



Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle et Yves Pauwels (dir.)

Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance Actes de colloque

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières

Daniel Rabreau

DOI : 10.4000/books.inha.3422

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902653



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

RABREAU, Daniel. *Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières* In : *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance : Actes de colloque* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/3422>>. ISBN : 9782917902653. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3422>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

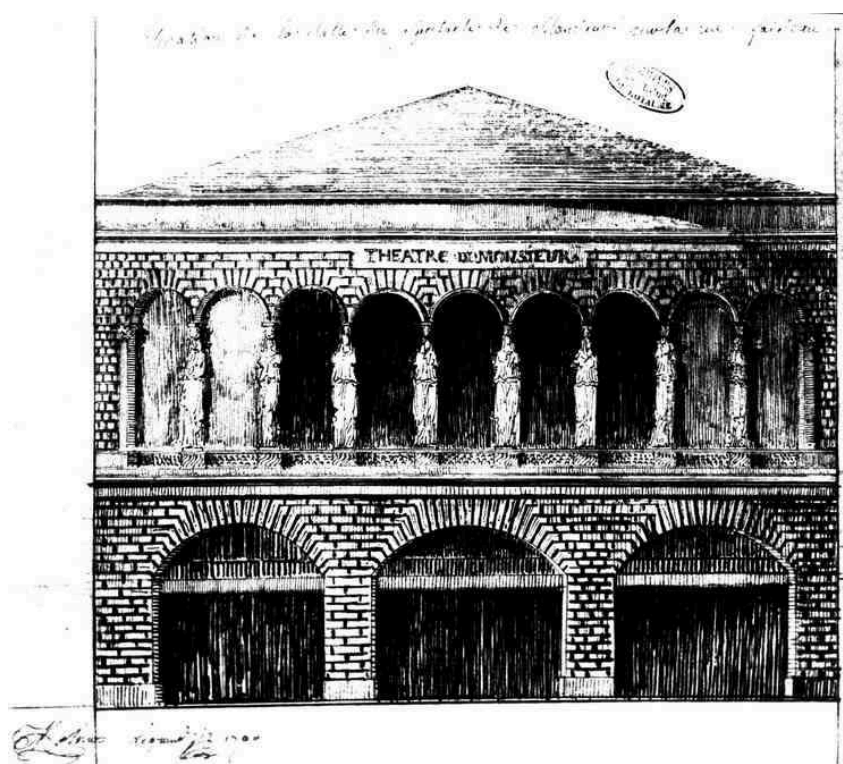
Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières

Daniel Rabreau

Motifs et effets du Temps des Goths et de la Renaissance des arts

- ¹ On n'a guère évalué aujourd'hui les retombées de la curiosité qu'artistes et amateurs de l'époque de Louis XV et de Louis XVI, portèrent à l'art et aux artistes de la Renaissance – au sens large, qui s'étend jusqu'au début du XVII^e siècle. Obsédés par l'idée de *Néoclassicisme*, les historiens de l'art ont minoré cet aspect de la culture artistique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; ils n'en ont pas vu en tout cas la diversité¹. Au mieux, ils se sont contentés d'expliquer une certaine curiosité pour le XVI^e siècle, comme prolégomènes à l'apparition du *style Empire* (bien imprévisible, même dans les premières œuvres de Percier et de Fontaine)².

Fig. 1. J.-G. Legrand et J. Molinos, élévation de la façade du Théâtre Feydeau à Paris



Plume, 1790, Paris, Archives nationales Z1J.

Cliché de l'auteur.

- 2 Certes, les noms des architectes Jacques-Guillaume Legrand, Jacques Molinos, Bernard Poyet, et du sculpteur Augustin Pajou, sont associés à celui de Jean Goujon, dans la sauvegarde et le remontage de la Fontaine des Innocents³. Les noms de Legrand et de Molinos sont encore évocateurs du modèle qu'ils choisirent pour exécuter la première coupole en charpente de la Halle aux blés : Philibert De l'Orme⁴ – Chalgrin s'en inspire à Saint-Philippe-du-Roule. Mais on n'a pas assez insisté sur le fait qu'il ne s'agit pas d'exemples exceptionnels. Le style « à la Goujon » est nommément identifié par les critiques, les amateurs, les gazetiers ou les artistes eux-mêmes, au style le plus avancé des sculpteurs du règne de Louis XVI et du Directoire ; l'exécution de nombreuses charpentes « à la Philibert » en France, à la suite du prototype réinventé par Legrand et Molinos, prouve clairement que ces « imitations » tenaient lieu d'impulsion *progressiste*, alors jugée nécessaire aux arts comme aux gouvernements. La préservation de la colonne Médicis de Jean Bullant intégrée dans son plan de Halle aux blés par Nicolas Le Camus de Mézières⁵, le remontage avec des compléments de la Fontaine des Innocents, comme l'utilisation projetée des quatre statues de Vertus de l'atelier de Germain Pilon (musée du Louvre) pour la chasse de sainte Geneviève dans la nouvelle église de Jacques-Germain Soufflot (actuel Panthéon), témoignent donc d'un élargissement quasi *historiciste* du renouveau classique solidement promu dans l'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'inspiration du « goût à la grecque », au moment de la parution du livre sur Athènes de Julien-David Le Roy⁶, souscrit à l'hommage aux cariatides du Louvre de Jean Goujon, par exemple, soit en façade au théâtre Feydeau (fig. 1) de Legrand et Molinos qui font usage de ce motif⁷, soit en fond de tableau symbolique dans le *Pâris et Hélène* de Jacques-Louis David, ou encore comme décor de scène de la tragédie *Charles IX*

de Marie-Joseph Chénier, largement diffusé par la gravure. J'ai montré ailleurs⁸ comment une certaine prise de conscience *patrimoniale* – certes le vocable est anachronique ! – dirige, dès le milieu du règne de Louis XV, la réflexion sur plusieurs témoins emblématiques de l'histoire de la Nation (depuis les « modernes » Goths jusqu'au Grand siècle de Louis XIV), parallèlement avec l'émergence du culte des Grands hommes dont l'initiative ne revient pas uniquement au dernier directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, mais qu'il favorisera systématiquement dans ses commandes de statues et de peintures à sujet d'histoire moderne destinées au futur muséum.

