertes. Le local de l'Académie correspondait donc à la partie qui donnait sur la cour, entre le guichet dit aujourd'hui du pont des Arts et l'aile édifiée par Pierre Lescot au XVI^e siècle.

¹ Henry LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, Schemit, 1911-1929, t. II, p. XVI-XIX.

Légende du plan :

- A Antichambre pour mettre partie des models
- B chambre pour les conférences de l'assemblée de l'academie
- C Cabinet ou M de la hire enseignera
- D Chambre de retraite pour Mr de l'academye avec l'entresol au-dessus.
- F Chambre pour mettre des models
- H Escalier par ou l'on montera a l'academye d'Architecture
- I Passage

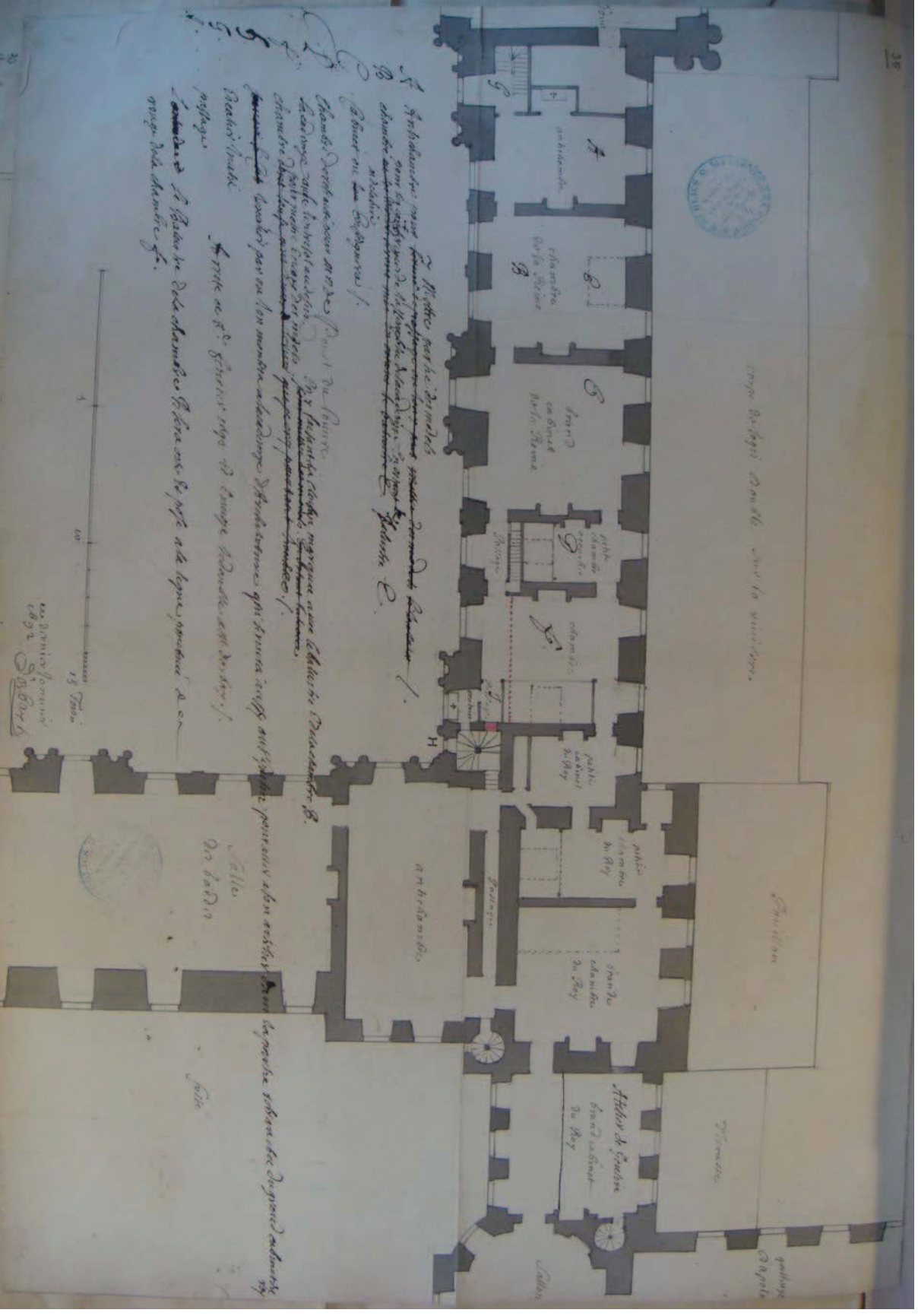
ce 7^e février 1692
[signé] *D'Orbais*

Arrêté ce 8 février 1692
[signé] *Devillacerf*

L'Académie a changé de forme de mon tems car au lieu de monter par l'escalier A, on en a fait un autre à la place marqué G en crayon et l'on coupoit le trait dans la petite salle H, et M^r de La Hire demontroit dans la salle F. Il faut demander le sens de ce changement.

Au total, l'Académie disposait d'un espace assez considérable : 50 mètres environ de longueur sur 12 de largeur. Les salles des conférences et des cours occupaient chacune 120 à 130 mètres carrés.

Elle déménagea une nouvelle fois en 1754 pour l'aile septentrionale de la cour carrée.



1. *Plancher de la cuisine*
 2. *Plancher de la salle*
 3. *Plancher de la chambre*
 4. *Plancher du bureau*
 5. *Plancher du cabinet*
 6. *Plancher de la cuisine*
 7. *Plancher de la salle*
 8. *Plancher de la chambre*
 9. *Plancher du bureau*
 10. *Plancher du cabinet*

15 Toises
 18 Toises
 21 Toises

III. 03

Louvre.

Plan du rez de chaussée avec les Entresolles du gros Pavillon, arriere-corps et partie de l'aile des prestres de l'Oratoire destinés pour l'academie Royale d'architecture et d'autres usages denommés sur le plan.

A Versailles ce 22. decembre 1756.

[signé] Gabriel

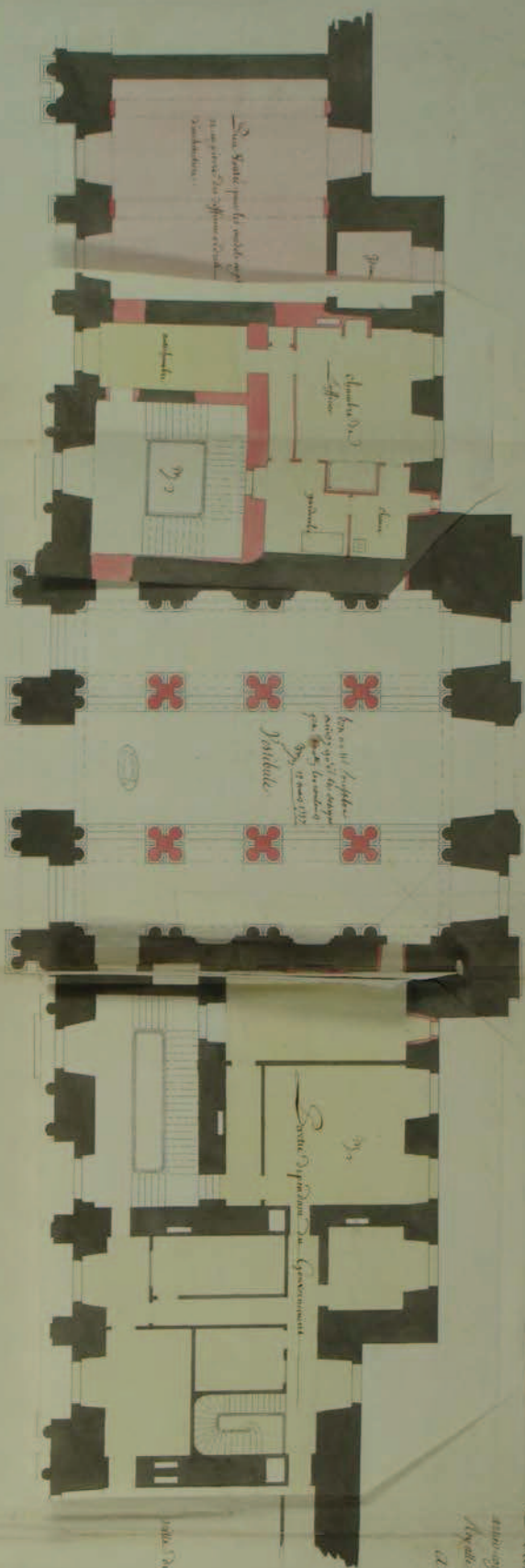
Ce qui est en rouge pâle concerne l'academie Royale d'architecture, et depend des Bâtimens.

Ce qui est en jaune depend du Gouvernement.

Paris, Archives Nationales, O¹ 1671 – 66.

Le plan comporte diverses fenêtres présentées dans les illustrations suivantes.

Cité de Jérusalem de l'Est



Cité de la cour

Plan de la Cité de Jérusalem de l'Est
 d'après les recherches de M.
 de Sionville en 1820

Cité de la cour

Cour de la Cité de Jérusalem
 d'après les recherches de M.
 de Sionville en 1820

III. 04

Louvre.

Plan du premier Etage du Gros Pavillon, arriere-corps et partie de l'aile du côté des prestres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'architecture et a d'autres usages dénommés sur le plan.

A Versailles ce 22. decembre 1756.

[signé] Gabriel

Ce qui est en rouge pâle concerne l'academie et depend des Bâtimens et la lettre A designe le logement du Secretaire de la ditte academie.

Ce qui est en verd est destiné pour l'Inspecteur des Bâtimens du Roy. N° B

Ce qui est en jaune et a la lettre C est destiné pour l'Inspecteur du Gouvernement.

Paris, Archives Nationales, O¹ 1671 – 67.

Le plan comporte diverses fenêtres présentées dans les illustrations suivantes.

III. 05

Louvre.

Plan du second Etage avec les Entresolles du Gros Pavillon, arriere-corps et partie de l'aîle du côté des prestres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'architecture, et a d'autres usages dénommés sur le plan.

A Versailles ce 22. decembre 1756.

[signé] Gabriel

Ce qui est en rouge pâle a la Lettre D, est le logement proposé pour le professeur de l'academie.

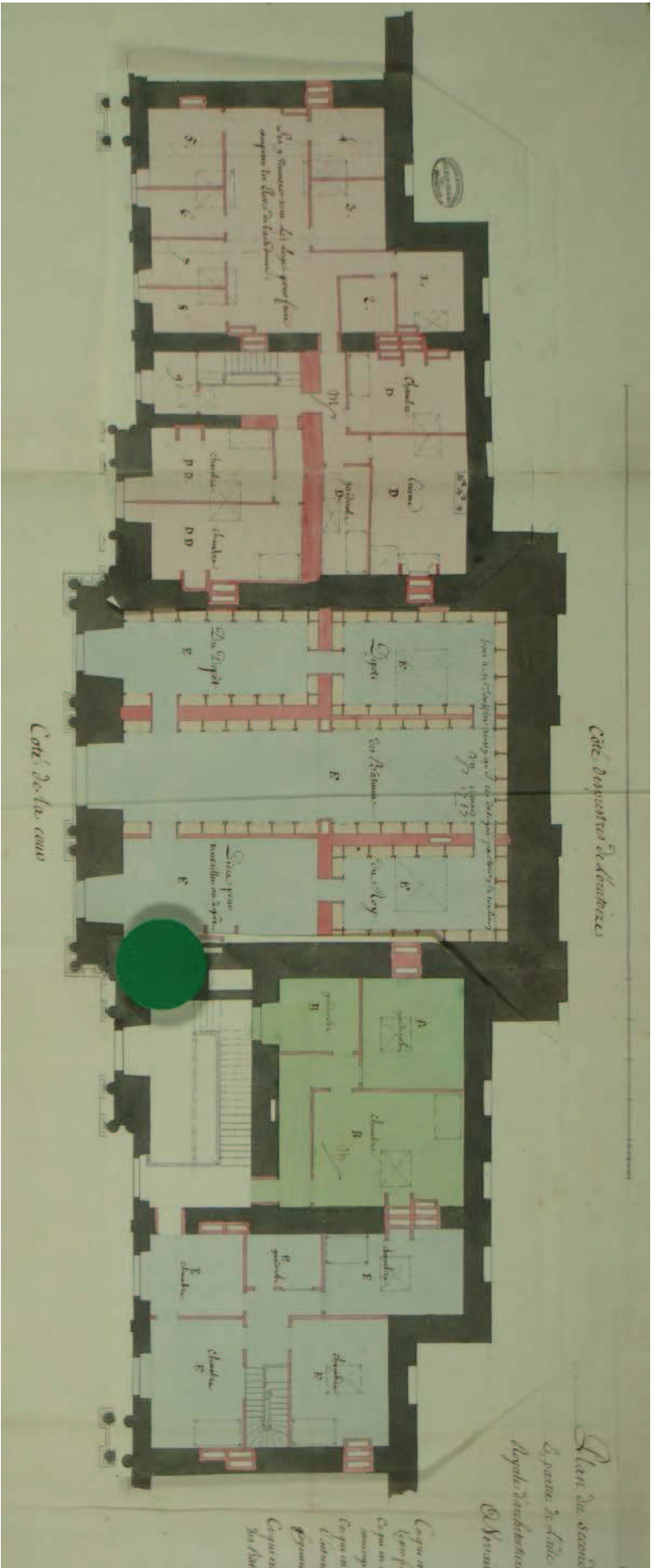
Ce qui est en rouge pale a la lettre DD est destiné pour un froteur [*sic*] concierge de la ditte academie.

Ce qui est en Bleu pâle a la lettre E dans ledit Etage et dans l'Entresolle, marque le depost des Bâtimens du Roy et le logement du garde dudit depost et de ses Commis.

Ce qui est en verd a la lettre B, despend du Logement de l'Inspecteur des Bâtimens.

Paris, Archives Nationales, O¹ 1671 – 68.

Le plan comporte diverses fenêtres présentées dans les illustrations suivantes.



Corte de la casa de las habitaciones

Corte de la casa

Plano de la casa de las oficinas

Los que se ven en este plano son los que se ven en el plano de la casa de las habitaciones

III. 06

Plan du Rez de Chaussée avec les Entresolles du Gros Pavillon et arriere-corps, et partie du côté des Prêtres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'Architecture, et a d'autres usages dénommés sur le plan.

A Versailles 22. may 1757

[signé] Gabriel

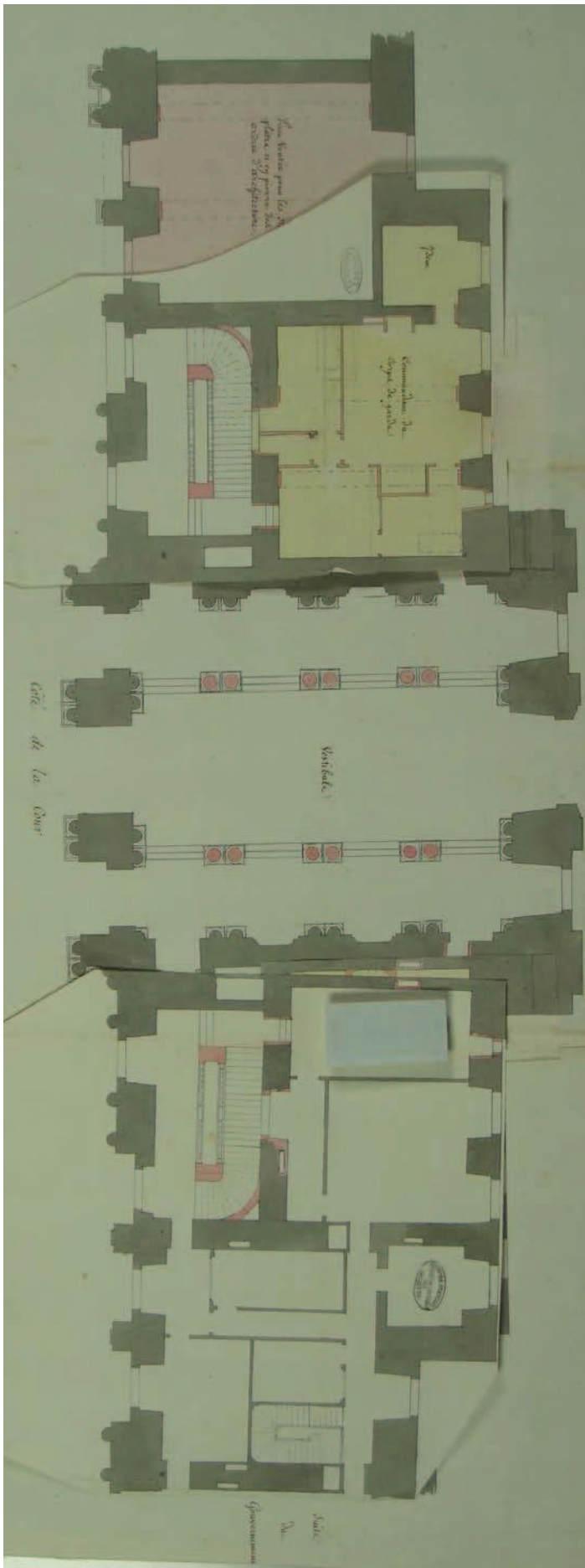
Paris, Archives Nationales, O¹ 1671 – 71.

Le plan comporte diverses fenêtres présentées dans les illustrations suivantes.

Plan de l'Église de l'Assommoir avec les Chapelles du grand Pardon et des vierges, et partie de celle de la cité de l'Assommoir, dessinée pour l'Académie Royale d'Architecture, et à l'usage des hommes en général.

L'ASSOMMOIR

cité des Prêtres de l'Assommoir



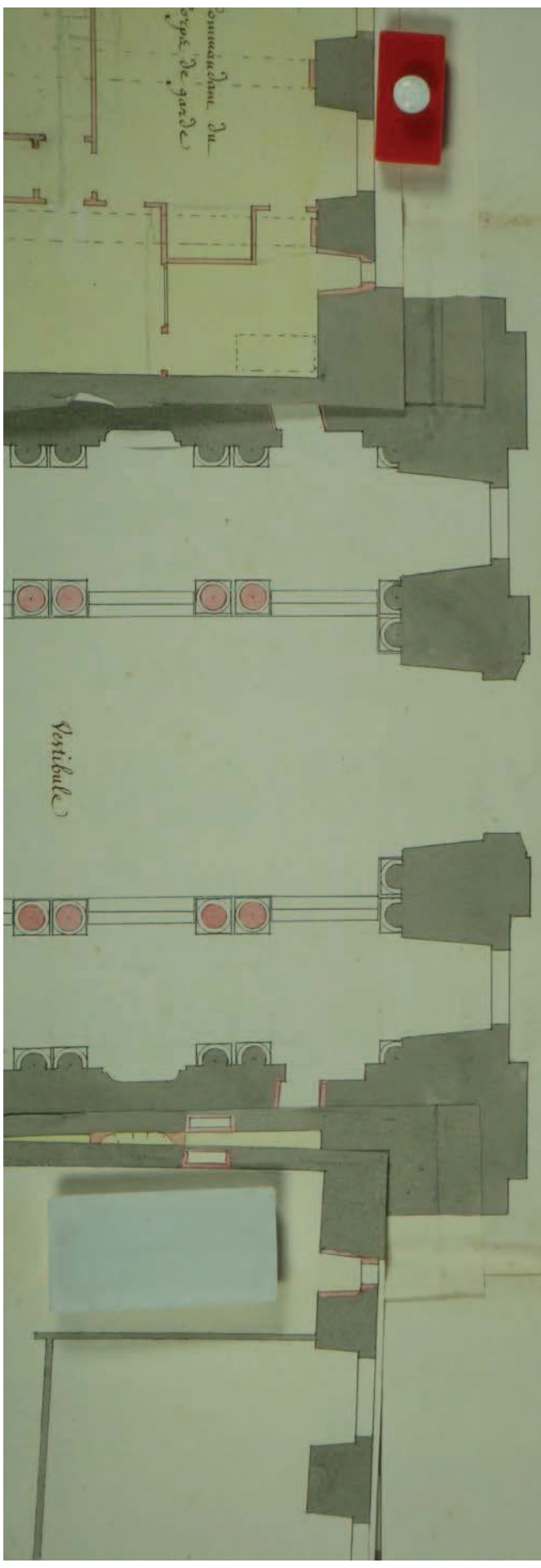
cité de la Cour

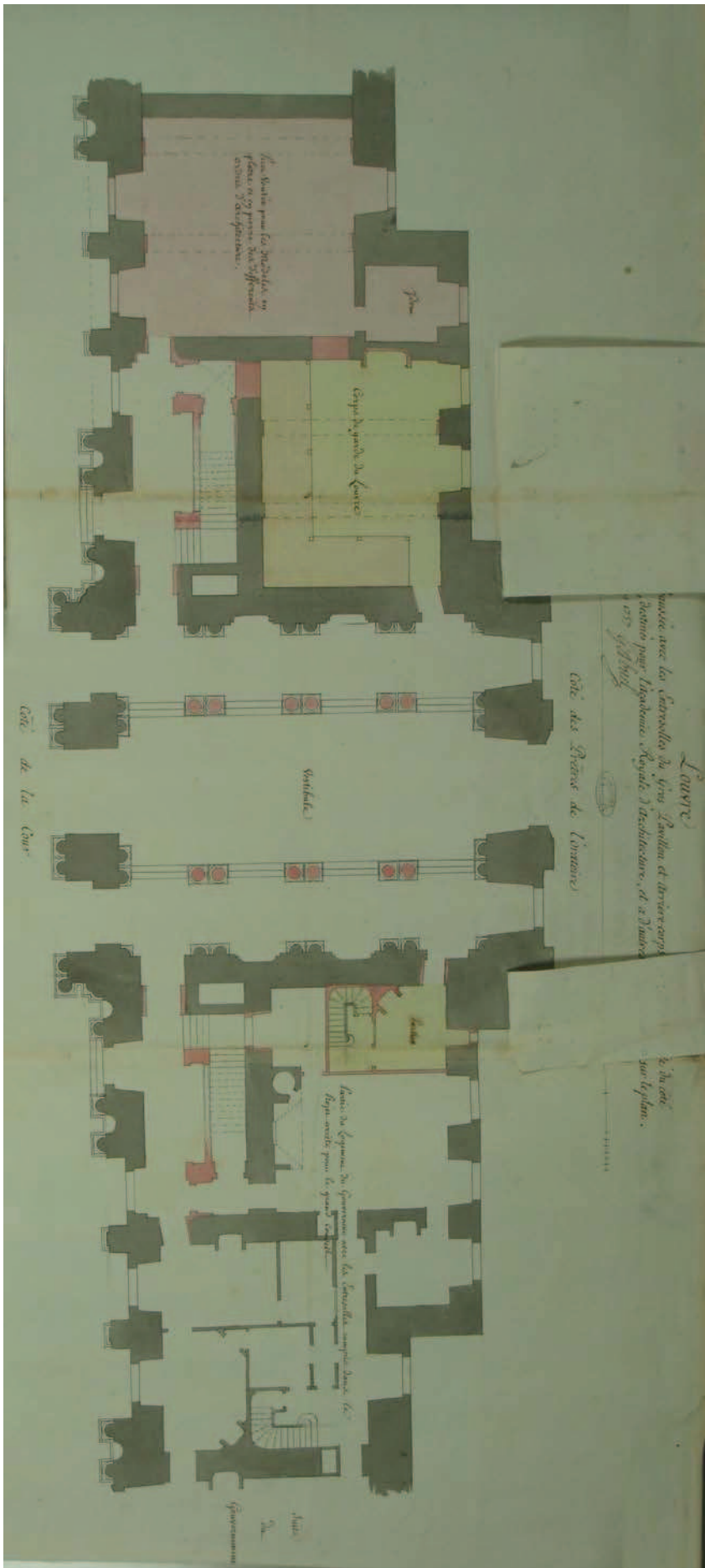
Chapelle de la Vierge

L'ouvre)

Plan du Rez de Chaussée avec les Entrecolles du Gros Pavillon et Arrière-corps, et partie de l'île du côté
 des Prêtres de l'Oratoire, dessin pour l'Académie Royale d'Architecture, et à d'autres usages dénommés sur le plan.
 A Versailles le 22 May 1757 *J. B. B.*

Côté des Prêtres de l'Oratoire





Plan de la salle pour les 200 Soldats en garnison, et 200 prisonniers de guerre, et 2000 chevaux.

Côté de grande de l'innocent

voûte

Côté de la Cour

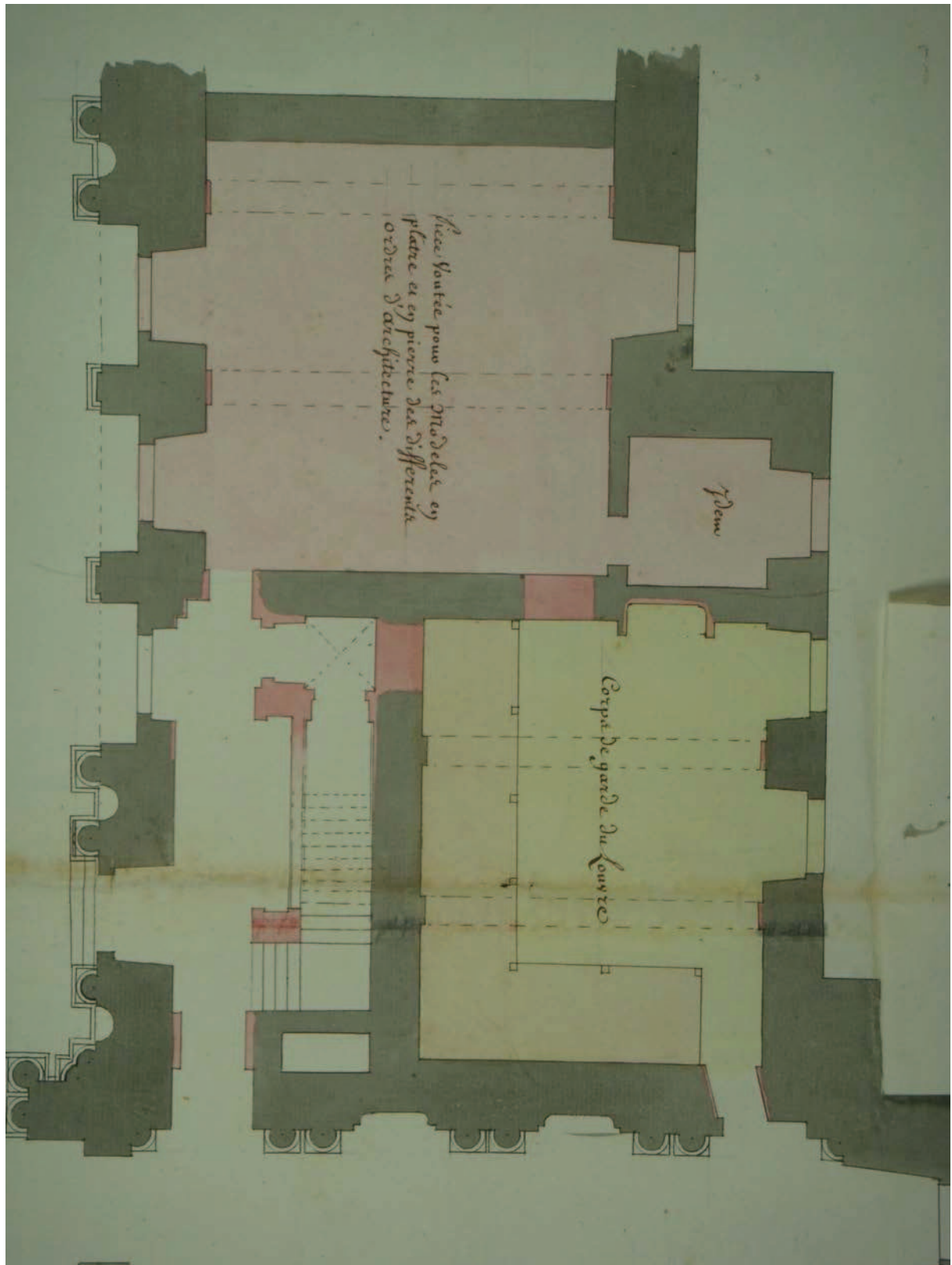
Côté des Écuries de l'innocent

LOUVE
 vue avec les escaliers de bois, les jardins et les écuries
 de l'innocent pour l'habitation de l'archevêque, et à l'usage
 de 1775 jusqu'à 1792

à la suite
 voir le plan.

