

Bergame, le 22 octobre 2016

*A la mémoire d'André Chastel*

Daniel Rabreau

***Artistes français du Siècle des Lumières touchés par l'Italie***

Je dédie l'attribution de ce prix international et la petite conférence d'aujourd'hui à la mémoire de mon maître André Chastel, historien de l'art de la Renaissance italienne et de l'art français, parmi les plus renommés. Non seulement j'ai eu le privilège d'être son élève, depuis la licence jusqu'à l'obtention de ma thèse de doctorat d'Etat soutenue sous sa direction au Collège de France, mais grâce à sa clairvoyance, son autorité et sa grande bienveillance, il m'a été possible d'obtenir une chaire à la Sorbonne. C'est également grâce à son impulsion que j'ai pu publier mes premiers travaux de recherches et entamer une carrière internationale. C'est lui qui m'obtint une bourse pour un premier séjour au *Centro Andrea Palladio* de Vicence en 1968, puis une autre auprès de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (c'était encore Léningrad). Enfin, c'est à Rome, à la Villa Médicis en 1976, que le mémorable colloque *Piranèse et les Français* approfondit l'examen des rapports entre les artistes français en formation et l'Italie. Y participaient nombre de ses élèves qui formaient une équipe très soudée de jeunes dix-huitiémistes. Sous la houlette du maître, mes camarades et moi devinrent les responsables d'expositions qui actualisèrent la connaissance de thèmes ou d'artistes majeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle : par exemple, le *Palladianisme* en France, les architectes De Wailly, Soufflot, Brongniart, Crucy, *Les Arts du Théâtre...* Durant quarante ans, mes recherches se sont développées autour de ces thèmes et de ces artistes, des institutions artistiques et de la théorie de l'art qui, immanquablement, offrent des

perspectives très variées dans le champ des études sur les rapports franco-italiens, revisités dans l'optique de la culture des Lumières.

Ah ! J'oubliais : Chastel ne m'a pas transmis son don apprécié pour les langues étrangères. Merci de bien vouloir m'excuser de communiquer en français !

\*\*\*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la filiation séculaire des arts entre nos deux pays, la France et l'Italie, avec l'inspiration diversifiée qui en a découlé et l'originalité du « Progrès des arts réunis » espéré dans le cadre de la « République des arts » parisienne, se sont trouvés complètement réévalués. Dans le contexte d'une pensée innovante, avec le souci de toucher un Public exigeant qui s'exerçait à la critique, l'expérimentation l'emporta sur l'application des normes académiques, celles-ci fussent-elles fondées sur la reconnaissance des modèles de l'Antiquité. La réception de l'art, sa théorie même, s'illustrèrent lors d'expositions publiques – les Salons –, et se diffusèrent dans la Presse comme dans les guides ou descriptions des villes.

L'histoire de l'art, discipline des Sciences humaines, ne peut donc rester figée dans l'histoire *stylistique* de l'art, repliée sur elle-même. Cette prise de conscience correspond curieusement à l'époque même où le concept de *Néoclassicisme* semblait devoir être établi et normalisé. C'était dans les années 1970, de nombreuses décennies après la formulation du concept de *Baroque*... toujours en vigueur !

La dialectique des Anciens et des Modernes qui s'exprime durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, tend à se résoudre avant la fin du XVIII<sup>e</sup>, tandis que l'allégeance des Français aux maîtres de l'art italien – depuis le triomphe du Primatice et de Serlio sous François I<sup>er</sup>, jusqu'à l'échec du Cavalier Bernin, à Paris, sous Louis XIV – cette allégeance connaît des fluctuations individuelles et typées à la fois, selon les branches artistiques, selon la formation et la culture des artistes. Et l'ambition qui pousse certains d'entre eux à s'inscrire dans une réforme des arts, qui marque fortement en France le règne de Louis XV, détermine leur position de chefs d'Ecole fiers de transmettre les sources, parfois amalgamées, de leur inspiration. En art, le

concept d'*imitation* ne se radicalise que tardivement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – sous l'impulsion des théoriciens Winckelmann et de Quatremère de Quincy, notamment – tandis que les artistes contemporains de la publication de *L'Encyclopédie* prônaient l'*émulation*. Ce sentiment, vécu comme un idéal, s'est appuyé à la fois sur la valeur des Anciens (Romains et bientôt Grecs), tout en recherchant l'équilibre entre la Nature inspiratrice et les effets que celle-ci avait inspirés aux grands artistes des Temps modernes. Cette liberté créatrice, parfaitement ancrée dans l'esprit des Lumières, André Chastel l'a reconnue pertinemment (dans sa préface du catalogue de l'exposition *Piranèse et les Français*) en affirmant à propos des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs qui bénéficiaient du séjour de l'Académie de France à Rome [je le cite] : « Ces Français de la première génération, vers 1740-1750, qui connaît Piranèse, sont de jeunes artistes, et ils ne viennent pas à Rome en "amateurs" comme les Anglais, ni en "idéologues" comme les Allemands, mais avec l'idée de se trouver ou de s'accomplir ». Indéniablement, avec l'Antique étudié *in situ*, l'art italien touche leur sensibilité.