L'« Architecture à la française » revisitée

- 3 Relisant Serlio, Palladio, Philibert De l'Orme et « deux ou trois auteurs de cette trempe », Claude-Nicolas Ledoux (selon son ami l'architecte Jacques Cellier, auteur de sa première biographie⁹) se lança dans la promotion d'une nouvelle architecture « à la française », où l'histoire nationale autorisait un *anti vitruvianisme* militant – c'est-à-dire anti académique dans le contexte de la docte assemblée à laquelle appartenait l'architecte...
- 4 Plus qu'à la théorie, cette communication est consacrée à l'usage et aux raisons d'être d'une nouvelle *parité* entre l'Antique et le Moderne historique qui bouleverse l'esthétique classique dominante dans tous les domaines de l'architecture.
- 5 Dans la *Description de Paris et de ses édifices* de Legrand et Landon, réédition augmentée de 1818, l'architecte Nicolas Goulet qualifiait l'architecture, toujours contestée, des pavillons d'octroi des fameuses barrières du mur des Fermiers généraux de Ledoux (1785-1789) en ces termes : « Cette architecture, pleine de grâce et de force, n'est ni égyptienne, ni grecque, ni romaine, c'est de l'architecture française ; elle est neuve et l'artiste n'en a puisé le goût et la forme que dans son imagination¹⁰. » Ce phénomène identitaire dans la création durant la période dite néoclassique, avec ses raisons d'être et l'exaltation des sources ou modèles historiques français qui l'expriment, est le grand absent de toutes les synthèses sur l'histoire de l'architecture en France, depuis Louis Hautecœur jusqu'à Pérouse de Montclos, en passant par Allan Braham ou Emil Kaufmann¹¹.

Fig. 2. Église Saint-Sulpice à Paris, vue de la trompe de la chapelle de la Vierge de Charles De Wailly



Cliché de l'auteur.

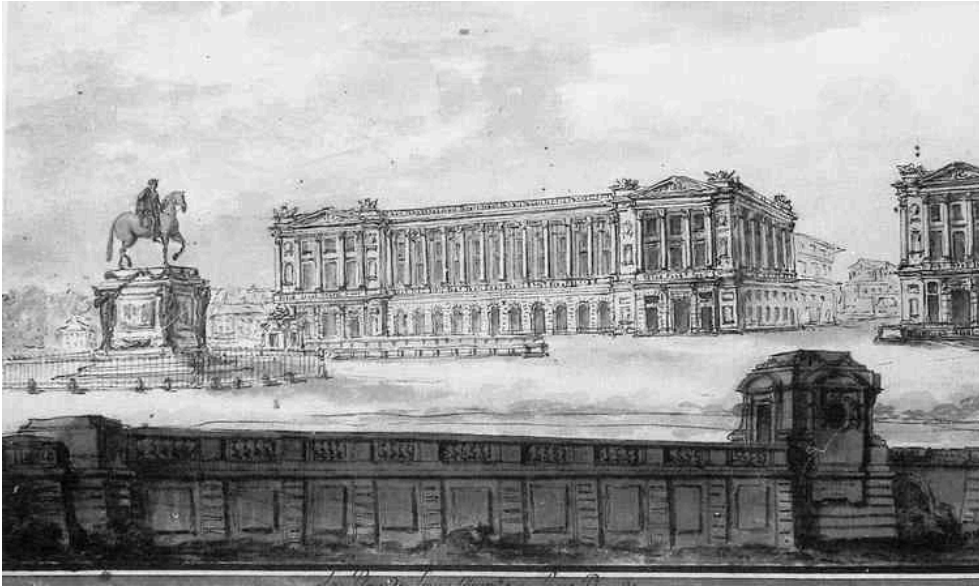
- 6 On aurait pourtant pu l'attendre dans la thèse de Jean-Marie Pérouse de Montclos consacrée à *L'Architecture à la française* (1982)¹². Il n'en est rien. On sait que l'auteur fonde sa théorie sur l'observation et l'analyse de la stéréotomie pour définir une architecture vernaculaire dominante, jusque dans l'architecture savante. La démonstration est faite, certes, pour une production qui s'étend du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle ; mais le demi-siècle qui s'achève vers 1800 est traité d'une manière paradoxale et quasi incompréhensible. Dans la deuxième partie de son livre, sous l'intitulé « Destin de la stéréotomie après 1750 » – période qu'il juge à juste titre anti vitruvienne – Montclos écrit : « Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la stéréotomie recule sous le double effet de la concurrence d'autres techniques et d'une proscription esthétique. Mais il ne s'agit que d'une éclipse de quelques dizaines d'années. Le XIX^e siècle rétrospectif favorise la renaissance de la stéréotomie, qui rentre en faveur à la fin du siècle et au début au XX^e siècle¹³. » Le Néoclassicisme, ou plutôt « l'utopie classique » « supra nationale », tels que l'envisage Pérouse de Montclos devient la bête noire qui « avoue sa véritable nature : internationaliste, ou mieux encore utopiste¹⁴ » ; « utopiste par doctrine, le classicisme prétendait libérer l'architecture de la topographie » pour mieux imposer sa « dictature¹⁵ ». Les mots sont forts. Mais la réflexion, qui s'appuie surtout sur quelques théoriciens de l'époque – des Charles-Nicolas Cochin, Marc-Antoine Laugier, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy ou Charles-François Viel – qui dénoncèrent l'exercice stéréotomique virtuose encore pratiqué de leur temps, ne justifie justement pas cette opposition entre moderne (c'est-à-dire régnicole – plutôt que vernaculaire) et classique universel imité de l'antique ! N'est-ce pas deux chefs-d'œuvre absolus du genre qui illustrent, bien paradoxalement, la théorie hâtive de notre collègue : pour la référence à la renaissance des arts, la

grande trompe, à la simplicité expressive, que Charles De Wailly ajoute à la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice en 1774 (fig. 2) et, bien sûr, l'église Sainte-Geneviève de Soufflot. Ce chantier, à la complexité rayonnante, témoigne d'une esthétique *gallo-grecque* de l'avenir qu'approuve publiquement, en 1765, le théoricien sensualiste de l'architecture Laugier¹⁶. En cours d'achèvement dans les années 1780-1790, l'édifice accuse une structure délicate et lumineuse, à la fois technique et symbolique, dont le système constructif gothique est épuré en apparence par l'usage de l'ordre et des ornements à l'antique – chef-d'œuvre de stéréotomie, Sainte-Geneviève fut également un chantier expérimental dans l'emploi démesuré du fer armant la pierre¹⁷.