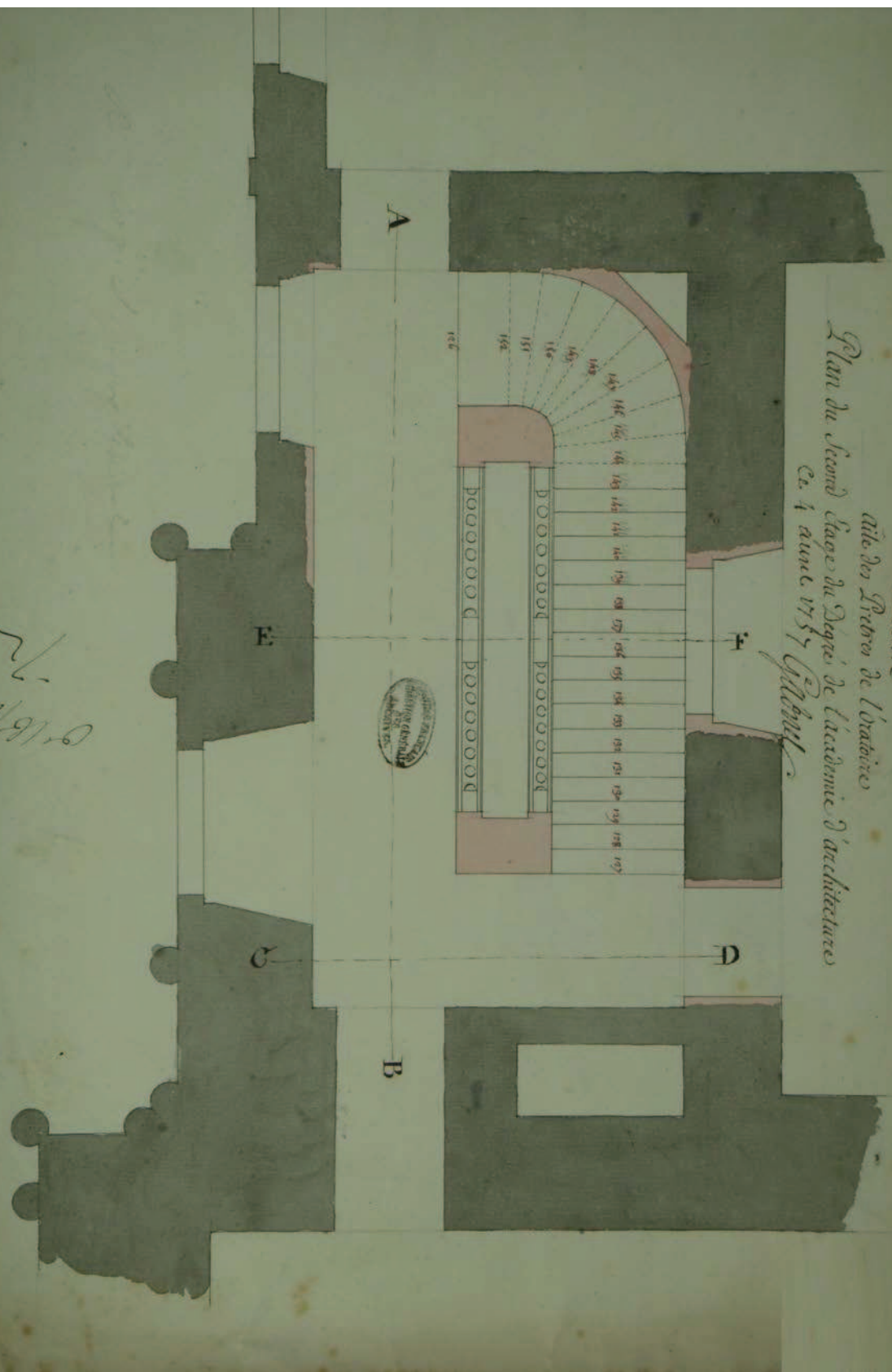
Plan de la salle pour les 200 Soldats en garnison, et 200 prisonniers de guerre, et 2000 chevaux.

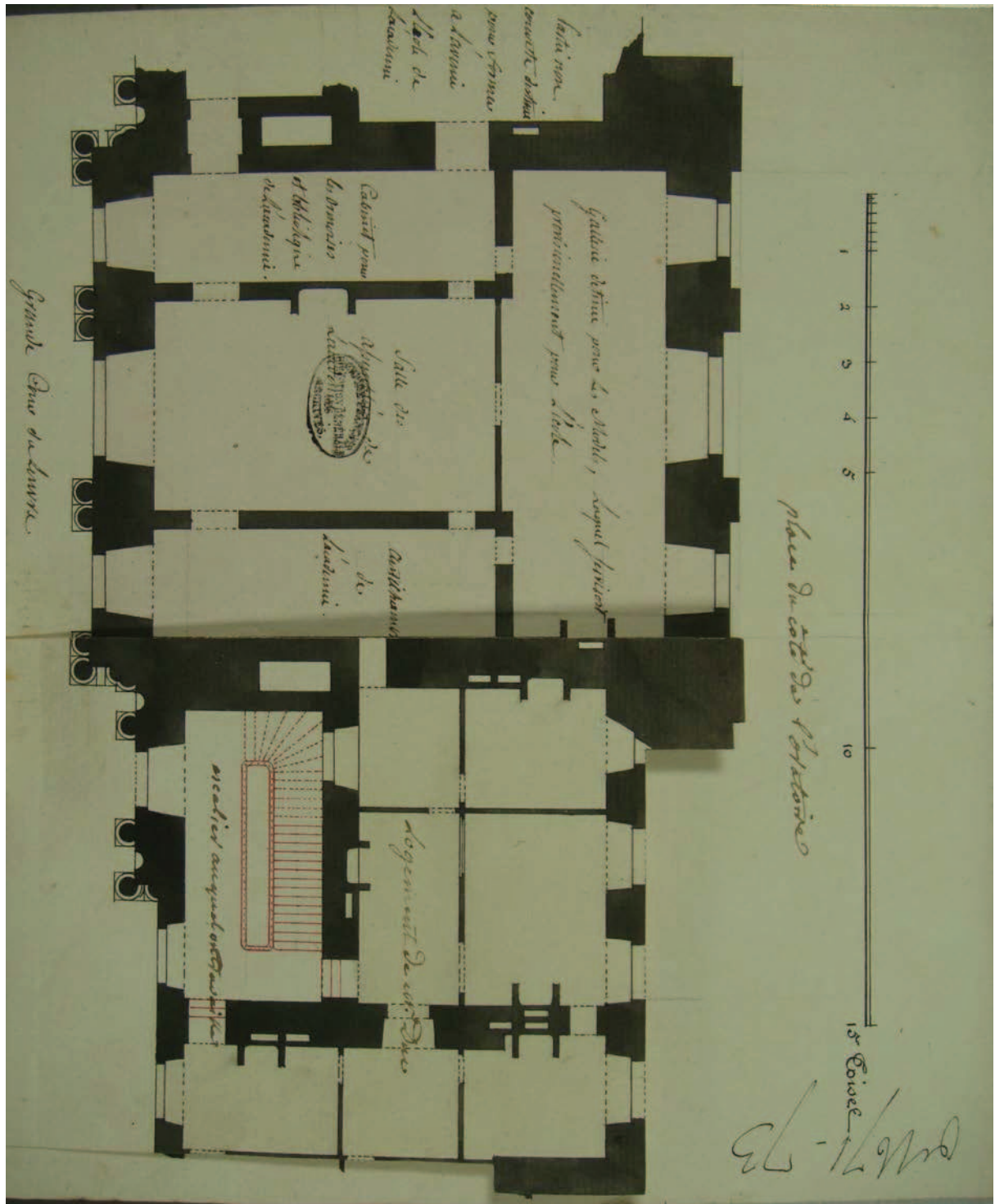
Escalier
 Salle
 Salle



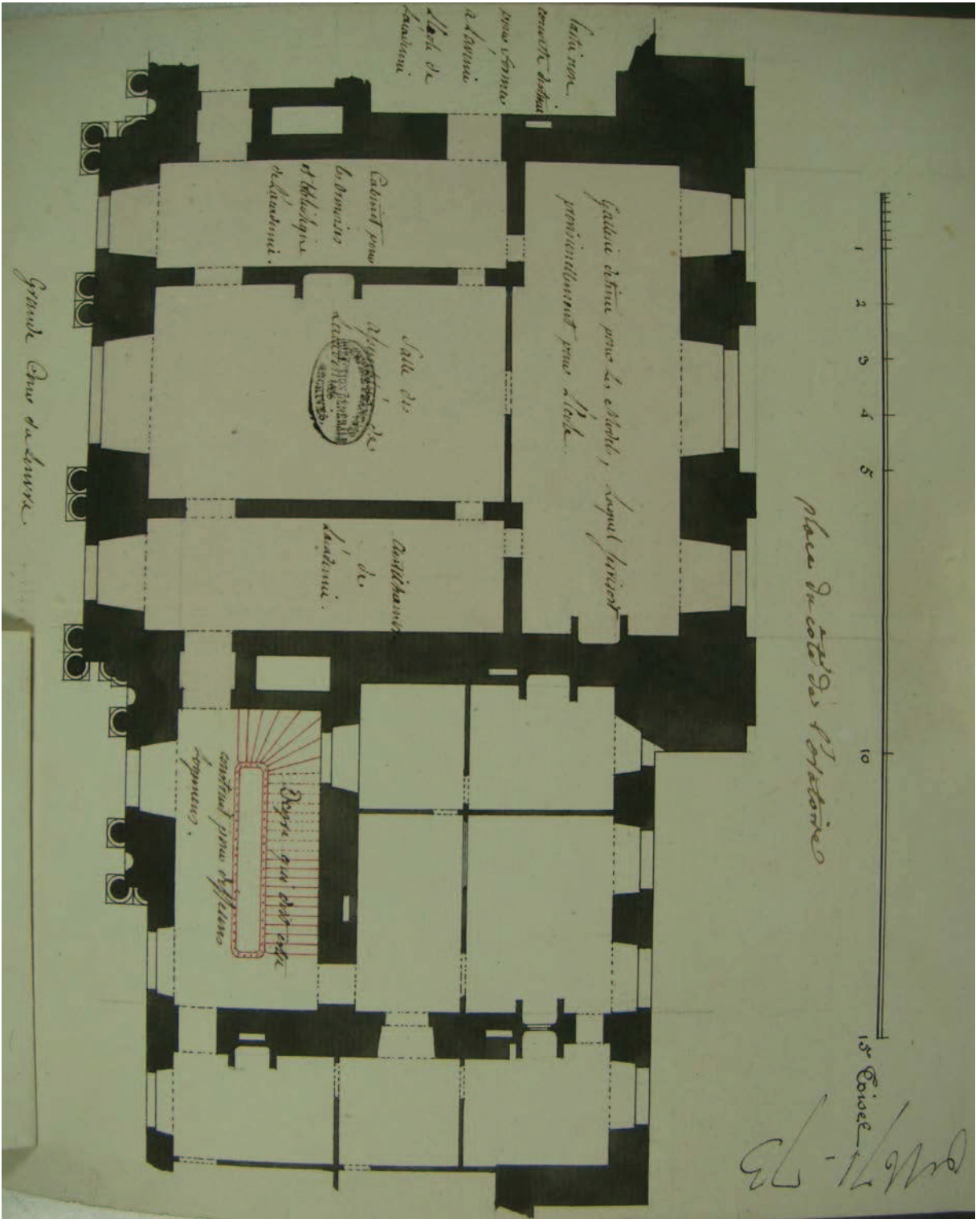
06.5 *Pièce vaultée pour les modèles en plâtre et en pierre des différents ordres d'architecture.*

L'œuvre
de *Monsieur de L'Oratoire*
Plan du second étage du Doyen de l'Académie d'architecture
En 4 aunes 1757 *Chapelle*





06.7 Cabinet pour les armoires et bibliothèques de l'Académie (à gauche).
 Galerie destinée pour les Modèles, Laquel serviroit provisionnellement pour l'Ecole (en haut à gauche).



III. 07

Louvre

Plan du premier Etage du Gros Pavillon et arriere-corps, et partie de l'aîle du côté des Prêtres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'architecture, et a d'autres usages dénommés sur le plan, avec ses Entresolles.

A Versailles 22 may 1757

[signé] Gabriel

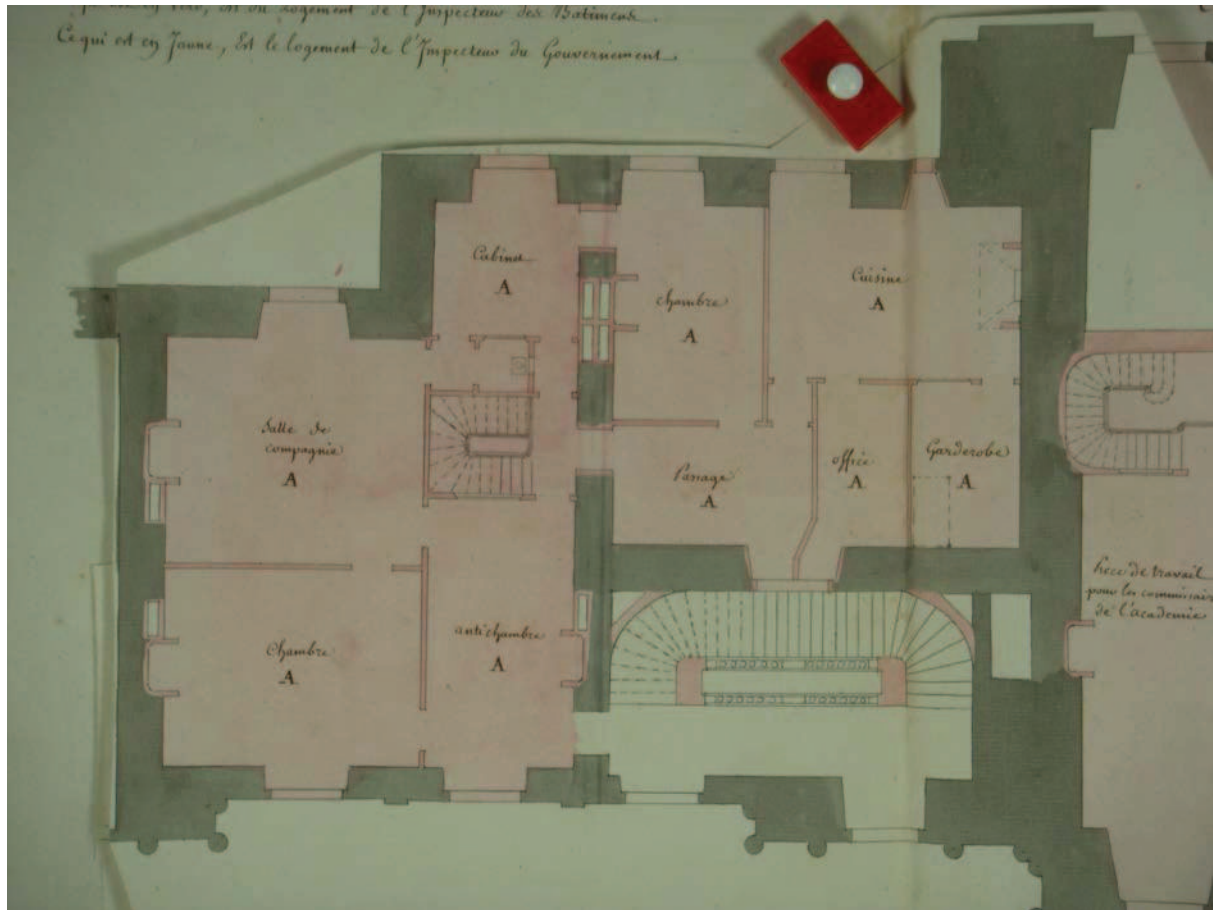
N.^a Ce qui est en Rouge Est de l'academie Royale d'architecture, Et la lettre A Est le Logement du Secretaire de ladite academie.

Ce qui est en Verd, Est du Logement de l'Inspecteur des Bâtimens.

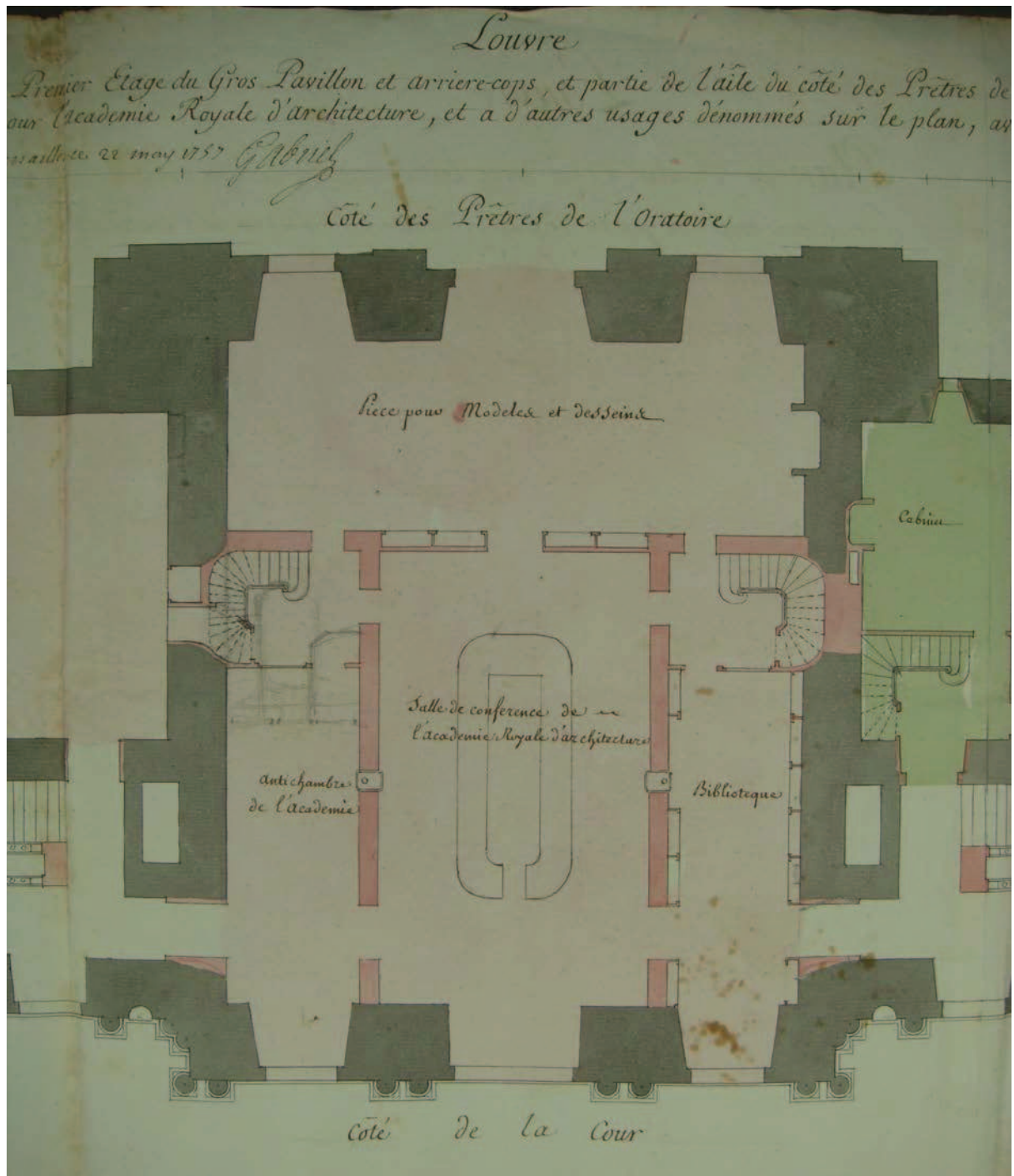
Ce qui est en Jaune, Est le logement de l'Inspecteur du Gouvernement.

Paris, Archives Nationales, O¹ 1671 – 67.

Le plan comporte diverses fenêtres présentées dans les illustrations suivantes.

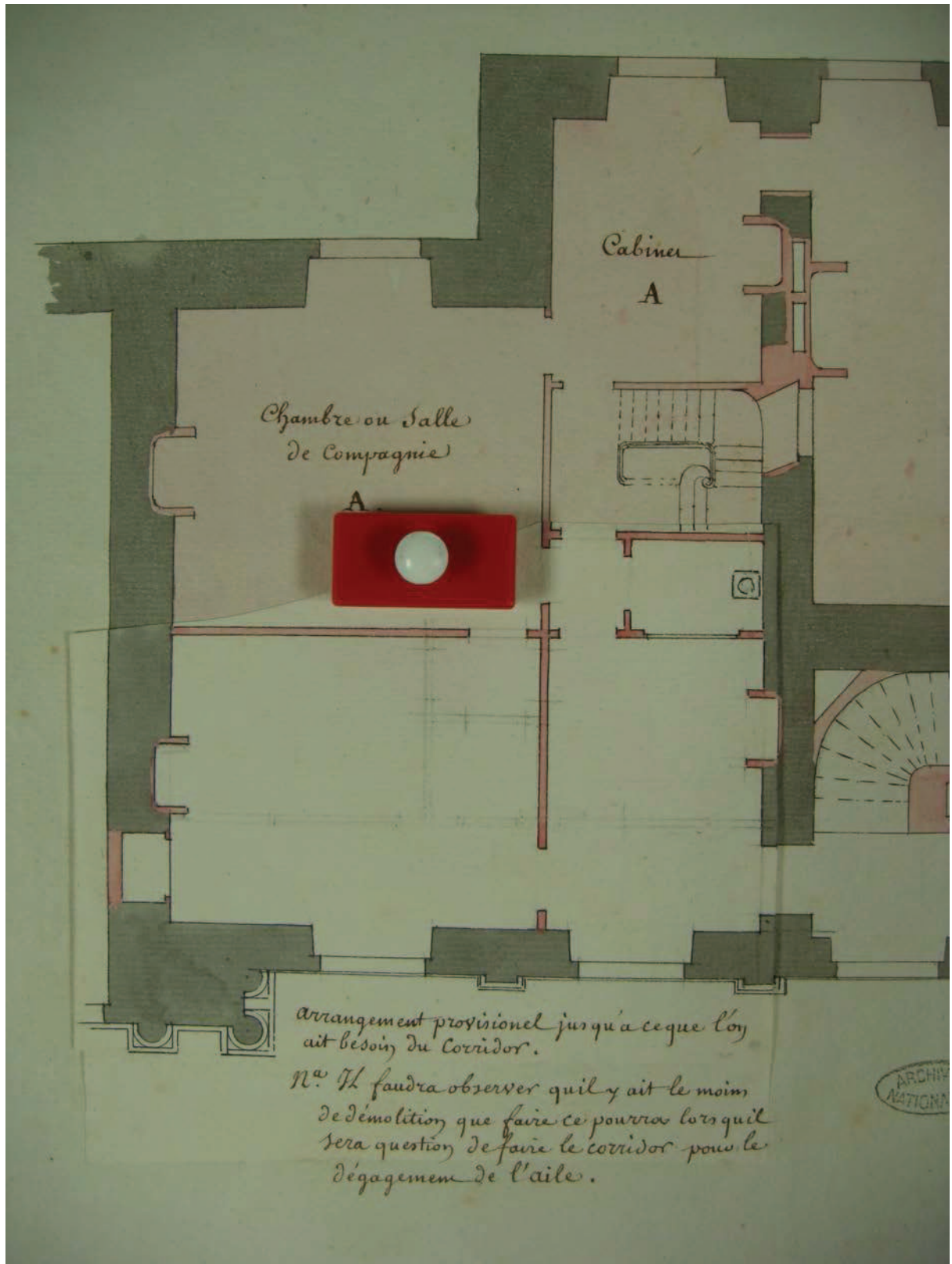


07.2

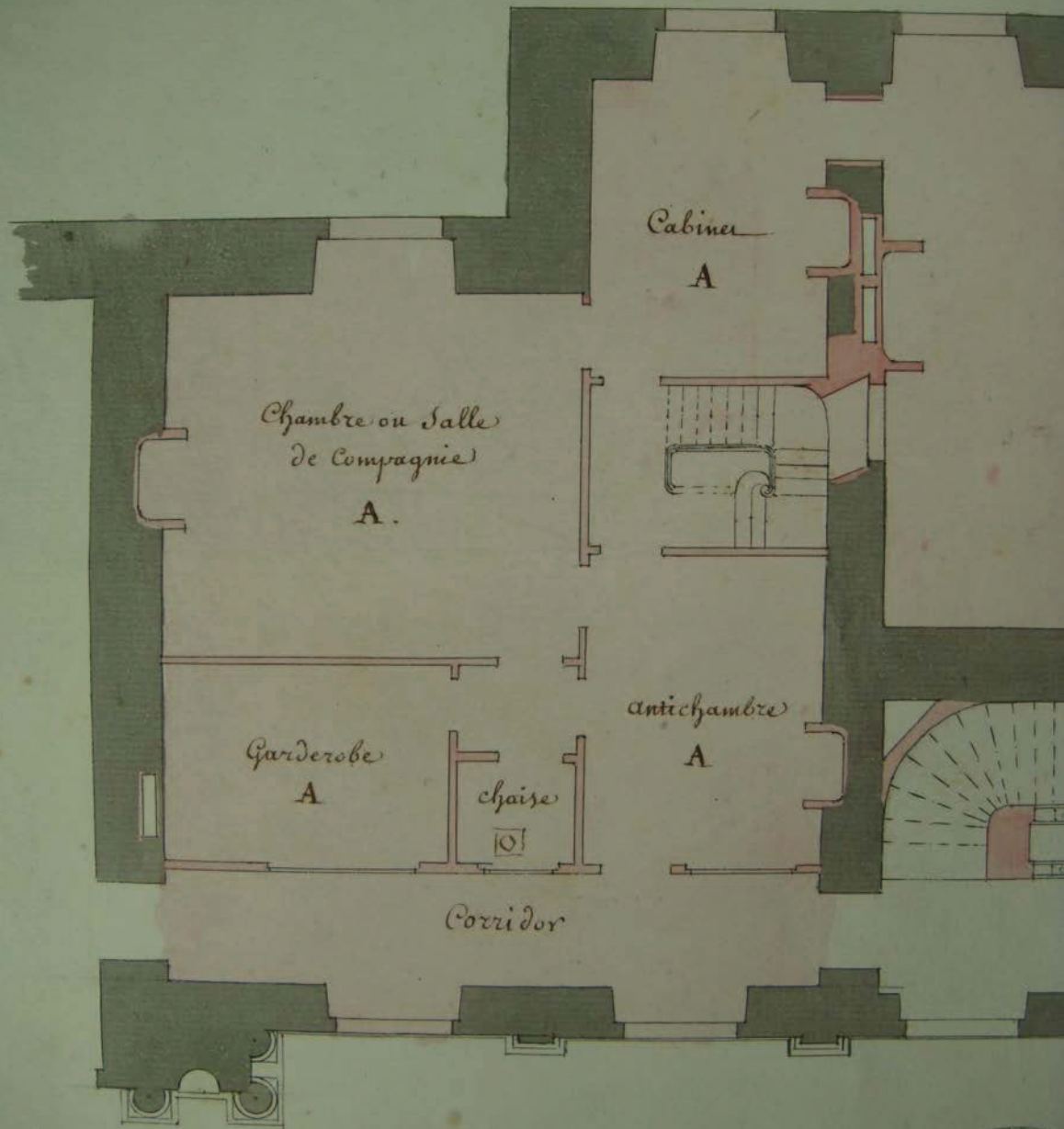


07.3 *Piece pour modeles et desseins* (en haut).