On se méfie de l'appropriation du terme *influence*, de son ambiguïté. C'est pourquoi en évoquant un choix très restreint de grands artistes *touchés* par l'Italie, je souhaite limiter mon propos à des faits et à quelques observations, analysées et interprétées. Sans plus de souci de généralité, je vais montrer quelques œuvres d'un sculpteur fameux, Bouchardon, et celles de cinq architectes non moins célèbres, Soufflot, Petitot, Gondoin, De Wailly et Ledoux.

Ces artistes français, tous sensibles à l'art des maîtres italiens du passé, ont souhaité en transmettre l'exemplarité. Mais, tout en rendant hommage à ces maîtres, dans un souci d'éducation du public et d'instruction pour les jeunes artistes, ils ont abouti à une synthèse originale, où l'expression du *Beau* – qui leur appartient – s'appuie justement sur le sentiment d'émulation évoqué. *L'histoire du goût*, qui nous intéresse ici, est celle de la recherche d'un *équilibre idéal* entre l'imitation et l'interprétation : si possible, rivaliser avec l'Antique, mais dans un respect scrupuleux d'une vérité que transmet la Nature observée. L'architecture, art du dessin comme ses sœurs, ne sera admise dans la « Classe des *Beaux-arts* » que tardivement dans le Siècle des Lumières, une fois débarrassée du préjugé qui, depuis Vitruve, voulait qu'un « art mécanique » (utile) mettant en

œuvre des matériaux naturels à des fins pratiques, n'avait pas vocation à « imiter » la Nature. De Piranèse à Ledoux, c'est un combat permanent qui s'exprime afin d'inclure la reconnaissance de l'art absolu (poétique, spirituel et symbolique) de l'architecture dans les mentalités. A ce titre, l'*anti-vitruvianisme* a été l'un des combats des Lumières contre la « métaphysique » de l'art.

Dans la culture antiquisante du siècle, n'est-ce pas affirmer également, d'une part, la légitimité de l'idéal libertaire, de l'expérimentation soumise aux perspectives du Sensualisme philosophique qui sacralise la Nature et, d'autre part, l'optimisme d'une croyance sincère dans le « Progrès des Arts réunis » qui doit éclairer la Postérité ? A ce titre, le rôle prédominant du *dessin* (modèle, source d'inspiration du projet et de l'expression) s'impose comme processus majeur de création et, à travers la gravure, comme témoignage, message destiné au Public et instrument de l'apprentissage des arts.

Paradoxalement, en prologue, je vous propose une image de François Boucher qui, à la fin de sa vie, fut le Premier peintre du roi Louis XV. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'une œuvre peu connue qui illustre précisément l'inspiration italienne de l'artiste, sur un sujet très nouveau qui concerne toutes les formes d'art de l'époque. Je ne traiterai pas ici de l'histoire de la peinture, domaine où le processus d'imitation des maîtres a été le mieux étudié jusqu'ici, non seulement depuis la période de la Renaissance, mais également du passage du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle durant lequel l'École française s'ouvrit aux courants coloristes et pittoresques des Flamands et à l'expression sensuelle des Ecoles de Venise et de Parme. En histoire stylistique on dirait « rococo » ou chez nous « rocaille », terminologie trompeuse, car simplificatrice et beaucoup trop restreinte. On va le voir, alors que le *Rococo* triomphe en Europe (dès les années 1730-1740), certains artistes, fidèles à l'Antique, ne négligent pas le Grand genre des maîtres étrangers dont ils s'imprègnent pour la quête d'un équilibre harmonieux, idéal. Raphaël et Rubens sont deux pôles vénérés, mais pour l'architecture même, Raphaël n'est pas oublié ; le rejoignent bientôt Palladio, Michel-Ange, Le Bernin, les Bibiena, auxquels un nouveau *sentiment national* ajoute, par exemple, les noms de Jean Goujon, de Philibert De l'Orme et de Salomon De Brosse. La *parité* entre le Moderne et l'Ancien est aussi le sujet de cette conférence et elle passe par la

reconnaissance d'un sentiment double, particulièrement maîtrisé : l'amour de l'Italie confronté à la légitimité des sources historico-géographiques de l'art.

Que montre cette gravure de Cochin-Fils d'après un dessin (ou la synthèse de dessins) exécuté par Boucher durant son séjour de quatre années à Rome, entre 1727 et 1731 ? Le titre de l'eau-forte est explicite : « *L'Opérateur ou La Curiosité* » dans une foire de campagne. C'est-à-dire le montreur d'une boîte d'optique que visionne une jeune femme penchée. Certes le paysage, où se situent les divertissements nombreux de la scène de genre, s'identifie aisément avec une évocation des environs de Rome : tels apparaissent les vestiges de temples antiques émergeant d'une végétation méditerranéenne touffue. En fait, le dessin était à l'origine le modèle d'un carton de tapisserie pour la tenture commandée à la Manufacture de Beauvais, sous l'intitulé global « *Fêtes italiennes* ». Le génie pittoresque propre à Boucher ne doit pas occulter l'*art de faire* emprunté à l'Italie et l'aspect méditatif, profond, de l'iconographie.