- 7 Bien des exemples, tant à Paris qu'à Bordeaux, Lyon ou Nantes, illustreraient le triomphe de la stéréotomie jusqu'à l'époque révolutionnaire. Et se souvient-on que Ledoux lui-même, après Jean-Louis de Cordemoy et Laugier, témoignait son admiration pour l'architecture historique française « du bon vieux temps », comme on dit dans l'inspiration de la peinture *Troubadour*¹⁸ naissante sous Louis XV ? L'auteur de la Saline royale d'Arc-et-Senans écrit : « Oh ! Que de chefs-d'œuvre les Goths eussent laissés à la postérité, si les Phidias du temps avaient épuré leur style¹⁹... » Militant pour une libération de l'imagination créatrice, tout en respectant le goût dominant pour l'Antique, Ledoux s'est exprimé sur le recours aux sources formelles et aux modèles inspirateurs historiques :
- 8 « Les monuments de l'antiquité, leurs fragments, quels qu'ils soient, portent un caractère qui commande nos respects. Ceux des architectes modernes pourraient contribuer à fixer les bases de l'instruction, s'ils adaptaient ce qu'ils ont de bon à nos usages. En effet, comparez les productions de Ménésciclès [sic], celles de Palladio ; adaptez ces dernières à nos maisons de campagne, à nos châteaux couverts depuis un siècle d'une charpente tourmentée, que la faveur du temps qualifia de mansardes. Écartez cette absence du vrai goût ; appliquez les grands principes, les ordres qui exigent peu ou point de détails à nos manufactures ; vous verrez que l'on aurait pu les généraliser en les employant aux édifices qui excluent la dépense, et ne permettent que les effets que l'on obtient avec la combinaison des masses²⁰. »
- 9 Citant Du Cerceau et Inigo Jones, « et deux ou trois auteurs de cette trempe » (Serlio, Philibert De l'Orme, Palladio), comme le rappelle Cellierier, et citant même le *Songe de Poliphile*, Claude-Nicolas Ledoux poursuit sa réflexion historiciste : « Interrogez les cendres d'Illion, les annales des nations les plus célèbres ; tous ces hommes qui ont paru à leurs plus brillantes époques, pour le bonheur des arts autant que pour le progrès de la Civilisation : que nous apprendront-ils ? Les Grecs dégrossissent les masses que la main patiente de l'Égyptien a formées ; les peuples les plus modernes les atténuent ; elles s'appauvrissent sous Théodose ; les Goths occidentaux les divisent, et les rendent fatigantes à l'œil dont ils les surchargent²¹. »
- 10 L'épuration du goût, indispensable aux progrès espérés de l'architecture des Lumières, nécessite cette approche relative de l'antique par rapport aux autres sources historiques qui témoignent de l'évolution des civilisations. Ledoux semble suivre Laugier qui, de son côté, déclarait à propos de l'architecture du temps de Philibert De l'Orme ou de Salomon De Brosse, qu'il ne trouvait pas sans défauts évidemment : « Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quand au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous²². »

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

Fig. 3. W. Chambers, vue du fossé de la place Louis XV à Paris



Plume et lavis, 1774, Londres, Victoria & Albert Museum.
Cliché Centre Ledoux.

Fig. 4. Vue de la façade de l'Hôtel Dieu de Lyon



Cliché de l'auteur.

Fig. 5. Vue de la façade du palais de Justice de Paris



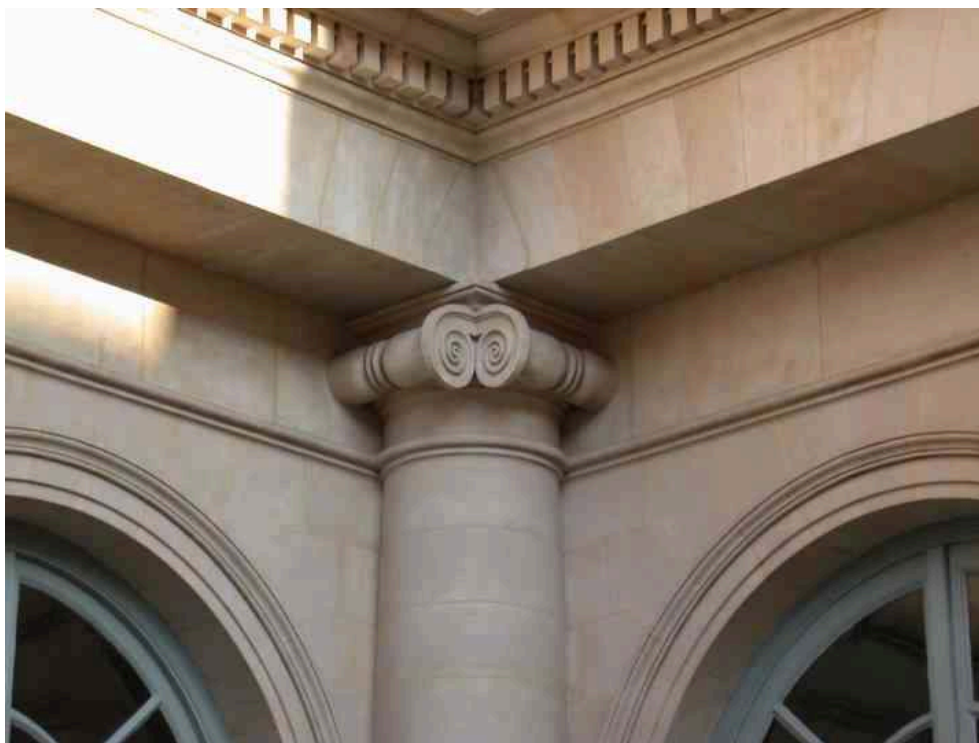
Cliché de l'auteur.

- 12 Après les premiers exemples d'un patrimoine historique national à préserver, on l'a vu, il faut considérer les signes de l'architecture « à la française », régnicole, comme emblèmes de la féodalité (sujet que j'ai développé antérieurement dans une étude intitulée, « Châteaux et révolution²³ »). J'aurais pu choisir de montrer ici deux girouettes bien explicites : celles de la Halle aux blés, dessinée par Le Camus de Mézières en forme de soc de charrue, ou celle de la nouvelle Comédie-Française (le Théâtre de l'Odéon actuel) dessinée en forme de lyre d'Apollon *fleurdelysée* par De Wailly. Deux autres emblèmes féodaux, cette fois monumentaux et fort répandus, récusent toute référence aux modèles réputés néoclassiques : les fossés, délimitant une plate-forme, dans l'architecture noble moderne (sans la moindre nécessité de douves défensives), et les gros pavillons carrés ou semi-cylindriques, substituts détestés des donjons depuis le XVI^e siècle, comme le rappelle Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy²⁴ – témoins, les fossés entourant l'espace noble de la statue de Louis XV (fig. 3) sur la place qui lui était consacrée (la Concorde actuelle), hors de la ville ou « aux champs » comme on disait ironiquement, et tels que les dessine l'architecte William Chambers en 1774 ; témoins également les dômes sur plan carré « à la française », dont la recrudescence après 1750 est flagrante, non seulement dans les châteaux, mais au centre même d'édifices publics royaux de la plus haute importance, par exemple depuis l'Hôtel Dieu de Lyon de Soufflot (fig. 4), jusqu'au Palais de justice à Paris sous Louis XVI, en passant par l'Ecole royale militaire d'Ange-Jacques Gabriel dont la partie centrale était d'ailleurs appelée le « château²⁵ »... Dans ces deux derniers cas, la présence d'une grille en fer forgé doré, ostentatoire, rappelle Versailles (fig. 5)...
- 13 Le phénomène *pavillonnaire* s'explique donc dans le cadre du recours à l'architecture *régnicole* des XVI^e et XVII^e siècles et, au-delà, au modèle ancestral : l'architecture féodale.