Bibliothèque (à droite).



Ce qui est en jaune, Est le logement de l'Inspecteur du Gouvernement.



III. 08

Louvre

Plan du second Etage avec les Entresolles du Gros Pavillon et arriere-corps, et partie de l'aile des Prêtres de l'Oratoire, destinés pour l'academie Royale d'architecture, et a d'autres usages dénommés sur le plan.

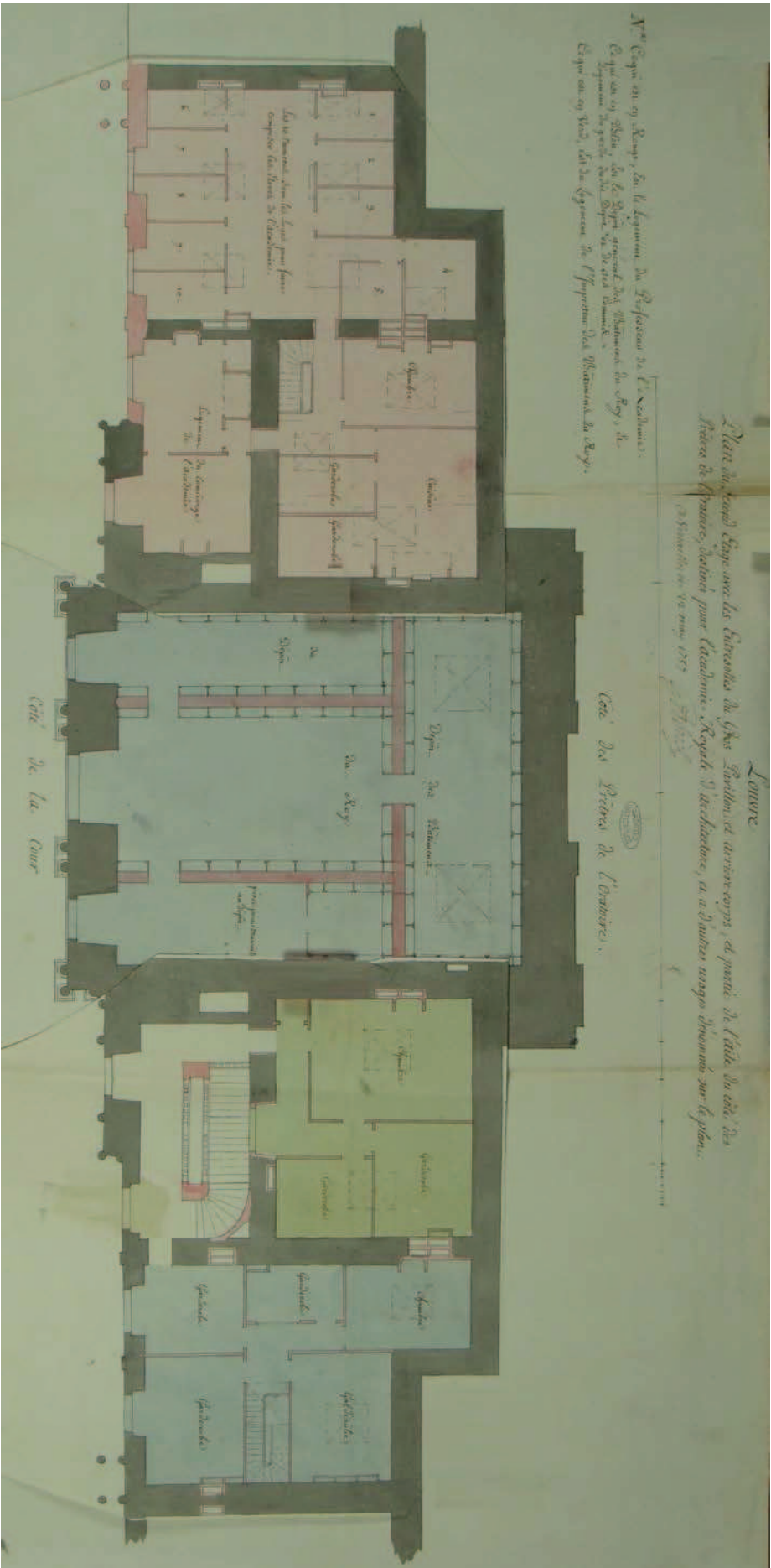
A Versailles ce 22. may 1757

[signé] Gabriel

N.^a Ce qui est en Rouge, Est le Logement du Professeur de l'Academie.
Ce qui est en Bleu, Est le Dépôt général des Bâtimens du Roy, Et Logement du garde dudit Dépôt et de ses Commis.
Ce qui est en Verd, Est du Logement de l'Inspecteur des Bâtimens du Roy.

Paris, Archives Nationales, O¹ 1671 – 69.

Le plan comporte diverses fenêtres présentées dans les illustrations suivantes.

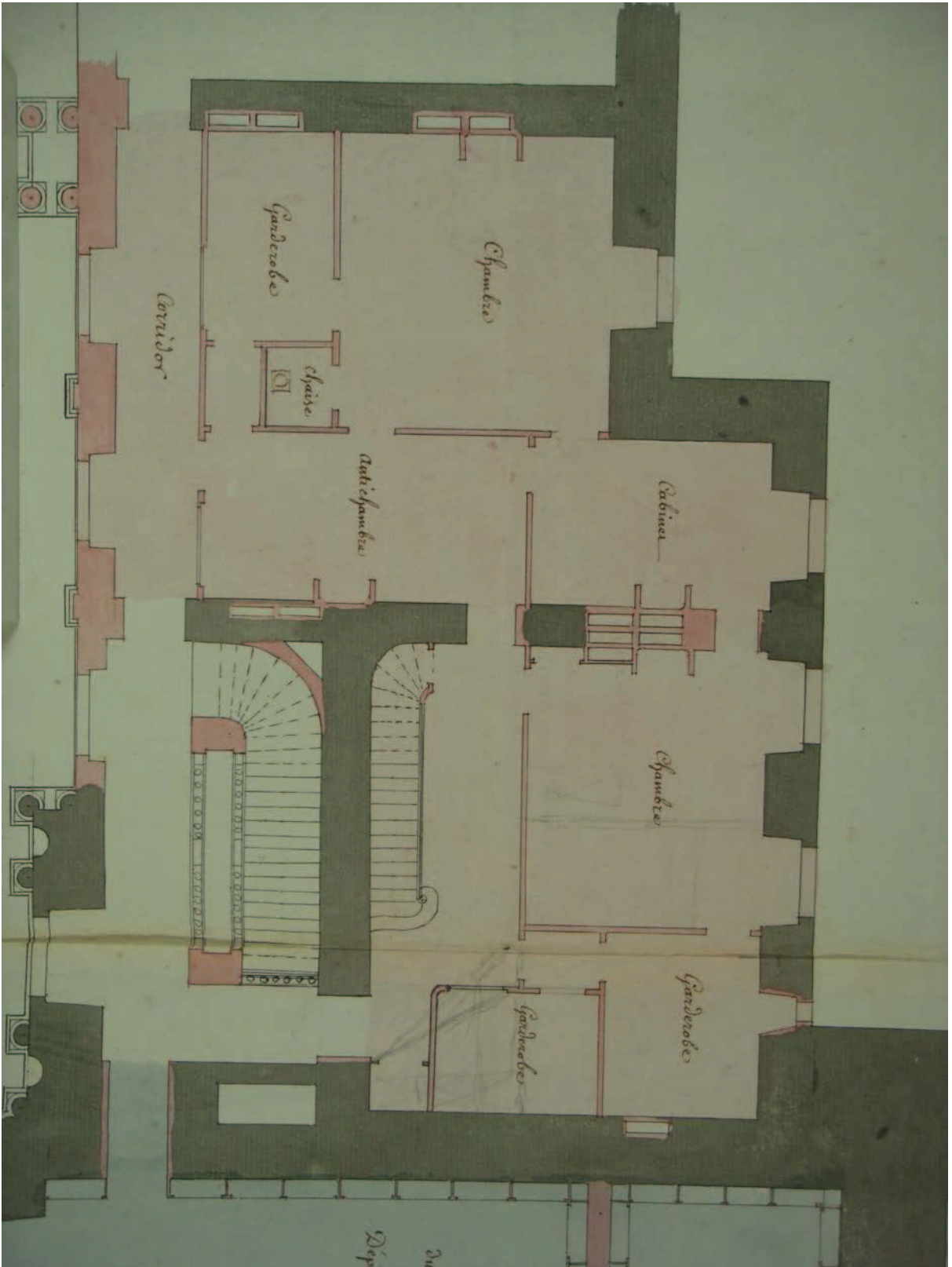


N^{os} 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

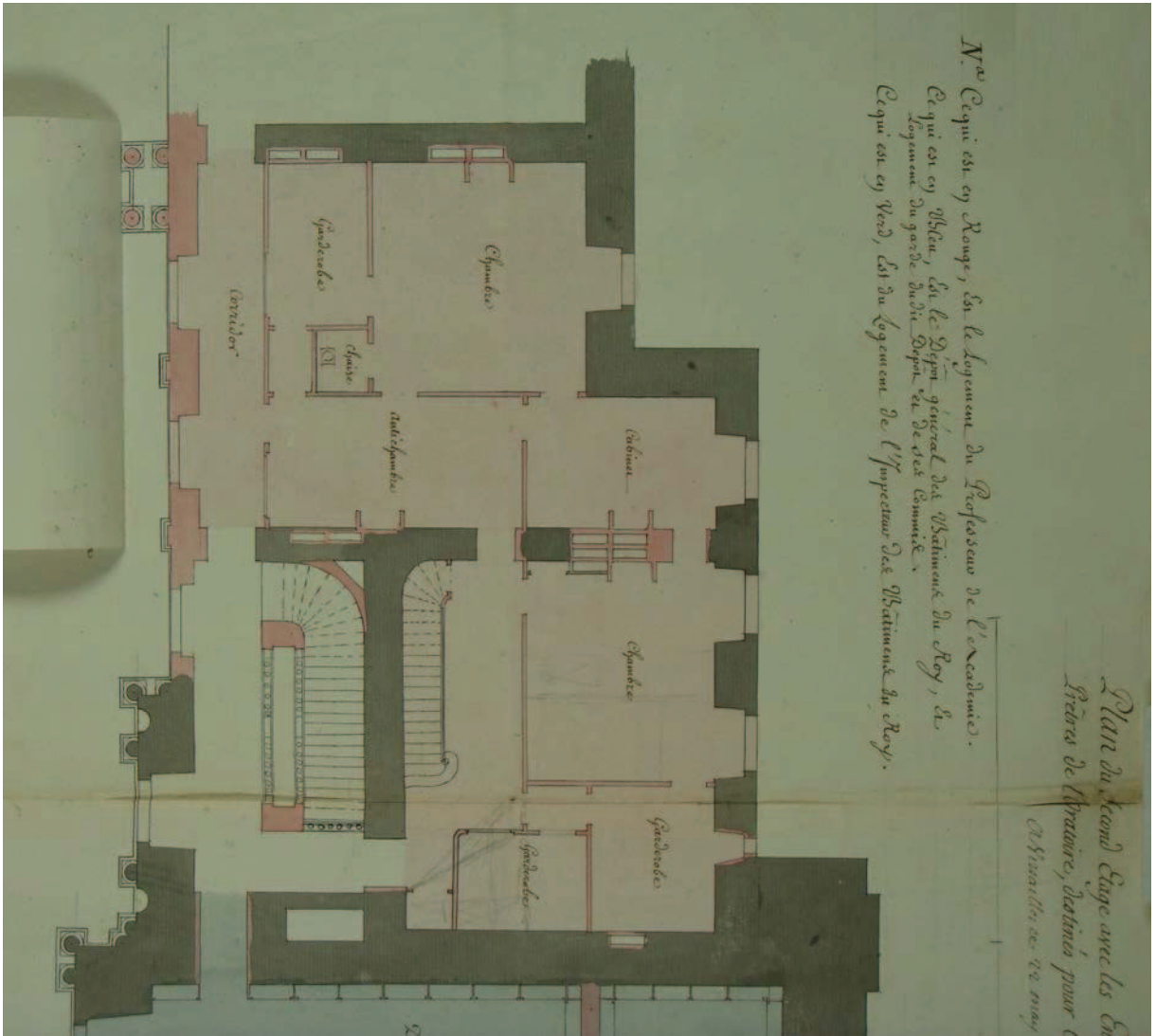
Plan du grand Église avec les Écoles de l'Église, et avec les corps de garde de l'Église, du côté des
 Prêtres de l'Ordre, destinés pour l'Académie, Royale d'Architecture, et à d'autres usages d'importance par le plan.
 Le plan est de l'année 1725.

Côté des Prêtres de l'Ordre.

Côté de la Cour.



08.4



08.5 Ce qui est en rouge est le logement du Professeur de l'Académie.

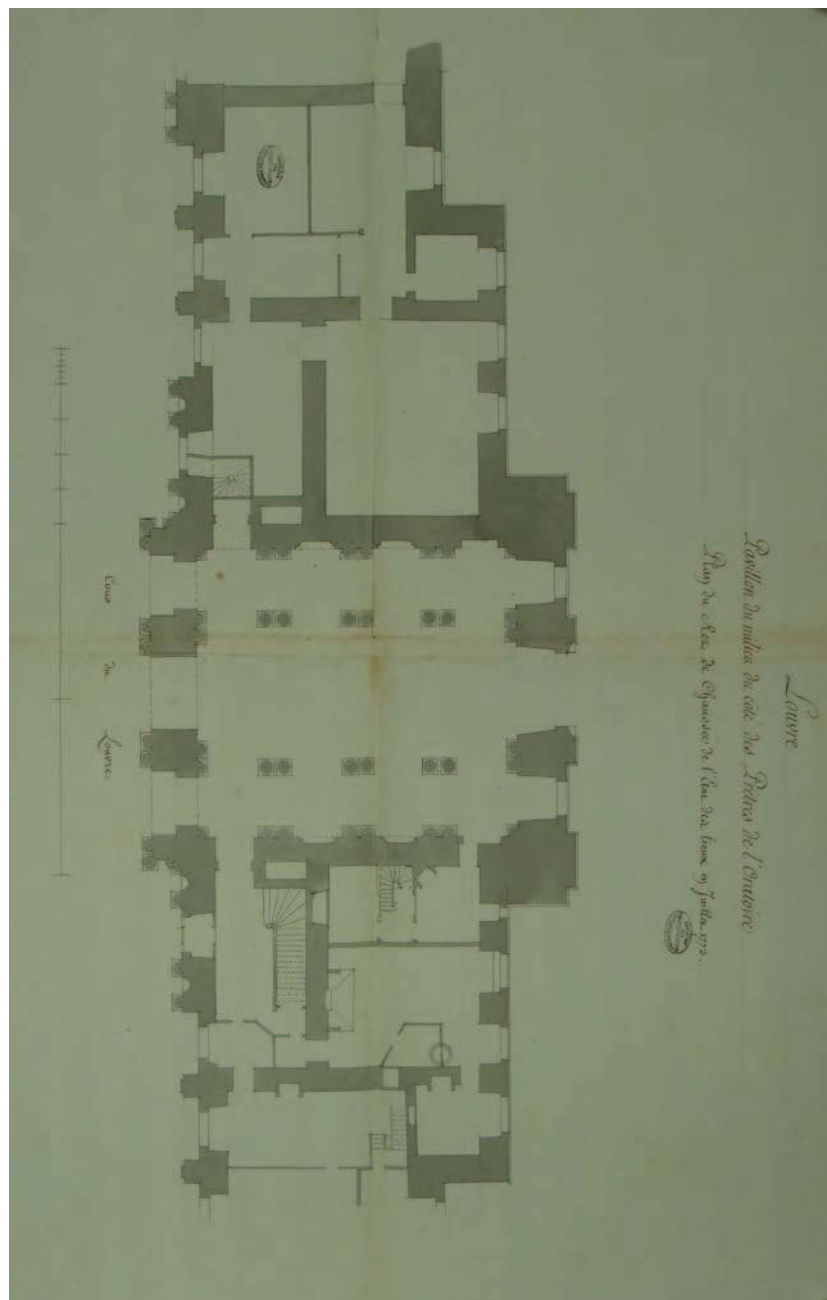
III. 09

Louvre

Pavillon du milieu du côté des Prêtres de l'Oratoire

Plan du Rez de Chaussée de l'Etat des lieux en Juillet 1773.

Paris, Archives Nationales, O¹ 1671 – 333.



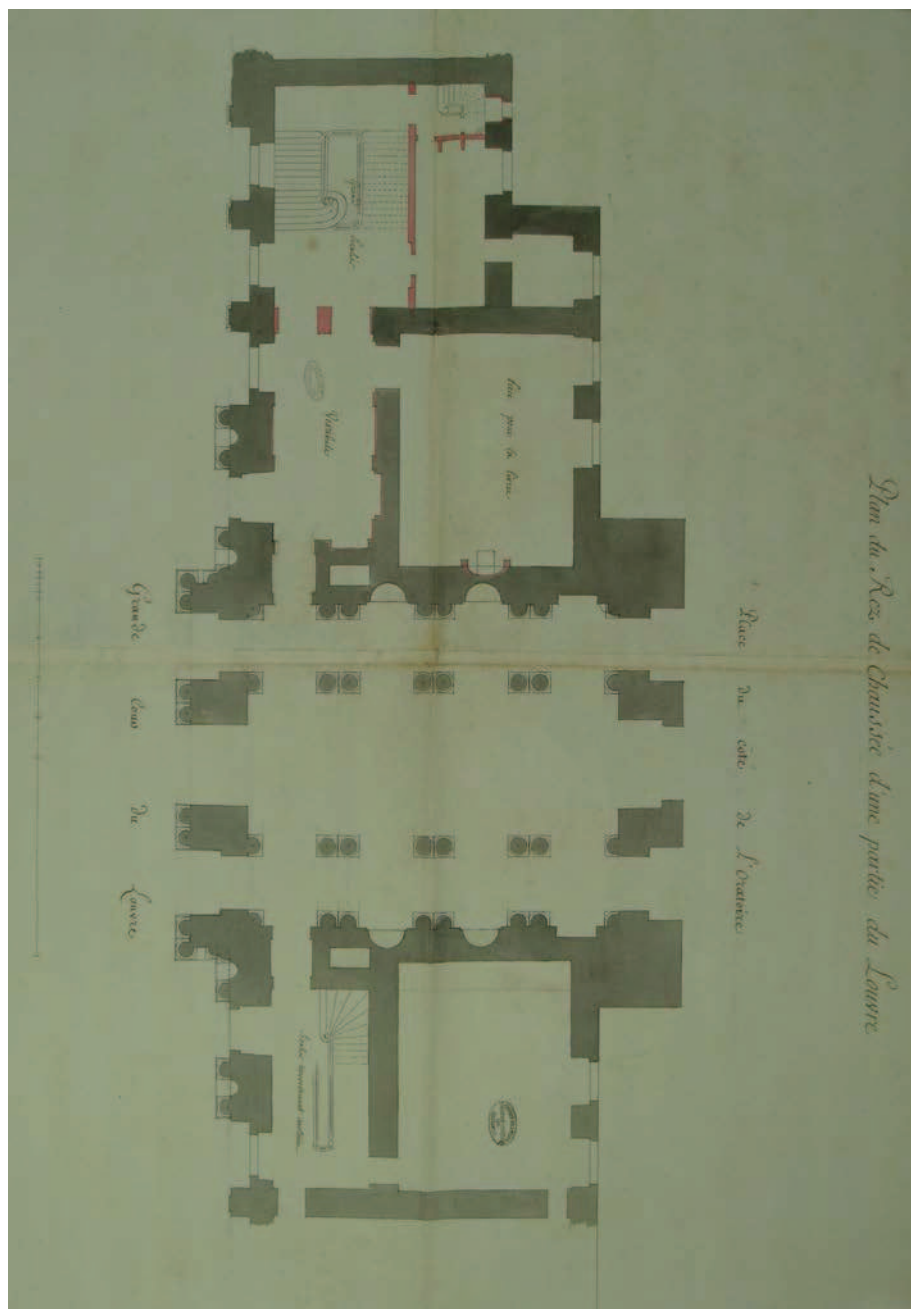
III. 10

Louvre

Plan du Rez de Chaussée d'une partie du Louvre

Vers 1773/1774. Projets pour la Pairie.

Archives Nationales, O¹ 1671 – 336.



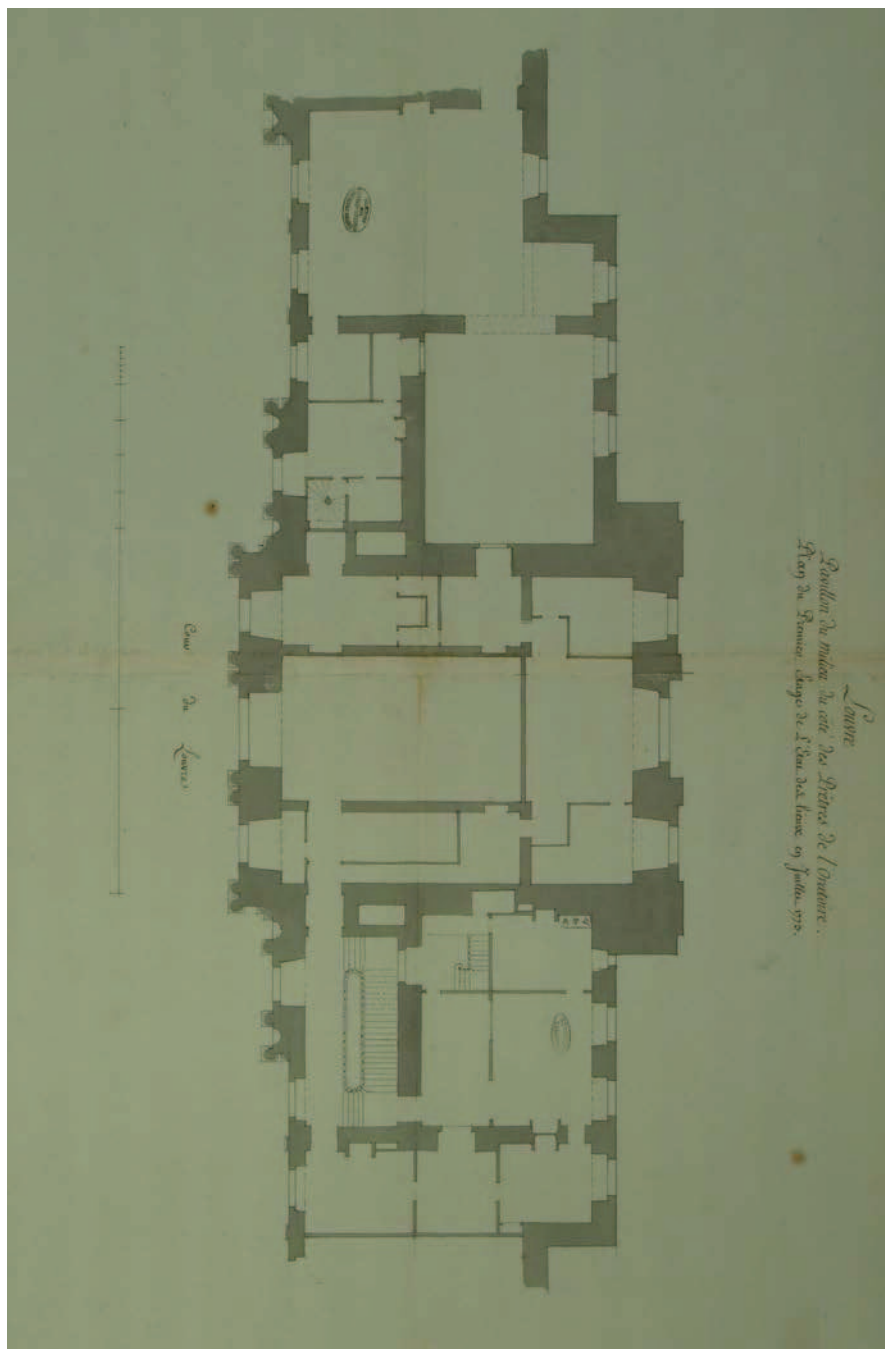
III. 11

Louvre

Pavillon du milieu du côté des Prêtres de l'Oratoire

Plan du Premier Etage de l'Etat des lieux en Juillet 1773.

Archives Nationales, O¹ 1671 – 334.