La perspective double, qui diverge selon deux points de fuite symétriques appartient aux constructions scénographiques que les Bibiena ont alors diffusées dans toute l'Europe. Dans le domaine du paysage, cette gravure livre une perspective de l'espace bien propre à intéresser l'historien de l'architecture ! Mieux, symboliquement, la partie centrale qui correspond à l'angle avancé de la boîte d'optique suggère une réflexion sur le rôle de la vue, du regard et de la vision : un hommage au *sens* majeur de la jouissance artistique. Comme au théâtre, où opère la catharsis, le spectacle dessiné devance les formes virtuelles qu'inventera peu à peu Piranèse dans ses estampes. Or celles-ci ne seront-elles pas imitées, parfois dans des versions coloriées, pour servir de vues d'optique divertissantes – vues de Rome, *caprices* ou antiquités ? Le sujet de « *L'Opérateur ou La Curiosité* », ne symbolise pas ici le *voyeurisme* – on pense toujours aux sujets libidineux qu'affectionnait Boucher, le peintre des petites maîtresses et des métamorphoses ! Par le truchement du *mécanisme optique*, c'est l'affirmation de l'illusion qui sollicite l'imaginaire du paysage romain. Par extension, le thème éduque le Public éclairé qui lui, n'a pas voyagé, et lui fait partager l'expérience d'outre-monts !

Le sculpteur Edme Bouchardon est l'exact contemporain de Boucher, lauréat comme lui du premier grand prix de l'Académie royale de peinture et de sculpture et, à ce titre, pensionnaire à l'Académie de France à Rome. Mais tandis que son condisciple est arrivé six ans après lui, pour quitter Rome au bout de quatre ans, Bouchardon demeurera neuf longues années dans la Ville éternelle. Avait-il en tête l'exemple de certains maîtres français du XVII<sup>e</sup> siècle (Nicolas Poussin, ou le sculpteur Pierre Legros, ou encore plus proche de lui, Pierre Subleyras) qui firent toute leur carrière sur les bords du Tibre ? Non seulement les copies d'antiques et les dessins de tous genres d'œuvres « modernes » l'absorbent, mais il s'honore de commandes de sculptures – bustes, statues, médailles, projets monumentaux, etc. – louées unanimement, par le directeur de l'Académie, mais surtout par de très nombreux commanditaires qui appartiennent à des institutions religieuses très influentes, à la cour papale et aux milieux diplomatiques français, allemand et britannique. Dans le contexte international du « Grand Tour », tous s'illustrent comme des *amateurs*, collectionneurs, visiteurs, férus d'art antique. Il faudra un ordre exprès du Surintendant des Bâtiments du roi, le duc d'Antin, pour que Bouchardon renonce à sa carrière italienne et rentre à Paris se mettre au service du roi. En 1733, dès son retour, l'ascension est fulgurante : logement au Louvre, agrément à l'Académie royale, suivi de sa réception, le tout assorti de commandes prestigieuses pour Versailles et Paris. Comblé durant toute sa carrière, Bouchardon est célébré, à sa mort en 1762, comme le meilleur dessinateur de son temps et le plus grand réformateur de la sculpture au XVIII<sup>e</sup> siècle.

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

Dans les formes les plus épurées où le volume anatomique et le drapé contrastent discrètement selon la clarté des contours, le portrait du célèbre antiquaire refuse toute idée hiératique. Au contraire, l'économie des moyens s'accorde avec la pénétration psychologique qui montre la

capacité de l'artiste à saisir la physionomie, le caractère, de l'homme, tout en traduisant la position, je dirais « socioculturelle » de l'illustre modèle.

Avec le portrait du Souverain Pontife, c'est aux bustes du Bernin que l'on pense : même virtuosité dans le rendu des textures contrastées – tissus et broderies du vêtement sacerdotal –, même clarté des plans et des contours qui mettent en scène une physionomie étonnamment sensible et vivante (celle d'un homme au bord de l'aimable conversation, plutôt qu'un pontife imbu de son pouvoir !). C'est par l'attachement qu'il porte à la Nature – nature physique, nature humaine – que le sculpteur opère cette merveilleuse synthèse des moyens d'expression dans le marbre. Entre l'Antique et Le Bernin, le jeune artiste (il n'a pas trente ans) lance la trajectoire d'une forme d'art, sensible et idéale à la fois, où l'idée de Beau ennoblit avec *simplicité* le sentiment le plus humain.

Lorsque le sculpteur se fait architecte, pour concrétiser un monument, ses principes ne changent pas : c'est bien la synthèse de l'inspiration variée et du désir de simplicité qui anime son cheminement et l'aboutissement de l'œuvre. Témoin ce projet (irréalisé) pour la célèbre fontaine de Trevi à Rome : l'ordre monumental antique n'offre aucune concession, avec sa structure uniforme en bloc massif, dans son rôle de faire-valoir des groupes sculptés selon la tradition plus remuante du Bernin et de ses émules... Retenons la leçon de cette composition, un peu étrange à l'époque, dont le principe se trouvera appliqué par Bouchardon lui-même peu de temps après, mais avec une extrême simplicité – ce sera à la fontaine de Grenelle à Paris. D'abord, constatons combien Bouchardon n'a pas été avare de fougue dans son amour de l'Antique quand il choisit de copier à Rome le célèbre *Faune Barberini* : chef-d'œuvre du renouveau de l'inspiration hellénistique, dont on célébra la provocante beauté. Un demi-siècle plus tard, l'architecte De Wailly (lui-même ancien pensionnaire à Rome) rend encore hommage à ce marbre en l'incluant dans un projet de fabrique pour le parc du château de Menars, propriété des bords de Loire du marquis de Marigny, le frère de Mme de Pompadour, Directeur général des Bâtiments du roi, réformateur très éclairé et inconditionnel protecteur du grand sculpteur.