Avec tous les auteurs de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Quatremère de Quincy, à l'article « château » de l'*Encyclopédie méthodique* (1788 – il refuse explicitement de traiter le sujet et renvoie à l'article « maison de campagne »), rappelle qu'il faut regarder les pavillons carrés, massifs, ornés de bossages et couverts de dômes sur plan carré, comme les substituts des tours ou donjons de l'époque médiévale²⁶. Le Louvre et les Tuileries en sont le symbole absolu qui contraste évidemment avec l'archétype classique – fort discuté d'ailleurs – de la fameuse colonnade dite de Perrault, le glorieux moderne !

- 14 Nous allons le voir avec les barrières du mur des Fermiers généraux, c'est dans cet esprit que Ledoux exalte le style pavillonnaire – à l'encontre du motifs de la porte arc de triomphe qu'attendait Quatremère de Quincy²⁷. Signe urbain, royal et civique, les *Propylées* méritaient un décor approprié, parlant. L'idée *historique* de régénération, justifiait de bon droit le recours à la parure de bossages. Jadis les débats théoriques sur la « manière à la française », à partir des traités de Serlio et de Philibert De l'Orme, tournaient autour du bon usage de ce décor indissociablement lié, au XVI^e siècle, à la question de la *stéréotomie*²⁸. On sait comment l'*ordre français* inventé par De l'Orme, caractérisé notamment par des fûts bagués, était justifié par la façon de composer les colonnes avec des tambours dont il fallait cacher les joints – genre opposé aux colonnes monolithes à l'italienne.
- 15 Au XVIII^e siècle, un théoricien réformateur comme Laugier, qui n'approuve pas cette manière de composer, lui reconnaît toutefois des mérites qui pourraient bien avoir inspiré Ledoux dans sa propre démarche : je reprends la citation faite plus haut, car elle est fondamentale : « Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quant au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous²⁹. » Et mêlant tous les modernes – ceux qu'il appelle paradoxalement « nos anciens » pour les distinguer de l'antique – le bon abbé poursuit dans l'enthousiasme :
- 16 « Je suis presque tenté de regretter ces tours gothiques de diverses formes et de différentes hauteurs, qui flanquaient et distinguaient nos vieux châteaux³⁰. » « Pourquoi les vues des villes où l'on aperçoit une multitude de dômes et de tours dans une confusion de bâtiments hauts et bas, présentent-elles une perspective si frappante ? C'est que nous aimons en tout la diversité des masses. Ne renonçons donc point à la bonne habitude de les varier sur les façades de nos bâtiments. Souvenons-nous qu'il n'y a proprement que les hauteurs inégales qui varient les masses : parce qu'elles seules dessinent cette variété dans le vide des airs. Ce sont comme des montagnes à l'horizon, qui par l'inégalité de leurs contours, par la bizarrerie de leurs formes et par la fierté de leurs cimes, tracent devant nos yeux une scène pleine de pompe et de majesté³¹. » Louant les « gros pavillons surmontés de combles » qui l'enchantent au palais des Tuileries, car « de quelque endroit qu'on l'envisage [il] présente toujours l'idée d'un grand palais », contrairement à Versailles dont il critique l'uniformité et la platitude, Laugier érige en principe l'aspect *pavillonnaire* des grandes compositions architecturales : « La surface extérieure des bâtiments doit être proportionnée relativement à leurs différents genres. Ce sont ou des corps de logis, ou des pavillons, ou des portails, ou des tours, ou des galeries. De là résultent autant de façades de genres différents qui ne sauraient avoir les mêmes proportions³². »

Fig. 6. Chapiteau d'angle de la cour de l'École de médecine à Paris



Cliché de l'auteur.

- 17 On peut s'étonner de découvrir dans un texte publié en 1765 autant d'intérêt porté au pittoresque des effets ! Et, comment ne pas s'apercevoir que l'avant-dernière phrase citée paraît presque programmer la variété de composition des bureaux d'octroi de Ledoux ? De Laugier à Ledoux : l'architecture idiomatique se cherche. Avec l'art de la citation, dans le vocabulaire de l'ordre, elle relativise la référence alors dominante du « goût à la grecque ». En voici deux exemples, parmi bien d'autres, curieusement passés sous silence par les meilleurs auteurs. C'est d'abord l'École de Chirurgie de Jacques Gondoin dont la linéarité formelle de la façade et la transparence de la colonnade étaient considérées comme du meilleur « goût à la grecque », vrai classicisme de l'époque de Louis XV, et par Legrand et par Quatremère de Quincy³³, lui si sévère pour l'architecture témoin de sa jeunesse. Monument le plus néoclassique des années 1760-70, dirait-on aujourd'hui, il sacrifie toutefois ostensiblement au maniérisme très palladien du système d'imbrication des deux ordres de la façade sur cour et, aux angles de celle-ci, à la disposition singulières des fragments de deux volutes du chapiteau ionique (fig. 6), directement inspirés – mais épurés – de ceux du tombeau de François I^{er} de Philibert de l'Orme.

La pierre, en sublimes assemblages

- 18 « *Bossages*, sont des pierres qui font saillie sur le nu du mur, et dont les joints sont artistiquement séparés pour être rendus sensibles. Les bossages sont un assez bel ornement quand il est bien employé. Il convient surtout aux édifices rustiques, parce qu'il marque un air de négligence dans la manière de bâtir. Le bossage ne doit jamais avoir lieu sur les colonnes³⁴. »

Fig. 7. Vue de la Barrière des Fourneaux à Paris, avant destruction



Photographie d'A. Gouviot, vers 1859, Bibliothèque historique de la ville de Paris.
Cliché G. Lesterlin.