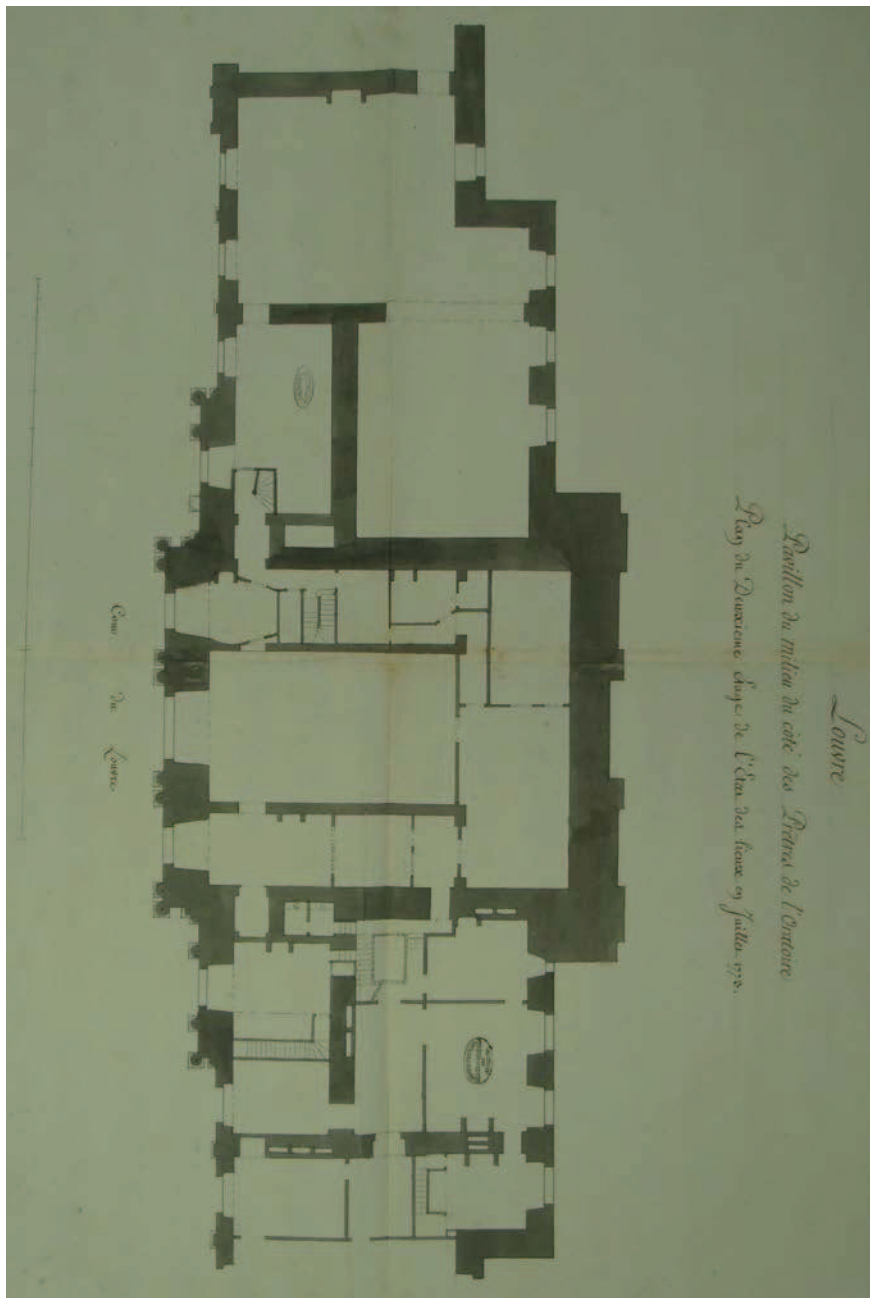


Louvre

Pavillon du milieu du côté des Prêtres de l'Oratoire

Plan du Deuxieme Etage de l'Etat des lieux en Juillet 1773.

Archives Nationales, O¹ 1671 – 335.



III. 13

Louvre

Plan sans titre.

Vers 1773/1774. Projets pour la Pairie.

Archives Nationales, O¹ 1671 – 337.



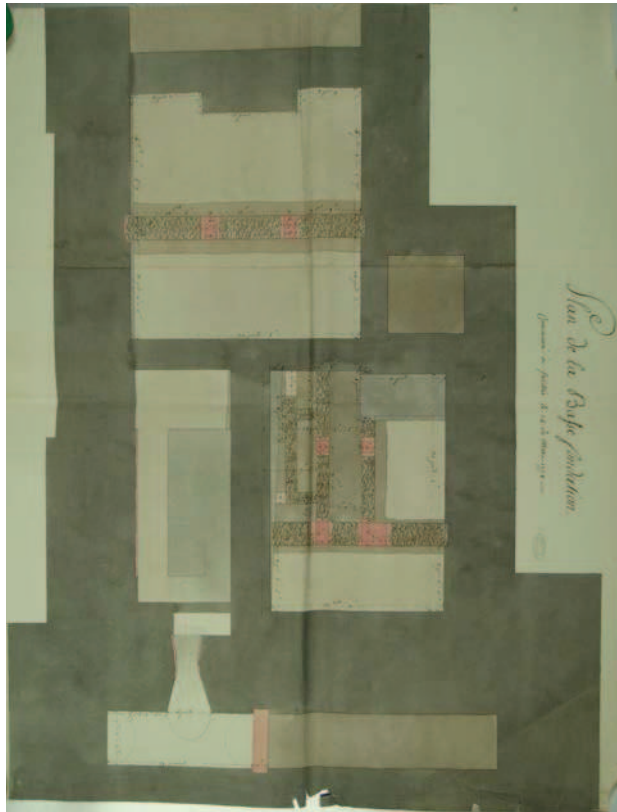
Ill. 14

Louvre

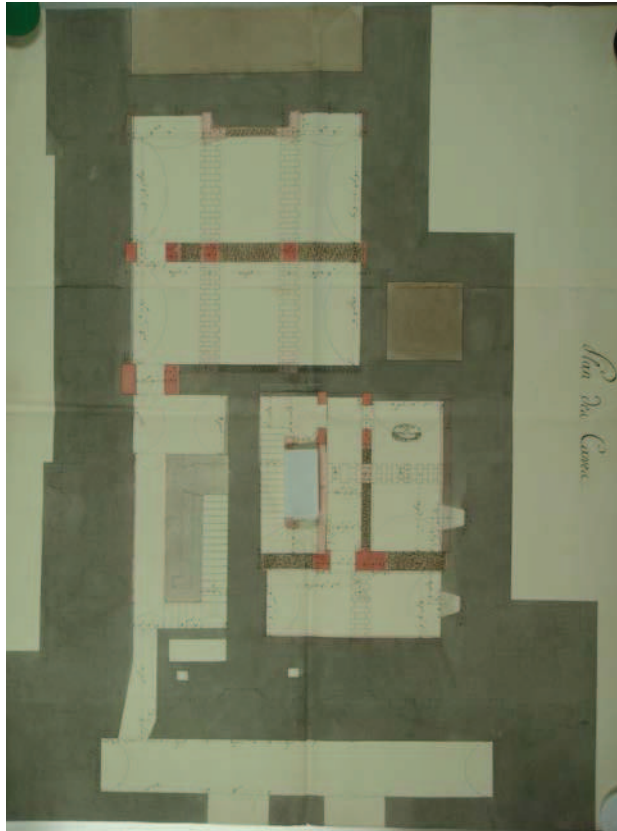
Collection des plans d'études pour l'academie d'architecture, 14 mars 1774.

Archives Nationales, O¹ 1671 – 69.

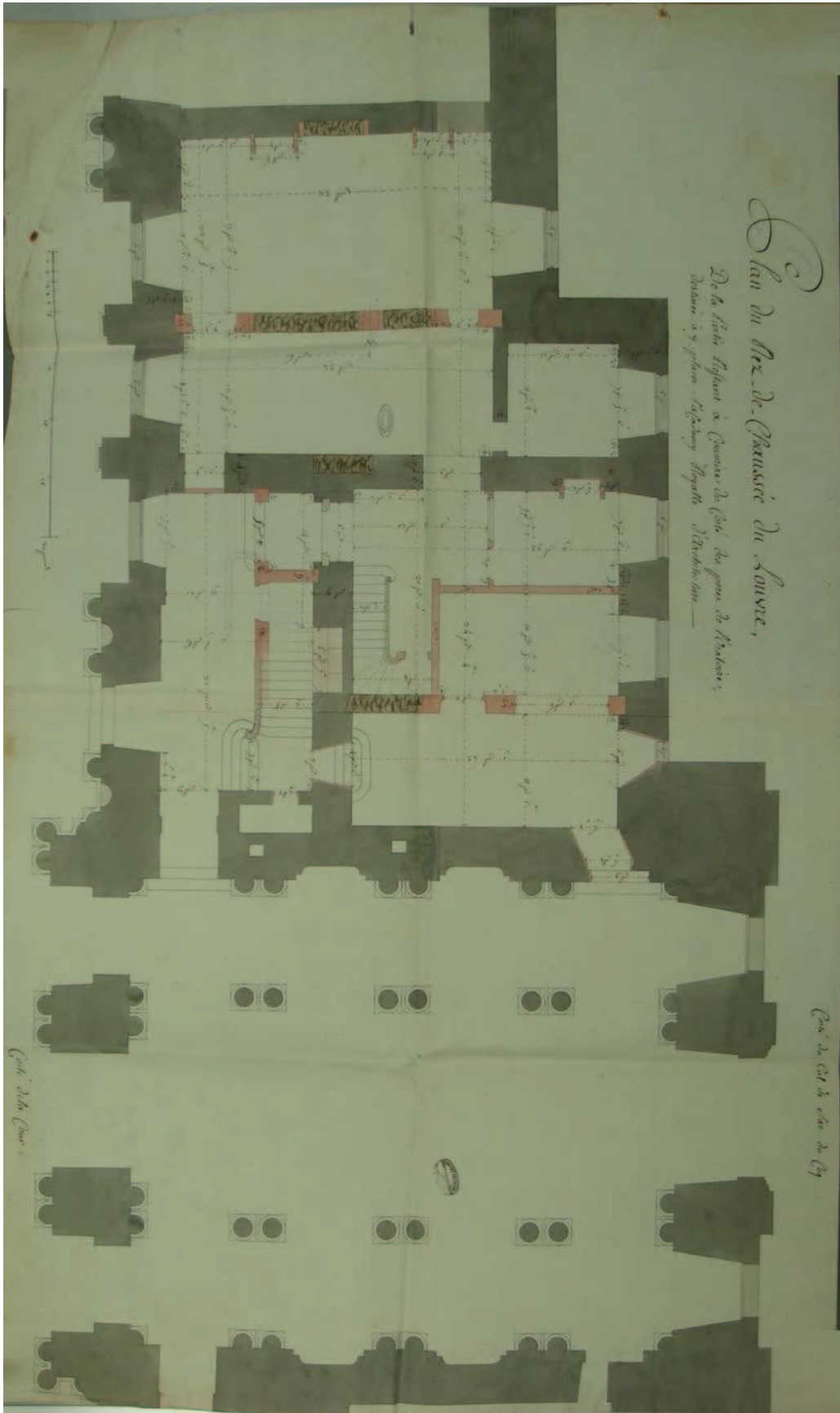
Le plan comporte diverses fenêtres présentées dans les illustrations suivantes.



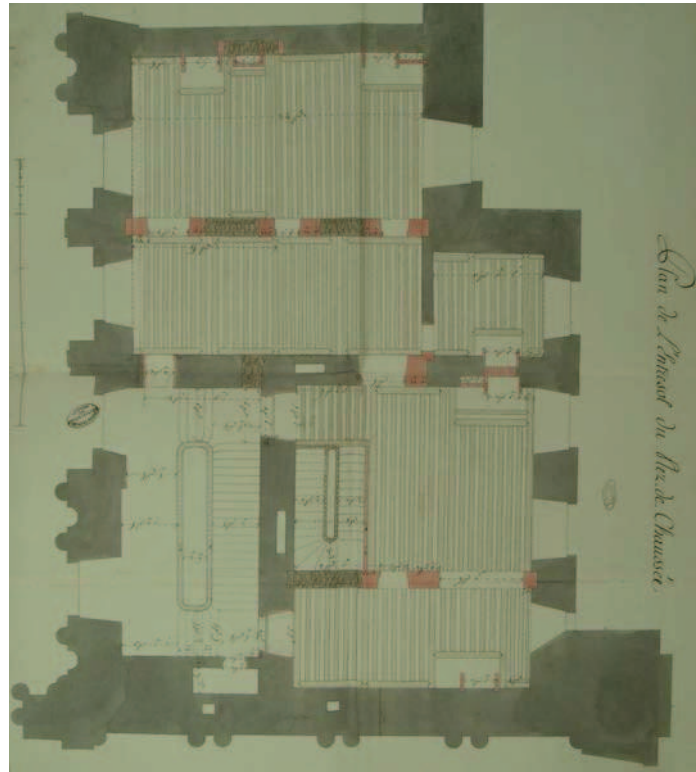
14.1 *Plan de la base fondation.*



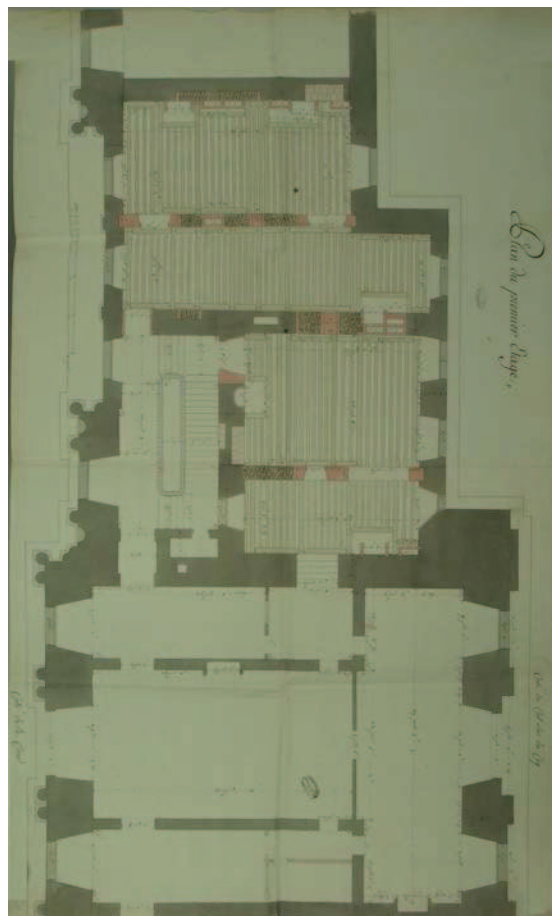
14.2 *Plan des caves.*



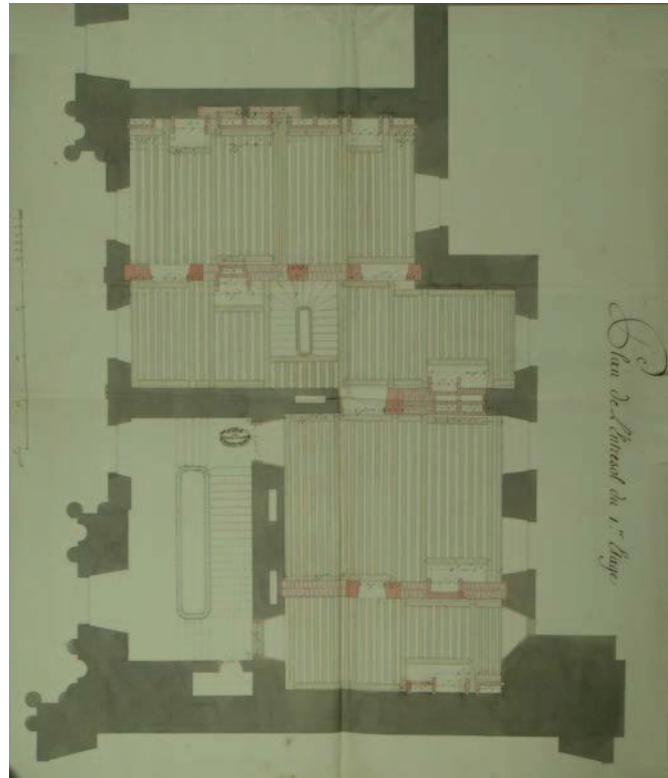
14.3 Plan du rez-de-chaussée du Louvre, de la partie restant à couvrir du côté des pères de l'Oratoire, destinée à y placer l'Académie royale d'architecture.



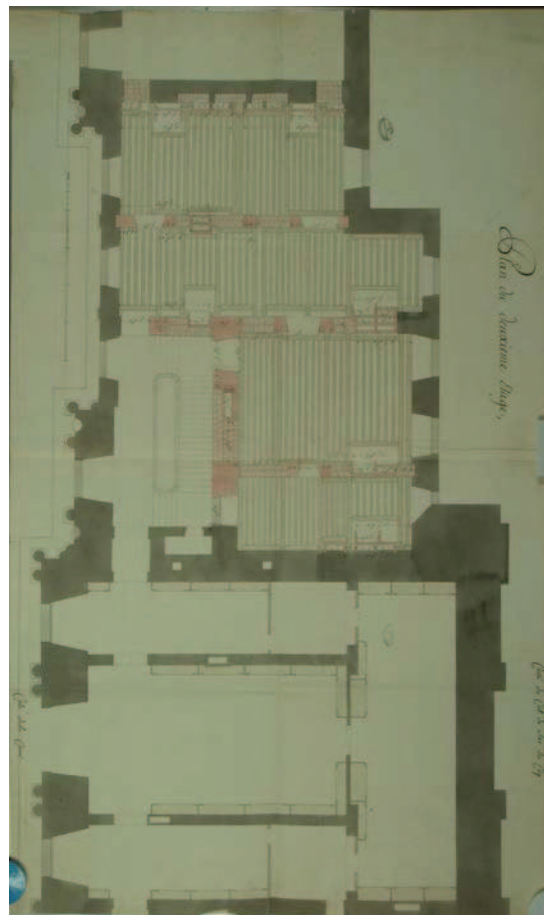
14.4 *Plan de l'entresol du rez-de-chaussée.*



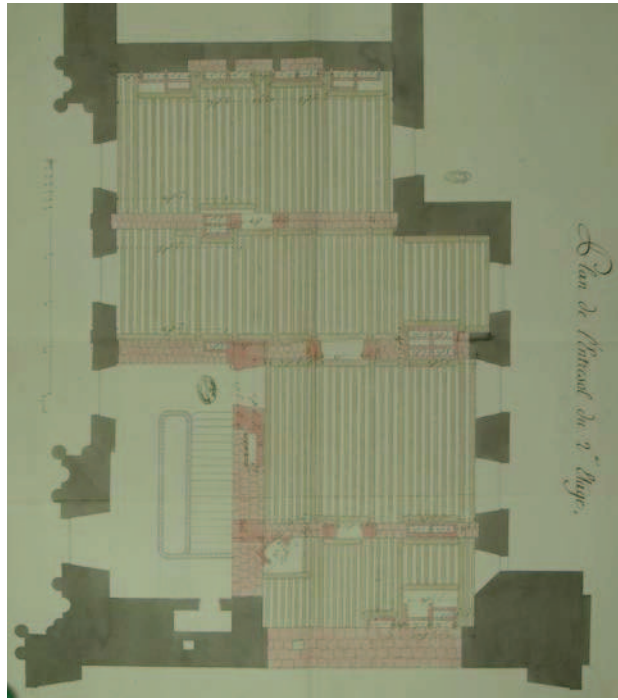
14.5 *Plan du premier étage.*



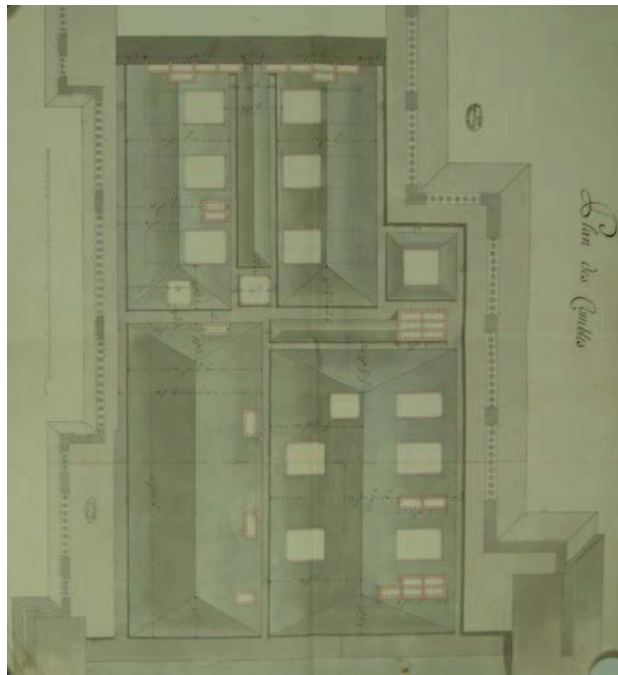
14.6 *Plan de l'entresol du premier étage.*



14.7 *Plan du deuxième étage.*



14.8 *Plan de l'entresol du deuxième étage.*



14.9 *Plan des combles.*



14.10 *Plan de l'enrayure pour recevoir les combles et les lucarnes.*

Frontisp.



D.L.F. inven. Eisen & Co. del. Le Bas œre calcav.

L'OMBRE DU GRAND COLBERT.

72

Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Frontispice de *L'Ombre du Grand Colbert*, 1752.

III. 16

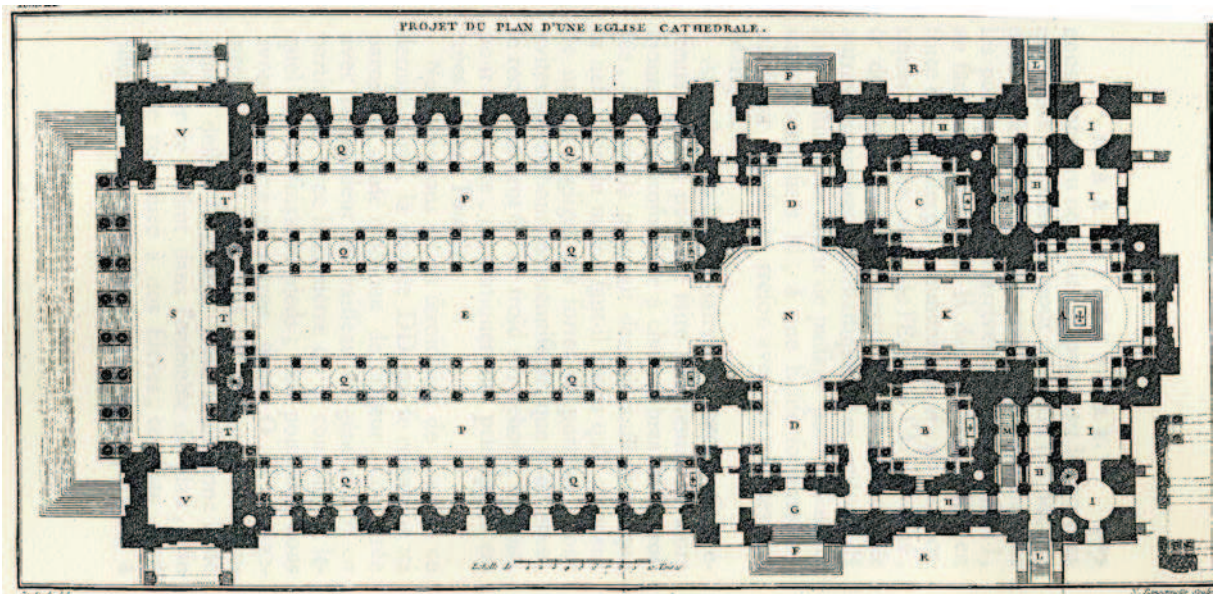
Plan-relief de la ville de Metz, détail de la place d'Armes, état début XIX^e siècle.

Musée des Plans-Reliefs, Hôtel des Invalides, Paris.



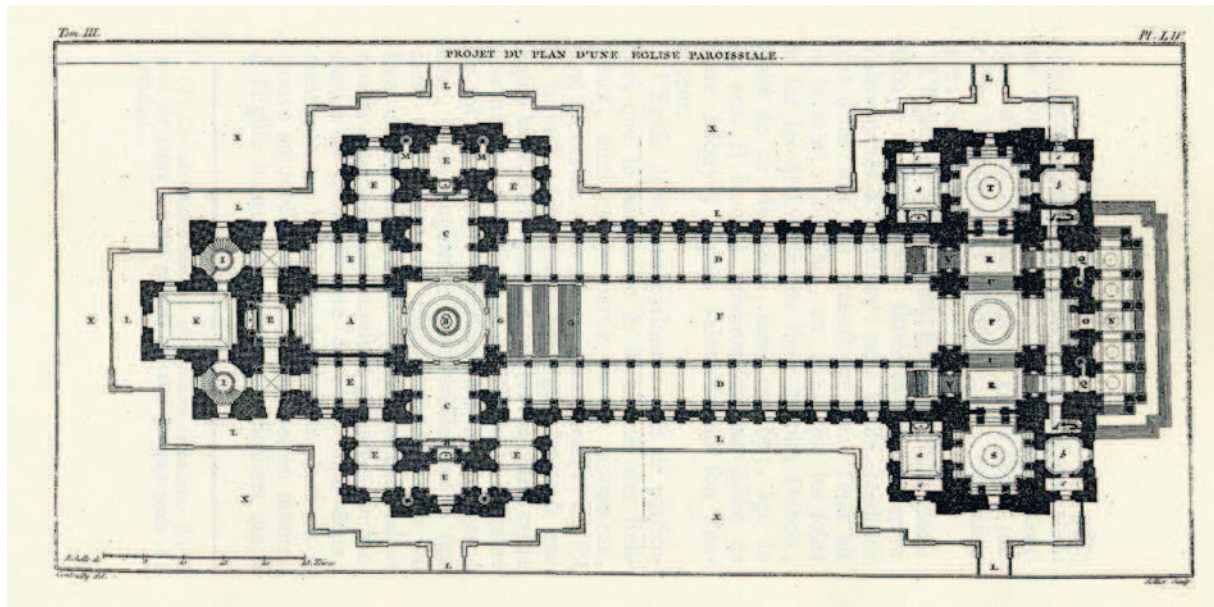
J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 376.

Projet du plan d'une église cathédrale.



