
Histoire de l'architecture occidentale aux XIX^e et XX^e siècles

Jean-Michel Leniaud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/2643>

DOI : [10.4000/ashp.2643](https://doi.org/10.4000/ashp.2643)

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 295-299

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Jean-Michel Leniaud, « Histoire de l'architecture occidentale aux XIX^e et XX^e siècles », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 149 | 2018, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 08 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/2643> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.2643>

Tous droits réservés : EPHE

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE OCCIDENTALE AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Directeur d'études : M. Jean-Michel LENIAUD

Programme de l'année 2016-2017 : *Sur la question des néo-styles : le néo-Renaissance.*

La publication en 2015 de l'ouvrage d'Antonio Brucculeri et de Sabine Frommel *Renaissance italienne et architecture au XIX^e siècle. Interprétations et restitutions*, puis l'animation par le directeur d'études en 2017 d'une table ronde relative à l'ouvrage organisée par les auteurs à l'Institut universitaire de Florence a permis dans le cadre de la conférence une mise au point sur la question du néo-Renaissance dont les années antérieures avaient déjà donné l'occasion de développements, sur le style Henri II, sur Viollet-le-Duc et la Renaissance française, sur Louis Dimier et l'œuvre architecturale du Primatice, sur la pensée de Henri de Geymüller et sur Camillo Boito.

1. Tenter de situer le néo-Renaissance parmi les autres néo-styles conduit à faire observer que le terme désigne un concept passablement flou au milieu de notions assez bien précisées. Un seul exemple permet de prendre conscience de cette caractéristique : le choix qui a été fait par les architectes Debret et Duban à la façade du palais des études de l'École des beaux-arts des artistes dont les noms y ont été gravés : Van Eyck, Cimabue, Erwin de Steinbach, Mantegna, Ghiberti, Titien, Bramante, Raphael, Michel Ange, Léonard de Vinci, Brunelleschi, Donatello, Véronèse, Giotto, Robert de Luzarches, Fiesole. On trouve, inscrits sur cette liste, des architectes, des sculpteurs et des peintres, des Français, des Italiens et des artistes originaires des Flandres et des pays de langue allemande. Mais surtout une chronologie mystérieusement choisie rassemblant au XVI^e siècle des représentants du Moyen Âge. On peut certes considérer que Debret et Duban ont voulu honorer en même temps le Moyen Âge et la Renaissance comme deux étapes importantes de l'histoire de l'art. Mais pourquoi, dans ces conditions, avoir placé côte à côte Van Eyck, Cimabue et Erwin de Steinbach, qui ont vécu à des époques très différentes. En d'autres termes, au début des années 1830, dans le temps de l'enseignement artistique, on ne distingue pas clairement le Moyen Âge et la Renaissance.

En revanche, le néo-gothique s'évalue avec une certaine précision. Il se situe à peu près clairement entre la rationalité et la fantaisie décorative et vise des édifices qui se caractérisent par leur système constructif (croisée d'ogives associée à un contreboutement) et font référence à des types qui ont été inventés ou mis au point dans le domaine royal en Île-de-France au XII^e-XIII^e siècle. Le néo-roman ou romano-byzantin a voulu désigner, pour sa part, une architecture conçue sur le même modèle structurel mais en remplaçant la croisée d'ogives par le plein-cintre, éventuellement par la voûte d'arêtes. Le néo-paléochrétien s'inspire des basiliques et du système ornemental de l'époque paléochrétienne.

Le concept de « néo-baroque » s'est construit en même temps que les historiens de l'art ont établi le paradigme du baroque : d'un côté, Charles Garnier l'invente plastiquement à l'Opéra de Paris et à Monte Carlo en faisant particulièrement référence à Michel-Ange et au maniérisme. De l'autre, Heinrich Wölfflin met au point des critères qui servent à le distinguer d'avec le classique : le colossal, le refus du cadre, l'agitation des formes...

Le néo-Renaissance s'avère un outil conceptuel beaucoup moins saisissable. Observons qu'il s'agit d'un concept historiographique, celui de Renaissance, forgé à partir de Jules Michelet jusqu'à Lucien Febvre par opposition au Moyen Âge chrétien et monoconfessionnel. Il se caractérise par un jugement de valeur favorable pour tout ce qui a trait à la Réforme et dénonce de façon polémique l'action de l'Église romaine. Dans cette optique, la Renaissance commence avec les guerres d'Italie et prend fin avec le retour de Henri IV au sein du catholicisme.