- 19 Laugier à qui l'on doit cette définition et ces préceptes ne s'écarte pas de la tradition académique : la stricte séparation des *genres* (ordre et bossage) est de rigueur ; s'ils peuvent coexister dans un même bâtiment, ou dans un groupe de bâtiments (château et communs, programme urbain), ce ne sera pas mêlés, mais juxtaposés ou superposés selon une hiérarchie bienséante. Ledoux, anglomane amateur d'Inigo Jones et de Shakespeare³⁵, imbrique les deux genres ; il brosse avec furia des caractères où le rustique et le fracassant peuvent s'exprimer sans égard pour la dignité native de l'ordre antique. Une fois de plus, si l'on considère le jeu cathartique de son art, on s'aperçoit que ses effets les plus anti-vitruviens (fig. 7) sacrifient à une nécessité quasi opératoire – nécessité pittoresque ou parlante « dont les effets tiennent à la magie trompeuse de nos théâtres³⁶ », écrit-il.
- 20 Le bossage, qui « marque un air de négligence dans la manière de bâtir », comme le rappelle Laugier, s'oppose donc par *essence* à l'ordre. La colonne et son entablement, décorés et proportionnés selon des règles inspirées par la nature soumise, signifiaient la perfection constructive et ses attendus symboliques variés. La suite des *Cinq ordres*, sujet de prédilection des débats de l'Académie, représentait jusqu'au milieu du XVIII^e siècle la quintessence d'un art superbement maîtrisé par une société qui s'estimait policée. Ledoux, avec les philosophes, fustige ces prétentions qui, si l'on peut dire, sont identifiées aux préjugés que dénonce sans relâche l'artiste. L'usage intense du bossage et, plus encore, le rôle que Ledoux fait jouer à celui-ci pour soumettre l'ordre à la parité qui l'obsède, ne sont-ils pas l'exacte traduction plastique, ou l'effet *parlant*, de cette dialectique à la fois morale et compositionnelle, dans laquelle s'inscrit le programme *régénérateur* des *Propylées* ? Artifice suprême, le jeu des bossages paraît introduire le chaos originel dans un système d'équilibre, l'ordre grec, dont au

demeurant l'auteur des barrières sait exalter, si nécessaire, la spécifique beauté. La moitié des bureaux d'octroi, environ, ne comportent d'ailleurs pas de bossages, ou limitent leur présence aux lignes de refend.

Fig. 8. P. De l'Orme, pavillon à bossage



Estampe extraite de l'*Architecture de Philibert De l'Orme* [...], Rouen, 1648.

Cliché de l'auteur.

- 21 Délire ! s'exclame Quatremère de Quincy, pour qui le bossage, réservé par la tradition académique à quelques effets de soubassements, secondaires (ou à l'architecture militaire), devient un objet sacrilège, lorsqu'il se conjugue avec l'ordre antique. Sous sa plume, l'évocation des barrières ressemble à un cauchemar. Mais dans l'ordre des filiations plausibles, comment ne pas supposer Ledoux rêvant devant une singulière gravure du huitième livre de Philibert De l'Orme (dans l'édition de 1648) qui montre un pavillon indéterminé qui clôt le chapitre consacré aux portails, aux grandes entrées de ville et arcs de triomphe (fig. 8) ?
- 22 L'éloge du genre pavillonnaire, creusé, « modelé en masses fracassantes », ramène à la question du bossage lié à l'ordre, mais aussi au nouveau dessin *décidé* et proportionné « à la grecque » que Ledoux oppose au « petit goût » de l'ancien temps.
- 23 Côté antique, le rapprochement entre l'art *originel* d'assembler les blocs et le bossage à grand appareil de la Renaissance italienne, apparaissait bien établi par les théoriciens de l'architecture. Le caractère des carrières et le mode d'extraction de la pierre chez les Étrusques, selon la croyance en la loi du milieu historico-géographique, justifiaient la persistance d'un grand genre de maçonnerie en Toscane au Moyen Âge et à la Renaissance. De Michelozzo et de Brunelleschi à Ammanati, jusqu'aux imitations françaises du tout début du XVII^e siècle, l'affaire était entendue. Salomon de Brosse, élevant à Paris pour Marie de Médicis le palais du Luxembourg, à l'imitation du palais Pitti, ne semblait-il pas vouloir rappeler que la reine, épouse d'Henri IV, avait « apporté

du sang étrusque à la lignée de France » – selon la formule de J.-M. Pérouse de Montclos, qui paraphrase Sauval³⁷ ? Un siècle et demi plus tard, la question des filiations nationales retrouvait son importance, avec le débat sur la prééminence des modèles, grecs ou romains (étrusques), selon qu'on se ralliait à l'optique de Le Roy ou à celle de Piranèse. Ledoux n'a-t-il pas tenté et réussi la synthèse, à l'époque où Winckelmann – tenant des Grecs – triomphait dans l'Europe entière ?

Effets de structure et ornements emblématiques

- 24 Côté moderne, l'offensive du goût « à la grecque » lancée contre la *rocaille* et les « caprices » du premier style Louis XV, était un essai de réforme par le biais de l'*ornement* classique. L'idée morale de régénération suscitait une volonté de densifier la valeur iconographique de l'architecture ; elle entraîna une hypertrophie des ornements, naturalistes ou géométriques. Cette conception narrative de l'architecture ne pouvait qu'engager les réformateurs (autour de Soufflot d'abord, puis avec la génération des piranésiens français des années 1755-1765) à mieux comprendre les débuts de la *renaissance des arts*, ses développements, les modes d'ornementation et les effets obtenus par l'assemblage de l'ordre et des jeux de matière apparente ou simulée... Le problème de la structure gothique entretenue par la tradition des maîtres maçons au XVII^e siècle, poussait certains théoriciens à engager une réflexion globale sur le caractère expressif de ce mode de construction et ses multiples avantages techniques, bien connus des maîtres anciens comme De l'Orme, notamment dans l'art des voûtements. Des commentaires de Frézier sur la géométrie naturelle pratiquée dans l'architecture gothique³⁸, jusqu'aux méthodes de la géométrie descriptive de Gaspar Monge, contemporain de Ledoux : une histoire parallèle à l'histoire stylistique *ornementale* fondée sur les cinq ordres de Vignole, se dessine à partir du goût pour les formes constructives et le plaisir mêlé – sensuel et intellectuel à la fois – qu'entretient la perception des rapports entre la matière et la géométrie qui la met en œuvre, entre le volume et le dessin.

Fig. 9. Vue de la Barrière des Bonshommes à Paris, avant destruction



Photographie d'A. Gouviot, vers 1859, Bibliothèque historique de la ville de Paris.
Cliché G. Lesterlin.

Fig. 10. Vue de la façade de l'église Saint-Nizier à Lyon



Cliché de l'auteur.

Fig. 11. Vue d'un pavillon de la Barrière du Trône, place de la Nation, à Paris



Cliché de l'auteur.