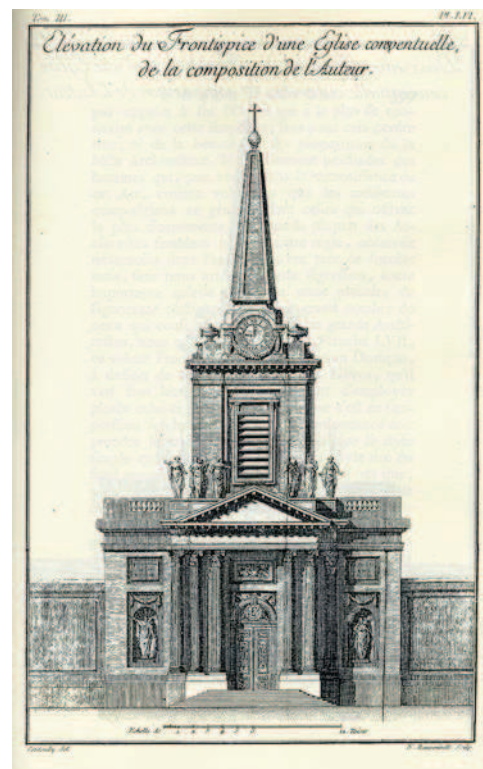
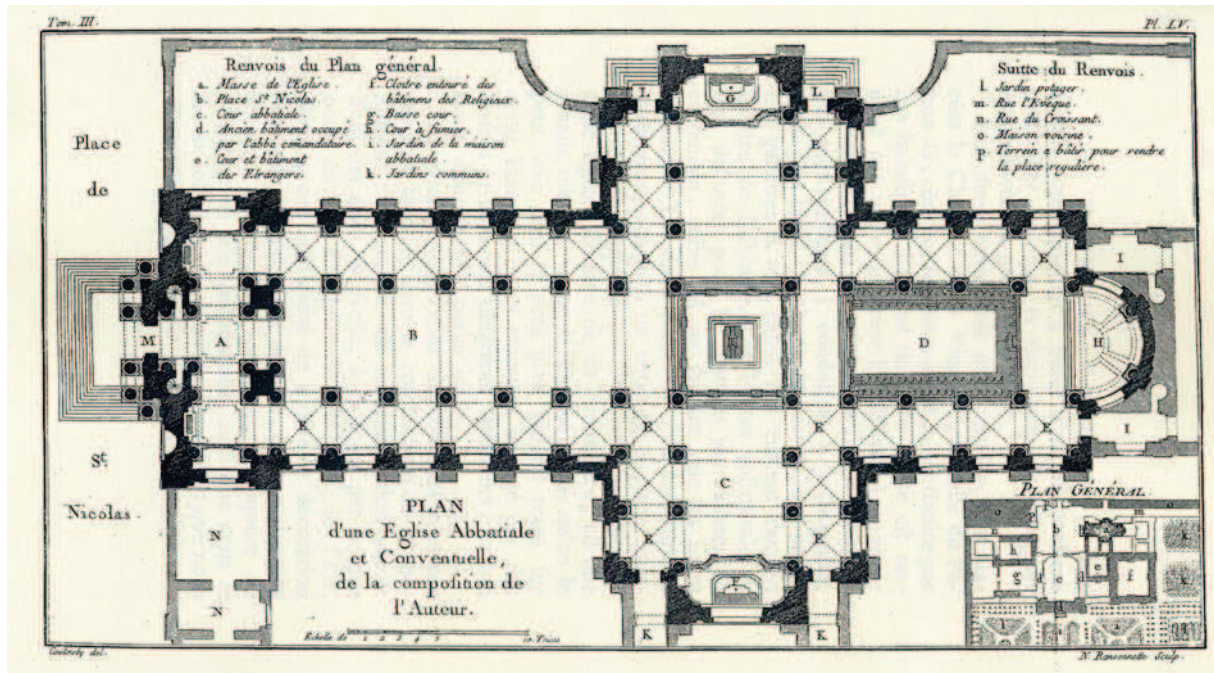
J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. II, p. 312.

Projet du plan d'une église paroissiale.

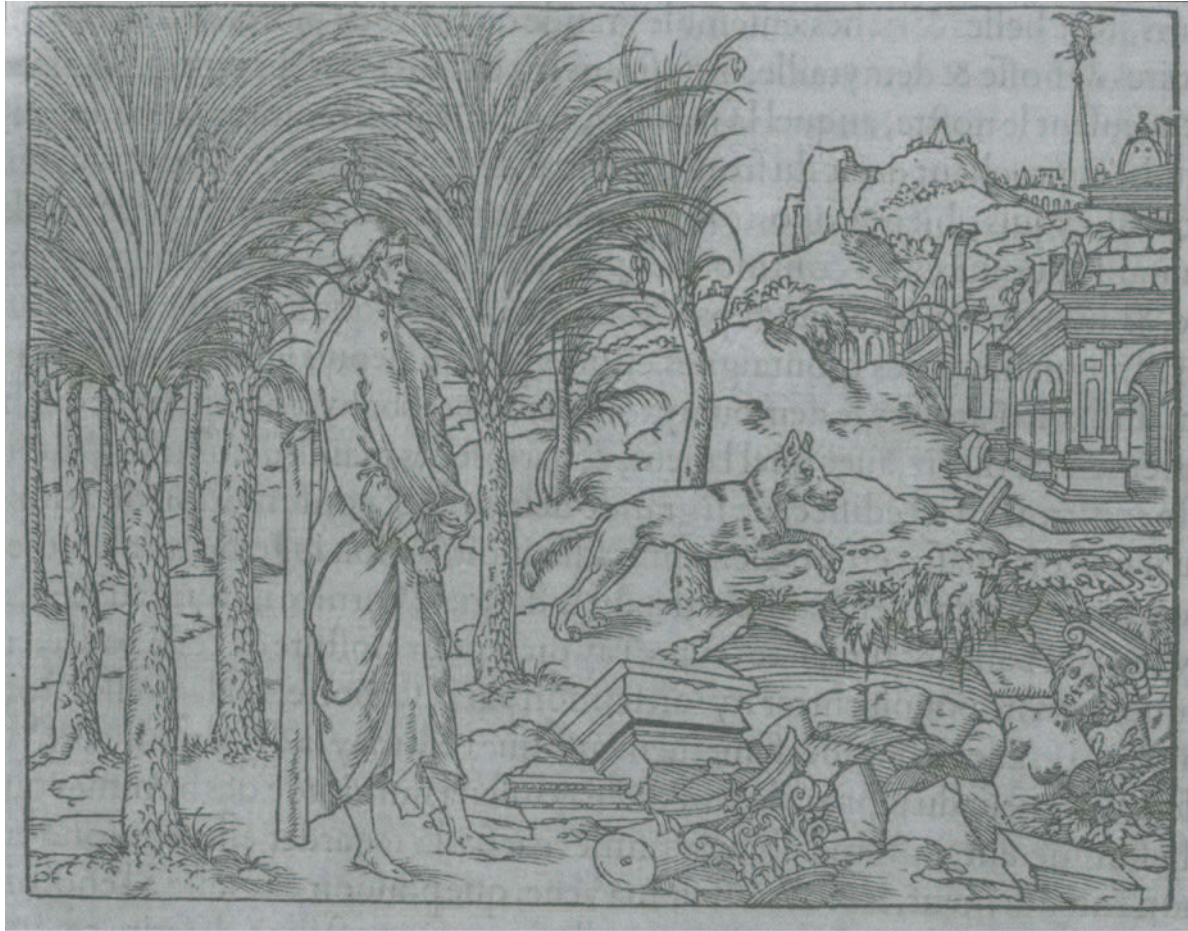


J.-F. BLONDEL, *Cours, op. cit.*, t. III, p. 393-409.

Projet du plan d'une église abbatiale et conventuelle.



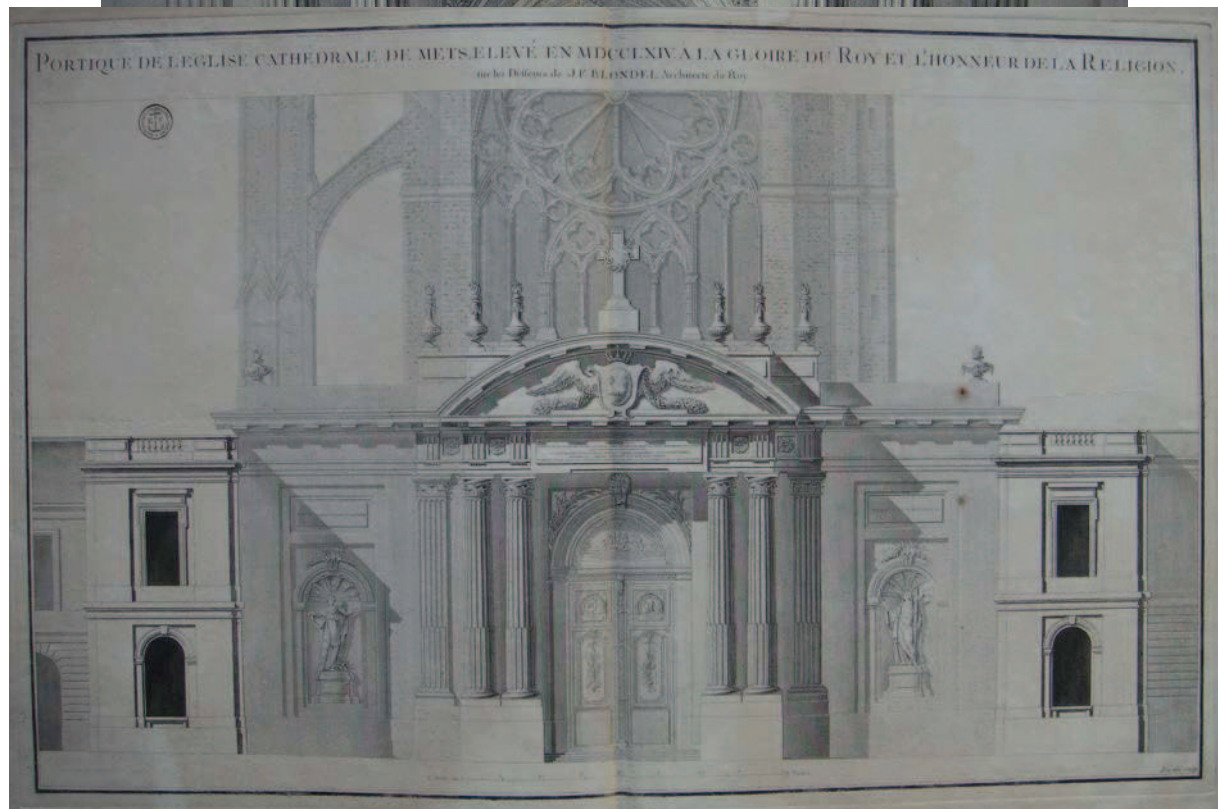
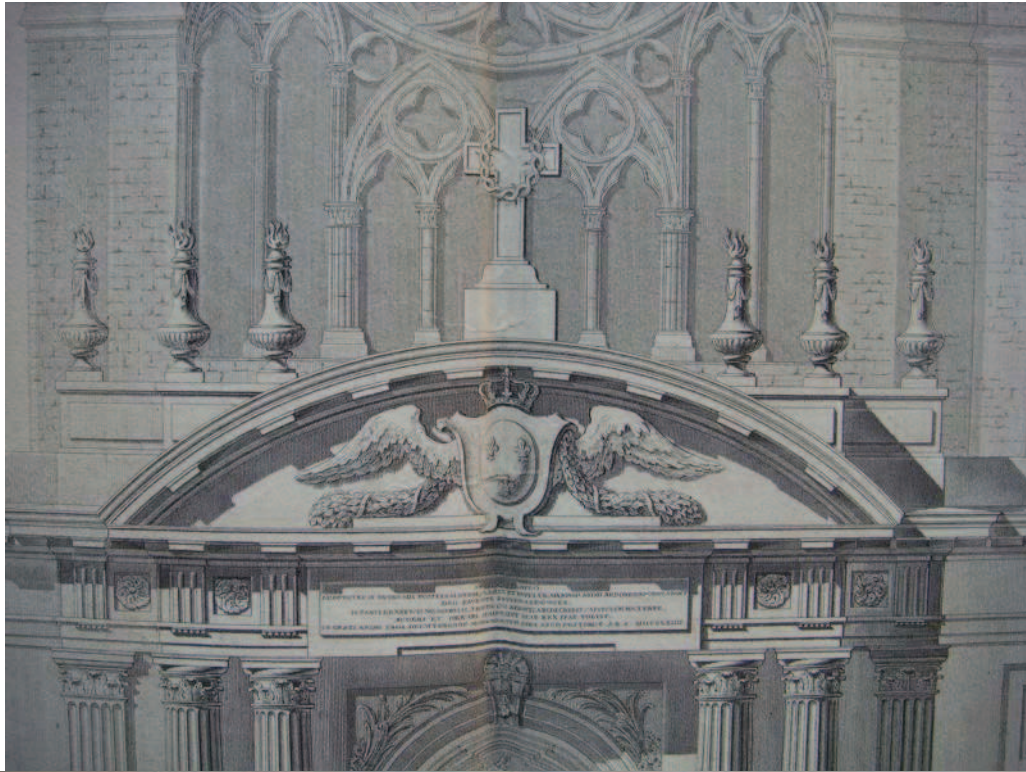
Francesco Colonna, *Hypnérotomachie, ou Songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia...*, Paris, J. Kerver, 1546, f. 4.



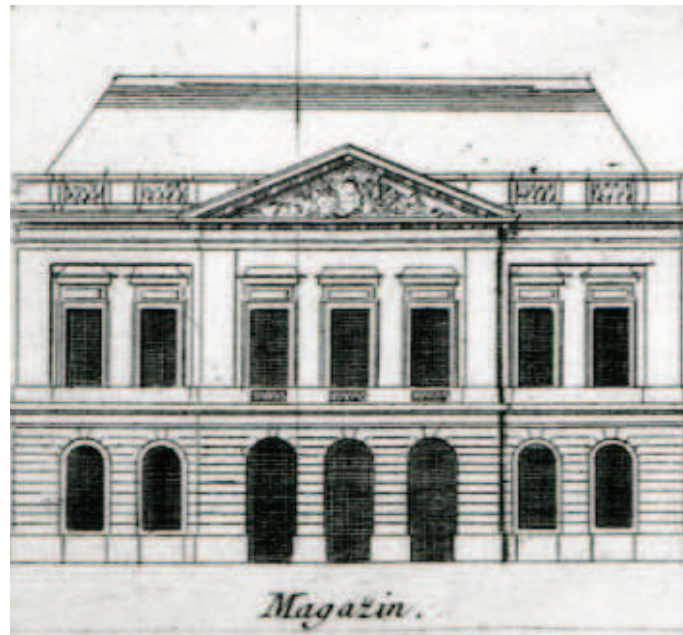
Herman Posthumus, *Paysage avec ruines romaines*, 1536, 96 x 141.5 cm, 1536, Vienne, Liechtenstein Museum.



Portique de l'Eglise cathedrale de Metz, elevé en MDCCLXIV a la gloire du Roy et l'honneur de la Religion, par Jacques-François Blondel, Archives Nationales, N III Moselle.



Le Corps de garde à Metz, par Jacques-François Blondel.
Détail d'un plan de la ville de Metz, BNF, Va 57.



III. 24

Hôtel de Ville de Woodstock, Angleterre.

Par William Chambers.

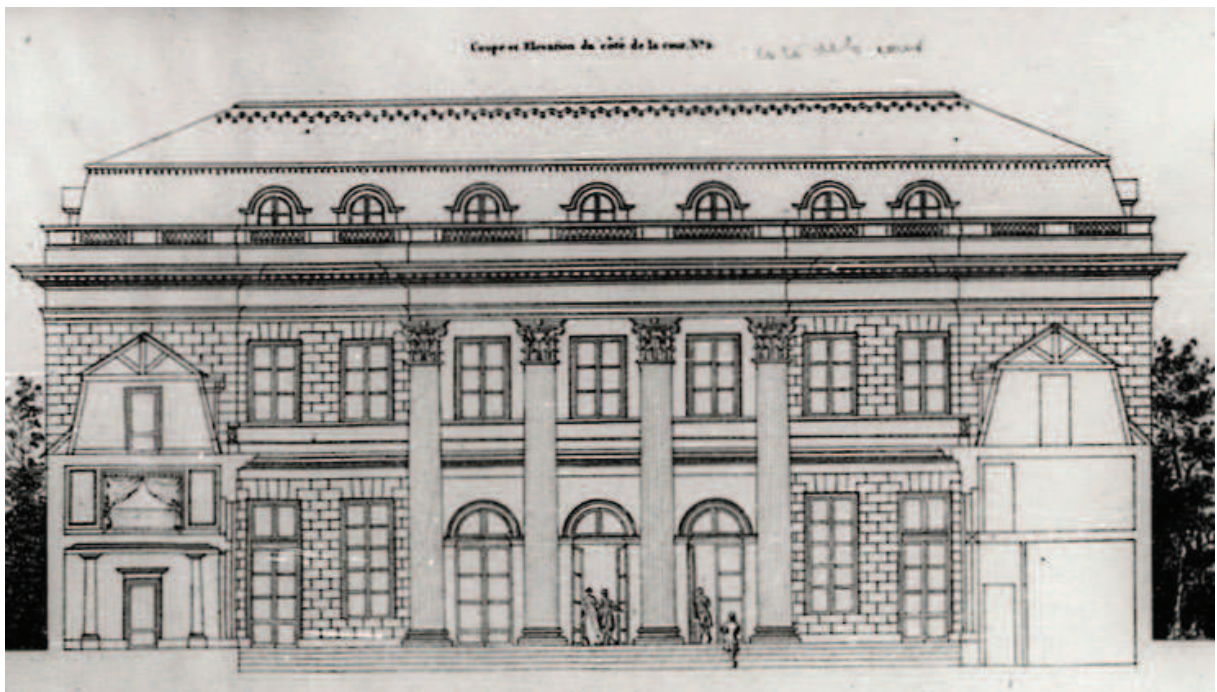


III. 25

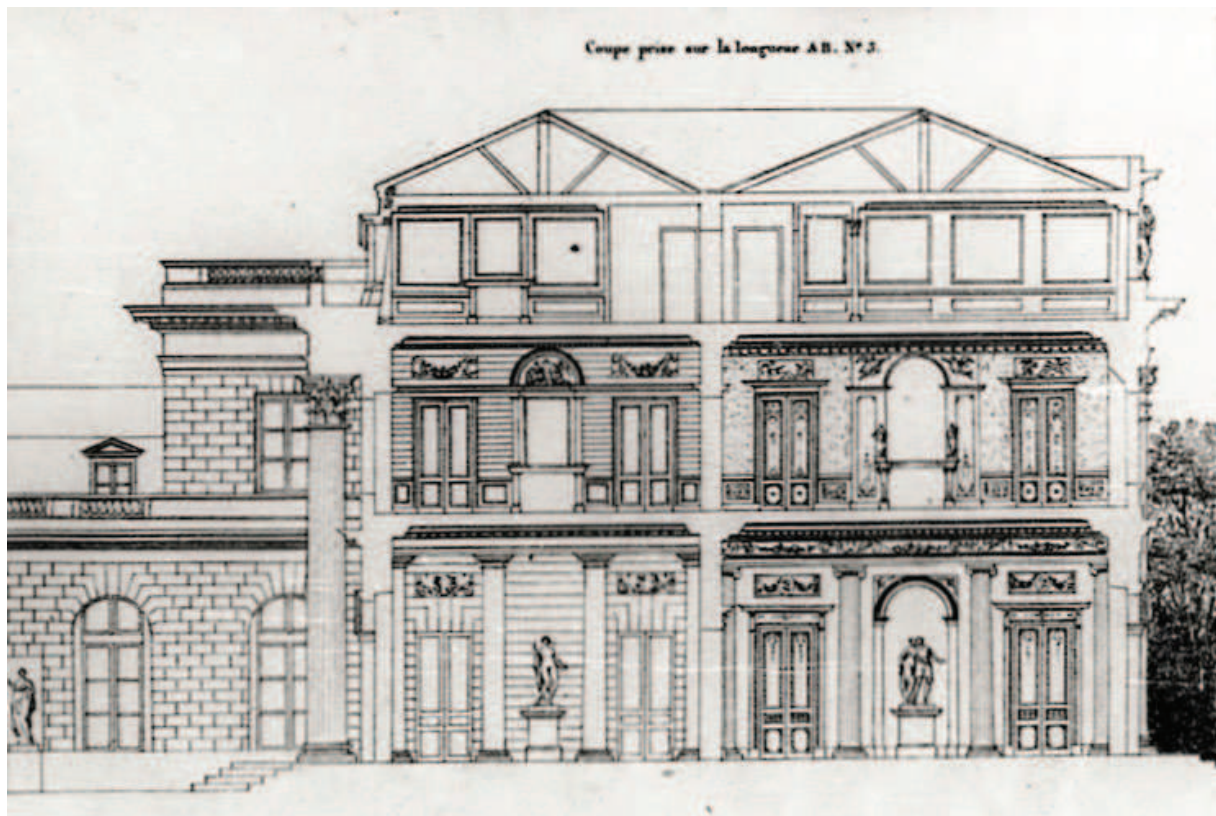
Hôtel d'Uzès.



25.1 Hôtel d'Uzès, *élévation du côté du jardin.*



25.2 Hôtel d'Uzès, *coupe et élévation du côté de la cour.*

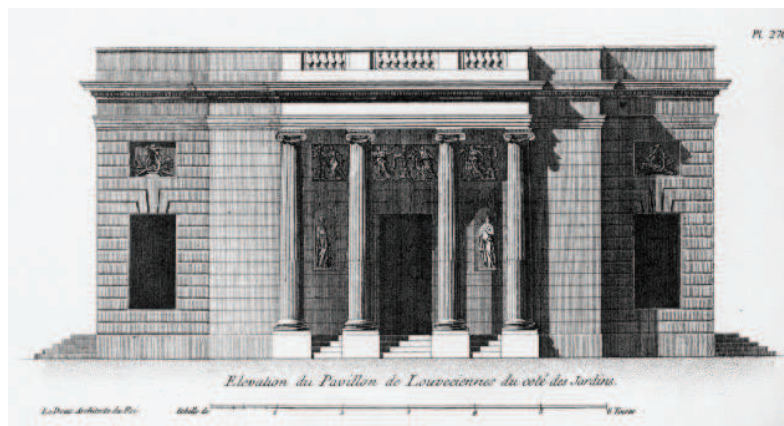


25.3 Hôtel d'Uzès, coupe prise sur la longueur A B.

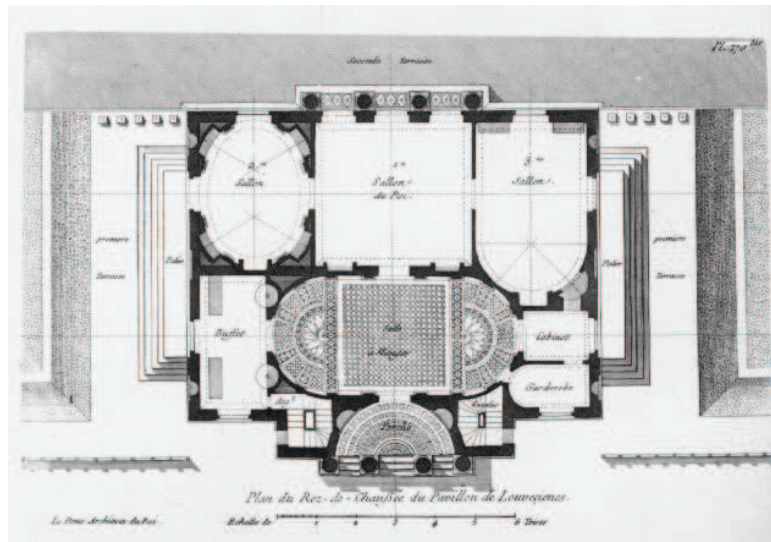
Pavillon de Madame Du Barry, Louveciennes.



25.4 Pavillon de Madame Du Barry, Louveciennes.



25.5 Pavillon de Madame Du Barry, Louveciennes, *élévation du côté des jardins.*



25.6 Pavillon de Madame Du Barry, Louveciennes, *plan du rez-de-chaussée*.



25.7 Pavillon de Madame Du Barry, Louveciennes, *façade côté jardins, état actuel*.

25.8 Pavillon de Madame Du Barry, Louveciennes, *façade côté jardins, détail, état actuel*.



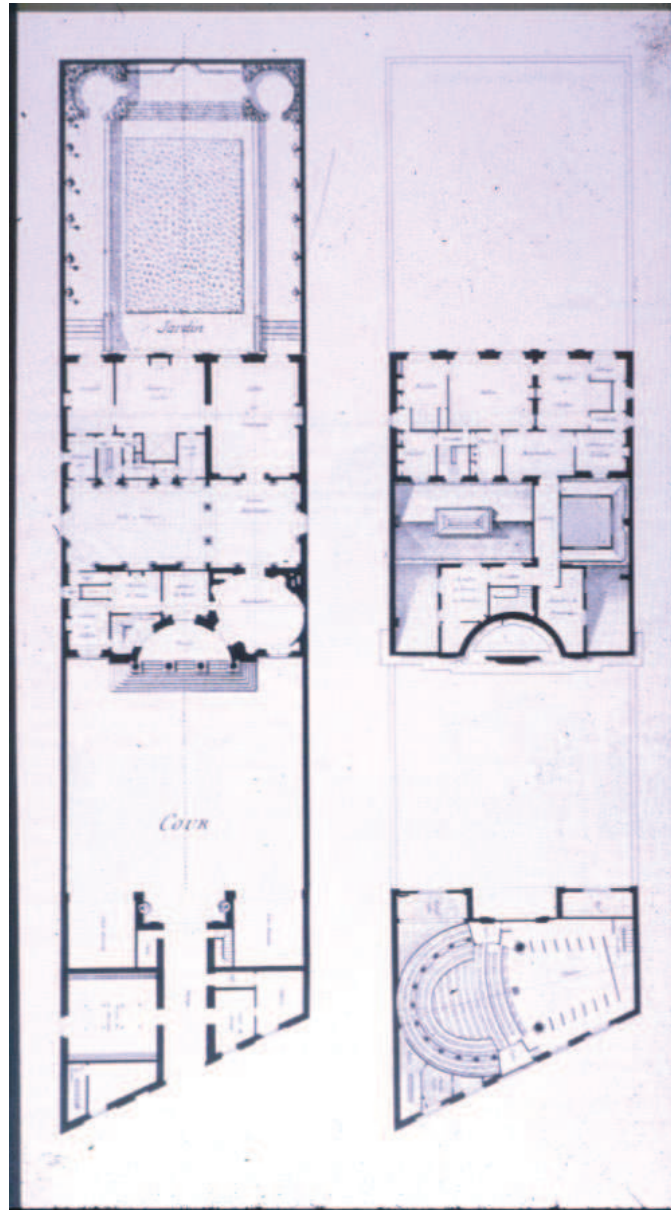
25.9 Jean-Michel Moreau dit le Jeune, *Fête donnée à Louveciennes le 2 septembre 1771*, Paris, musée du Louvre.



25.10 *Façade de l'hôtel de Mademoiselle Guimard.*



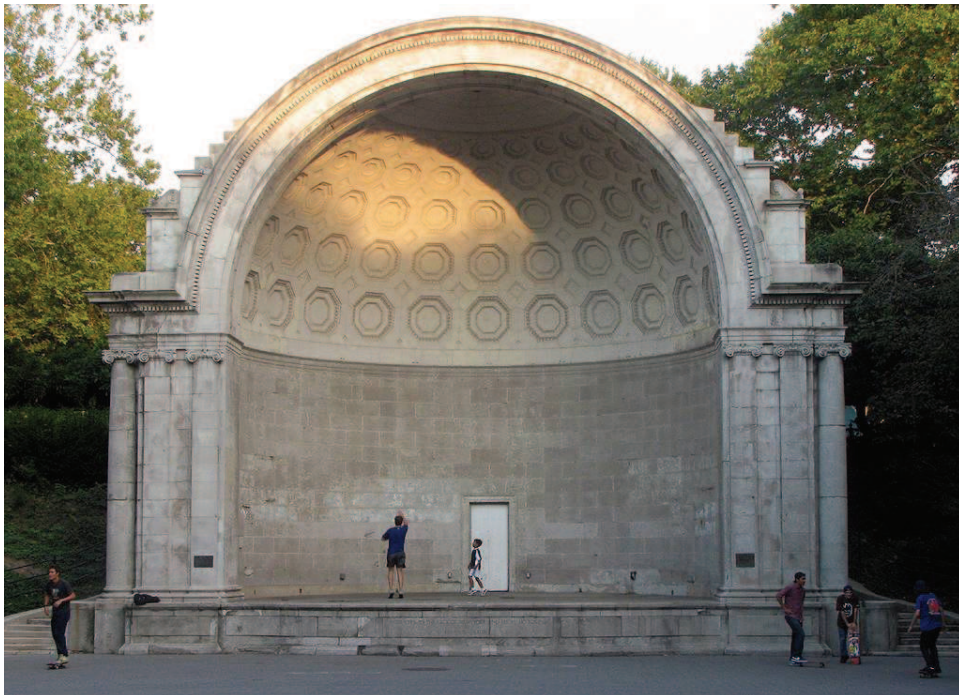
48.11 Jean-Baptiste Maréchal, dessin de l'hôtel de Mademoiselle Guimard.