Parmi les maîtres italiens qui inspirent les artistes français curieux et frondeurs de la tradition académique du Grand Siècle, Michel-Ange

arrive juste avant Le Caravage. Mais c'est le sculpteur et l'architecte, dont la manière jugée excessive (« expressionniste » pourrait-on dire) bousculait l'image classique de l'Antiquité, qui offre désormais des sources de renouvellement. Témoin le célèbre *Christ de la Minerve* à Rome, que Bouchardon choisit d'imiter ouvertement dans la commande des statues d'Apôtres, de la Vierge et du Christ qui doivent décorer les piliers du chœur de Saint-Sulpice à Paris – programme directement inspiré de celui de Saint-Jean-de-Latran.

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

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

Toujours en pleine période d'expansion de l'*art rocaille*, Bouchardon promeut un nouveau « goût à la grecque » à la Fontaine de la rue de Grenelle, premier monument élevé à la gloire de Louis XV par la Municipalité de Paris. Certes, l'hommage à Michel-Ange n'est pas omis : on reconnaît dans la composition des groupes sculptés de la Ville de Paris (assise) et des *Sources des fleuves* (la Seine et la Marne), la structure même du décor des tombeaux Médicis à Florence. Mais l'amalgame est parfait, toujours avec cette simplicité qui, selon Bouchardon, sied aux rapports entre le pittoresque naturel et la pureté de l'ordre antique – ici les colonnes sont jumelles, « à la françaises » comme celles du Louvre de Claude Perrault !

Tandis que les consoles cannelées, étirées, se réfèrent à la Renaissance, que la frise ornementale des lignes de poste illustre le « goût à la grecque », l'écoulement fictif sculpté dans la pierre sert d'assises aux figures très vivantes des deux sources environnées d'un substrat de paysage naturaliste – roseaux et palmipèdes (cygne et canards) simulent les berges des rivières... Certes, l'Antique domine dans la statue majestueuse de l'Allégorie de la Ville de Paris, assise. Mais sa position et l'ajustement des plis du vêtement qui accentue celle-ci, font écho clairement à des marbres antiques exposés au Vatican et au Musée du Capitole. L'expression symbolique, qui exclut toute hiérarchisation dominatrice, se trouve conforme à l'image que la monarchie « éclairée » ne cesse de véhiculer au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle : un pouvoir bienfaiteur et protecteur de ses peuples – ici, la douce harmonie réunit le roi et l'action de ses édiles municipaux ! D'ailleurs, cette fontaine a été commandée pour célébrer le Traité de Vienne qui mit fin à la Guerre de Succession d'Autriche (1738). Les inscriptions lapidaires y exaltent la politique de la *Paix* mise en œuvre en Europe par la France.

Dans un second projet, qu'il met en œuvre définitivement, Bouchardon élargit le programme iconographique de la fontaine à l'évocation des *Quatre Saisons*. Prolongeant le portique ionique, deux larges ailes curvilignes disposent dans des niches les statues des *Génies du Printemps*, de l'*Eté*, de l'*Automne* et de l'*Hiver* [ici, l'image de gauche]. Ils encadrent les *Armoiries* de Paris et s'accompagnent de signes du

*Zodiac*. Entre l'exaltation de la Nature et l'amour de l'Antique, ces *ignudi* résultent de la même synthèse du *Beau*, dans une émouvante simplicité. Les nombreux dessins préparatoires en témoignent : recherche de mouvement à partir de plusieurs modèles vivants, autorité des contours des compositions observées par l'artiste sur des intailles antiques (de minuscules pierres gravées qu'il dessine lui-même), procédés que confirment plusieurs témoignages. A partir d'une image grossie à la loupe on métamorphose l'indicible miniature en statue monumentale !

Cet art d'équilibre s'est évidemment exprimé de la même manière dans les deux chefs-d'œuvre les plus connus de Bouchardon : sa statue de l'*Amour* qui est au Louvre et l'*Equestre de Louis XV* (détruite à la Révolution) qui centrait le regard du Peuple sur l'immense place appelée, aujourd'hui, de La Concorde à Paris.

Pour l'exécution de l'*Amour*, à l'iconographie très sophistiquée qui choqua la cour de Versailles, le sculpteur a laissé des dizaines de sanguines d'adolescents, dessinées au naturel, et quelques modèles d'après l'Antique.

Pour l'*Equestre* colossale en bronze, le Louvre conserve plus de 400 dessins (!) de chevaux de races choisies, observés au naturel, mais également à l'anatomie disséquée. Certes, par le choix d'une composition au « cheval passant », Bouchardon honore la tradition de toutes les statues de la dynastie des Bourbon. (d'Henri IV à Louis XIV) issues de l'exemple du célèbre antique dressé au Capitole à Rome : *Marc Aurèle*. Le choix de la cuirasse impériale confirme la référence. Mais la véracité du sujet d'art équestre, la posture apaisée du cavalier qui appuie le bras de commandement sur le bâton retourné et, surtout, la physionomie recherchée du cheval où on a reconnu un exceptionnel « portrait animalier », contredisent le caractère de l'œuvre antique imitée. La critique et le refus de l'hiératisme du Marc Aurèle sont plus forts que l'allégeance à la référence séculaire. Au service du roi, le sculpteur surpasse l'Antique, par le naturel communicatif, et fait passer un message nouveau. En 1748 (date de la commande de la statue), depuis la guérison d'une très grave maladie quatre ans plus tôt, Louis XV, surnommé le « Bien Aimé », est au sommet de sa popularité. La Presse s'en fait l'écho qui interprète le sujet statufié : le monarque, dressé sur un cheval doux et pacifique, comme s'il

descendait les Champs-Élysées, apporte la *Paix* dans la capitale de son royaume...