- 25 L'archivolte et la façade creusée, concave ou en cul de four, est un motif avec lequel Ledoux traite de l'accueil d'une façade sous forme d'une structure de coupe d'un bâtiment – il en existe des modèles piranésiens, avec ou sans colonnade en transparence³⁹ et Nicolas Poussin, l'un des premiers *palladiens français*, dans certaines fabriques de tableaux⁴⁰ en donne l'image... Dans cet esprit, les façades de l'hôtel de M^{lle} Guimard et de la Barrière des Bonshommes à Passy, route de Versailles (fig. 9), exaltent par leur décor un motif récurrent chez Ledoux. Il s'agit des plus beaux exemples de cette démarche d'une continuité compositionnelle historique moderne, appuyée, et « anti-grecque » par essence : la grande forme concave qui creuse les façades monumentales, au Moyen Âge bien sûr sous la forme d'archivoltes, mais aussi à la Renaissance qui adopte le motif en le *romanisant*. De l'église à l'entrée du château, la porte s'inscrit dans cet espace d'accueil monumental qui, de voûture plein cintre, se transforme parfois en niche ou en arcades géantes. L'exemple le plus antiquisant au XVI^e siècle, autrefois attribué à De l'Orme, la façade de l'église Saint-Nizier de Lyon (fig. 10)⁴¹, comporte, avec son cul-de-four et ses colonnes monumentales engagées, tous les ingrédients formels que Ledoux saura varier dans ses barrières – l'épuration graphique et la mise en scène des volumes dans l'espace transfigurent le motif aux barrières de Passy, du Trône (fig. 11), de l'École Militaire, tandis que l'introduction de la *serlienne* dans la structure de la niche engage de nouvelles métamorphoses, à l'exemple des *écorchés* (ou coupe dans un intérieur) que Piranèse se plaisait à sélectionner dans ses vues de voûtes et de colonnades ruinées (Barrière de la Chopinette, du Maine, de Vaugirard, etc.). Outre l'idée symbolique générale, la baie géante cintrée associée au genre pavillonnaire rappelle aussi la tradition des vraies portes de ville ou à l'avant du château des XVI^e et XVII^e siècles⁴².

Fig. 12. Vue de la porte Dauphine, dite « baptistère de Louis XIII », du château de Fontainebleau



Cliché Centre Ledoux.

- 26 Mais l'arc monumental en niche, orné de claveaux à bossage géométrique, alternés et reliés entre eux par la trace d'une architrave plein cintre, tel qu'on l'observe à la Barrière du Trône, renvoie plus directement à des sources emblématiques fondamentales de l'histoire de la Renaissance française. Le motif est analogue à celui qu'avait dessiné Philibert De l'Orme au portail du château d'Anet, mais dans un module inférieur (dessiné de « petit goût » comme l'énonce Laugier) ; d'une manière plus frappante encore, par son association à d'étonnants jeux de bossage, il embellit deux arches édifiées sous Henri IV à Fontainebleau et qui servirent alors d'entrée royale au château : la Porte de la cour des Offices et la Porte Dauphine – dite « baptistère de Louis XIII » (fig. 12).
- 27 Ces sources, qui précisent l'idée de modèle historique, inspirent d'autres architectes que Ledoux dans la seconde moitié du XVIII^e. A-t-on bien remarqué, par exemple, que A.-J. Gabriel, à l'époque où il *imite* lui aussi ces formes du bossage régulier dans un projet de grand portail cintré pour la Cour du Cheval Blanc à Fontainebleau⁴³, orne également la galerie du rez-de-chaussée des façades de la place Louis XV, ainsi que les chambranles et le linteau des baies des corps de garde de l'entrée de la place, de bossages en petit appareil similaire ; le premier projet pour les nouvelles façades du château de Versailles, non réalisées⁴⁴, et le dessin mis en œuvre pour la cour d'honneur du château de Compiègne illustrent le même motif. Compte tenu du caractère royal de ces programmes, on ne saurait douter de l'à-propos des sources d'inspiration ! D'autres architectes, réputés classiques, se sont livrés à cette imitation « canonique » du bossage ornemental « à la Philibert » ou « à la Serlio » : par exemple, Soufflot, au château d'eau de la Fontaine du Trahoir – premier monument public édifié sous le règne de Louis XVI⁴⁵ –, qui poursuit avec grâce une tradition solidement implantée à Paris par Salomon de Brosse, l'auteur de la Fontaine Médicis.

Fig. 13. Vue de la frise d'un pavillon de la Barrière de Denfert Rochereau à Paris



Cliché de l'auteur.

- 28 À la barrière d'Enfer, l'entrée des pavillons est un socle creusé dans la *matière* expressive. La grande forme horizontale, reportée au sommet du mur, comporte un entablement complet, très développé : sous une forte corniche, soutenue par des couples de modillons de section cubique, se déroule la frise féminine (fig. 13). Les figures drapées des Villes tenant des boucliers, gravées dans *L'Architecture...* et sculptées par Moitte dans un style à l'antique, incisif, proche de la célèbre frise des *Danseuses Borghèse*, que n'aurait pas désavoué Jean Goujon, forment un feston entraînant, mais digne, de plis et de bras nus aux contours très purs⁴⁶. J'ai été surpris de découvrir dans *Les Plus excellents bâtiments de France* de J. Androuet Du Cerceau, un motif analogue, et particulièrement bien mis en valeur par la gravure et le commentaire qui l'accompagne. Il s'agit des Neuf Preuses, « faites selon le temps modernement⁴⁷ », sculptées sur la cheminée de la seconde grande salle du château de Coucy. Donné comme une œuvre remarquable, à la suite des sculptures des Neuf Preux qui ornaient l'autre salle, « qui est le tribunal », ce bas-relief témoignait, déjà du temps de Du Cerceau où le château de Coucy était devenu domaine royal, de la magnificence de la civilisation féodale ; chef-d'œuvre de fortification, le château de Coucy n'était-il pas réputé posséder le plus imposant donjon de l'architecture gothique ? Coïncidence ces figures sculptées similaires, mais personnalisées différemment par l'image de Villes épurées à l'antique, au-dessus des masses géométriques qui enchaînent le dorique ledolcien ? Le thème des Preuses n'est pas ignoré de *L'Architecture...*
- 29 Une autre coïncidence, moins étrange, mais plus piquante, concerne un troisième motif, ornemental cette fois, qui décore ces barrières. Il faut d'abord y regarder attentivement, de très près, puis on l'aperçoit : c'est une luxueuse tresse géométrique qui court tout autour des pavillons, sous la corniche dans l'intervalle des modillons. Transformé en couronne discrète, cet ornement « à la grecque » a connu dans l'architecture royale de la Renaissance une utilisation plus ostentatoire. J'en veux pour preuve deux exemples, d'un dessin analogue, sculptés sur les chambranles des fenêtres

de l'aile de Pierre Lescot au Louvre et de la façade du château de Vallery, chef-d'œuvre d'architecture « à la française », situé dans l'Yonne à proximité de Sens, et attribué aussi à Pierre Lescot⁴⁸. Ledoux ne pouvait ignorer ce château qui se trouvait sur le territoire de la Maîtrise des Eaux et Forêts de Sens, dont il était l'architecte dès 1764.