L'utilisation du concept de Renaissance en histoire de l'art soulève de nombreuses difficultés. En premier, sous l'angle de la périodisation : faut-il commencer à 1350, comme le font les Italiens ? Ou depuis 1450 à l'exemple d'Henri de Geymüller ? Et à quelle date doit-on clore le phénomène ? À cet égard, la chronologie de Geymüller remet en cause les coupures habituelles des historiens, puisque son histoire de l'architecture de la Renaissance s'achève au milieu du xviii^e siècle, englobant tout le xvii^e siècle. Sous le point de vue, aussi, de la localisation géographique : peut-on parler d'Italie, alors que le pays actuellement désigné comme tel est divisé en plusieurs entités politiques et culturelles : Florence, Milan, Rome, Venise, Naples, etc. ? La production artistique de ces différentes cités n'a pas simultanément fait l'objet de l'intérêt des amateurs aux xviii^e et xix^e siècles : Étienne-Jean Delécluze signale, à propos de son voyage en Italie en 1823 et de son passage par Florence, qu'on passait à cette époque devant cette cité sans s'y arrêter. Il est difficile, faute de préciser de telles inconnues, de constituer un corpus référentiel d'œuvres d'art qui puissent aider à caractériser non seulement ce qu'on entend en histoire de l'art par Renaissance, mais plus encore par néo-Renaissance.

2. Néanmoins, et pour essayer d'y voir plus clair, je propose deux outils notionnels, à employer sur le mode métaphorique, l'un et l'autre empruntés à l'univers de l'astronomie : nébuleuse et galaxie. Le terme « nébuleuse » désigne un objet céleste composé de gaz raréfié et de poussières interstellaires. Il a évolué dans sa définition au fil du temps : avant les années 1920, il concernait tout objet du ciel d'aspect diffus. On sait aujourd'hui que les nébuleuses jouent un rôle clé dans la formation des étoiles. On pourrait énoncer à partir de ces approximations lexicales que la nébuleuse fait penser à la modernité, notion qui ne peut pas de résoudre dans un paradigme précis : elle a besoin, pour révéler son efficacité, de s'entourer d'un halo flou. De son côté, le terme « galaxie » désigne un assemblage d'étoiles, de gaz, de poussières et de matières noires, contenant parfois un trou noir supermassif en son centre. On pourrait établir une analogie entre le trou noir et l'art de la Renaissance : existe-t-il stylistiquement ? Ce n'est pas certain mais l'énergie qu'il produit engendre un assemblage de productions néo-Renaissance. Il n'est pas nécessaire, en définitive, que les contours du concept soient clairement dessinés pour analyser sa capacité dynamique à produire du néo-style.

3. Les études rassemblées par Antonio Brucculeri et Sabine Frommel sont fondées sur un socle bibliographique dont il faut dire quelques mots. Les *Livraisons d'histoire de l'architecture* ont publié diverses recherches sur la question : le château de Sully (Marianne Métais), les architectes Pierre-Charles Dusillion (Joseph Specklin) et Jean-Louis Pascal (Anne Richard-Bazire). Henry de Geymüller a fait l'objet de plusieurs études, en particulier de Joseph Ploder. J'ai moi même précisé l'origine et les contours de ce qu'on appelé « Henri II », analysé les rapports historiographiques que Viollet-le-Duc entretenait avec la Renaissance français, mis en évidence la fortune critique de Primatice architecte, fait apparaître la contemporanéité de l'entreprise de Charles Garnier pour inventer le néo-baroque à partir du maniérisme michelangelesque avec la réflexion de Wölfflin pour sur la notion de baroque.

Dans ce contexte, le premier mérite de l'ouvrage tient en ce que, pour la première fois, une réflexion substantielle (325 p.) est consacrée à la question. On y constate un nombre considérable d'études (22 études de cas), concernant une partie importante de l'Europe : la France, l'Italie, les pays de langue allemande et la Russie. Plusieurs de ces travaux concernent l'Italie : il faut le saluer car, si les états qui ont formé l'Italie ont inventé la plastique de la Renaissance, observons que, dans l'historiographie de l'architecture italienne, le XIX^e siècle et les néo-styles, y compris le néo-Renaissance, ont compté parmi les parents pauvres. Certaines de ces études ont touché des questions fondamentales, par exemple en soulignant l'importance de Jacob Burckhardt aux côtés de Vasari, de Michelet et de Wölfflin.

In fine, le constat se dessine que le néo-Renaissance constitue un chapitre très étendu de l'italianisme, qu'il se compose de trois ensembles. Le premier de ceux-ci, marqué par le quattrocento et le palladianisme, se caractérise par le goût de l'ascèse en matière d'ornements et de la raison mathématique dans l'équilibre des volumes. Il s'est nourri en France des publications de Percier et Fontaine sur les palais romains et sur l'architecture du quattrocento et s'est signalé par les édifices majeurs, telle la chapelle expiatoire. Le deuxième correspond au néo-baroque qu'inspire le maniérisme michelangelesque, insiste sur l'énormité des volumes, la volubilité ornementale et la luxuriance de la polychromie, privilégie l'expression des affects. Félix Duban a été le pionnier de cette tendance, suivi de Charles Garnier.

La rationalité du premier ensemble se distingue du romantisme du deuxième. Mais on perçoit aussi une zone intermédiaire, beaucoup plus floue, non seulement pour les références dont elle se nourrit mais pour les concepts esthétiques qui peuvent servir à les décrire. Peut-on y voir une sorte d'éclectisme ? Pour la France j'y rangerai volontiers des architectures qui peuvent donner l'impression de puiser aux sources de la Renaissance française mais qui semblent aussi se livrer à un exercice de compilation des formes, tel l'Hôtel de Ville de Paris ou le tribunal de commerce ou encore des églises comme Saint-François Xavier à Paris, certes néo-Renaissance, mais puisant largement dans le répertoire du XVII^e siècle.

4. Proposons quelques pistes de recherche. En premier, quelle relation le néo-Renaissance entretient-il avec le paysage urbain ? Ou, autrement dit, quelle place lui laissent les autres néo-styles ? Il flirte clairement avec les hôtels de ville comme le montrent à Paris les exemple de la mairie du 1^{er} arrondissement, construite par Hitdorff et l'Hôtel de Ville lui même de Théodore Ballu et Édouard Deperthes. On le

rencontre aussi dans quelques églises : la Trinité édifée encore par Ballu ou à Saint-François-Xavier d'Adrien Lussan. Peut-on ajouter d'autres catégories à ces deux types d'édifices publics ? La question mérite d'être examinée de près.

Autre piste, celle de la dimension des constructions. Contrairement à la plupart de leurs modèles du *xvi^e* siècle, beaucoup d'édifices néo-Renaissance affectent des dimensions gigantesques : n'est-ce pas trahir les modèles ? C'est la cas de l'Hôtel de Ville de Paris et aussi, à l'autre extrémité de l'Europe, du palais de la Loubianka à Moscou, tristement connu pour avoir abriter le KGB pendant la dictature soviétique. Ce palais a été construit en 1889 par l'architecte Alexander V. Ivanov pour le compte de la compagnie d'assurances Rossia. Il se voulait en style « néo-baroque », il s'inspire en réalité des élévations du palais Farnèse, édifice qui tranche par sa taille sur les autres édifices romains mais qui reste d'une échelle très réduite par comparaison avec la Loubianka.

Dernière question, celle des transferts culturels. Peut-on employer ce concept pour désigner des emprunts à une culture universelle ? Probablement pas : la culture antique, par exemple, ne peut pas faire l'objet de transferts culturels puisqu'elle s'interprète comme un héritage universel. S'agissant de l'Italie de la Renaissance, qui est présente dans toute l'Europe comme la strate d'un socle, il en va probablement de même mais la question est à mettre à l'étude. À quoi doit-on réserver la notion de « transfert » : à l'identitaire, au pittoresque, au singulier ?

5. L'analyse des instrumentalisation possibles du néo-Renaissance mérite d'être traitée à part. Clairement identifiable, la première concerne la querelle de la rigueur et du luxe, des classes sociales installées et des nouvelles classes sociales, des anciens riches contre les parvenus, de l'atticisme contre l'asianisme : elle oppose le quattrocento florentin et le palladien d'un côté au néo-baroque de l'autre. La deuxième met en rapports dialectiques l'universalisme et l'identité. On s'est habitué à l'idée que le goût pour le Moyen Âge correspondait à la montée des identités nationales et que le néo-Renaissance répondait à des aspirations universalistes : est-ce si simple ? Il est des écoles nationales à l'époque de la Renaissance, en France en particulier : l'architecture de la Renaissance française est sensée faire preuve, selon Viollet-le-Duc, des qualités de rationalité qui illustrent l'art gothique. En conséquence, l'emploi du néo-Renaissance à la Française doit être suscité par un projet national, à l'Hôtel de Ville de Paris, par exemple, quand bien même l'architecte d'origine en serait-il d'origine italienne. Il n'en reste pas moins que, dans l'Autriche-Hongrie des derniers Habsbourg, le néo-Renaissance fait partie des marques qui affirment l'unité impériale face aux aspirations identitaires des peuples qui composent l'Empire. Une troisième instrumentalisation possible concerne le rapport à la modernité. Adopter le néo-Renaissance revient-il à s'inscrire dans le champs du progrès, celui de la civilisation industrielle, voire celui de la laïcité ? À la cathédrale de Marseille, la pensée saint-simonienne s'est traduite par le dessin de Léon Vaudoyer comme l'expression de la sortie multiséculaire des temps de l'oppression cléricale pour parvenir à l'avènement de la raison, symbolisé par un dôme inspiré de celui de Santa Maria dei Fiore. Sous cet angle, le concept d'« époque de transition » élaboré par le fouriériste César Daly prend tout son sens : la fécondité de la Renaissance confirme sa modernité et réciproquement.

Il reste beaucoup à faire pour explorer à fond la nébuleuse néo-Renaissance. L'ouvrage *Renaissance italienne et architecture au XIX^e siècle* a permis un nombre significatif d'incursions à propos d'architectures jusqu'alors négligées. Reste à poursuivre ce travail exploratoire.