Nous allons voir que la même raison politique, ou idéologique, anime les architectes dans la nécessité de réformer le goût de leur temps et de favoriser le « Progrès des Arts ». Et l'amour de l'Italie s'est alors trouvé projeté dans une dialectique dynamique, non plus de rejet comme ce fut le cas à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais de synthèse *identitaire*. Il ne s'agit plus d'affirmer l'autonomie et l'autorité d'un art français (nourri de l'Antique) qui incarne la Cour et l'éclat du Pouvoir – ecclésiastique et d'Etat – comme sous Louis XIV. On souhaite désormais promouvoir un art au service de la *Nation* qui légitime une vision du « Progrès », de la *modernité*, dans l'action des élites sociales, intellectuelles, économiques et politiques qui soutiennent la *Monarchie de droit divin* en crise.

Dans cette brève démonstration du rôle que joue l'inspiration de l'art moderne italien, en contrepoint de l'admiration critique de l'Antiquité gréco-romaine, le choix d'œuvres des architectes que j'ai sélectionnés se suffit à lui-même. Le temps imparti à cette conférence m'oblige à occulter l'évocation des carrières, au demeurant parfaitement connues aujourd'hui, de ces artistes.

Le premier, Jacques-Germain Soufflot a joué un rôle analogue à celui de Bouchardon dans l'élaboration et l'illustration d'une réforme de son art souhaitée par les mentalités progressistes et une politique « éclairée ». En 1733, d'instinct à l'âge de vingt ans, il décide d'aller se perfectionner à Rome où il séjournera quatre années. Il s'assure de puissantes protections et, rentré en France, il devient en 1738 l'architecte de la Ville de Lyon où il reçoit, entre autres, la commande de l'Hôtel-Dieu, gigantesque édifice qui établit sa notoriété. L'entourage de Mme de Pompadour, la maîtresse en titre de Louis XV, le désigne pour guider dans un voyage d'étude d'une année en Italie le jeune frère de celle-ci, futur marquis de Marigny, afin de le préparer à la charge qu'on lui destine : la Direction générale des Bâtiments du roi. Ce périple qui eut lieu en 1750-1751 promeut Soufflot, à son retour, comme le plus influent architecte de sa génération, à l'Académie royale notamment.

L'œuvre phare de Soufflot à Paris, c'est évidemment l'église Sainte-Geneviève (devenue Panthéon civique à la Révolution) dont le chantier

dure une trentaine d'années. Trois ans seulement avant sa mort, en 1780, fut trouvée la solution du dôme en cylindre à portique libre. Plus épurée que celle de Wren à la cathédrale Saint-Paul de Londres – l'un des modèles de Soufflot – la solution structurelle et volumétrique de Sainte-Geneviève évoque le premier projet de Bramante pour Saint-Pierre de Rome, connu par une médaille commémorative de Jules II et qui développe l'image du *Tempietto* – tholos « à l'antique » que Michel-Ange ne retiendra pas.

L'harmonie et le savant équilibre de l'ordre corinthien qui exalte le portique (extérieur mais aussi intérieur) et la colonne libre portante, domine très volontairement la plastique de l'œuvre. Mais un œil exercé qui parcourt l'édifice, dans toutes ses parties [image de gauche], comprend vite que l'extrême légèreté des supports et la luminosité éclatante des espaces proviennent d'une structure empruntée à l'art ancestral des « Goths », comme on disait à l'époque. Soufflot et les ingénieurs, qui ont commenté cette audacieuse conception d'un *gothique moderne* (avec arcs boutants cachés de l'extérieur, tribunes sous les voûtes légères et pièces métalliques dans les parties hautes), légitiment une double source d'inspiration. D'abord, celle-ci est technique et économique, car la raison se trouve dans l'*imitation* du squelette des animaux et/ou des groupements de troncs d'arbres qui sont à l'origine des ordres grecs. L'imitation de la Nature devient prouvée ! Alors l'effet lumineux intense s'infiltré naturellement et hausse au sublime le lieu du culte divin. Ensuite, la seconde source, *historicisante*, est relative au caractère de la commande et à la destination de l'église royale et nationale. Vœu personnel de Louis XV à la suite de sa guérison, en remerciement à la sainte patronne de Paris, Geneviève, la reconstruction au sommet du Quartier Latin de son lieu de sépulture qui accueille des pèlerinages, honore les origines de la monarchie : humble bergère, Geneviève fut l'amie et le soutien de Clovis, le premier roi chrétien de la dynastie des Mérovingiens.

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

scientifique. On connaît les graves vicissitudes du chantier du « Panthéon » durant plus d'un demi-siècle ! Dans une recherche d'équilibre absolu, tant esthétique que physique, Soufflot a donc longtemps hésité sur la forme du dôme qui devait couronner son temple « à l'antique moderne ». Le plus singulier projet fut celui de l'année de la pose de la première pierre de l'édifice, en 1764 par le roi lui-même : on y reconnaît un tambour orné d'une architecture renaissance italienne, mais le dôme se métamorphose en cône à degré, suggérant la silhouette pyramidale du tombeau d'Halicarnasse, l'une des sept Merveilles du monde... L'année même de l'événement, ce projet emblématique inspire directement un jeune lauréat de l'Académie de Parme dans ce dessin pour une « Chapelle sépulcrale » !