25.12 Plan de l'hôtel Guimard, avec le théâtre au-dessus de l'entrée.



48.13 Le *Cisternone* de Livourne (1829-1842), par Pasquale Poccianti, très proche de l'entrée de l'hôtel Guimard par Ledoux.



48.14 Le *Naumburg Bandshell* de Central Park, New-York (1916), par William G. Tachau.

Casernes Sainte-Catherine, état actuel.



Couvent de la Reine, actuel Lycée Hoche, Versailles.



Comparaison entre les façades du Couvent de la Reine et le projet de l'abbaye Saint-Louis de Blondel.



APPLICATION DE L'ORDRE CORINTHIEN AU FRONTISPICE
D'UNE ÉGLISE EN ROTONDE.



Daubenton del.

Ransonnetto Sculp.



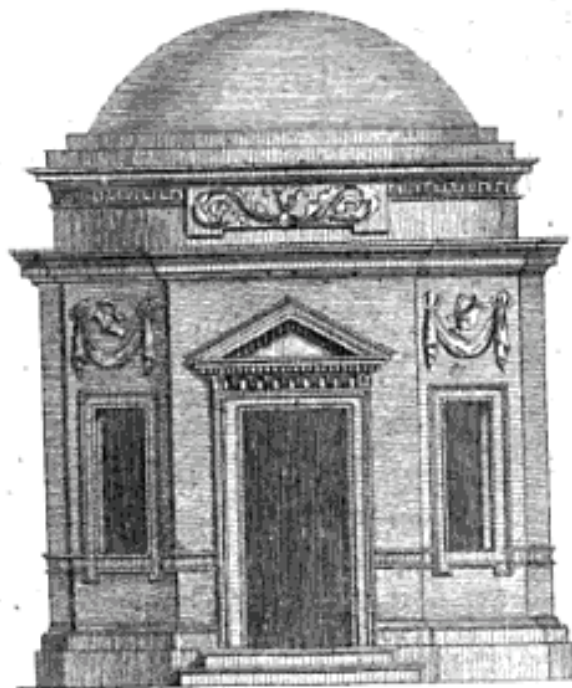
Chapelle du Carmel, Saint-Denis



Belvédère du Petit Trianon, ou Pavillon du rocher, 1778-1781.



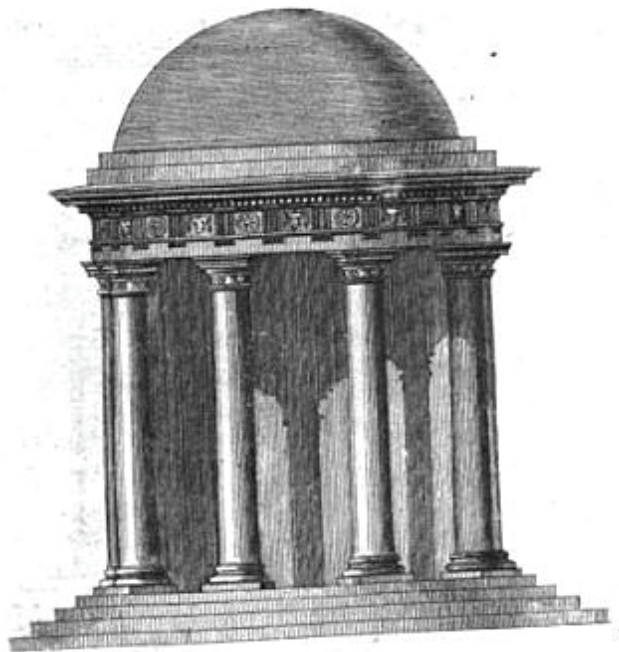
Temple de la Solitude à Kew, construit en 1763 par Chambers. Gravure d'après C. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, t. III, Leipzig, Weidmann et Reich, 1781, p. 81.



Le Temple de l'Amour, jardin de Trianon, 1778, par Richard Mique.



Temple de Pan à Kew, construit en 1758 par Chambers. Gravure d'après C. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, t. III, Leipzig, Weidmann et Reich, 1781, p. 80.



12272
1-21
OBSERVATIONS
DU SIEUR BLONDEL,

ARCHITECTE & DESSINATEUR du Cabinet
du Roi,

Sur le PROJET DE LA FÊTE DE LA
CONFÉDÉRATION PATRIOTIQUE,
du 14 Juillet 1790, dont M. de Varennes,
Huissier de l'Assemblée Nationale, a donné
l'idée, & dont les Plans & Dessins ont été
présentés par lesdits Sieurs, à MM. Bailly,
& la Fayette.

A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE NATIONALE.

1790.

12272 (T.D, n°21)

10
DU SIEUR DE ...

DU SIEUR DE ...

...

...

A PARIS

...

1720

OBSERVATIONS

DU SIEUR BLONDEL,

*ARCHITECTE et DESSINATEUR du Cabinet
du Roi,*

Sur le PROJET DE LA FÊTE DE LA
CONFÉDÉRATION PATRIOTIQUE,
du 14 Juillet 1790, dont M. de Varennes,
Huissier de l'Assemblée Nationale, a donné
l'idée, & dont les Plans & Dessins ont été
présentés, par lesdits Sieurs, à MM. Bailly
& la Fayette.

LE sieur Blondel a eu le premier l'avantage de proposer un Plan qui fut présenté à l'Assemblée Nationale, accueilli favorablement par celle du pacte fédératif, & approuvé par M. Bailly. Animé par le seul sentiment d'être utile à ses semblables, guidé par l'humanité & le patriotisme le plus pur, il vit sans regret la préférence accordée à un autre Plan que le sien, persuadé que l'intérêt public avoit seul guidé le choix des Représentans de la Commune.

Le travail se commence, mais les obstacles & les inconvéniens se rencontrent & deviennent de plus en plus alarmans. Les Entrepreneurs eux-mêmes, chargés de la

conduite de ces travaux, plusieurs autres Citoyens spectateurs impartiaux effrayés des dangers inséparables de la nouvelle construction retournent à l'Auteur du premier projet, & lui reprochent son inertie, la chose publique étant en danger. Forcé par ces considérations, & pour satisfaire à-la-fois, & sa conscience, & sa délicatesse, le sieur Blondel se voit donc forcé de rompre le silence, & se présente parmi vous, Messieurs, avec la confiance intime que vous daignerez faire droit à sa demande. La seule comparaison des avantages & des inconvéniens qui résultent des deux objets, suffira pour fixer votre opinion, & vous aidera à asseoir votre jugement, d'après des calculs que chacun de vous peut aisément vérifier. Dans ce siècle de lumières, la vérité doit briller de son éclat, & tout intérêt particulier doit céder devant elle. Vous avez confirmé tant de fois ce principe, qu'il se reprocheroit de douter un instant de la protection que vous lui accorderez.

Le sieur Blondel tirera ses avantages des inconvéniens mêmes qui résultent du Plan de M. Celerier.

Plan de M. Celerier.

Plan de M. Blondel.

Le sieur Celerier place ses talus en terrasse en dedans des avenues du Champ de Mars.

Le sieur Blondel place son amphithéâtre en gradins sous les avenues mêmes.

Le sieur Celerier restreint d'abord le terrain de 18 toises de chaque côté, ce qui forme un total de 16200 toises superficielles, non compris les angles curvilignes formées par le Plan elliptique.

NOTA. Le sieur Celerier objectera, sans doute, que la disposition de ces gradins sous les avenues, intercepte le coup d'œil.

La réponse à cette objection est facile & sans réplique.

5

Le sol du Champ de Mars se trouve de 3 pieds plus bas que la platte-forme où sont plantés les arbres des avenues. Les gradins monteront au dernier arbre. La hauteur, à compter de la platte-forme jusqu'au branchage, est de 9 pieds, ce qui donne 12 pieds de hauteur à partir du gradin le plus élevé, jusqu'au sol, & fournit au sieur Blondel l'emplacement de 70 gradins de front. Les arbres élagués à la hauteur de six pieds, n'en souffrent aucun dommage, & facilitent aux gradins les plus élevés le coup-d'œil des gradins opposés; & le couronnement de verdure naturelle, diversifiée, si l'on veut, par des guirlandes de fleurs, ne fera qu'ajouter à la splendeur de la Fête.

Plan de M. Celerier.

Le sieur Celerier baisse le sol de 4 pieds, indépendamment des 3 pieds d'élévation des avenues.

Le terrain est défoncé, ce qui le rend impraticable en cas de pluie ou de sécheresse.

La dépense du déblayement des terres & du remblai est en pure perte.

Les fossés ne se trouvent couverts que de distance en distance, par des ponts provisoires.

Cette disposition rend nulle la position avantageuse de Chaillot & Passy, où un Peuple inombrable se portera

Le sieur Blondel ne s'arrêtera pas sur les dangers qui peuvent en résulter; l'idée seule en fait frémir, & rappelle à l'esprit les défastres arrivés à la Place Louis XV, en une circonstance à-peu-près semblable.

Suivant le Plan de M. Celerier, la dépense totale pour élever les talus, construire les banquettes, & remettre les terres au premier niveau, se monte à la somme de 735,600 liv. Les gradins & charpente

6

sur toute la longueur du Champ-de-Mars, du sieur Blondel, ne monteront qu'à la somme de 400,000 l.

NOTA. Dans les 400,000 liv. le sieur Blondel couvre en planche la superficie totale des fossés. Or, une économie réelle de 335,600 liv.

Plan de M. Celerier.

Le sieur Celerier ne fait contenir que 280,000 personnes assises.

par 900, produisent un total de 252,000 personnes.

La partie du côté de la grille donne 1440 pieds, ou 240 toises. On abandonne 240 pieds d'entrée : reste 1200 pieds, ou 200 toises, qui, multipliés par le même nombre de 280 toises, offre encore un total de 56,000, lesquelles deux sommes réunies forment une masse de 308,000 personnes assises.

NOTA. Le sieur Blondel croit devoir prévenir, qu'outre ce grand nombre d'assistans, il a ménagé au milieu de l'enceinte deux sorties parallèles de 100 pieds de large chacune, indépendamment de deux autres de pareille grandeur observées aux deux côtés de la Tribune royale.

Le sieur Blondel se propose en outre de disposer en faveur du Public, huit toises de chaque côté sur les dix-huit qu'il gagne sur le Plan de M. Celerier. Ce parquet garni de banquettes, & terminé par une balustré revêtu de tapis, pourroit servir à placer les Citoyennes jalouses de suivre leurs sections, ou telles autres personnes que l'on voudroit agréer; mais on ne peut se dissimuler combien cet espace de terrain devient précieux.

Il est encore bon d'observer que le sieur Blondel ne fait

point entrer en ligne de compte la quantité de spectateurs que contiendront les Tribunes réservées à la Famille Royale, & aux Représentans de la Nation.

Plan de M. Celerier.

La non existence d'un pont de bateaux vis-à-vis le Champ-de-Mars.

Le sieur Blondel estime cette précaution indispensable pour établir une communication entre Chaillot & le Champ-de-Mars. L'arrivée & la marche des Troupes en fera d'ailleurs plus imposante & plus sûre par cette voie.

R É S U M É.

Le Plan du sieur Blondel, offre de plus que celui du sieur Celerier, un espace de 16200 toises superficielles, une économie réelle de 335600 liv.; une sûreté de plus par le comblement total des fossés, près d'un tiers de plus de personnes assises; un coup-d'œil bien plus imposant par sa grande étendue, & la sûreté des Citoyens en tout événement.

Le sieur Blondel observera en dernier lieu qu'il réclame jusqu'au droit de propriété. Il se permettra de reprocher au sieur Celerier son peu de délicatesse rapport à la spoliation qui lui a été faite. Son Plan pour le décors, l'arc de triomphe & l'autel de la Patrie, est celui que lui sieur Blondel a communiqué dès le 14 Juin au pacte fédératif, qu'il a déposé depuis à l'Assemblée Nationale; & ce ne fut que trois jours après la communication de ses plans, c'est-à-dire, le 18 Juin, que le sieur Celerier fit accepter son projet avec les changemens dont l'exécution vient d'être démontrée impossible & dangereuse.

Signé G. F. BLONDEL.

Achèvement d'une des façades de la cour du Vieux-Louvre et Démolition des bâtiments contenus dans son enceinte, par Georges-François Blondel et Gabriel de Saint-Aubin, avril-mai 1756.

Plume lavée d'aquarelle et encre noire.

0,455 x 0,660 m.

Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris, France. D 6060.



Au bas du dessin dans la marge, de part et d'autre d'un cartouche aux armes de Marigny, surmontés d'une couronne que soutiennent deux figures allégoriques (ce cartouche et ces figures sont aussi dessinés par G. de Saint-Aubin), on lit cette inscription : « Achèvement d'une des façades de la cour du Vieux Louvre et démolitions des bâtiments contenus dans son enceinte. Présenté et dédié à Monsieur le Marquis de Marigny par son très humble et très obéissant serviteur Georges François Blondel ».

De chaque côté de ce titre on lit les vers suivants qui sont très probablement de la composition de Saint-Aubin :

« Marigni sur les pas des Homme Immortels [*sic*]
Qui tirant les Beaux-Arts du sein de la poussière,
Ont établi partout leur culte et leurs autels
Tu cours avec éclat dans la même carrière
A peine as-Tu parlé que ces vils Batiments
Qu'on eut même proscrits dans des temps d'ignorance,
Qui, du Palais des Rois offensaient la décence,
Sont aussitôt détruits jusqu'en leurs fondements.
Colbert se couronna d'une éternelle gloire
Pour avoir commencé ce Monument Fameux
TU vas en l'achevant, à nos derniers Neveux
Faire admirer ton goût et chérir ta Mémoire. »

Ce dessin faisait partie de la collection privée du marquis de Marigny, jusqu'à sa mort et la dispersion de celle-ci le 17 février 1782. Achat du musée Carnavalet en 1890.

En comparaison avec les grands chantiers parisiens du XVIII^e siècle, telle la Sainte-Geneviève de Soufflot, la place Louis-XV ou l'École militaire de Gabriel, le palais du Louvre ne fut pas au centre des attentions, comme l'avait dénoncé La Font de Saint-Yenne en 1749 avec *L'Ombre du grand Colbert*.

En réponse à ces critiques, et face à l'état d'abandon du bâtiment, le marquis de Margny lança une grande campagne dans la Cour carrée, représentée ici par un dessin de Georges-François Blondel et Gabriel de Saint-Aubin. Il s'agit d'une œuvre courtisane offerte au marquis par le fils de Jacques-François Blondel, peut-être pour le remercier de faveurs dont il a bénéficié pour son récent séjour à Rome (mais pas à l'Académie de France).

Les vers qui accompagnent la dédicace font le parallèle entre Marigny et Colbert, selon la logique de La Font de Saint-Yenne.

Le dessin montre en cours de démolition les nombreuses petites maisons qui se trouvaient au milieu de la Cour carrée. Au fond, la façade de la colonnade du Louvre est dotée d'un grand échafaudage qui doit permettre d'achever les parties hautes construites sous Louis XIV et de mener à bien le décor sculpté. Cet échafaudage dut être

abattu en 1770, alors que le chantier était encore inachevé. Au premier plan à droite, le marquis de Marigny, à qui on présente un grand plan, dirige les travaux.

La sculpture de cette façade est due à l'atelier de Guillaume Coustou qui possédait un grand atelier juste de l'autre côté de la Colonnade. Sur ce dessin, on reconnaît en haut la moitié du grand fronton visible sur le dessin de Blondel et Saint-Aubin. Il est toujours en place aujourd'hui, même si les armoiries royales au centre, détruites à la Révolution, ont été remplacées par un coq gaulois.

III. 34

Vue des Galeries du Louvre du côté de la rivière prise du côté du Pont Royal, par Georges-François Blondel.

Sanguine.

0,415 x 0,605 m.

Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris, France. D 7604.



Signé en bas à droite « G. F. Blondel fils ».

III. 35

Vue du Château de Versailles du côté de l'appartement du Roi, par Georges-François Blondel.

Sanguine.

0,425 x 0,610 m.

Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris, France. D 7603.



Inscription au bas du dessin : « Vue du Péristil du Louvre finit [sic] sous les ordres de Monsieur Le M^{is} de Marigni » « Dessiné par Blondel fils, Architecte du Roy an 1761 ».

Ce dessin, qui semble avoir été exécuté « de chic », c'est-à-dire de mémoire, ne fait pas mention des constructions parasites qui se trouvaient encore devant le Louvre, comme l'attestent deux peintures de De Machy se trouvant à Carnavalet et datées de 1764.

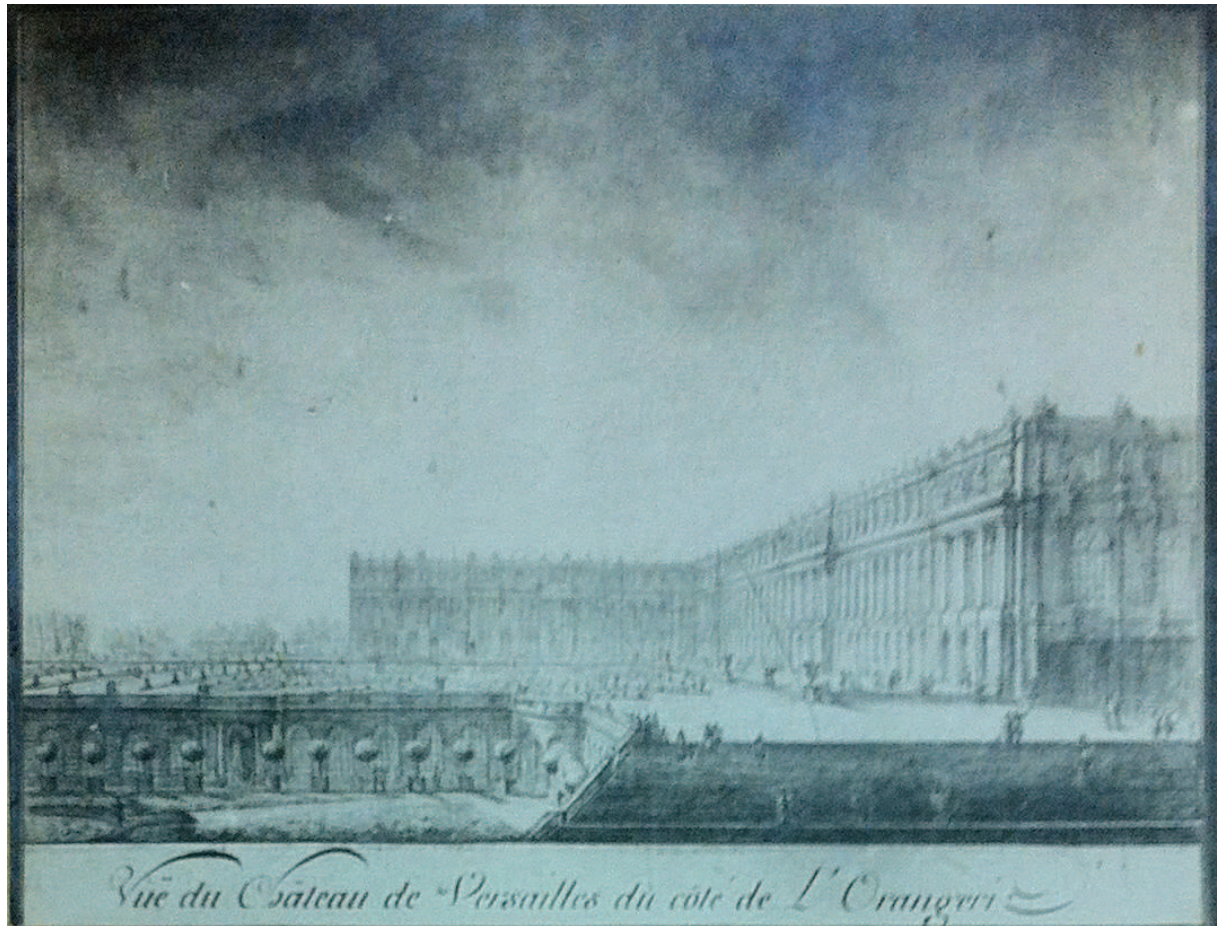
Ill. 36

Vue du Château de Versailles du côté de l'Orangerie, par Georges-François Blondel.

Sanguine.

0,460 x 0,600 m.

Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris, France. D 7601.



Signé en bas à droite « G. F. Blondel fils »

Ill. 37

Vue du château des Tuilleries, prise du côté du Manège, par Georges-François Blondel.
Sanguine.

0,450 x 0,594 m.

Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris, France. D 7602.



Signé en bas à droite « G. F. Blondel fils ».

Dégagement de la colonnade du Louvre en 1761, par Georges-François Blondel.

Sanguine.

0,491 x 0,640 m.

Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris, France. D 6097.



Inscription au bas du dessin : « Vue du Péristil du Louvre finit [sic] sous les ordres de Monsieur Le M^{is} de Marigni » « Dessiné par Blondel fils, Architecte du Roy an 1761 ».

Ce dessin, qui semble avoir été exécuté « de chic », c'est-à-dire de mémoire, ne fait pas mention des constructions parasites qui se trouvaient encore devant le Louvre, comme l'attestent deux peintures de De Machy se trouvant à Carnavalet et datées de 1764.

Ill. 39

Rivière passant dans les ruines d'un palais, par Georges-François Blondel.

Sanguine.

0,259 x 0,458 m.

Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques. RF 5928.

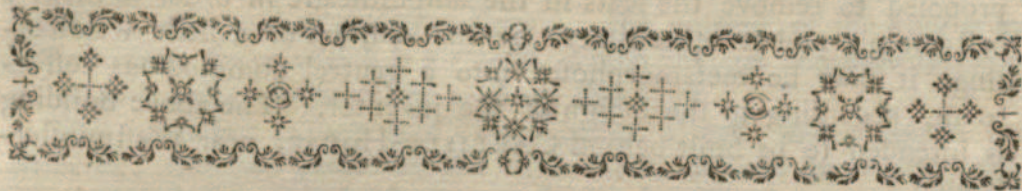


DESCRIPTION
OF AN
EXHIBITION,
WHICH
THE SIEUR BLONDELL,
ARCHITECT,
PROFESSOR AND MEMBER OF THE ROYAL ACADEMY OF
ARCHITECTURE AT PARIS,

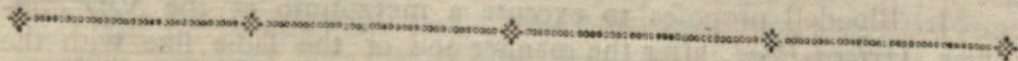
THE
ACADEMIES OF ROME, FLORENCE, AND MARSEILLES;
ARCHITECT OF HIS ROYAL HIGHNESS
THE PRINCE CHARLES OF LORRAIN, AT BRUSSELS,
Intends to give to the PUBLIC of his Works,

At his House under the Piazzas, next to *King-Street-Covent-Garden*.

L O N D O N,
Printed by C. CLARKE, at No. 42, in FLEET-STREET.
M,DCC,LXXII.



DESCRIPTION of an EXHIBITION, &c.



NUMBER I,

CONSISTS of a model of architecture, three feet in length, which represents a building intended to be begun in London: It is in the Roman taste. The hall in the middle is circular, ornamented with sixteen columns, embellished with *Cariatides* which form an attic, in which are tribunes for the people. This attic is covered with a dome, in the centre of which is a window which enlightens the hall. This building is square, and in the angles there are four halls whose centres join with that of the middle, and where are the places for the music; together with four long halls, which are on a range with the other four halls, for the convenience of spectators.

In a portion of the middle is the theatre: the stage occupies one third of the circular space; the other two thirds compose an amphitheatre for the people.

There are eight *particular loggias* between the sixteen columns which are raised gradually. The people in these boxes are separated from the rest of the audience, and can command a view from all sides.

On such days as there are no theatrical pieces represented, it is proposed to remove the seats in the amphitheatre in order to make a ball-room; and at other times, by the addition of a little waincotting, it may be metamorphosed into a genteel commodious coffee-room, according to the design of the inventor. The above building is intended to be built behind CARLISLE-HOUSE, near Westminster-Bridge.

N U M B E R II,

Is a metzotinto, three feet in length, which represents the *New Vauxhall* at Paris, in perspective with eight hundred people. This plate is dedicated to His Highness Prince Charles of Lorraine at Brussels.

Mr. Blondell proposes to execute a metzotinto of the *New Pantheon, Oxford-Road*, after the manner and of the same size with the *Vauxhall* at Paris. A subscription will be opened for these two plates at half a guinea each. — The price to non-subscribers will be one guinea each.

Mr. Blondell likewise intends publishing, by subscription, twenty-four copper-plates, of which six will be metzotinto, and which will represent the different pieces in architecture, which remain as well within as without the city of Rome; such as temples, churches, tombs, palaces, public baths, statues of Dioclesian, and the ornamental ruins of figures, in perspective.

The six, which are finished, will be sold for a guinea, and on delivering six others; two guineas to be paid on subscribing, the rest to be paid when he has completed the whole. The twelve first to be delivered next May, and the twelve others in the month of November following, on paying two guineas more.

N U M B E R III,

WILL consist of a design for a piece of mechanism, which will be executed in a few months. This piece represents a number of symbols in honour of England: the clock in the middle makes the water mount into a great reservoir, which communicates with a shell,

shell, whence the water is thrown out with great violence into a large basin: this shell is supported by sea-horses, under the guidance of Neptune, who embraces Great-Britain: the portrait of the king is in a medallion, above which is a *Cartel*, which changes and indicates the different famous actions of the reign of this king.

This medallion is supported by the genius of arts, and crowned by Minerva: the two clocks on the sides show, the one the month, the other the days. These clocks are borne by the four virtues.—All these figures are raised on a foundation of gilt copper. In part of the middle space a grand arcade is raised, which forms a niche, in which is the groupe which embraces Neptune and Great-Britain: on the two sides of this plan are the sterns of two ships, with tritons; above which are certain trophies which support a medallion, in which is an emblem representing the force of liberty, by a large club, and a cap on a staff surrounded with rays. The other medallion above the same trophies, represent horns of plenty, from which issue flowers of all kinds incessantly; together with an anchor crowned with stars, the symbol of hope.

Higher in the compartment of the middle is an Atlas, which carries the world, on whose face is a buckler on which the Electorate of Hanover is emblematically represented by a white horse, illuminated by the sun which turns round this globe.

This design is crowned with a temple, in which is a figure which comes out to found the hour. At the bottom of this temple on every side is a lion and an unicorn which form the supports of the Royal Arms. This temple is covered with a dome, on which a bird is perched which sings every hour.

N U M B E R IV,

CONTAINS the plan of the Rotunda at Rome, otherwise called the Pantheon: it is the only entire piece in this city capable of shewing with what application the Romans built. This monument is circular. The frontispiece is ornamented with sixteen columns, which form a portico finished with a pediment. This building is covered with a dome which is pierced in the middle in order to distribute light within the church. In this temple may be remarked the beauty of the execution,

reunion, and the symmetry of proportions, together with the elegance of the profiles and ornaments.

N U M B E R V.

UNDER this number is the plan of the *Coliseum*, with its dimensions and proportions in height and breadth: the corridors and the galleries, which range round this superb place, are oval, and built with stone.

This was the place where the Romans assembled to view the gladiatorial combats so frequent among them, and which gave them so much pleasure; indeed these combats constituted one of the darling amusements of this warlike people. There is as much of this ancient building remaining, as will in some measure enable the curious traveller to form an idea of its original splendor and magnificence: and there is as much remaining, if he has a mind to moralise, as will afford full scope for some pertinent remarks on the instability of earthly grandeur, and show to him that the most stupendous works of architecture, decorated with all the elegance and invention of art, cannot withstand the rude attacks of time, but must moulder into dust, and that succeeding ages can only view them as they lie buried in their own ruins.

N U M B E R VI,

REPRESENTS the Temple of Peace, with its proportions. This temple is in ruins. There are only three arcades and the foundation, which design the other parts.

N U M B E R VII.

IN this number are included the Temples of the Moon and Sun, which are placed with their backs to each other. The vaults of these two temples only remain, which mark the rise and re-union of the great niches, and which show that they had no communication, although inclosed in the same walls. These temples were of use for different sacrifices which they made in these times to the Light, for which reason they had neither light nor window, as may be seen in different temples which are at Rome, which proves beyond a doubt that these sacrifices were made by the lights of torches.

N U M B E R

N U M B E R VIII,

Is the Temple of Mars Ultor: it is of a long form, with a peristyle of columns; the frontispiece consists of eight columns under a pediment, which serves as vestibule before the temple: it is decorated on the inside with a smaller order of columns: this temple was in the middle of a public square. There now remains no vestige of it, but a little at the extremity in which a chapel is erected, and five columns, with an entablature of white marble enriched with the most magnificent ornaments.

N U M B E R IX.

THE Temple of Nerva Trajan, almost in the same stile as the preceding, of an irregular length, with a portico of six colossal columns: the inside of the temple was decorated with an order of columns, smaller than those of the portico. There are only a few remains of this temple to be seen at present.

N U M B E R X.

THIS Number represents the Palace of Nero, in a large square. The palace is ornamented with niches and columns; the entrance is through a great saloon, whose extremity is beautified by a grand order of architecture which surround it: the inside of this room is covered by a grand vault supported by columns. The remainder of the distribution of this palace is disposed in galleries which have communication with the different apartments.

N U M B E R XI,

Is the Temple of Faustinus or Antoninus: it is situated in the place called *il campo Vaccino*, at Rome: it is of an irregular length; the peristyle which forms a vestibule is composed of ten columns: there only remain of this monument the interior columns with an entablature. Now there is a modern church built in this temple, before the peristyle was an oblong square, twenty-six feet broad at its greatest extent. This square was inclosed with double columns, which likewise beautified the circus; but only a few vestiges remain.

NUMBER XII.

THE Temple of Concord: this temple is situated at the bottom of the Capitol at Rome, of an irregular form, surrounded with columns: there are only ten columns remaining, which form a vestibule before the temple, covered with a pediment which is in ruins.

NUMBER XIII.

THE Elevation of Titus' Arch: this triumphal arch is at Rome, of the composite order, with one arch, has four columns, of which two only are entire: the arch is crowned with an entablature, above which is an attic. One may still perceive in this ruin the beauty of the ornaments, and the extraordinary merit of the execution.

NUMBER XIV.

CONSTANTINE'S Arch: this triumphal arch, composed of three arcades, of which that in the middle is the greatest. There are four columns in the front of this arch which support an entablature, above which is an attic, and figures over each column: this arch is still in tolerable preservation, and it is easy to observe by its profiles and ornaments the labour which it has cost. It is in white marble.

NUMBER XV.

AMPHITHEATRE in Adrian's Villa at Rome: this amphitheatre resembles a horse-shoe; above the steps are columns and niches which surround it: on the middle of the steps is the space where the gladiators formerly fought.

NUMBER XVI.

THE Palace of Pope Julius, by Vignola, Architect, at the Porta del Popolo at Rome. The front of this palace is enriched with a portico which enters into the Vestibule, and which precedes a great court in a circular form, with a peristyle of columns in the same form, and which form a covered porch as an entrance into the lower courts: this court is oblong, ending in a square, ornamented with columns let into the wall and niches. At the end of this court the front is decorated

decorated with pilasters, and the middle with columns, which serve as an entrance to a vestibule decorated in the same manner.

On the two sides of this vestibule are two stairs in the form of a horse-shoe, which descend into a court lower than the first, where there is a subterraneous grotto enriched with pilasters, for which the stairs form a foundation. All that is in this plan still remains of the above palace.

NUMBER XVII.

THE Temple of Apollo. This is in the form of an octagon, and has nine large niches: the gate alone is ornamented with columns, before which is an oblong portico, and two niches at the two extremities. At the sides of the temple there are two semicircular recesses enriched with double columns, and niches in the intercolumniations, with two doors which communicate with each other in the temple. The outside of the edifice is decorated all round with niches without columns. It is built of stone.

NUMBER XVIII.

THE Temple of Jupiter Stator at Rome. This temple stands by itself and is surrounded with pillars: it is of a long form. The two extremities of the temple are open porticos, formed by a range of columns of a very great diameter. The inside of the temple is ornamented with half columns, and niches between them, which supported a large vault. This temple has two vestibules on a range: it is the only temple at Rome which has several doors; for it must be observed, that in the different Roman temples there was no day-light admitted, and that they performed their various ceremonies by torch-light.

NUMBER XIX.

PLAN, Section, and Elevation of a Dome after the manner of St. Peter's at Rome; in the section of this number, are a collossal and a Corinthian order which support the ceilings of the Naive; this dome is circular from the ground upwards. Likewise may be seen the form and construction of the dome and lantern which is above; and in another design No. XX, the section of the wings of the same plan, the height

height of the naivè, and of the lower sides which are supported by pillars of the same colossal order, above which are the external elevations and decorations of the dome fully demonstrated in No. XXI, and in the circular part of the edifice, the whole laid down on paper four feet in height, drawn with a pen and Indian ink. In the same Number may be seen another section of the same church, in which are shown the naivè and the lower sides supported by a double row of columns with the elevation of the dome above the roof of the church.

N U M B E R XXII.

PLAN, Section, and Elevation of the Church of St. Esprit, (or *Holy Ghost*) at Florence. This dome is supported by four very small pillars, each of these pillars is ornamented with three columns which answer for colonnades behind the naivè, and the lower sides, in which consist the distribution and decoration of this church. There is likewise in

N U M B E R XXIII,

THE Section of the Dome, with the manner of constructing and supporting it, together with the columns which support the naivè. This dome is lighted by windows between the columns and niches, and which make an essential part in the beauty of the whole; the roof is ornamented with basso relievos of different forms, and other devices curiously wrought. These designs are made with Indian ink on paper, six feet in height, and illustrate every the least minutiae, as well internal as external.

N U M B E R XXIV,

Is a Plan of the Temple of Vesta at Nismes in lower Languedoc, very well preserved. This temple was built by the Romans, of a long form without external ornament; before entering into the middle of the temple, there is a covered gallery, and surrounded with walls which have a communication by three doors which serve to enter into the temple, it is decorated with columns and niches; at the end of this place is a gallery with columns, under which are great niches. In the middle of this gallery was the place where they performed their ceremonies, and where they placed their Gods.

N U M B E R

N U M B E R XXV.

THE Amphitheatre of Parma. This amphitheatre has circular steps, above which are great columns, between which are loggias decorated with small pillars. The stage (or place where the spectacles were exhibited) of this edifice is built of stone the same with the pilasters which surround it. Between the stage and the steps there was a contrivance to let in water for naval fights, after the manner of the ancients.

This magnificent monument is very well preserved, a small theatre being in the inside where they have daily exhibitions.

N U M B E R XXVI,

CONSISTS of a great number of Designs; containing the profiles of different palaces, temples, ruins, and triumphal arches, the remains of ancient grandeur, and the surprising combinations of genius and art, with the proportions of their different members in proportion to their entablement. The ornaments of the frieze and other members, are here exactly delineated. All these designs are drawn with the greatest accuracy, and shaded with Indian ink upon paper of two feet high.

IN the description of the following Plans, Sections, Elevations, &c. made after the designs of Mr. Blondell, and the result of his studies and observations in France and Rome, as likewise the different buildings he has executed in France and in other countries, he has studied to add such precise descriptions, as would render them intelligible to scholars and others who wish to acquire a knowledge of this science, as well as to those who have already made some advances in it.

N U M B E R XXVII,

CONSISTS of four Designs; containing the plan, front, section, and elevation of a triumphal Arch, composed after the manner of Titus' Arch at Rome. The front of this arch is of four colossal columns: the arcade in the middle is supported by small pillars which serve for impost and decoration under the arcade. The small doors between the great columns are square, with basso relievos above the cornish. This arch has an entablature and attic: the middle space is occupied with a pedestal, on which is a statue representing the hero for whom this arch was built, with monumental trophies of his glory.

It is designed on paper six feet high, with Indian ink: the side of this arch is ornamented with a square door and columns, above which there is a battle to the glory of the hero, in basso rilievo, which occupies the whole space. This is delineated on the same scale with a pen, and was executed in Rome.

N U M B E R XXVIII.

CONTAINS three Designs; consisting of the Plan, Section, and Elevation of a Sepulchral Chapel, in the form of the pyramids which yet remain entire at Rome, and in which they preserved their emperors. They were square, very large at bottom, and, in general, a third higher than the breadth of the base.

Under the figure of this pyramid Mr. Blondell has endeavoured to bring them into use in forming roofs within, and embellishing them with decorations which have a relation to the subject.

By the above sections will be seen the different subterraneous vaults, with the various tombs. The elevation of this pyramid is enriched with orders one upon another without diminishing the beauty of the building. Likewise is seen the distribution of several chapels, where may be put sepulchral lamps, which the ancients made use of to honour the memories of emperors and other great men, which have been found in the discovery of ancient sepulchres. In this plan are delineated the *entablature* and *capital*. The whole done with Indian ink on paper five foot high.

N U M B E R XXIX.

Is a Design of the same kind as the Tomb of Maximilian at Rome. This design has a large circular *foete*, placed on steps, at the extremities of which are two vases, in which are perpetual incense. In the middle of this foete is a *chess*, on which is *Sarcophagus*, a medallion which represents a portrait of the hero. He is erecting a pyramid, which is the symbol of the burial of the ancients. On the *coffin* are two emblematical figures, the one represents science with a book in her hand, and the other a cup with fire in it, denoting the vigilance and activity of this monarch.

N U M B E R XXX.

A TRIUMPHAL Column, designed at Rome, on a basement, where are two equestrian statues representing two generals, who commanded under

under the reign of this prince, for whom this column was erected: it is ornamented with trophies one third up; the two others are terminated by a basso rilievo continued unto the capital. It is executed after the model of Trajan's pillar at Rome. On the top of the column is a statue which represents the prince for whom it was raised.

N U M B E R XXXI.

THIS number consists of two grand Designs made at Rome: viz. the Plan and Elevation of a Temple, the sanctuary of which is of an octagonal form, which is communicated by other circular and square members, which preserve their points of view at all the angles and in the middle. The front is decorated with pilasters and columns in the middle of the building which projects from the main building. The sanctuary rises from the bottom, and a circular dome, in which are windows to enlighten it, and columns which decorate it without.

N U M B E R XXXII.

UNDER this number are found five Designs, which show the Plan, Section, and Elevation of a Theatre. The falcion of a theatre, before which is a vestibule, at the two extremities of which are two stairs for the convenience of the public, which lead up one story, and have a communication with galleries which surround the house and serve as passages to the particular boxes.

The hall is circular, and ornamented with loggias, formed with partitions which impede not the view. The pit has different communications with the galleries and the vestibule. The amphitheatre is above; the pit fronts the stage.

The plan of the first story discovers two large stairs which rise into a grand space, where are conveniences for warming the theatre and audience, which has a communication with the amphitheatre, first row of boxes, and the different rooms for the actors.

The elevation of the front of the side of the entry, is a foundation avenues of the theatre, on which is a colossal and ionique order.

The projecting part of the building is of six columns, covered with an *attique* which is of great use in concealing the roofs. On every column are figures; and on every side of the projecting part of the building are smooth spaces or windows: likewise in the back parts, upon

upon which are many basso-relievos, in the same manner as above the windows of the projecting parts.

The section, broadwise, shows the stage and the boxes on each side, with the arrangement of the chambers for the actors, and the timbers which cover the building.

N U M B E R XXXIII,

Is a Ball-room, in the form of a square, with seats for the spectators: the two ends of this hall are ornamented with columns, between which are orchestras, which communicate with particular halls for refreshing the company, as well as the galleries. Under the same number is seen the section of this building, with six columns in front, with an entablature; upon which is a dome, which extends all the breadth of the hall, in the middle of which is a large window.

This hall was intended to be built at Brussels, in the park of his Royal Highness Prince Charles of Lorraine, by the architects of that city, who employed the Sieur Blondell to make this plan.

N U M B E R XXXIV,

CONSISTS of four grand Designs, which delineate the Plan of a gallery, with five windows in face, in length, and two in breadth, with the plans of the roof and section, with regard to length and breadth, designed with the pen, and shaded with Indian ink.

N U M B E R XXXV.

Two Designs of a Hunting Seat with a covered Vestibule, fronting which is a hall, after the Italian method, with bed-chambers and dressing-rooms, and other necessary chambers for rendering the building complete. The projecting part is circular, because similar to the hall, on every side of the projecting part are plain spaces, in which are two windows crowned with a balustrade; and on the middle of the projecting part, a small dome and extends as far as four columns.

N U M B E R XXXVI,

CONTAINS three Designs, where are traced the Plan, Section, and Elevation for the church of St. Andrews at Antwerp in Flanders. The portal is composed of eight columns, over which is a pediment. The dome is the same with that which is in the section; this section is de-

corate

corated with columns which support the roof of the church; and in the roof are windows which enlighten the church: behind the choir there is a circular chapel which is lighted by the dome. These designs are done with a pen and Indian ink.

N U M B E R XXXVII,

Is five Designs; consisting of the plan, section, and elevation of a Country-house, situated on an eminence, and on a terrace near the banks of a river. Here is delineated the foundation of the terraces, laid out for kitchens and offices. The principal apartment is a square hall, and communicates to two others, the one a dining-room, and the other a bed-room; the vestibule communicates with the stairs which go to the first story. In the plan is likewise seen the foundation which serves for the terraces, in which are arcades which communicate with the kitchens, &c. At the extremities of the basement are two stairs which ascend to the terraces on which the building is. The projecting part in the middle consists of four columns, between which are windows to enlighten the hall: on the two sides are other windows to lighten the other chambers. The *pignon* of the building on the side of the dining-room is formed of a projecting part, which is like a part of a wall with three windows, and a niche on every side, which finishes the decoration of this front.

In this section are laid down, with all possible plainness, the decorations of the hall, with the vestibule, and the construction of the roof, and in the foundations the vaults on which the house is built.

N U M B E R XXXVIII,

CONTAINS likewise five grand Designs; containing plan, front section, and elevation of a Ball-room, which was projected for the marriage of the Dauphin in 1770, by his Excellency the Ambassador of Spain, to celebrate that festival. This hall is one hundred and sixty-eight feet long and thirty-six broad, of a circular form at the extremities, with galleries round it, and different avenues which communicate with the vestibule and chambers for refreshment. This hall is preceded by covered circular vestibules which go to the different rooms. It was situated on a terrace at the end of his garden.

In the section are shown the decorations of this hall, painted and enriched with sixteen colossal statues on each side, between which are steps for the spectators.

E

Four

Four orchestras were placed at the extremities of the hall. In the section, broadwise, are two circular places which are in the middle, and two orchestras at bottom. The ceiling was most elegantly ornamented, and the ornaments are all preferred in this design.

N U M B E R XXXIX.

THREE grand Designs, done with the pen and washed with Indian ink, representing a Bathing-house: the plan is of a long form, and the middle hall oval, enriched with sixteen columns of the Ionic order, in which is a basin with steps and water for the purposes of bathing. There is a jet-d'eau in the middle which passes above two columns, because the middle is under cover. There is a gallery likewise of an oval form, in such a manner that the whole makes a projecting part of a circular form with six columns on each side. Near the middle of the hall, under cover, are halls in ranges which serve for exercise; and at the extremities of these halls are the apartments, with baths and beds, and other necessary conveniences to complete the building.

In the elevation of this building, the projecting part in the middle, is circular, with windows through which the water is seen: the wings are decorated with three square windows, above which is a basso relievo, which surrounds the *arrive corps*. The *pignons*, where the baths are, are enlightened with one window, with a basso relievo above, and statues in the empty spaces. This building is crowned with an entablature in the character of the order, and the middle of the projecting part is covered with an attic enriched with basso-relievos and statues.

In the section of the extremities of the hall, where the bathing-rooms and bed-rooms are, there is a view of the circular hall decorated with pilasters of the Corinthian order, between which are the doors which communicate with the different parts of the building. This hall is lighted by a lantern supported by *cariatides*, from whence one commands a prospect of the interior part of the building.

N U M B E R XL,

CONTAINS the plan of an Orangery. It is of a long form, with fountains at the extremities. There are two doors at each end of the orangery to let the trees in and out, and under cover, which are placed on each side of the orangery without interrupting the passage.

The

The elevation is of a rustic character. The projecting part in the middle consists of four Tuscan columns with three circular arcades crowned with an entablature and a pediment, in which is a basso-relievo; the back parts are ornamented with windows of the rustic order, and which correspond with the building. The section in its breadth shows the two fountains and the gate in the middle, which serves as an *esplanade* to the orangery.

N U M B E R XLII.

DESIGN of a Fountain, after the manner of that in the Square of Navona at Rome. The foundations of this fountain are rocks, with figures which represent the rivers and the naiads, who throw water continually into a circular basin in which this monument is constructed.

Above the rock is a pedestal surrounded with emblematical figures representing commerce, navigation, &c. On this pedestal is a column of the Doric order, eight times its diameter in height, on the top of the pillar is an heroic figure.

N U M B E R XLIII.

ANOTHER Fountain in the same taste, with different attributes, similar to the former. Both designed at Rome, five feet in height.

N U M B E R XLIV.

FIVE Elevations of the fronts of palaces at Rome, such as Farnese, Pitti, Doria, &c. executed with the pen, four feet in length.

N U M B E R XLV.

Two grand Designs, containing the plan, section, and elevation of an Altar and Chapel, or Repository, which is erected in the street to deposit the host and holy sacrament in the processions and celebrations of the church of Rome.

This plan has three sides, in order to its being placed in a place with three avenues: it has likewise three tabernacles for the people in the different processions and parishes, to repose themselves in. The repository is composed of twelve columns, between which are chandeliers with an innumerable quantity of lights. In the elevation the pillars are of the Corinthian order, with all their ornaments and complete entablatures. There is likewise an arcade, in which is placed a glory and one front

front of the great altar. This edifice is crowned with cherubims, who support a cross. The bottom of this repository is ornamented with tapestries necessary in the various ceremonies. In the section are delineated the altar and the ground-plot of the building.

N U M B E R XLV.

PLAN and Elevation of a magnificent piece of wrought silver, made use of in processions to carry the reliques according to the religion of the Romish church.

N U M B E R XLVI.

THREE grand Designs containing the plan, section, and elevation of an Observatory. This plan is of a square form, the hall in the middle is a tower, the height of the whole building, at the top of which is a lantern which admits the light into the bottom parts of the observatory, and it serves for the making of observations. In the section are likewise laid down the chambers and other rooms necessary for the astronomers and mathematicians.

N U M B E R XLVII.

UNDER this number are two Designs, containing the plan and elevation of a *Maison de Chasse* to be built in a park. This plan is of a triangular form, whose three sides which front three avenues, are of a concave form terminated by three square pavilions, which join with the same form, and which tend to the centre of the middle, which is circular. There are likewise three galleries which range with the halls at the extremities.

These galleries are ornamented with double rows of columns as well on the inside as the outside. The elevation of this plan is raised on a foundation where are large steps in the front of the projecting part of the building and walls which form the halls, and the hollow part of the upper front which is embellished with the colossal and Corinthian orders, above which are an entablature and balustrade. The extremities are crowned with windows in the form of a dome, and which cover the halls. The principal piece in the middle is decorated after the Italian manner, and proceeds from the bottom forming a circular portion ornamented with an order of architecture illustrated in the design, made with Indian ink eight feet long.

N U M B E R

N U M B E R XLVIII.

A TRIUMPHAL Arch serving as an entrance into a city. The front on the side of the city is composed of eight double columns of the Ionic order with an entablature, upon which is an *attic*, above which are the arms of the prince for whom it was erected. The gate in the middle is circular, and those between the columns square with an entablature the height of the impost of the middle arch; above these doors are medallions for the necessary inscriptions of the city, and for the panegyrics and eulogiums of the prince supported by Genii. The plan of this triumphal arch is fully delineated in the design.

N U M B E R XLIX.

FOUR Designs which contain the Plan, two Sections and the Elevations of a Custom-house drawn with Indian ink on paper five feet high. This plan consists of a principal court for landing the goods with an open, or covered vestibule before it, with the necessary chambers for the different offices and departments: this court is surrounded with covered galleries which communicate with the different warehouses. This court is divided by enfilades, which form as many vestibules which join the courts adjacent to this building which serve as so many yards for the country waggons, &c. These courts likewise join the galleries and halls for viewing the merchandise when it arrives. On entering by the principal court, the principal front is a chapel with two grand flights of stairs, described in the plan, and two gardens surrounded with walls. There are many *enfilades* in the different parts of this building which serve as avenues for carriages, &c. In the plan of the first story is a view of the great stair-case which communicates with galleries around the building, and leads to the different apartments, as offices for the different counties, and the halls for the commissioners and principal clerks in their departments; and the bed-rooms of the commissioners, inspectors, and clerks.

The front is composed of three projecting parts, with the first story the remainder of this building are back courts and warehouses one story high, and which give a full view of the projecting part in the middle, two stories high. In the section is seen the entry of the vestibule, above which is the assembly-hall, the decorations of the court, and two stories of the chapel. There is likewise the section of the stairs of this building.

F

N U M B E R

NUMBER L.

Two Designs, containing the Plan, Section, and Elevation of an Hospital. The principal court of this building is of an irregular length, and surrounded with a covered gallery, which communicates with all the halls for the different patients, with a number of courts which join to the different wards for common diseases. At the extremities of the galleries on the principal court, are two grand stair-cases, which lead to the first story, between which is the chapel: a-cross the lower courts are doors which lead to the gardens for the sick people.

The elevation of the side on the entrance is on a larger scale than the plan, designed on paper six feet high. The two wings, which are as high as the first story, and which form the lower courts and the outer court in the middle, are likewise delineated. The whole inclosed with arcades which ascend to a level with the wings, in such a manner, that the view of the dome above the chapel, and the front of the building is not in the least impeded.

NUMBER LI.

SECTION and Elevation of a similar plan, designed with Indian ink, on paper six feet long, with all the necessary illustrations.

NUMBER LII.

FIVE Designs, describing the Plan, Section, and Elevation of a Concert Hall and musical Academy. This plan is of a square form, and the hall is oval; at the extremity of which are rehearsing-rooms for all kinds of music, and for the scholars who perform on the different instruments.

The elevation on the side of the entrance is of the Ionic order, whose principal front consists of six columns, with their entablatures, and carved work on each column. This building is crowned with an *attic*, which conceals the wood work of the hall, in which are windows which give light to the first floor.

In the section broadways is the hall ornamented with columns, which support tribunes for the audience. These columns are raised on a foundation with steps, after the form of the hall, from whence is seen the orchestra to contain an organ, and its support enriched with curious carvings, and a number of musicians. On every side of this section are the decorations and ornaments of the halls for the different exercises.

NUMBER

NUMBER LIII.

Two Designs, consisting of the Plan, Section, and Elevation of a Prison, in which are two courts, the first is surrounded with arcades, which form walks under cover, and communicate with the stairs and different chambers for the prisoners. This court is preceded by a balcony, in form of a terrace, at the two extremities of which there are two doors which serve for admitting the prisoners, and which communicates with a stair in common with the prisoners, and the different galleries from right to left: there are bed-rooms for the prisoners, between which are passages to the different prisoners; between the passages is a garden which serves as a walking place for the prisoners. In the four angles of this garden are stairs which lead to the apartments of the first story, and are useful to the building.

In the front of this walking place is the chapel adjoining, to which are rooms and halls for an infirmary.

The elevation of the plan is of two projecting parts, between which is a rustic order on a foundation which rises by two rails under the columns. This building is ornamented with a rustic cornice, above which is an *attic* in the form of a little tower, in which there are rooms for the prisoners.

By the section which is on the same sheet with the elevation, is distinguished a vestibule formed with pillars, and the stairs which lead to the galleries and the walking-place, where there is a full view of the building, and the different dungeons which are under the galleries. Likewise a second walking-place with a fountain in the middle, and the chapel at the extremity. This building is all of stone without timber, and arched in every place to avoid the fatal consequences of fire. The whole covered with a *labyrinth* of stones, as in the section.

NUMBER LIV.

A DESIGN for Fire-Works with decorations, of the invention of Mr. BLONDELL, which will be executed at Marybone by the Sieur *Torré*, Artificer to the King of France, the ensuing summer, he being engaged by the managers of Marybone-Gardens for that purpose.

NUMBER LV.

THIS Number consists of a great quantity of different pieces produced at Rome and its environs, which it is unnecessary to enumerate here, but

but where the students in the arts of Architecture and Sculpture will find great models to bring to perfection his studies, and those who love to admire the surprising works of Genius and Art, which have been designed and executed in the ages the most remote, and the periods of antiquity the most distant.

Besides the pieces which compose the foregoing Numbers, there are many others without Numbers.

There are designs and decorations of all kinds in the most approved taste. The labour of years, the efforts of genius and art, together with long experience have been united to produce this collection, only it has been judged necessary to suppress the description of them as there is a sameness which has been already too much extended, and which never fails to disgust. But without inserting here any panegyric or eulogium, those artists and others, who honour him with their presence, and their education will be able to judge of the immense labour of such a collection.