- 30 Relever, ou reconstruire, implique des choix relatifs au *goût*. Il s'agit donc de sélectionner les bons motifs et d'épurer leurs proportions et leur dessin selon l'idéal (reconnu pour absolu) de la Grèce, « mère des arts ». L'historicisme nationaliste, si l'on peut dire, de Ledoux s'oppose à toute idée de pastiche et même d'imitation, tant le travail d'épuration le force sans relâche à inventer de nouvelles combinaisons formelles, structurelles, décoratives ou spatiales – nous l'avons vu. Les fastes de l'ancien temps renaîtront, dans une splendide nudité (synonyme de vérité), une fois dépouillés de leurs oripeaux ; les « produits chéris de l'art héraldique » et « la splendeur des nations [qui] se compose des vertus qui les décorent⁴⁹ », se feront à nouveau connaître, mais avec le charme d'une enveloppe unitaire, conçue sous l'emprise de la vertu et de la vérité qu'exalte l'homme éclairé par les *Lumières*. Le relativisme de la démarche de Ledoux n'est-il pas exemplaire dans cette insistance à *revisiter* l'Histoire ? « À travers les nuages qui couvrent un beau jour, on voit des plans très intéressants, des masses bien disposées ; nous en connaissons qui gagneraient à être dépouillées de leur enveloppe, et qui honoreront à jamais les seizième et dix-septième siècles⁵⁰. »
- 31 L'Hercule grec, aux bonnes proportions, éduquera l'Hercule gaulois, dépositaire des vertus héroïques de la nation. Ensemble, ils relèveront l'architecture des *ruines du goût* pour la rendre agissante. « Il semble que les sciences et les arts, comme la lumière du soleil, n'éclairent une contrée qu'en retirant les rayons d'une autre. Alors une grande partie de la terre est toujours dans l'obscurité. La Chaldée, l'Orient, l'Égypte, ont été le berceau des arts ; aujourd'hui ils sont dans les ténèbres. La Grèce languit dans l'esclavage ; l'Italie décline ; *l'Architecture assise sur les débris de matériaux incohérents, voudrait reprendre un nouvel éclat* [je souligne ce passage qui pourrait se lire comme une allusion au frontispice de *l'Essai* de Laugier]. Que l'attitude est fragile ! [...] Les arts, portés à leur perfection, disparaissent sous les ruines de la fortune publique⁵¹. »

Fig. 14. C.-N. Ledoux, projet de la Barrière de Gentilly



Plume, lavis et aquarelle, Paris, musée Carnavalet.
Cliché Centre Ledoux.

- 32 Sans l'évocation de la Chaldée, de l'Orient, de l'Égypte, de la Grèce et de l'Italie (ancienne et moderne), il serait tentant de croire, avec J.-M. Pérouse de Montclos, que le système de l'architecture à bossage de Ledoux n'est qu'une imitation de celui de Salomon de Brosse. Sans l'idée de régénération, et l'application qu'elle entraîne dans l'emploi de proportions massives (toscan ou dorique grec) et de formes géométriques *épurées*, on pourrait en effet reconnaître dans l'art de Ledoux un *néo-maniérisme*. L'erreur serait de ne pas compter avec l'exceptionnelle importance qui caractérise, justement, le système *paritaire* qui lui est cher. L'histoire stylistique de l'art, léguée par l'époque des *néo-styles* (le XIX^e siècle, oublieux de Ledoux !), s'est appuyée sur une méthode de classement formaliste et non pas conceptuel. C'est sans aucun doute la raison pour laquelle on a superbement ignoré, jusqu'ici, l'inspiration historique et mythique, à part égale, qui imprègne la création ledolcienne. Et lorsqu'on a reconnu ses sources *éclectiques*, il y aurait danger, car ce serait un contresens absolu, à désigner du substantif *éclectisme* son style. N'a-t-il pas combattu, jusqu'en 1806, contre ces « à la manière de » et autres courants éclectiques où vont se vautrer ses successeurs ? Lui, qui avec son goût du mystère, a si bien caché certaines de ses sources ? Pas suffisamment toutefois pour qu'on ne devine encore dans certaines de ses constructions brique et pierre⁵², associées au dorique grave que lui inspire Paestum, l'image d'effets de polychromie pittoresque du « bon vieux temps » fusionnés avec l'origine de l'ordre universel (fig. 14).

NOTES

1. Louis HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, t. IV, 1952, t. V, 1953 ; Allan BRAHAM, *Architecture of the French Enlightenment*, Londres, Thames and Hudson, 1980 [trad. Nicoletta Bertrand, *L'Architecture des Lumières : de Soufflot à Ledoux*, Paris, Berger-Levrault, 1982].
2. Daniel RABREAU, « Le décor de l'habitat à Paris vers 1800 : formation du style Empire », acte de colloque, Angelo VARNI (dir.), *Les Maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica*, (Palais ducal, Lucques, janv. 2004), *Rivista Napoleonica*, n° 10-11, 2004-2005 ; Daniel RABREAU, « Introduction » au colloque « Historiographie en français de l'art impérial », colloque international d'Ascona *La Culture architecturale italienne et française à l'époque napoléonienne : Aspects stylistiques et architecturaux*, 5-8 octobre 2006, sous presse.
3. Marion BOUDON, « La fontaine des Innocents », dans *Paris et ses fontaines*, cat. expo., Dominique MASSOUNIE, Pauline PRÉVOST-MARCILHACY et Daniel RABREAU (dir.), Paris, AAVP, 1995, p. 52-55.
4. Mark K. DEMING, *La Halle au blé de Paris (1762-1813) : « Cheval de Troie » de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1984.
5. *Ibid.* (un médaillon en hommage à Philibert rappelait les titres de l'architecte d'Henri II).
6. David LE ROY, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, Guérin et Delatour, 1758 (rééd. 1770).
7. Daniel RABREAU, « Le théâtre Feydeau et la rue des Colonnes à Paris », actes du *Congrès national des Sociétés savantes*, 100^e session, Paris, 1975.
8. Daniel RABREAU, « L'exaltation du passé national dans les monuments modernes. Prélude d'une politique du patrimoine à la fin de l'Ancien Régime ? », dans Jean-Yves ANDRIEUX (dir.), *Patrimoine et Société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998.
9. Jacques CELLERIER, « Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude Nicolas Ledoux », *Annales de l'architecture et des arts*, 1808.
10. Charles-Paul LANDON, Antoine QUATREMER DE QUINCY et Jacques-Guillaume LEGRAND, *Description de Paris et de ses édifices, avec un précis historique et des observations*, Paris/Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1806-1809 (rééd., 1818, cit. par Marcel RAVAL, Jean-Charles MOREUX, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1945, p. 41).
11. *Op. cit.* n. 1 ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès/CNMHS, 1989 ; Emil KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason : Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1955 [trad. Olivier Bernier, *L'Architecture au siècle des Lumières : baroque et post-baroque en Angleterre, en Italie et en France*, Paris, Julliard, 1963].
12. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1982.
13. *Ibid.*, p. 219.
14. *Ibid.*, chap. 25 « Supranationalité ».
15. *Ibid.*
16. Daniel RABREAU, « Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage », dans *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, Zürich, gta Verlag, 2004, p. 40-57 ; Marc-Antoine LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753 (2^e éd. 1755) ; *Id.*, *Observations sur l'architecture*, La Haye/Paris, Saillant, 1765 (2^e éd. Bruxelles, Mardaga, 1979, intro. Geert Bekaert).
17. *Le Panthéon, symbole des révolutions : de l'église de la Nation au temple des grands hommes*, cat. expo., Paris, Picard et Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989.
18. François PUPIL, *Le Style Troubadour*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985.