Principal sujet d'études, depuis l'origine des traités d'architecture jusqu'aux débats académiques, la *typologie* des ordres antiques et modernes s'est illustrée dans l'art de Soufflot d'une manière éclectique novatrice. Trois exemples, sans plus de commentaires, car ils résument à eux seuls sa capacité à synthétiser la source de ses modèles, renvoient d'abord à l'idéal du « goût à la grecque », puis au palladianisme grandissant, à l'hommage à Michel Ange et, enfin, à la pure invention. La fascination que lui procure le dorique grec primitif qu'il dessine à Paestum, lors du second voyage, lui inspire un premier projet pour la crypte de Sainte-Geneviève (dans la construction définitive, il le transformera en un compromis entre le chapiteau primitif et le fût adapté du dorique « sans base » de Palladio). C'est au modèle de Michel Ange qu'il emprunte les chapiteaux de l'Ecole de Droit qui se dresse face au Panthéon : mais l'ionique qu'il dessine rectifie et épure l'original du Capitole. Enfin, très précocement dans sa carrière, pour le chapiteau ionique qu'il met en œuvre à l'Hôtel-Dieu de Lyon, je n'ai trouvé aucun modèle. D'où lui vient l'idée d'une telle élégance alliée à la plus simple expression de la volute ?

Ennemond-Alexandre Petitot est, sans doute, l'élève et le disciple le plus célèbre de Soufflot. Piranésien français formé lui-aussi à Rome, il devient l'architecte du Duché de Parme où il fit toute sa carrière. Ses œuvres, riches en sculptures, montrent non seulement un talent virtuose de dessinateur, mais également [ici, dans un projet de fontaine] une très forte imprégnation de l'esthétique de Bouchardon. L'hommage est flagrant et pourtant le goût « ruiniste », piranésien, n'est pas sans dissonance volontaire avec le pittoresque naturel. L'originalité de son « goût à la

grecque », dont il s’amuse lui-même en diffusant par la gravure les costumes au décor architectural provoquant d’une célèbre mascarade, est fièrement attestée ! Sa conscience d’architecte français, mis au service de la Cour de Parme, est vivement sollicitée quand la fille de Louis XV, Louise-Elisabeth, devient duchesse. Il s’agit désormais de *franciser* le goût d’une capitale de l’art italien, auparavant sous domination espagnole... « A la manière de... », Petitot incorpore dans certains dessins des chefs-d’œuvre emblématiques du *Grand genre* imposé au XVII<sup>e</sup> siècle par le Roi Soleil : la Porte Saint-Denis à Paris, pour un projet de façade du Palais ducal et l’élévation intérieure de la chapelle palatiale de Versailles comme modèle de celle du palais de Parme... La relation franco-italienne suit les mouvements d’une sorte de balance et, quand un artiste français œuvre sur le sol d’Italie, la balance penche vers les modèles français qu’il s’agit de favoriser !

Jacques Gondoin, distingué très jeune par Louis XV qui lui confie le projet et la construction de l’Académie et Ecoles de Chirurgie à Paris (programme très novateur qui tient au cœur du souverain), Gondoin, piranésien formé à Rome, illustre un *atticisme* français qui synthétise l’art le plus épuré de Palladio et la simplicité grecque idéale, mais avec des effets scénographiques et un pittoresque d’invention parfaitement antiacadémique. Témoins ces chapiteaux d’angle, aux volutes imbriquées à l’équerre, dont il justifie la présence (tout en les simplifiant) par l’autorité de leur inventeur à la Renaissance : Philibert De l’Orme, au tombeau de François I<sup>er</sup>... On ne sait pas assez que, lors d’un second séjour en Italie (1775) où il visite Tivoli et la Villa d’Hadrien, Gondoin offrit à Piranèse les dessins de ses relevés...

Ce syncrétisme d’hommage aux maîtres italiens, qui unit l’inspiration grecque et l’affirmation d’un *historicisme* « à la française », caractérise tout l’art des deux architectes majeurs du dernier tiers du Siècle des Lumières : Charles De Wailly et Claude-Nicolas Ledoux. Le premier effectua trois longs séjours en Italie, de sa jeunesse à la maturité. Le second ne franchit jamais les Alpes, ni la mer, mais son éducation et sa curiosité insatiable nourrirent son imagination de l’exemple des maîtres. Son œuvre en témoigne, tout comme les citations ou les évocations qui s’accumulent dans le grand livre d’architecture qu’il publie en 1804.

Je dois conclure, aussi me limiterai-je à montrer trois ou quatre œuvres dans lesquelles le génie d'*interprétation*, voire d'*analyse*, de ces artistes confirme et nuance encore la référence et l'hommage aux maîtres italiens.

De Wailly, coauteur (avec son ami Marie-Joseph Peyre) de la Nouvelle Comédie française à Paris (Théâtre de l'Odéon actuel), conçut cet édifice de prestige comme un Temple d'Apollon et des Muses dédié au *Parnasse français*. L'emploi d'un ordre dorique sévère pour une architecture de loisir surprit à l'époque. Mais l'aspect des murs à bossages affirmés, percés de baies variées, s'offrait en continuité avec un chef-d'œuvre voisin : la Palais du Luxembourg construit au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle par Salomon de Brosse à l'image du Palais Pitti de Florence, à la demande exprès de la reine Marie de Médicis. Egalement, l'art de Raphaël inspire De Wailly, avec son projet de *Vestibule de la Nouvelle Comédie* dont il expose le dessin – on pourrait dire la *peinture* – au Salon du Louvre. On s'étonna de voir s'y promener des spectateurs vêtus « à l'athénienne », sans trop penser, peut-être, que l'architecte du roi rendait en effet hommage – par l'ambiance de sa composition et quelques citations de détail – au peintre de l'*Ecole d'Athènes*, la fresque du Vatican. De Wailly, célèbre comme architecte-peintre, s'est plu à célébrer dans Raphaël le *parangon* du goût classique, avant Poussin ou Le Sueur...

Ailleurs, l'hommage à Palladio n'est pas en reste, par exemple dans l'usage constant de la *serlienne* (la « *venetian bay* » ou *window*, comme disent les Anglais !), l'un des signes du palladianisme international naissant. De Wailly en glorifie l'usage monumental, en Italie même, où il fait construire à Gênes, sur ses plans, le salon du Palais Spinola (détruit par les bombardements de la dernière guerre). Ses dessins grandioses, également exposés au Salon du Louvre, sont publiés en gravure par ses soins dans le *Supplément de l'Encyclopédie* (1777). L'exemple de Palladio ne suffit pas à faire comprendre la perspective illusionniste de cette structure géante : la profondeur dans la vision du miroir, c'est à l'admiration du Bernin qu'il l'emprunte, dans l'effet de l'imposant *Scala Regia* du Vatican... Encore Le Bernin ? Un petit chef-d'œuvre de De Wailly s'y réfère plus nettement, mais moins explicitement dans le résultat formel audacieusement inédit : la chaire à prêcher qu'il élève, en 1788-1789, dans l'église Saint-Sulpice. L'artiste actualise le souvenir de dessins qu'il a

effectués de la *Cathedra Petri* du Bernin à Saint-Pierre de Rome. Il les expose au Salon du Louvre, tout en poursuivant ses recherches d'inspiration à partir d'esquisses analytiques : symbolique du décor sculpté, effets lumineux et structure légère en suspension, sont disséqués dans ces quatre croquis. Le résultat n'est plus un meuble, traditionnellement suspendu et adossé à un pilier de la nef de l'église. Il invente un édicule complet, indépendant, véritable *instrument* de la prédication (ce que n'était pas le modèle papal, lui à vocation allégorique). La présence active du prêtre est constamment figurée sur tous les dessins, certains à l'accent très théâtral... C'est aussi une dramaturgie de la *Pénitence* qu'accompagnent les statues des *Trois Vertus Théologiques* !

Oui, je conclus cette conférence, très *lacunaire*, dans laquelle je n'ai montré qu'un exemple de théâtre (l'Odéon), sans commenter les caractères extrêmement innovants de l'intérieur de la salle de spectacle. Ce type de programme architectural demeure pourtant un des thèmes majeurs et des observations des voyageurs en Italie et de la réforme souhaitée en France par les architectes, les dramaturges (Voltaire, le premier) et même par l'autorité des Bâtiments du roi. Une vraie dialectique surgit, dans laquelle la tradition séculaire italienne, très dominante en Europe, se voit opposée ou amalgamée au modèle gréco-romain qui resurgit dans l'imaginaire. Dans la salle idéale, il est désormais question d'introduire, à la place des loges « en cages à poulet » – expression méprisante du temps ! – la *cavea* égalitaire antique et son ordonnance de colonnade libre au pourtour. Plus que le théâtre d'Herculanum, redécouvert et restitué par les théoriciens archéologues, c'est alors le Théâtre Olympique de Vicence qui paraît être le premier modèle *moderne*. Soit, dès 1580 : Andrea Palladio n'avait cessé d'être compris comme le génial médiateur entre l'antique vénéré et l'ennoblissement de l'activité urbaine la plus raffinée. En écho à la Renaissance, le Siècle des Lumières réactive les ambitions de l'intelligentzia progressiste. Deux prototypes vont satisfaire ces nouvelles exigences, somptueusement : l'Opéra du château de Versailles de Gabriel (secondé par De Wailly) et le théâtre de la Ville de Besançon construit par Ledoux. La *cavea* (ou pseudo *cavea* à balcons dégressifs), couronnée d'une colonnade à l'amphithéâtre devint un prototype des théâtres de l'époque révolutionnaire et le modèle des Assemblées nationales ou du Sénat...

Ledoux, bien conscient de la révolution qu'il engage avec la conception de sa salle de spectacle, en propose lui-même un commentaire suggestif dans cette fameuse gravure intitulée « *Coup d'œil du théâtre de Besançon* ». Il ne s'agit pas d'une évocation de *La Curiosité*, même si je m'autorise le clin d'œil à la boîte d'optique de Boucher, projetée en introduction ! Comme une allégorie du *Sensualisme*, l'image synthétise la progression du *sens de la vue* en montrant : l'œil anatomique, la pupille transparente et interrogative du *regard* que complète le faisceau lumineux de la *vision*. Comme un spectacle, l'art se fait miroir et, ici sur les gradins égalitaires, avant même la représentation, c'est dans l'assemblée unie du public que s'opère la catharsis.

Deux détails de peinture de Poussin rappellent, par le choix de ses *fabriques* d'architecture, que le grand paysagiste du XVII<sup>e</sup> siècle a, sans doute, été le premier *palladien* français... Ledoux ne pouvait l'ignorer... Deux projections encore d'œuvres de Ledoux : elles témoignent explicitement de l'influence de Palladio, de Piranèse et de Philibert De l'Orme parmi les maîtres modernes, mais dans un style qui n'appartient qu'à lui.

\*\*\*

## **Bibliographie sélective**

### **Généralités**

André Chastel, *L'Art français*, tome III, *Ancien Régime, 1620-1775* et tome IV, *Le temps de l'éloquence, 1775-1825*, Paris, Flammarion, 1995-1996.

Janine Barrier, *Les architectes européens à Rome, 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*. Paris, Editions du Patrimoine, 2005

*Piranèse et les Français, 1740-1790*, catalogue d'exposition (Rome, Dijon, Paris), éd. Dell'Elefante, Rome, 1976.

Georges Brunel (dir.), *Piranèse et les Français*, actes du colloque de Rome (mai 1976), Rome, éd. Dell'Elefante, 1978.

Daniel Rabreau & Bruno Tollon (dir.), *Le Progrès des Arts réunis. Mythe culturel des origines de La Révolution à La fin De L'Empire?*, actes du Colloque de Bordeaux-Toulouse (22-26 Mai 1989), Bordeaux, éd. William Blake & Co Art & Arts, 1992.

*Edme Bouchardon, 1798-1762. Une idée du beau*, catalogue d'exposition, Paris, Louvre, éd. Somogy-Louvre éditions, 2016.

*Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, sous la dir. de Claire Ollagnier et Daniel Rabreau, actes du colloque de Paris (GHAMU-octobre 2014), Paris, Picard, 2015

Michel Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, éd. Mengès, 1995.

*Soufflot et son temps, 1780-1980*, catalogue d'exposition, sous la dir. de Michel Gallet, Lyon, éd. CNMHS, 1980.

*Petitot : un artista del settecento europeo a Parma*, catalogue d'exposition, sous la dir. de Giorgio Cusatelli, éd. Ugo Guanda, Parme, 1997.

Monique Mosser et Daniel Rabreau, *Charles De Wailly (1730-1798), peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, Paris, éd. CNMH, 1979.

Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux. L'architecture et les fastes du temps*, coll. « Annales du Centre Ledoux », t. III, Paris-Bordeaux, éd. William Blake & Co Art & Arts, 2000. (2<sup>e</sup> édition bilingue, russe-français, Ekaterinbourg, 2007, traduction d'O.Makhneva-Barabanova, préface d'A. Barabanov.

#### **Sur les thèmes de la conférence**

Daniel Rabreau, « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé, propos sur le chef-d'oeuvre animalier d'Edme Bouchardon », *Les écuries royales, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Colloque International de l'Académie équestre de Versailles, château de Versailles, 26-28 sept. 1996.

Daniel Rabreau « Autour du voyage d'Italie (1750). Soufflot, Cochin et M. de Marigny réformateurs de l'architecture théâtrale française », *Bollettino C.I.S.A. Andrea Palladio*, vol. XVII, Vicence, 1975.

Monique Mosser et Daniel Rabreau (dir. et communication), « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, n<sup>o</sup> spécial des *Cahiers de la recherche architecturale*, Paris, 1980.

Daniel Rabreau, « La basilique Sainte-Geneviève de Soufflot », chapitre dans *Le Panthéon symbole des révolutions. De l'église de la Nation au temple des grands hommes*, sous la dir. de B. Bergdoll, Paris, Picard, 1989

Michel Gallet et Daniel Rabreau, « La Chaire de Saint-Sulpice. Sa création par Charles De Wailly et l'exemple de Bernin en France à la fin de l'Ancien Régime », *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 98<sup>e</sup> année 1971, Paris, 1974.

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

Daniel Rabreau, « L'image du monument et l'éducation du regard au XVIII<sup>e</sup> siècle. De la figuration du projet à la mise en scène de sa réception », actes du colloque *La représentation du monument*, (Aix-en-Provence, mai 2003), publication internet du Ghamu, [www.ghamu.org](http://www.ghamu.org). 2012.

Daniel Rabreau, « L'exaltation du passé national dans les monuments modernes. Prélude d'une politique du patrimoine à la fin de l'Ancien Régime ? », *Patrimoine et Société*, sous la dir. de J.-Y Andrieux, Rennes, 1998.

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

Daniel Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon. Naissance du monument de loisir au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Belin, 2007.

Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. du Patrimoine, Paris, 2008.

Daniel Rabreau, « Tra Neoclassicismo e Eclettismo: I modelli palladiani nell'architettura francese del XIX secolo », *Palladio e la sua eredità nel mondo* (sous la dir. de R. Cevese), catalogue d'exposition, Vicence, 1980.

Daniel Rabreau, « Du palais Mancini aux chantiers d'architecture et d'embellissement. L'application des modèles au progrès des arts. 1750-1774 », actes du colloque *L'Accademia di Francia a Roma nel Settecento* (Villa Médicis, Rome, mars 2010), Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes, 2016 (et publication internet du Ghamu, [www.ghamu.org](http://www.ghamu.org), 2013).