This Exhibition will be opened on *Monday* the 2d of *March* 1772, in Three Large Halls, at Mr. *Blondell's* House under the *Piazzas*, near *King-Street, Covent-Garden*, and will end the fourth day of next month.

Mr. *Blondell* hopes that his former Subscribers who honoured him with their suffrages in the different productions of his art, and who have engaged him to further trials, will encourage him in this undertaking, and continue their friendship in honouring him with their presence in this Exhibition. To those artists, and others who shall favour him with their company, he submits the designs which compose the present Exhibition, the production of many years study regulated by long experience, and performed with the most critical exactness.

If, after the present Exhibition, the Public shall think him capable of elucidating this science, he proposes erecting a public school to explain the various kinds of useful and ornamental architecture, to Cabinet-Makers, Carpenters, Carvers, Workers in Ivory and Ebony, Masons, &c. at the price which their respective conditions enable them to give. In this school six scholars, having a character for honesty, industry, and sobriety, will be taught every thing necessary *gratis*.

This

This Course of practical architecture, with all the different opinions and inventions, relative to sculpture, and other ornaments, will be opened three days in the week, Monday, Wednesday, and Friday, from six in the evening to nine.

For those who wish to be instructed in the Elements of Architecture, Perspective, Design, &c. and who will honour him with their education, he proposes having a school every day in the week, from ten in the morning to three in the afternoon, where he humbly hopes he shall be able to throw such lights on this valuable science, as will enable his pupils to profit from the studies which he has endeavoured to complete during the space of thirty years, after the works of the greatest masters, and with the most unremitting vigilance and attention.

Mr. *Blondell* likewise intends to engrave and publish elevations of all the public buildings and monuments in the City of London: viz. The Treasury, White-Hall, Royal-Exchange, Custom-House, India-House, St. Stephen's-Church, &c. &c. &c.



To the P U B L I C.

THE Effays in Architecture of which this Exhibition confifts, com-
pofe a collection of the different designs and fchemes that the princes and
nobles of France, as well as thofe of other countries, ordered the *Exhibitor*
to execute. All thefe designs are made with the neceffary illustrations,
that is to fay, plan, fection, and elevation; the greateft of which are
between four and fix feet large of different kinds, executed with the
pen, and shaded with Indian ink: with the explanations which are
here added, the fpectator or artift will have little difficulty in compre-
hending the conftructions of the different plans.

It has been the fole ftudy and care of the *Exhibitor* for a number of
years to complete this Collection, and to make it perfect in all kinds of
ornamental and *ufeful* Architecture, as well as to facilitate the ftudy, and
render it of eafy accefs to the fcholar, as to procure the fuffrages of
connoiffeurs and artifts; together with the works which he propofes to
exhibit, he will likewife expofe many pieces of Perspective and Ruins of
Rome, executed in different manners.

The faid Exhibition will likewife confift of different kinds of furni-
ture in the French tafte, and decorations for galleries, halls, and bed-
chambers, with patterns of different kinds for feet of tables, chairs,
automatons, ftatues, made after the moft elegant methods, and in the
fame manner, with many other ornaments for cielings, &c.



41.1

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie.

A View of the Inside of the New Prison at Rome

To the R^t Hon^{ble} RICHARD Earl Temple This Plate is most Humbly Dedicated by his Lordships most humble Serv^t.

GF Blondel

Plate I

Designed at Rome and Done in London by G.F. Blondel in Panton Street son of the Kings Architect and Professor of the Royal Accademy at Paris.

[signé en bas à droite du dessin :] *G F Blondell Delin^t. & Sculp.*



41.2

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie.

A View of a Prison of the Composition of M. Blondel done at Rome
To the R^t Hon^{ble} GEORGE SIMON HARCOURT Viscount NEWNHAM This Plate is most Humbly
Dedicated by his Lordships most humble Serv^t.

GF Blondel

Plate 2

Published according to Act

[signé en bas à droite du dessin :] *G F Blondell Delin^t. & Sculp.*



41.3

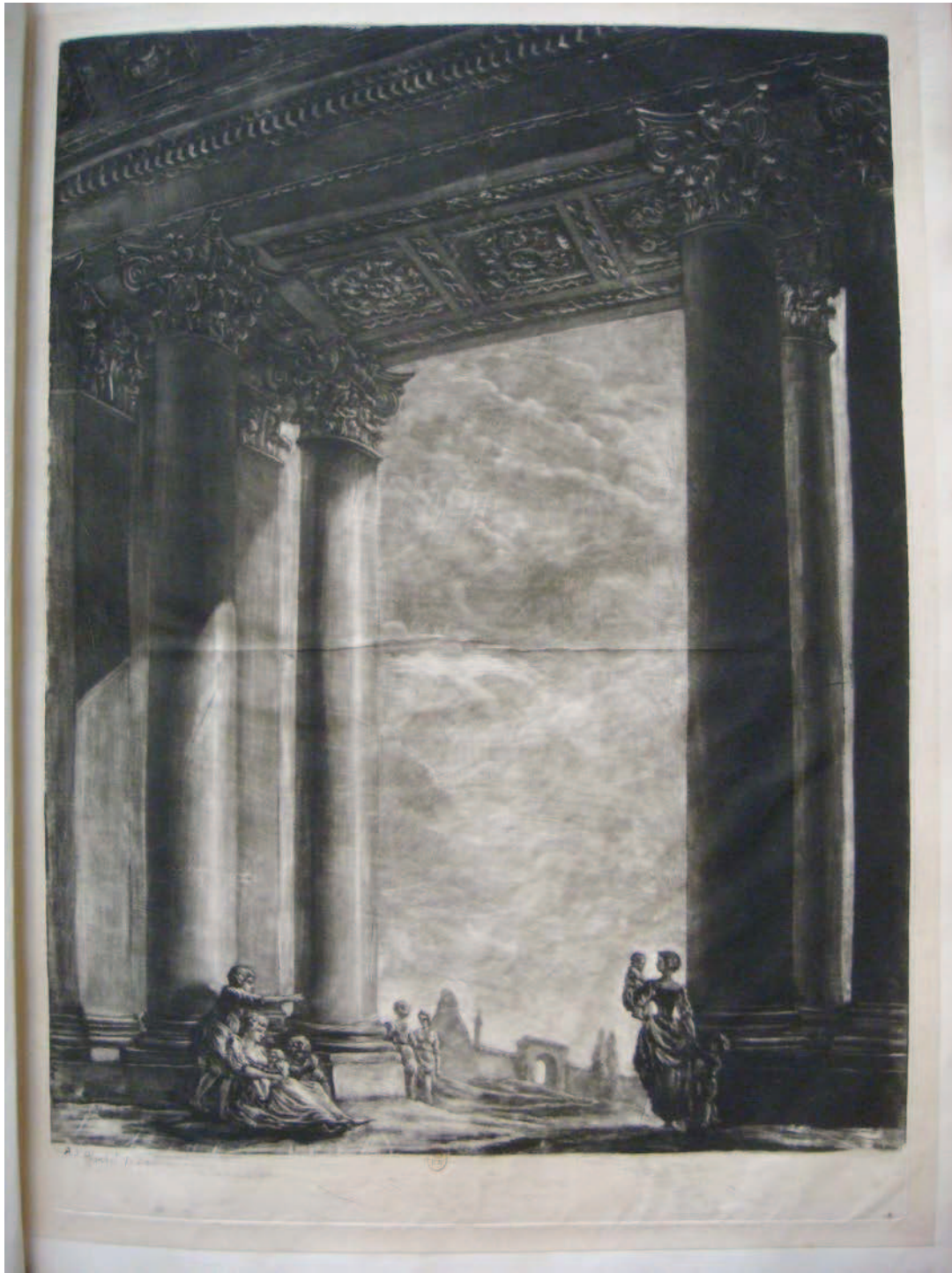
Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie.

A View of the Vestibule of S^t. Peter at Rome
To the R^t Hon^{ble} ELIZABETH Countess of NORTHUMBERLAND This Plate is most Humbly
Dedicated by her Ladyships most humble Serv^t.
GF Blondel

Plate 3

Published according to Act by G F Blondel Pantion Street

[signé en bas à droite du dessin :] *G F Blondell Delin^t. & Sculp.*



41.4

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie.
Sans titre.

[signé en bas à gauche du dessin :] *G F Blondel*



41.5

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie.

*A View of the Inside of a Sepulchral Church
 To the R^t Hon^{ble} Philip Honywood Lieu^t. General of his Majesty Forces & Collonel of the 4th.
 Regiment of Horse. This Plate is most Humbly Dedicated by his most Hum^{ble} Serv^t.
 G F Blondel*

Plate 7

Published according to Act of Parliement by G F Blondel Panton Street

[signé en bas à droite du dessin :] *Composed & Engraved by G. F. Blondel*



41.6

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie.

A View of the Inside of a Church.

To Thomas Pitt Esq' This Plate is most Humbly Dedicated by his most Humble Servt.

G. F. Blondel

Plate 8

Published according to Act of Parliament by G. F. Blondel Pantton Street

[signé en bas à droite du dessin :] *Composed and Engraved by G. F. Blondel.*

1° : A VIEW OF THE INSIDE OF THE NEW PRISON AT ROME.

G F Blondell Delin' & Sculp.

To the R^t Hon^{ble.} RICHARD Earl Temple This Plate is most Humbly Dedicated by his Lordships most Serv^t

G. F. Blondel.

Plate 1. Design'd at Rome and Done in London by G. F. Blondel in Panton Street, Son of the Kings Architect and Professor of the Royal Accademy at Paris.

0,566 x 0,407 m.

2° : A VIEW OF A PRISON OF THE COMPOSITION OF MR. BLONDEL DONE AT ROME.

G F Blondell Delin' & Sculp.

To the R^t Hon^{ble.} GEORGE SIMON HARCOURT Viscount Newnham This Plate is most Humbly Dedicated by his Lordships most Serv^t

Plate 2. Publish'd according to Act. G. F. Blondel

0,562 x 0,404 m.

3° : A VIEW OF THE VESTIBULE OF ST. PETER AT ROME.

G F Blondell Delin' & Sculp.

To the R^t Hon^{ble.} ELIZABETH Countess of Northumberland This Plate is most Humbly Dedicated by his Ladyships most humble Serv^t

Plate 3. Publish'd according to Act. G F Blondel Panton Street.

0,570 x 0,411 m.

4° : A VIEW OF THE VESTIBULE OF ST. MARY AT ROME.

G. F. Blondel Delin' & Sculp.

To the R^t Hon^{ble.} MILETTE Lady Harvey This Plate is most Humbly Dedicated by his Ladyships most humble Serv^t

G. F. Blondel

Plate 4. Publish'd according to Act.

0,565 x 0,405 m.

5° : [Non numéroté] A VIEW OF THE STAIRS OF THE VATICAN.

To the Royal Highness William Henry Duke of Gloucester, etc etc. etc. this Plate is with all Humility Dedicated by his Highness's most hum^{ble} & most ob^{edient} Serv^{ant}

G. F. Blondel

Published according to Act of Parliamant by G F Blondel Panton Street

0,552 x 0,415 m.

6° : [Non numéroté] A VIEW OF THE TEMPLE OF BACCHUS AT ROME.

G. F. Blondel Del^{et} & Fecit.

To His Royal Highness W^m. Y^e 5th Prince of Orange & Nassau, &c. &c. &c. this Plate is with all humility Dedicated by his Highness's,

Most Hum^{ble} & most Obediant Serv^{ant} G. F. Blondel.

Published according to Act of Parliamant by G. F. Blondel.

0,558 x 0,416 m.

7° : A VIEW OF THE INSIDE OF A SEPULCHRALE CHURCH.

To the Hon^{ble}. Philip Honywwod Lieu^t General of his Majestys Forces & Colonell of the 4th Regement of Horse. This Plate is most humbly Dedicated by his most Hum^{ble} Serv^{ant}

G. F. Blondel.

Published according to Act of Parliamant by G. F. Blondel.

0,555 x 0,405 m.

8° : A VIEW OF THE INSIDE OF A CHURCH.

To Thomas Pitt, Esq^r this Plate is most Humbly Dedicated by his most Humble Serv^{ant}

G. F. Blondel.

Plate 8. Publish^d according to Act of Parliamant by G. F. Blondel Panton Street.

9° : [Non numéroté] A VIEW OF THE INSIDE OF S^T. STEPHENS WALBROKE DONE FROM THE DRAWING IN HIS MAJESTY'S COLLECTION.

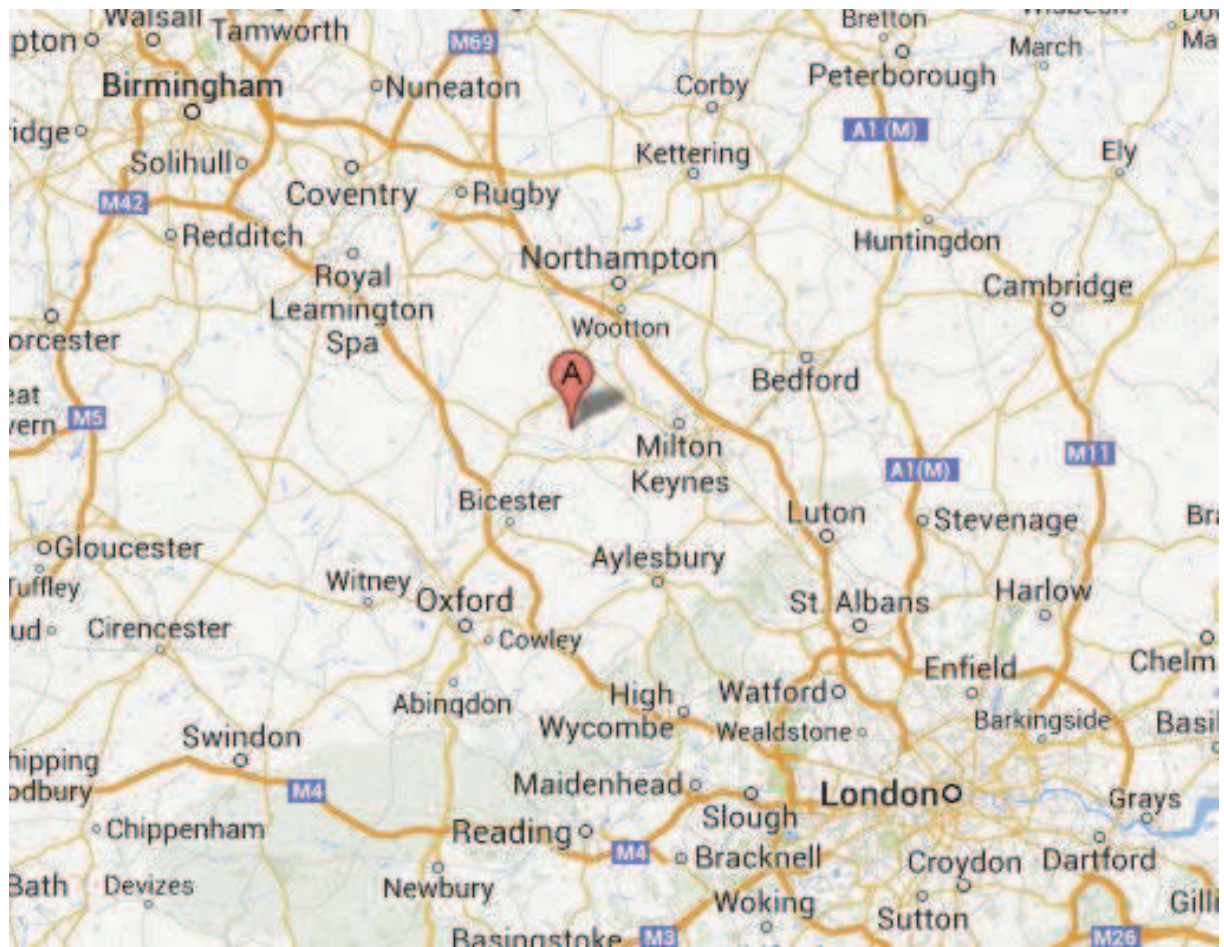
G. F. Blondel Del^t & Fecit.

Publish^d according to Act of Parliamant.

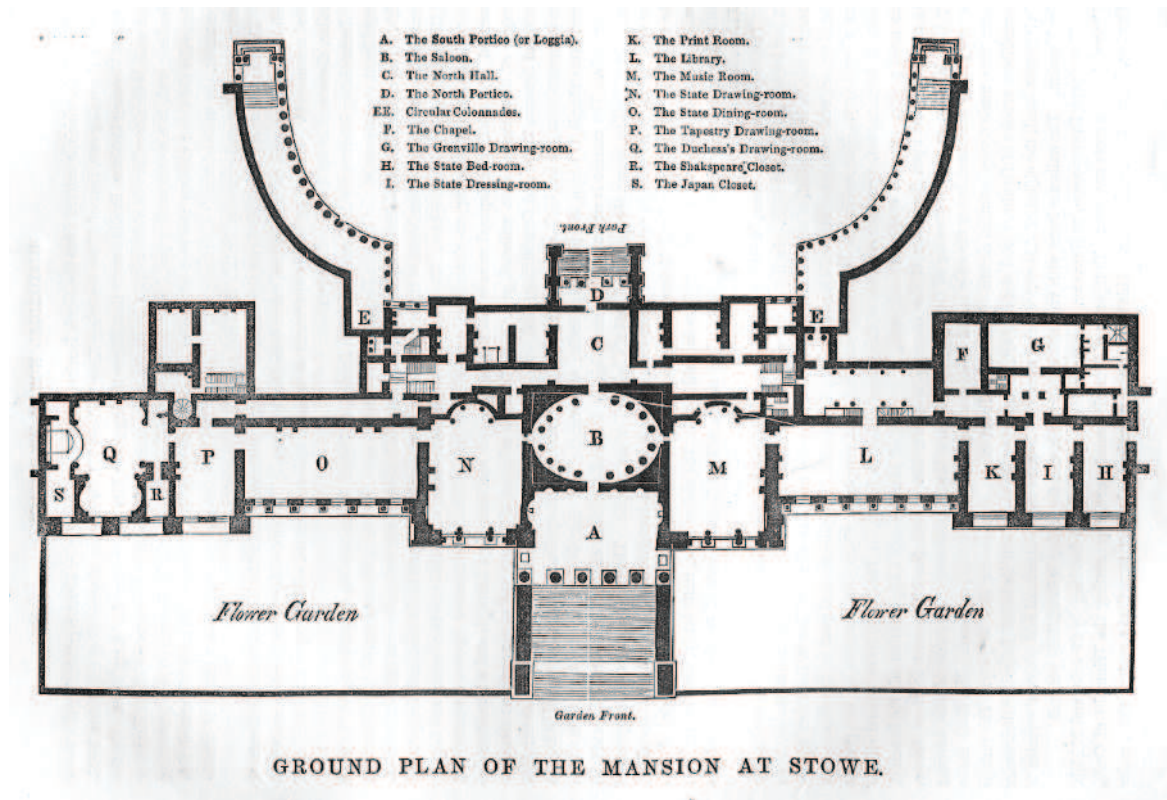
0,555 x 0,408 m.

10° : PORTRAIT OF CHARLES LYTTELTON, BISHOP OF CARLISLE, AFTER F. COTES.

0,378 x 0,286 m.



42.1 Localisation de Stowe.



42.2 Plan de *Stowe House*.



42.3 Façade nord de *Stowe House*.



42.4 Façade sud de *Stowe House*.



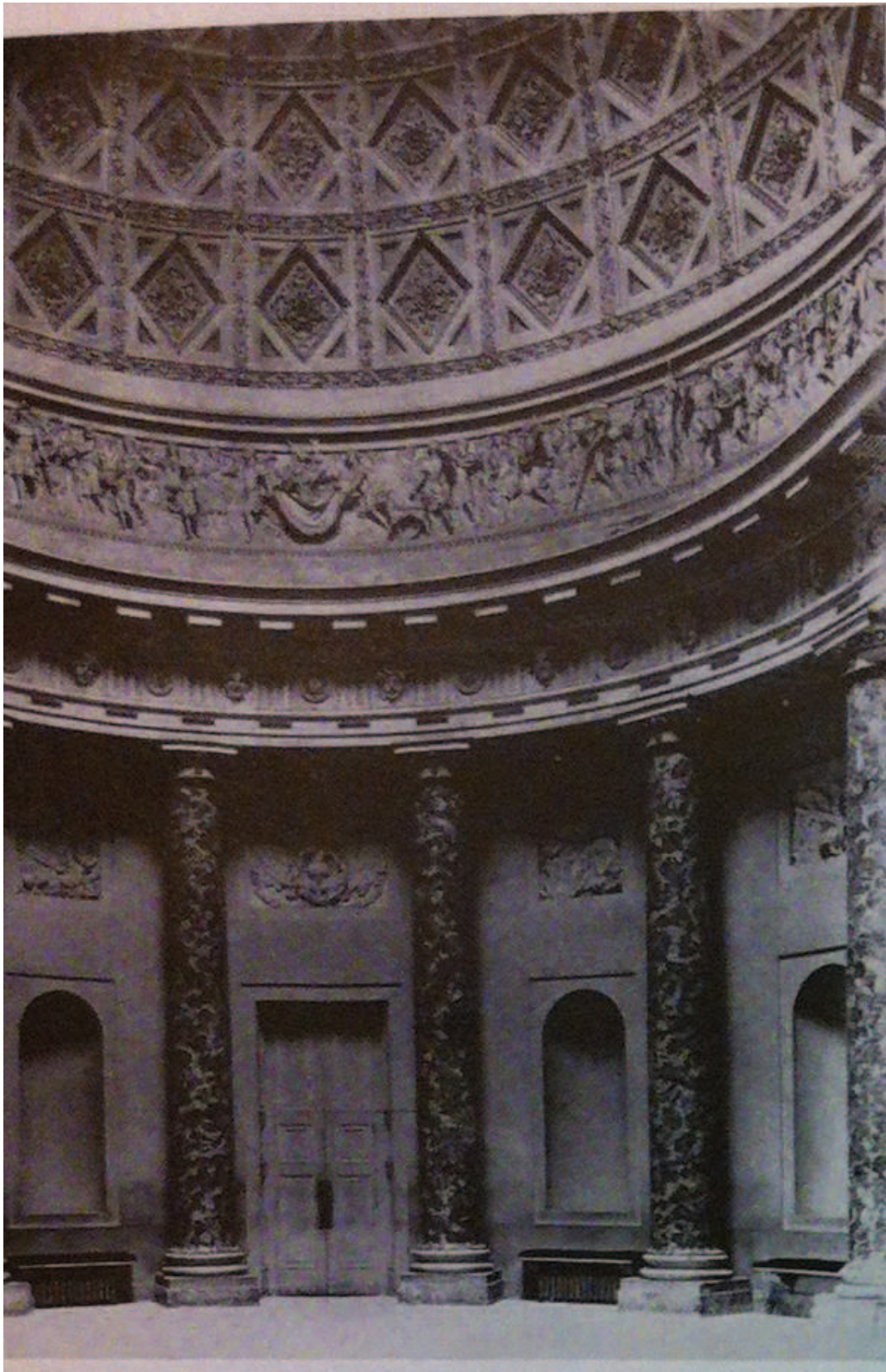
42.5 G. F. Blondel, *Dessin pour la façade sud de Stowe*. R. W. Morgan-Grenville collection.



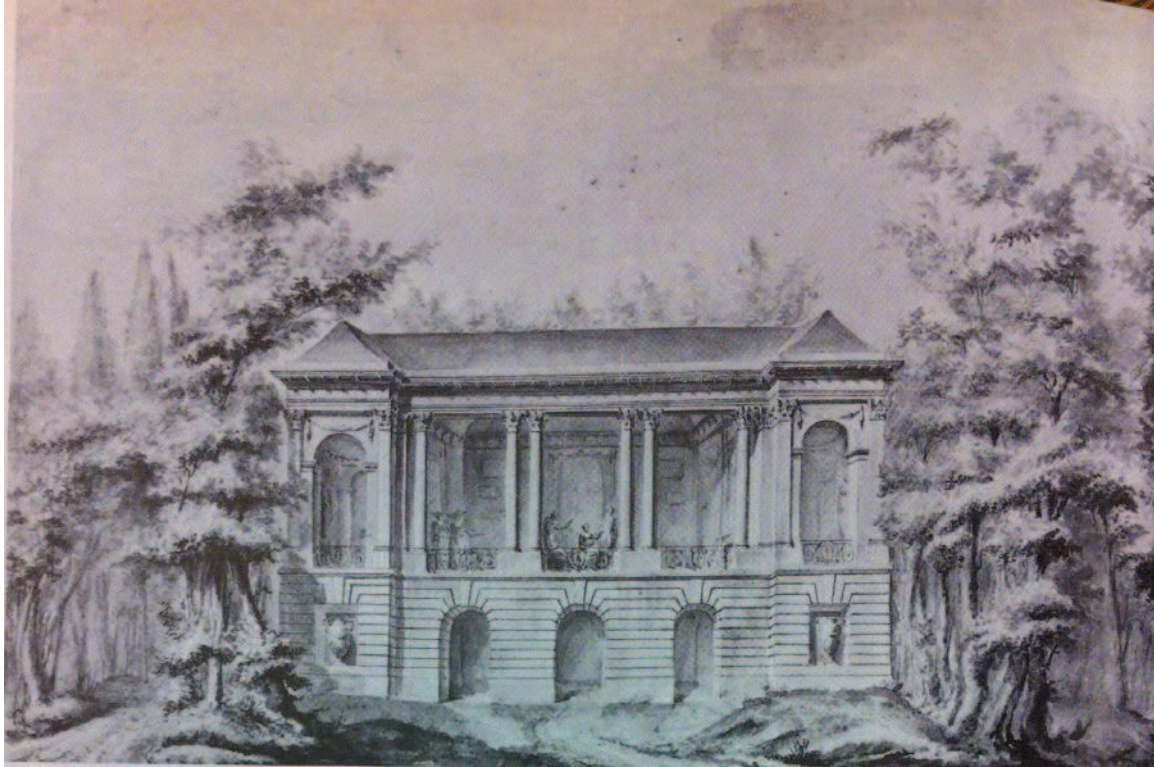
42.6 G. F. Blondel, *Dessin pour un mausolée*. R. W. Morgan-Grenville collection.



42.7 G. F. Blondel, *Dessin pour un mausolée*. R. W. Morgan-Grenville collection.



42.8 G. F. Blondel, *Le Salon en rotonde de Stowe*.



42.9 G. F. Blondel, *Dessin pour un « Ladies Temple » à Stowe*. R. W. Morgan-Grenville collection.



42.10 D'après Jacques-François Blondel, *Façade de l'hôtel de Ville de Metz*, 1766. D'après un projet de 1764.



42.11 Ange-Jacques Gabriel, *Hôtel de la Marine*, ancien Garde-Meuble de la Couronne, 1757-1774.

Nouveau Marché Saint-Germain, planche I.