19. Claude-Nicolas LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, p. 2 ; Daniel RABREAU, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*, t. III, Paris/Bordeaux, William Blake & Co/Art & Arts (coll. « Annales du Centre Ledoux »), 2000.
20. *Ibid.*, p. 109.
21. *Ibid.*, p. 8.
22. Marc-Antoine LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, *op. cit.* n. 16, p. 27.
23. Daniel RABREAU, « Les nouveaux châteaux de la réaction nobiliaire et seigneuriale. Le mythe de la féodalité et ses conséquences sur l'architecture à la veille de la Révolution », actes du colloque de Flaran *Châteaux et Révolutions*, Jean-Henri DUCOS (dir.), Flaran, éd. Centre de Castellologie, 1989 (rééd. en 2010 sur le site internet ghamu).
24. *Ibid.* ; Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Paris, Panckoucke, 1788-1825, 3 vol.
25. Daniel RABREAU, « Ange-Jacques Gabriel », dans *L'Ecole Militaire*, cat. expo., Yoann BRAULT, Frédéric JIMENO et Daniel RABREAU (dir.), Paris, AAVP, 2002, p. 61-73.
26. Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique*, *op. cit.* n. 24.
27. *Ibid.*, t. 1, article « Barrière ».
28. Philibert DE L'ORME, *Architecture de Philibert De l'Orme [...] avec une belle invention pour bien bâtir et à petits frais*, Rouen, D. Ferrand, 1648 (1^{re} éd., 1567) ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française*, *op. cit.* n. 12.
29. Marc-Antoine LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, *op. cit.* n. 16, p. 27.
30. *Ibid.*, p. 28.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. Pierre-Louis LAGET, « Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de Chirurgie », dans Daniel RABREAU (dir.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, t. 1, Bordeaux/Paris, « Annales du Centre Ledoux », 1997.
34. Marc-Antoine LAUGIER, « Dictionnaire », dans *L'Essai sur l'architecture*, Paris, 2^e éd. 1755, p. 286.
35. Daniel RABREAU, *Claude-Nicolas Ledoux...*, *op. cit.* n. 19.
36. Claude-Nicolas LEDOUX, *L'Architecture...*, *op. cit.* n. 19, p. 17.
37. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française*, *op. cit.* n. 12, p. 235.
38. *Ibid.*, p. 184-185.
39. Allan BRAHAM, *Architecture of the French Enlightenment*, *op. cit.* n. 1.
40. Notamment dans la vue de ville à l'arrière du paysage de *Pyrame et Thisbé* (Städtische Galerie, Francfort-sur-le Main). Voir André CHASTEL, « Introduction », *Palladio* (en France), n° spécial *M.H.F.*, n° 2, 1975.
41. Ce portail réalisé entre 1550-1578 environ, aurait été achevé par J. Vallet. Voir le *Dictionnaire des églises de France*, t. 2, Paris, R. Laffont, 1964.
42. Par exemple : le château de Tanlay, certaines portes de Paris traitées en pavillons (porte de la Conférence, Porte Saint-Honoré) et les pavillons de l'enceinte du parc de Versailles.
43. Michel GALLET et Yves BOTTINEAU (dir.), *Les Gabriel*, Paris, Picard, 1982.
44. *Ibid.*
45. Christophe MORIN, « Les fontaines de pierre », dans *Paris et ses fontaines*, *op. cit.* n. 3, p. 82-83.
46. Legrand et Molinos avaient incorporé un moulage de ce bas-relief dans leur maison de la rue Saint-Florentin, décorée en hommage au dorique.
47. Jacques ANDROUET DU CERCEAU, « Château de Coucy », dans *Les Plus excellents bâtiments de France*, Paris, pour ledit Jacques Androuet, du Cerceau, 1576-1607.
48. Voir Josiane SARTRE, *Châteaux « brique et pierre » en France*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1981.

49. Claude-Nicolas LEDOUX, *L'Architecture... op. cit.* n. 19, p. 212.
50. *Ibid.*, p. 137.
51. *Ibid.*, p. 211.
52. Voir Josiane SARTRE, *Châteaux « brique et pierre » en France, op. cit.* n. 48.
-

AUTEUR

DANIEL RABREAU

Professeur émérite à l'Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne. Daniel Rabreau a obtenu son doctorat d'Etat d'histoire de l'art à la Sorbonne, en 1979, sous la direction d'André Chastel (*Le Théâtre et l'embellissement des villes de France au Dix-huitième siècle* ; publié en 2008 aux éditions du Patrimoine sous le titre *Apollon dans la ville*). Spécialiste de Claude-Nicolas Ledoux, de l'art urbain, de la sculpture et de l'iconographie monumentale des XVIII^e et XIX^e siècles, mais également des institutions et des échanges artistiques dans leurs rapports avec la théorie de l'art, au Siècle des Lumières, il a enseigné de 1969 à 1991 dans les universités suivantes : Institut d'Urbanisme de Paris-IX Dauphine, Paris-IV Sorbonne et Bordeaux-III, Michel de Montaigne. Il a également enseigné dans les Ecoles d'Architecture de Versailles (Master *Jardins et paysages historiques*) et de Clermont-Ferrand (CEAA *Architecture théâtrale et scénologie*). Président d'honneur, il est également le fondateur (depuis 1976), du [GHAMU](#) (Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines).