



**Louis
Hauteœur
et la tradition
classique**

Institut
national
d'histoire
de l'art **INHA**

exposition
31 janvier - 30 avril 2008

Archives
Nationales 

Institut national d'histoire d'art
Galerie Colbert
salle Roberto Longhi

6 rue des Petits-Champs
75002 Paris
www.inha.fr

Louis Hauteœur et la tradition classique

Antonio Brucculeri (dir.)

DOI : 10.4000/books.inha.2920
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2008
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : Catalogues d'exposition
ISBN électronique : 9782917902714



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 31 janvier 2008

Référence électronique

BRUCCULERI, Antonio (dir.). *Louis Hauteœur et la tradition classique*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2008 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/2920>>. ISBN : 9782917902714. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.2920>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2008
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

Cette publication est issue de l'exposition présentée dans la galerie Colbert (Paris II^e, 31 janvier-30 avril 2008). Elle avait pour projet de raconter une histoire de l'architecture (XVI^e-XIX^e siècle) qui, initiée dès les années 1920 par l'historien de l'art Louis Hautecœur (1884-1973), conduisit à la parution en sept tomes de la monumentale *Histoire de l'architecture classique en France* (1943-1957). Elle mettait aussi en évidence l'intérêt de Hautecœur pour l'architecture française de l'entre-deux-guerres, période pendant laquelle cet ouvrage majeur fut conçu.

Dans cette perspective, elle essayait de montrer comment Hautecœur forgea une notion d'architecture classique sans borne temporelle – ce qui lui permettait d'aborder les débats sur la protection du patrimoine, sur l'architecture et l'urbanisme, et de relier ainsi le passé et le présent de l'architecture française.

L'entreprise éditoriale menée par Hautecœur n'est pas la simple expression d'une érudition magistrale. Elle est aussi celle d'un savoir qui reflète la dimension culturelle de son temps.

L'exposition, dont la date d'ouverture coïncida avec celle du colloque *Le Livre et l'architecte* (31 janvier-2 février 2008), fournissait l'occasion d'une réflexion sur le rôle des différents projets éditoriaux de Hautecœur et sur le rapport que le livre lui permettait d'instaurer entre histoire et actualité de l'architecture, entre culture patrimoniale et culture architecturale.

ANTONIO BRUCCULERI

Maître assistant à l'Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux et chercheur associé à l'équipe Histara (EPHE, Paris).

SOMMAIRE

Architecture classique, émergence et vulgarisation d'une catégorie, ou les raisons d'une exposition et de son catalogue

Antonio Brucculeri

La France et l'architecture classique avant l'architecture classique

L'architecture classique dans et hors les frontières : l'exemple britannique

L'architecture classique selon Hauteœur

La perception de l'architecture classique en France au tournant des XIX^e et XX^e siècles : de la mode d'un style décoratif à la reconnaissance d'un patrimoine national

Ruth Fiori

Le retour aux styles de l'Ancien Régime dans la décoration des habitations modernes : le témoignage des publications d'architecture

La sauvegarde d'édifices des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris : l'intégration de l'architecture française moderne dans le champ patrimonial

Classique et anticlassique : récits de l'architecture en Grande-Bretagne, entre XIX^e et XX^e siècles

Michela Rosso

La définition d'un paradigme et sa déclinaison britannique

Classique et anticlassique I : orgueil et préjugés de la culture architecturale anglaise

Classique et anticlassique II : georgiens et modernes, l'invention d'une tradition

Classique et anticlassique III : la reprise de la tradition classique dans le second après-guerre

Louis Hauteœur : repères biographiques

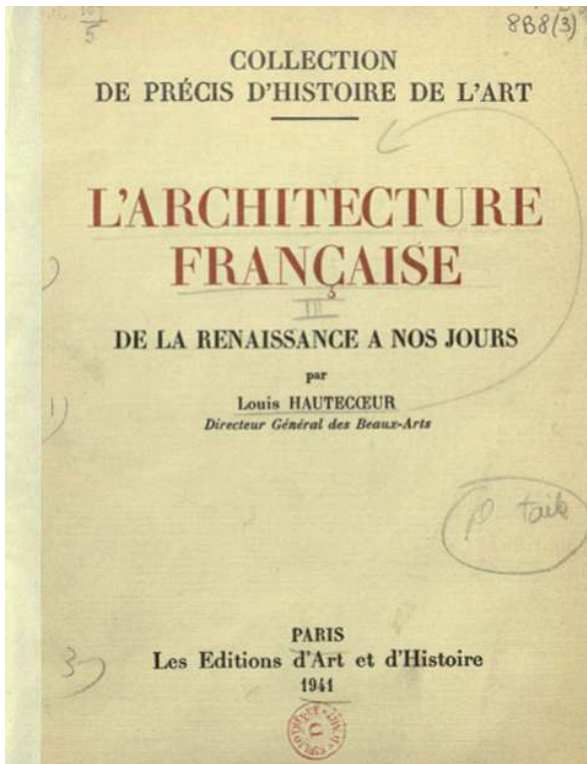
Antonio Brucculeri

Architecture classique, émergence et vulgarisation d'une catégorie, ou les raisons d'une exposition et de son catalogue

Antonio Brucculeri

- ¹ Louis Hauteœur et l'architecture classique en France : ce binôme presque obligé dans le domaine de l'historiographie de l'architecture française au xx^e siècle a désormais fait son temps, même s'il conservait encore, il y a moins de vingt ans, une valeur de référence¹. Pourtant, au-delà de la somme à la fois narrative et iconographique que les sept tomes de *l'Histoire de l'architecture classique en France* (1943-1957) représentent et qui paraît dépassée dans ses contenus et dans sa forme, quel est aujourd'hui l'intérêt du travail de cet historien, quelles ont été ses méthodes, et comment son approche s'est-elle prolongée dans l'action du fonctionnaire qu'il était aussi ? Ce sont des questions auxquelles nous avons répondu² et qui demeurent à l'horizon de l'exposition que ce catalogue accompagne. Cette exposition explore la conception de l'histoire alliant rigueur scientifique et souci pédagogique, par laquelle Hauteœur façonne une notion de classicisme capable de fédérer le passé et le présent de l'architecture française, des années 1910 aux années 1950, non seulement sur le plan de la protection du patrimoine, mais aussi dans le champ du projet architectural et urbain. Au-delà de l'exposition, ce catalogue vise donc à renouveler la réflexion sur cette notion d'architecture classique dont Hauteœur se sert à la fois pour sa construction historiographique et dans son approche de l'architecture de son temps.

1. Louis Hautecœur, *L'Architecture française de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions d'Art et d'Histoire, 1941, couverture.



INHA, 8 B 8 (3).

**La France et l'architecture classique avant
l'architecture classique**

2. Pl. XLII « Vue de la façade postérieure du château de Tanlay dans l'Yonne de Pierre Le Muet (1643-49) »
 Publiée dans Louis Hauteceœur, *Les Richesses d'Art de la France. La Bourgogne*, t. I, Paris, Van Oest, 1927-1929.



INHA, Fol C 290 (2).

- 2 Nourrie par une conception de l'histoire nationale qu'Ernest Lavisse, l'un de ses maîtres, élabore dans le dernier quart du XIX^e siècle et que son *Histoire de France* parue entre 1901 et 1911 réalise³, la catégorie d'architecture classique forgée par Hauteceœur désigne le XVII^e siècle comme l'apogée d'un cycle historique qui permet de suivre les étapes de l'affirmation d'une identité spécifique de l'architecture française. Son projet prolonge donc, jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, un dessein dont le climat culturel des débuts de la Troisième République a permis l'essor. Aussi avons-nous voulu présenter d'abord une nouvelle analyse du contexte français entre le dernier quart du XIX^e et le début du XX^e siècle, qui vise à repérer, avant même l'apparition de la notion d'architecture classique, l'engouement pour l'architecture française des XVII^e et XVIII^e siècles, et la progressive mise en valeur de celle-ci en tant qu'héritage de la culture architecturale nationale. L'étude que Ruth Fiori consacre ici à l'émergence, dans les années 1890, d'un intérêt nouveau pour le patrimoine du XVIII^e siècle et ce qu'il en résulte pour l'architecture d'immeubles et d'hôtels particuliers du Paris fin de siècle, permet de mesurer l'importance des raisons culturelles et socio-politiques qui fédèrent les reprises des styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI et les premières tentatives de leur valorisation patrimoniale autour de 1900⁴. Par ailleurs, les réactions dans la presse architecturale, la réimpression d'ouvrages comme *L'Architecture française (1752-56)* de Jacques François Blondel (à la fois répertoire des réalisations, souvent disparues, du XVIII^e siècle et mémoire d'une théorie et d'une pratique de l'architecture nationale sans bornes temporelles⁵) ainsi que certaines démarches inédites de défense et de protection⁶, accompagnent les premiers essais d'érudition dans le milieu universitaire. Dans ces essais, une attention particulière à l'architecture se manifeste dans le cadre d'une plus large approche scientifique de la

culture et de l'art de cette période de l'histoire de France. En témoignent les travaux qu'Henry Lemonnier publie entre les années 1890 et la première décennie du ^{xx} siècle, travaux qui résument son enseignement à la Faculté des lettres de Paris et qui suscitent l'intérêt de Hauteœur, jeune normalien, pour l'art et l'architecture de la période moderne⁷. En témoignent aussi les dépouillements d'archives qui, à côté de l'étude des bâtiments eux-mêmes, révèlent un nouvel intérêt pour les documents. Depuis les années 1880, le corpus de l'architecture des ^{xvii} et ^{xviii} siècles est reconnu comme objet d'étude à part entière de l'histoire en tant que discipline, comme le montrent, dès 1881, le dépouillement et la publication systématiques, par Jules Guiffrey, des comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV⁸.

- 3 Trente ans plus tard, en 1911, l'édition des procès-verbaux de l'Académie d'architecture, par les soins de Lemonnier lui-même, confirme cette attention aux sources⁹. Entre-temps, l'intérêt porté aux documents restituant la dimension de l'architecture de cette période à l'échelle d'une agence avait produit un témoignage majeur : la publication par Pierre Marcel, en 1906, de l'inventaire analytique des papiers de Cotte conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, sujet de sa thèse de doctorat à l'université de Paris¹⁰. C'est la consultation de cet ouvrage pendant ses études à l'École normale supérieure de Paris (1905-1908) qui amena Hauteœur à l'histoire de l'architecture française de la période moderne. L'introduction de Pierre Marcel annonce d'ailleurs quelques points forts de ce que sera l'approche historique de l'architecture par Hauteœur, qu'il faut mettre en relation avec ce mouvement de connaissance qui, au début du ^{xx} siècle, au-delà du répertoire formel et des témoignages bâtis, tire désormais parti de l'étude des plans, des croquis, des relevés, des marchés, des devis, de la correspondance, bref, de tous les documents qui restituent la pratique de l'architecture à une époque donnée. Parmi ces points forts, il y a d'abord la volonté de rectifier une historiographie longtemps attachée à la valorisation de l'architecture médiévale au détriment de celle de la période postérieure. Pierre Marcel s'en prend ainsi aux « apôtres du Moyen Âge » et tout particulièrement à « Viollet-le-Duc et ses contemporains [qui] ont prêté aux hommes de la Renaissance et à leurs successeurs de la haine et du mépris pour l'art des siècles précédents, et [que] nous [...] avons crus trop aveuglement¹¹ ». Il réfute de même le mépris supposé des architectes des ^{xvii} et ^{xviii} siècles pour l'architecture du Moyen Âge en s'appuyant sur des documents de l'agence de Robert de Cotte, qui montrent l'architecte reconstruisant « en formes ogivales » le portail de la cathédrale d'Orléans, rebâtissant dans des formes prétendues « gothiques » l'église de l'abbaye de Poissy ou concevant « l'arc-boutant comme moyen de butée, à la chapelle de Versailles¹² ». La question de la périodisation se pose déjà dans cette approche. Elle conduit à interroger la définition d'« architecture classique » telle que Hauteœur l'appliquera à toute la période comprise entre les ^{xvi} et ^{xix} siècles, en donnant toutefois la première place à ce règne de Louis XIV dont l'architecture – Pierre Marcel le souligne – ne saurait pourtant être confondue avec celle du ^{xvi} siècle. Lorsqu'il affirme qu'« aucune révolution [...] n'a profondément modifié l'art architectural du ^{xvi} siècle à nos jours », ou que « notre système constructif est encore celui de Philibert de L'Orme, et [que] les ordres forment toujours le fondement de notre décoration », ou encore que « les transformations, dans le style, se sont produites lentement, par une évolution à peine sensible, et [qu']elles n'affectent guère que la distribution intérieure et le détail de la décoration¹³ », Pierre Marcel

exprime des orientations qui évoquent nettement le tableau de l'*Histoire de l'architecture classique en France* que Hauteœur ébauchera entre les années 1910 et les années 1920.

3. Fig. 579 « Médéric Mieusement, photographie du collège des Jésuites à Chaumont, en Haute-Marne (terminé vers 1640) »
Publiée dans Louis Hauteœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I, Paris, Picard, 1943.



Nef de la chapelle prise de l'autel en septembre 1888, 39 x 27,5 cm.

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine/Archives photographiques, cl. n° 4317 © RMN.

4. Fig. 209 « Emmanuel-Louis Mas, photographie d'une maison, rue du Cardinal Morlot à Langres en Haute-Marne (vers le milieu du XVI^e siècle) »
 Publiée dans Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I.



Façade sur le jardin, avant 1937, 17 x 22,5 cm.

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine/Archives photographiques, cl. n° 110427 © RMN.

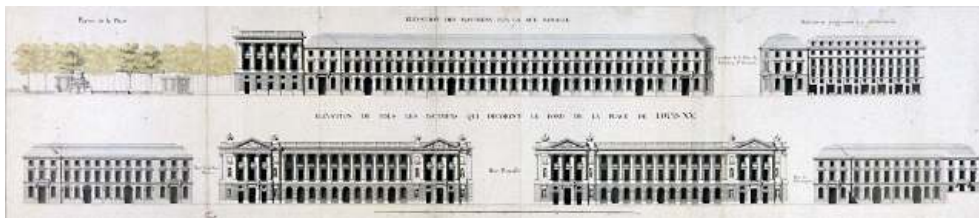
L'architecture classique dans et hors les frontières : l'exemple britannique

- 4 Une approche comparative à l'échelle internationale permet de mesurer, dès la fin du XIX^e siècle, la concomitance de la catégorie « architecture classique » dans la recherche historique, dans le champ de la protection du patrimoine et dans la critique architecturale¹⁴. Nous avons choisi ainsi de faire place dans ce catalogue à une analyse de la notion de classicisme dans le contexte britannique. L'essai de Michela Rosso illustre l'évolution d'un véritable canon historiographique dans l'histoire et la théorie architecturales en Grande-Bretagne, entre le dernier quart du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle. Visant à la fois l'approche historique et critique et son lien avec la construction des villes et la conservation du patrimoine bâti, cet essai retrace l'histoire des interprétations multiples et contradictoires de l'héritage de l'architecture classique Outre-Manche. La structure et les contenus du projet de Hautecœur s'éclairent d'ailleurs quand on les compare à l'approche britannique du classicisme. C'est en Grande-Bretagne qu'apparaissent les précédents les plus voisins et les plus significatifs de l'*Histoire de l'architecture classique en France*. William Henry Ward et Reginald Theodore Blomfield sont les auteurs, entre 1911 et 1921, de deux histoires de l'architecture française qui, à partir de la notion ébauchée d'une « longue Renaissance » entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, fournissent à Hautecœur l'idée d'un cycle historique qu'il n'hésitera pas, une génération plus tard, à développer jusqu'à y inclure le XIX^e siècle

dans sa totalité¹⁵. C'est d'ailleurs sur le plan de la valorisation des héritages nationaux que la comparaison entre le travail de Hauteceœur et les différentes approches britanniques s'avère intéressante. Elle confirme d'une part la cohérence extrême, d'autre part la fixité du projet de l'historien français tout au long de sa carrière. Au début du XX^e siècle, à la production commune d'un discours historique associant l'architecture classique à l'élaboration d'une identité de l'architecture contemporaine et à la défense de l'héritage de l'architecture nationale, correspondent différentes valeurs attribuées à la tradition classique dans les deux pays. Alors qu'en Angleterre le mouvement *Arts and Crafts* peut encore rejeter le modèle classique en tant qu'étranger à la culture architecturale nationale¹⁶, l'attention au patrimoine des XVII^e et XVIII^e siècles et donc à une tradition classique nationale liée à l'absolutisme monarchique, s'impose en France comme un aspect de la légitimation culturelle du nouveau régime républicain. Et si, pour expliquer la généalogie d'un *architectural design* caractérisant l'architecture anglaise depuis la Renaissance, Blomfield oppose le « classique » du XVII^e siècle au « pittoresque » du XVIII^e et désigne Christopher Wren comme « le plus anglais de tous les architectes anglais¹⁷ », en France la période historique en question est perçue comme une phase plus homogène, se développant de façon linéaire, sans rupture. Lorsque, présentant l'histoire de l'architecture française moderne, Blomfield critique sans ménagement l'œuvre de Louis Le Vau et exprime, en revanche, son admiration pour Jacques François Blondel et Ange-Jacques Gabriel, maîtres de la composition et du dessin¹⁸, sa partialité n'échappe pas à Hauteceœur¹⁹. Dans sa restitution de l'histoire de l'architecture moderne française, l'affrontement entre tendances classiques et romantiques, voire baroques, est perçu comme une suite d'oscillations ramenant ces dernières dans le sillage du classicisme national²⁰. Hauteceœur voit dans une approche rationaliste cartésienne l'élément qui assure la continuité de la pensée architecturale en France entre le Moyen Âge et la période moderne, et qui lui permet d'enchaîner même son développement du XIX^e jusqu'au XX^e siècle. C'est à partir d'une réflexion sur l'art du Premier Empire, menée au début des années 1910, que Hauteceœur s'attache à comprendre l'épuisement des formes classiques et à mettre pour la première fois en perspective historique l'architecture française du XIX^e siècle, l'apport complémentaire des « rationalistes » et des « éclectiques » étant au cœur de sa lecture²¹. Pourtant, lorsqu'il s'agit de saisir l'*esprit de l'architecture classique* au-delà des formes, sa définition rappelle celle du *spirit of classical architecture* de Blomfield. La façon même dont ce dernier repère les racines d'une attitude nationale originelle, notamment dans l'architecture du Moyen Âge (la cathédrale de Salisbury versus Notre-Dame de Paris), à partir d'une disposition en quelque sorte génétique des créateurs britanniques, évoque la démarche par laquelle Hauteceœur remontera jusqu'aux origines de l'architecture française²².

5. Fig. 481 « Élévations du projet de place royale (place de la Concorde) de Ange-Jacques Gabriel (1753-55) »

Publiée dans Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. III, Paris, Picard, 1950.



Dessin, 41,8 x 173,6 cm.

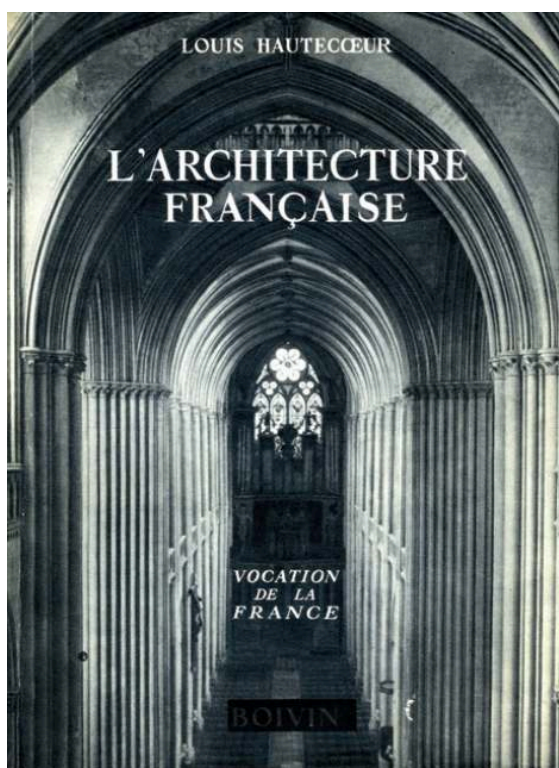
Archives nationales, VA/58, n° 46.

- 5 Sans tomber dans le chauvinisme que Blomfield manifesterà dans son ouvrage *Modernismus*²³, cette vision marquera néanmoins en France l'interprétation historiographique de l'architecture classique dans l'entre-deux-guerres. La référence à l'architecture classique fournira, notamment par l'action que Hautecœur mènera auprès du milieu des architectes de l'École des beaux-arts, une véritable et constante alternative aux débats en cours sur la modernité fonctionnaliste. Bien loin de ce qu'un historien comme John Summerson tentera en Angleterre au milieu des années 1930 en s'appuyant sur la tradition classique anglaise du XVIII^e siècle²⁴, en France, où les Réunions internationales d'architectes ont cherché, depuis la première moitié de cette décennie, à définir une modernité différente de celle des Congrès internationaux d'architecture moderne (Ciam), le cycle historique du XVI^e au XIX^e siècle est appelé à témoigner de l'évolution d'une architecture d'abord « nationale » s'opposant au caractère « international » du mouvement moderne²⁵. Le contexte profondément changé des lendemains de la Seconde Guerre mondiale souligne par ailleurs la ténacité de Hautecœur, tout en marquant les limites de son dessein historique. Au lendemain du conflit, après avoir été impliqué sur la scène politique et culturelle de Vichy²⁶, après être intervenu dans le débat sur le logement à l'heure de la reconstruction, aucune évolution sensible des catégories historiographiques en jeu dans sa pensée ne se manifeste. Une fois de plus, la comparaison avec l'approche britannique est éclairante. La parution concomitante des tomes II à VII de *Histoire de l'architecture classique* (1948-1957) et du volume d'Anthony Blunt, *Art and Architecture in France: 1500-1700* (1953), illustre, au-delà de tout clivage national, l'écart à la fois générationnel et culturel qui oppose deux manières de concevoir l'histoire de l'art et de l'architecture : aux modèles épistémologiques conçus à la fin du XIX^e siècle en France, auxquels Hautecœur reste attaché en identifiant un cycle historique national qui gomme toute complexité et tout affrontement, s'opposent les méthodes et les paradigmes culturels introduits depuis la seconde moitié des années 1930 en Angleterre par les historiens du Warburg Institute, dont l'influence fut essentielle pour Blunt²⁷. Pour lui, François Mansart d'abord, Philibert de l'Orme ensuite, révèlent une complexité de la genèse du projet et de la personnalité du créateur, qui est le moteur de l'analyse historique, au-delà de toute catégorie sous-jacente.

L'architecture classique selon Hauteœur

- 6 On retrouvera dans ce catalogue ce qu'essaie de montrer l'exposition, et d'abord l'élaboration de la notion d'« architecture classique » que Hauteœur définit dès le début des années 1910, par son action et ses travaux d'historien²⁸. Beaucoup d'expositions trouvent leur matière documentaire dans un seul fonds d'archives. C'est au contraire la pluralité des sources qui caractérise celle-ci : les quarante-cinq documents qu'elle regroupe proviennent en effet de cinq institutions différentes²⁹. Leur unité tient au fait qu'ils restituent un véritable projet culturel, la volonté de Hauteœur de montrer les liens, voire la continuité, entre le passé et le présent de l'architecture française, dans le contexte de l'entre-deux-guerres. Ce qu'il fait en usant du critère discriminatoire qu'est pour lui la notion d'un classicisme sans frontières temporelles, dépassant le répertoire formel établi entre le XVI^e et le XVIII^e siècle.
- 7 Les documents exposés permettent de comprendre la méthode historique et critique de Hauteœur. Dessins originaux, photographies et publications font l'objet (à quelques exceptions près) d'un découpage thématique en cinq volets³⁰, qui montre comment l'historien a diffusé, par différents moyens, la notion polyvalente d'une architecture classique capable d'englober à la fois le gothique médiéval et la modernité récente. Les documents décrivent ainsi des stratégies d'édition et d'exposition.

6. Louis Hauteœur, *L'Architecture française*, Paris, Boivin, 1950, couverture.



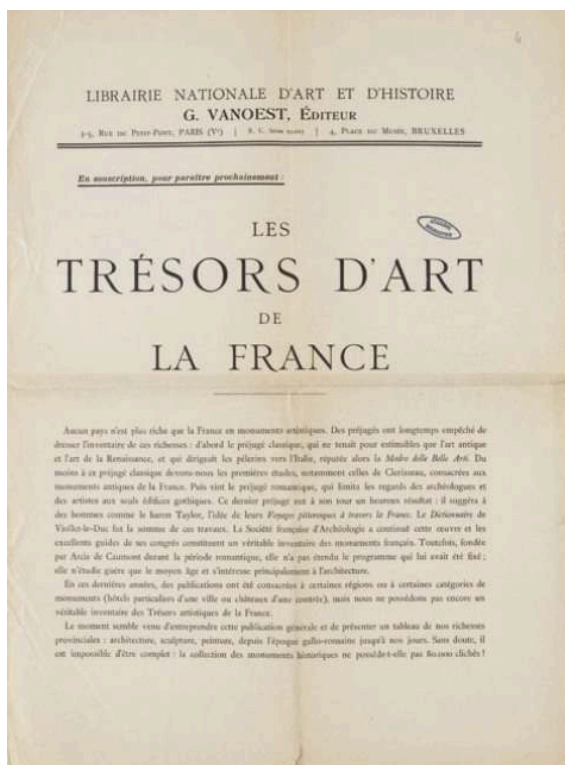
INHA, 8 C 2096 (1).

- 8 D'abord des stratégies d'édition. Dans l'élaboration du projet de Hauteœur, le livre d'architecture apparaît sous plusieurs formes, dont l'exposition rend compte³¹. Prolongeant un mouvement qui se manifeste dès les années 1900, Hauteœur contribue

au travail de réimpression des recueils d'architecture du XVIII^e siècle avec la nouvelle édition de *L'Architecture française* publiée en 1727 par Jean Mariette³². La réédition de ce recueil qui avait précédé la codification d'une théorie architecturale par Blondel, manifeste un souci philologique qui dépasse l'engouement du tournant du XX^e siècle. Hauteœur traite le recueil comme un objet d'étude historique, qu'il n'hésite pas à comparer aux « recueils » de l'époque contemporaine, c'est-à-dire surtout aux périodiques, qu'en tant que rédacteur en chef de la revue de la Société centrale des architectes, *L'Architecture*, il connaît particulièrement bien³³.

- 9 Parmi les documents exposés, les recueils d'architecture de la période moderne apparaissent aussi en tant que sources du commentaire iconographique de *l'Histoire de l'architecture classique*. Ces recueils contribuent à la constitution d'un répertoire visuel qui illustre une architecture souvent perdue ou fortement remaniée. Ainsi l'œuvre imprimée de Jacques Androuet du Cerceau et celle de Jean Marot témoignent d'une pratique qui concerne également les ouvrages de Blondel, de Mariette ou de Patte.
- 10 Parallèlement, le livre est aussi l'outil de restitution d'un véritable inventaire, à la fois savant et vulgarisateur, du patrimoine artistique national de toutes les époques, selon un découpage à l'échelle régionale. Après le travail entamé dès 1876 par la Commission de l'inventaire des Richesses d'art de la France, sous la direction du marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts³⁴, le projet d'une série de volumes consacrés d'abord aux « Trésors », puis aux « Richesses d'Art de la France », mis au point par Hauteœur et l'éditeur Van Oest au milieu des années 1920³⁵, relance et réoriente l'idée d'un répertoire patrimonial, comme le montre la présentation du projet, qui prévoit une parution par fascicules rassemblés ensuite en volumes. Il s'agit d'un projet ambitieux par sa volonté de couvrir tout le territoire national et par sa haute qualité éditoriale, qui contraste avec l'idée d'une large diffusion. Seuls verront le jour les trois volumes traitant la peinture, la sculpture et l'architecture en Bourgogne, ce dernier sujet étant pris en charge par Hauteœur (1927-1929)³⁶. La construction d'un répertoire analytique du patrimoine demeure néanmoins à la base de *l'Histoire de l'architecture classique en France*.

7. Prospectus de souscription de la collection *Les Trésors d'art de la France*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. Vanoest, éditeur.



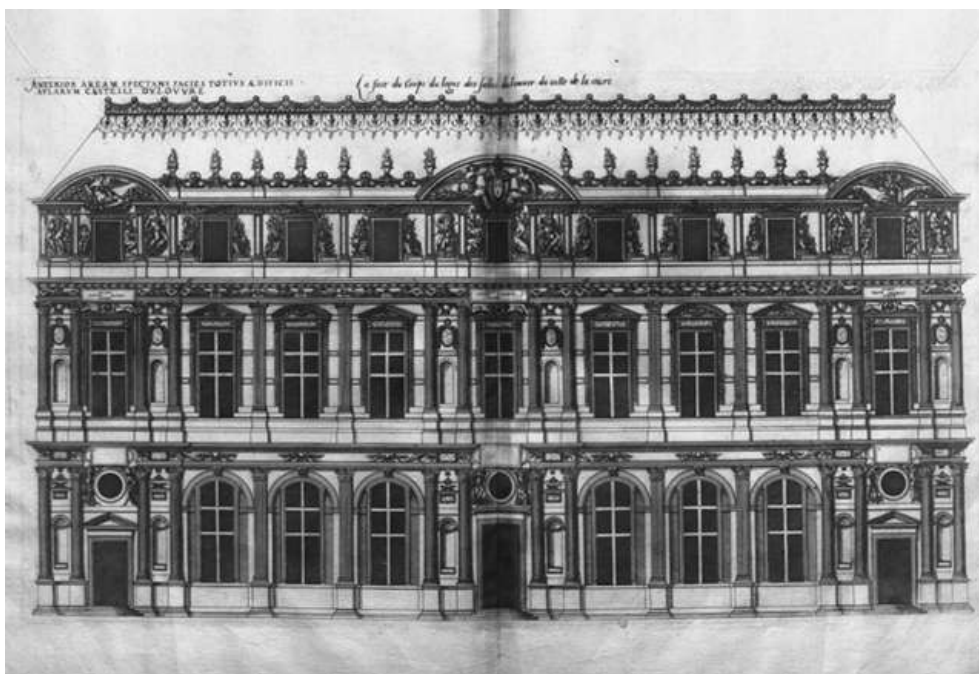
Bibliothèque de l'Institut de France/Papiers Louis Hauteceœur, ms 6925, ff. 4-5 © RMN.

- 11 La genèse et l'aboutissement du projet conduisant à cet ouvrage majeur attestent de son lien multiple avec l'architecture du livre. En fait, l'un de ses aspects les moins remarquables est qu'il se concrétise à la fois dans la forme éditoriale de l'ouvrage analytique (manuel en plusieurs tomes) et de l'ouvrage de synthèse (précis). C'est pourtant cet aspect qui permet d'apprécier à sa juste valeur l'entreprise de vulgarisation de la notion d'architecture classique mise en œuvre par Hauteceœur. Si le manuel historique en plusieurs tomes s'adresse surtout aux spécialistes, le précis vise un public plus large et engage directement les enjeux d'un cycle historique plongé dans une perspective temporelle enchaînant le présent et le futur de l'architecture. Le précis apparaît ainsi sous plusieurs formes et à plusieurs reprises dans le travail de Hauteceœur. Deux synthèses paraissent en 1941 et en 1950, dont la seconde embrasse l'histoire de l'architecture française depuis ses origines jusqu'à l'actualité. Dès 1920, le projet éditorial d'un abrégé s'impose, jusqu'à anticiper le projet et la parution de l'ouvrage en plusieurs volumes³⁷.
- 12 Pour les volumes de *l'Histoire de l'architecture classique*, nous avons voulu susciter, grâce aux documents exposés, une réflexion spécifique sur le rôle de l'iconographie utilisée par l'historien. Le récit de l'architecture classique à travers les images est tout à fait parallèle à son récit par l'écriture et ne lui correspond qu'en partie. Cette iconographie est un répertoire documentaire en soi. Il renvoie aux sources auxquelles Hauteceœur s'attache en tant qu'érudit et chercheur : les estampes et les gravures, voire les recueils, dont *Les Plus excellents bastimens de France* d'Androuet du Cerceau et le *Recueil* d'architecture de Marot sont donnés en exemple ; mais aussi les fonds de dessins, comme en atteste l'ensemble exposé (dessins de Le Vau, d'Orbay, Hardouin-Mansart,

Gabriel, Chalgrin) provenant de l'ancien fonds des archives des Bâtiments civils systématiquement exploité pendant l'entre-deux-guerres³⁸ ; et les photographies, dont attestent les campagnes organisées par la Commission des monuments historiques : celles des années 1870 et 1880 (Mieusement), qui révèlent l'attention portée, pour la première fois, à l'architecture de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle, et celles de l'entre-deux-guerres (Estève, Mas), où l'enquête à l'échelle locale s'étend davantage.

8. Aile ouest de la cour carrée du Louvre de Pierre Lescot, partie gauche (1546-58).

Publiée dans Jacques Androuet du Cerceau, *Le premier volume des plus excellens bastimens de France. Auquel sont designez les plans de quinze bastimens, & de leur contenu : ensemble les elevations & singularitez d'un chascun. A Paris, Pour le dit Jacques Androuet, du Cerceau, 1576, s.p.*



INHA, Fol Res 538 (1).

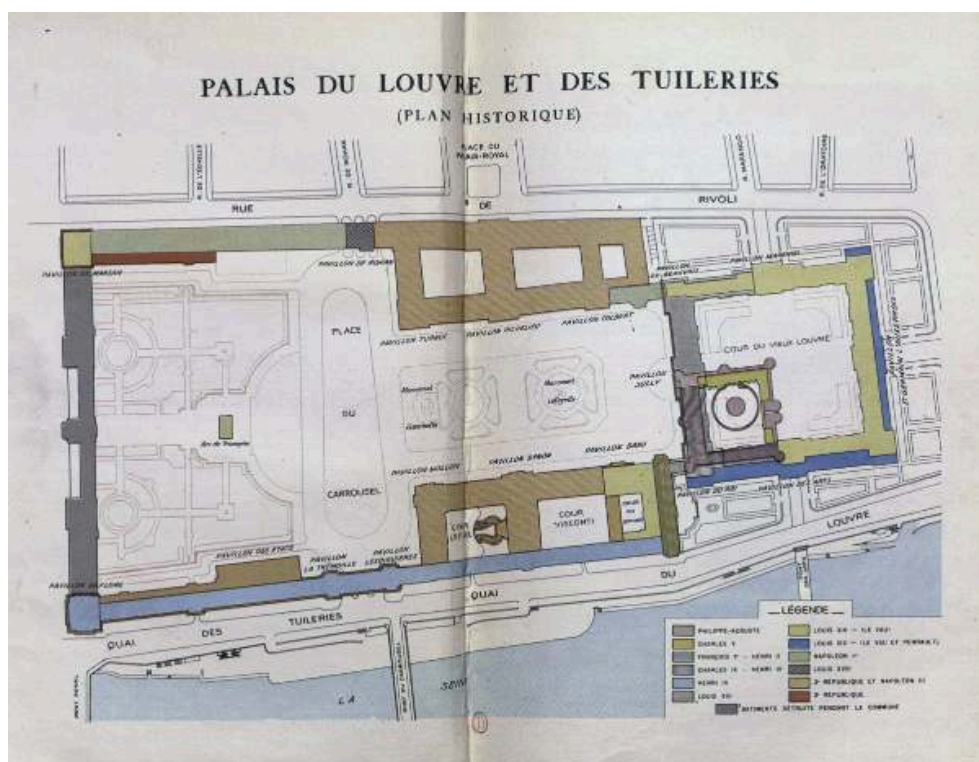
- 13 Le double aboutissement éditorial du grand dessein de Hauteœur s'annonce dans deux livres consacrés à un seul bâtiment, qui à lui seul résume ce dessein. L'histoire du Louvre, « château, palais, musée », à laquelle dès les années 1920 Hauteœur, conservateur du musée et professeur à l'École du Louvre, consacre toute son attention – et qui fait l'objet de ses recherches les plus avancées sur la période de Louis XIV –, fournit un véritable modèle de l'histoire de l'architecture classique³⁹.

9. Fig. 124 « Édouard Baldus, photographie de la construction des guichets, du pavillon La Trémoille et du pavillon des États, d'Hector-Martin Lefuel, décembre 1865 ».
Publiée dans Louis Hautecoeur, *Histoire du Louvre. Le château, le palais, le musée des origines à nos jours (1200-1928)*, Paris, *L'Illustration*, 1928, p. 103.



Archives nationales, 64 AJ 286, 28, n° 20-24.

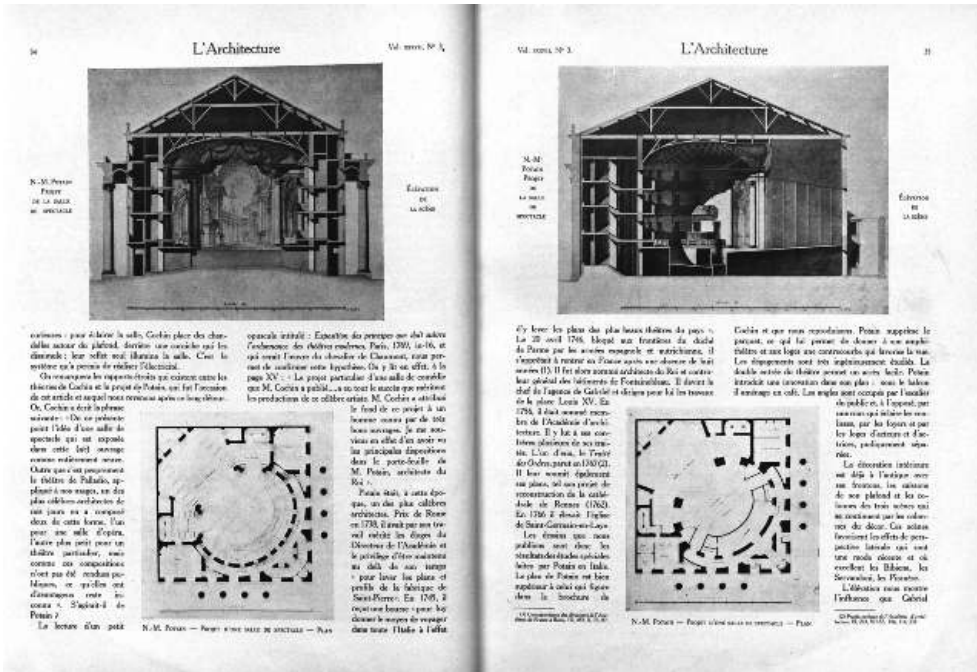
10. « Palais du Louvre et des Tuileries (plan historique) »
 Publié dans Louis Hautecœur, *Histoire du Louvre. Le château, le palais, le musée des origines à nos jours (1200-1928)*, Paris, *L'Illustration*, s.p.



INHA, 4 F 203.

- 14 Cette importance du livre dans les stratégies éditoriales de Hautecœur, inclut les catalogues d'exposition. Listes de dessins et d'architectures bâties, qui peuvent illustrer à la fois l'architecture de la période moderne et l'architecture de son temps, ils montrent la complémentarité entre le répertoire analytique de documents et la synthèse de textes introductifs où Hautecœur présente la notion d'architecture classique aux XVII^e et XVIII^e siècles et au-delà⁴⁰.

11. Louis Hautecœur, « Projet d'une salle de spectacle par N.-M. Potain (1763) », *L'Architecture*, t. XXXVII, n° 3, 10 février 1924, p. 34-35.



INHA, 4 PER RES 64.

- 15 Les stratégies d'édition recourent donc des stratégies d'exposition qui précèdent et fondent le développement du projet de *l'Histoire de l'architecture classique en France*. La construction d'un cycle historique qui réunit « l'œuvre des grands architectes français, depuis 1671, date de la fondation de l'Académie royale d'architecture, jusqu'à la période contemporaine⁴¹ », passe par la mise en scène de cette « œuvre » : d'abord à Strasbourg, en 1922, lorsque cette construction est clairement présentée ; ensuite à Paris, en 1923, lorsqu'on célèbre son pivot chronologique, les XVII^e et XVIII^e siècles, l'âge d'or du classicisme architectural en France ; enfin dix ans plus tard, et encore à Paris, en 1933. Cette année-là, une exposition patronnée par l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques et par la Société des architectes diplômés par le gouvernement, présente une architecture française contemporaine à la fois « classique » et « moderne » ; ses reprises à l'étranger en soutiendront le rayonnement⁴². Notre sélection de photographies provenant du fonds de cette exposition renvoie à ce dernier chapitre, qui dessine les modernités possibles, réunies parfois dans la production d'un seul architecte⁴³. Par ailleurs, on ne peut pas séparer ce rôle confié par Hautecœur aux expositions de l'intérêt qu'il montre alors pour diverses manifestations de la modernité. Pour lui, les nouveaux musées d'Art moderne de l'avenue du Président Wilson, conçus à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937, à Paris, et les projets contemporains de sanatoriums que Pol Abraham et Henry-Jacques Le Même réalisent en Haute-Savoie, indiquent, sans contradiction, la même voie conduisant à un classicisme renouvelé⁴⁴, et ce classicisme « moderne » trouve son expression la plus remarquable dans l'architecture de Tony Garnier et des frères Perret⁴⁵. Les projets de ces derniers pour le théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes et pour l'église Sainte-Jeanne d'Arc, à Paris, permettent à Hautecœur de prendre, dès le milieu des années 1920, une position résolue sur

l'architecture contemporaine et sur le rôle que la notion d'architecture classique peut encore y jouer.

12. Photographie anonyme, *Vue nocturne du musée des Colonies (palais de la Porte dorée)* d'Albert Laprade et Léon Jaussely (1927-31), Paris, s.d.



DAF / Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du xx^e siècle, SADG-LAPR-3, B. 5, 179 lfa 5/3, cl. n° 127. Avec l'aimable autorisation d'Arlette Laprade.

13. Photographie anonyme, *Vue nocturne du garage Citroën, d'Albert Laprade et Léon Bazin (1928-29), rue Marbeuf, Paris, s.d.*



DAF / Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du xx^e siècle, SADG-LAPR-3, B. 5, 179 lfa 5/3, cl. n° 104. Avec l'aimable autorisation d'Arlette Laprade.

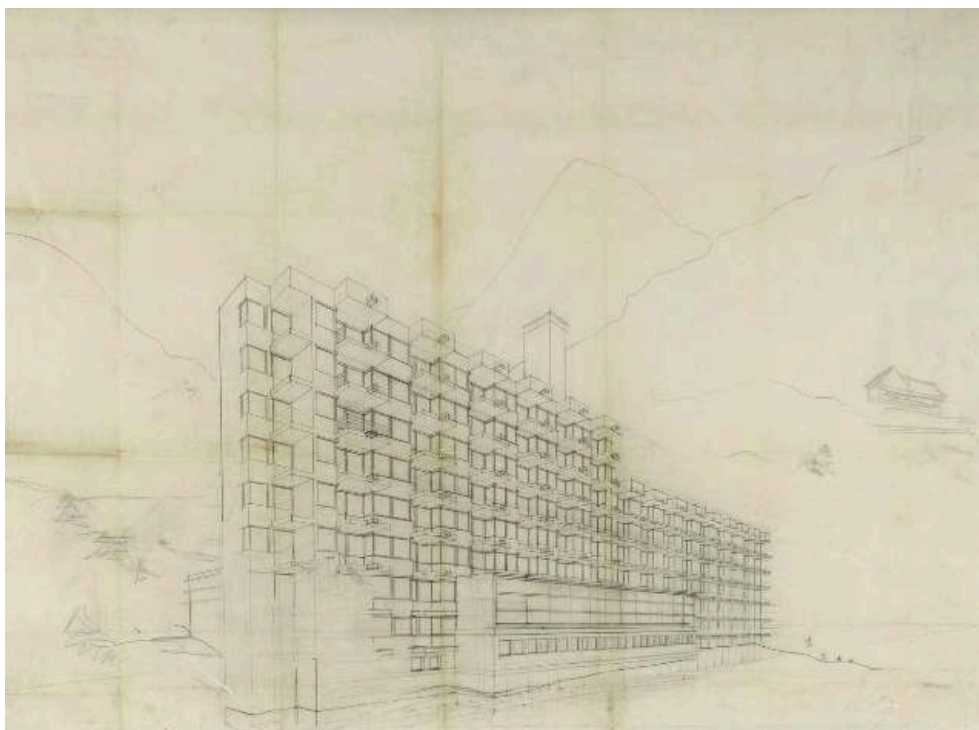
14. *Élévation, quai de Tokyo, Musées d'Art moderne (palais de Tokyo), de Jean-Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard et Marcel Dastugue (1934-37).*



Paris, 18 novembre 1935, 35,7 x 128 cm.

Archives nationales, F12 12787, dessin 39, n° d'entr. 191.

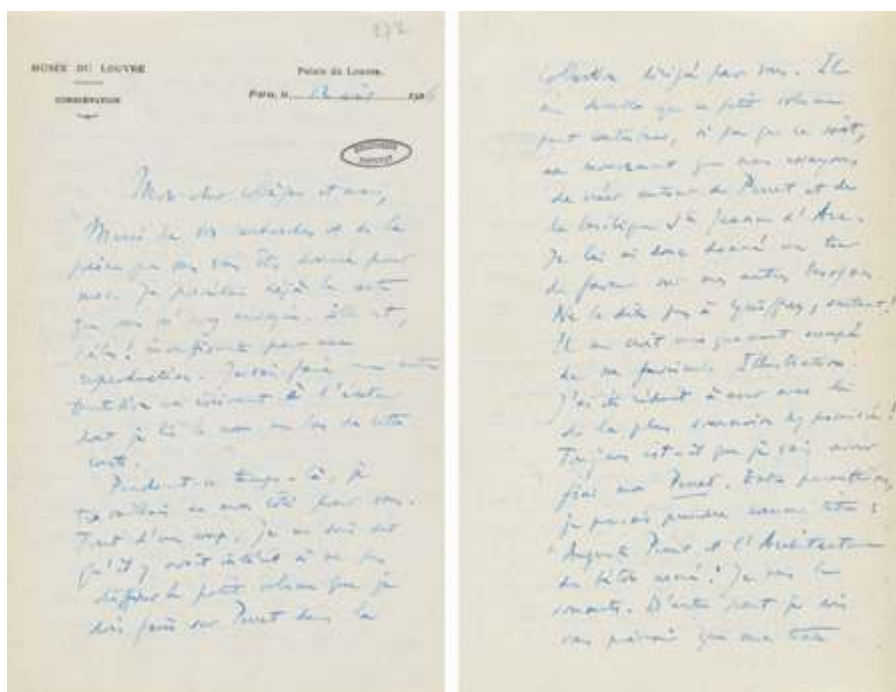
15. Perspective de la façade principale du sanatorium Martel de Janville, de Pol Abraham et Henry-Jacques Le Même (1935-1937).



Plateau d'Assy, Passy, en Haute-Savoie, 103,5 x 138 cm.

Musée national d'art moderne, Fonds P. Abraham, E 2281-7, Inv. AM 2006-2-92 © RMN.

16. Lettre de Paul Jamot à Louis Hauteœur, 12 août 1926.



Bibliothèque de l'Institut de France / Papiers Louis Hauteœur, ms. 6898, ff. 272-273 © RMN.

NOTES

1. Cf. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès - CNMHS, 1989, p. 9. Cf. Louis Hauteœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, 1943-1957, 7 t., rééd. t. I et II, 1963-1967.
2. Cf. Antonio Bruccoleri, *Du dessein historique à l'action publique : Louis Hauteœur et l'architecture classique en France*, Paris, Picard, 2007.
3. Cf. Ernest Lavisse (dir.), *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Hachette, 1901-1911, 9 t.
4. Pour une mise en perspective du contexte culturel et politique de l'époque, cf. Christophe Charle, *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Seuil, 1998.
5. Son lien avec la réflexion sur la théorie architecturale du début du XX^e siècle est évident. Julien Guadet souligne l'« idée complète [...] de ce qu'est l'architecture », que donne l'ouvrage de Blondel ; il évoque les « vérités fécondes, utiles à répéter encore » au sujet de la distribution des édifices ou encore les « exemples qu'il faut étudier dans leur entier, en méditant les commentaires toujours instructifs de l'auteur ». Cf. J. Guadet, *Notice*, dans Jacques-François Blondel, *L'Architecture française. Réimpression exécutée sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sous le contrôle de MM. Guadet et Pascal*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts - E. Lévy, 1904-1905, s.p. Des éléments de continuité avec le *Cours d'architecture (1771-1777)* de Blondel apparaissent par ailleurs dans la théorie architecturale de Guadet, par exemple au sujet du porte-à-faux, comme le remarque Roberto Gargiani dans *Auguste Perret. La théorie et l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1994, p. 102-103.
6. À ce sujet et concernant le cas parisien en particulier, voir notamment Rosa Tamborrino, *Parigi nell'Ottocento. Cultura architettonica e città*, Venise, Marsilio, 2005, p. 208-223.
7. Voir en particulier Henry Lemonnier, *L'Art français au temps de Richelieu et Mazarin*, Paris, Hachette et Cie, 1893 et *Id., L'Art français au temps de Louis XIV (1661-1690)*, Paris, Hachette et Cie, 1911.
8. Cf. Jules Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, Paris, Imprimerie nationale, 1881-1901, 5 vol.
9. Cf. H. Lemonnier (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, J. Schemit-H. Champion-A. Colin, 1911-1929, 10 t.
10. Cf. Pierre Marcel, *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte, premier architecte du Roi (1656-1735) et de Jules-Robert de Cotte (1683-1767), conservés à la Bibliothèque nationale*, Paris, Champion, 1906. Il s'agit de la pièce n° 20 du catalogue de cette exposition. D'autres inventaires sont ensuite établis et édités dans une perspective analogue. Cf. Gabriel Rouchès, *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani conservés aux Archives d'Etat de Modène*, Paris, Champion, 1913.
11. P. Marcel, *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte*, cit., p. XXV.
12. *Ibid.*, p. XXVI-XXVII.
13. *Ibid.*, p. VII.
14. À ce sujet, voir l'exemple de la collection *Reinterpreting classicism : culture, reaction and appreciation* (éditions Ashgate, Aldershot), conçue par Caroline Van Eck à la fin des années 1990, qui a abordé le thème de la définition du classicisme et de son héritage à travers plusieurs contextes nationaux et à laquelle appartient le volume dirigé par Barbara Arciszewska et Elizabeth McKellar cité plus loin par Michela Rosso.
15. Cf. William H. Ward, *The Architecture of the Renaissance in France. A History of the Evolution of the Arts of Building, Decoration and Garden Design under Classical Influence from 1495 to 1830*, Londres, B. T. Batsford, 1911, 2 vol., rééd. 1926 ; Reginald T. Blomfield, *A History of French Architecture from the*

Reign of Charles VIII till the Death of Mazarin, Londres, G. Bell & Sons, 1911, 2 vol. et Id., *A History of French Architecture from the Death of Mazarin till the Death of Louis XV, 1661-1774*, Londres, G. Bell, 1921, 2 vol.

16. Cf. Alan Crawford, *Supper at Gatti's : The SPAB and the Arts and Crafts Movement* et Melanie Hall, *Affirming Community Life: Preservation, National Identity and the State, 1900*, in Chris Miele (dir.), *From William Morris: Building Conservation and the Arts and Crafts Cult of Authenticity, 1877-1939*, Londres-New Haven, Yale University Press, 2005, p. 101-157.

17. R. T. Blomfield, *A History of Renaissance Architecture in England, 1500-1800*, Londres, G. Bell & Sons, 1897, 2 vol., vol. II, p. 402.

18. À propos des jugements sur Le Vau, cf. R. T. Blomfield, *A History of French Architecture from the Death of Mazarin*, cit., t. II, p. 57-58.

19. « Ouvrage [...] assez partial » écrira-t-il à propos de *History of French Architecture* de Blomfield, vis-à-vis duquel « le meilleur résumé est celui de Ward [auquel], en attendant une histoire plus complète de l'architecture française à cette époque, on aura donc surtout à recourir ». Louis Hauteœur, « W. H. Ward: *The architecture of the Renaissance in France* (second edition revised, London, Batsford, 2 vol. in-8°) », *L'Architecture*, XLI, n° 10, 15 octobre 1928, p. 192.

20. Ces oscillations se rapprochent de la dialectique classique/baroque envisagée par Eugenio d'Ors (*Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935). Par ailleurs, l'interpénétration des deux termes dans le contexte français, que Paul Desjardins évoque pendant la décennie de Pontigny de 1931 (*Le baroque et l'irréductible diversité du goût suivant les peuples*), de même que les conclusions tirées à cette occasion par le critique Paul Fierens, qui émet l'hypothèse de la naissance d'un classicisme français sur ce qu'il définit comme des « fondements baroques », témoignent de l'importance accrue du débat sur la spécificité nationale d'un baroque classicisé à l'époque où Hauteœur entame la rédaction de son *Histoire de l'architecture classique en France*. Sur Desjardins et les rencontres d'été de Pontigny, cf. Anne Heurgon-Desjardins, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny, études, témoignages et documents inédits*, Paris, PUF, 1964 et François Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Villeneuve d'Ascq-Courtry, Presses universitaires du Septentrion, 2000. Nous avons abordé l'influence de la pensée d'Eugenio d'Ors en France, surtout dans le travail de Hauteœur, dans notre communication *Classico e barocco: Louis Hauteœur e le ripercussioni francesi dell'estetica bipolare di Eugenio d'Ors, 1931-1957*, présentée au séminaire international *Barock und Moderne*, Stiftung Bibliothek W. Oechslin, Einsiedeln, 14-21 juillet 2001.

21. Voir notamment Louis Hauteœur, « Les origines de l'art Empire », *Revue des études napoléoniennes*, III, mars-avril 1914, p. 145-161.

22. Cf. R. T. Blomfield, *A History of Renaissance Architecture in England, 1500-1800*, cit., vol. II, p. 400. Voir par ailleurs Louis Hauteœur, *L'Architecture française*, Paris, Boivin, 1950, p. 23. Sur le rôle que joue ce dernier ouvrage, cf. A. Bruculeri, *Du dessein historique à l'action publique*, cit., p. 138-148.

23. Il s'agit de R. T. Blomfield, *Modernismus*, [s.l.], Macmillan, 1934. Cf. Richard A. Fellows, *Sir Reginald Blomfield. An Edwardian Architect*, Londres, A. Zwemmer, 1985, p. 146-150.

24. Voir l'essai de Michela Rosso dans ce volume. Sur Summerson, cf. Id., *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner : Londra 1928-1955*, Turin, Edizioni di Comunità, 2001. Voir également Frank Salmon (dir.), *Summerson and Hitchcock: Centenary Essays on Architectural Historiography*, Studies in British Art n° 16, New Haven-Londres, Yale University Press – Paul Mellon Centre, 2006.

25. Ce n'est qu'au seuil des années 1940 et sous la pression du conflit mondial, que Hauteœur portera un regard sur l'architecture française contemporaine intégrant les projets de Le Corbusier, Lurçat et Mallet-Stevens réalisés dans les années 1930. Cf. Louis Hauteœur, « Exposition d'architecture française contemporaine », *Habitation*, XIII, mai 1940, p. 89 et la liste des documents exposés, *ibid.*, p. 90-94.

26. Cf. A. Brucculeri, « Louis Hauteœur, directeur général des Beaux-Arts (1940-1944) », *Histoire de l'art*, XIII, n° 47, novembre 2000, p. 53-62 ; Caroline Poulain, « Louis Hauteœur et Vichy : pensée et action politiques d'un historien de l'architecture », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, II, n° 3, mai 2002, p. 103-111.
27. Dès 1935 Blunt y côtoie en particulier Walter Friedländer, Fritz Saxl et Rudolf Wittkower. Cf. Miranda Carter, *Gentleman espion : les doubles vies d'Anthony Blunt*, Paris, Payot, 2006, p. 168-170. Le décalage rapidement apparu entre culture philologique allemande et amateurisme local dans ces années d'avant-guerre y est bien évoqué. Blunt est à l'époque profondément marqué, comme d'autres jeunes historiens de sa génération tels John Pope-Hennessy et John Summerson, par le transfert à Londres du Warburg Institute, perçu comme un véritable tournant dans l'évolution des études en histoire de l'art en Angleterre. « Nous nous sommes retrouvés confrontés à une diversité et à une qualité de connaissances que nous n'avions jamais rencontrées auparavant », écrira Summerson. Cf. M. Carter, *Gentleman espion*, cit., p. 170.
28. La première étude de Hauteœur dans laquelle apparaît, dès le titre, la notion d'architecture classique, calée dans la perspective du rayonnement de la culture architecturale française du XVIII^e siècle, est : *L'Architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1912. Pour mesurer plus largement les enjeux de contenus et de contexte dans lequel cet ouvrage voit le jour, voir les actes du colloque récemment parus : *La France et les Français à Saint-Petersbourg, XVIII^e-XX^e siècles*, Saint-Petersbourg, Evropejskij dom - Institut français de Saint-Petersbourg, 2005.
29. Il s'agit des Archives nationales, des Bibliothèques de l'Institut de France et de l'INHA, du Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle à la Cité de l'architecture et du patrimoine et de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.
30. Voir *infra* la liste des documents exposés, répartis selon les cinq volets thématiques de l'exposition.
31. Cette exposition prolonge d'ailleurs les thématiques de l'architecture du livre d'architecture et du livre comme outil de diffusion d'une culture architecturale, telles qu'elles apparaissent parmi les thèmes du colloque *Le livre et l'architecte*, co-organisé par l'ENSA de Paris-Belleville et l'INHA, et dont le déroulement (31 janvier - 2 février 2008) a coïncidé avec l'ouverture de l'exposition.
32. Louis Hauteœur (dir.), *Jean Mariette. L'Architecture française*, réimpression de l'édition de 1727, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1927-1929, 3 vol.
33. Sur cet aspect, cf. A. Brucculeri, *Du dessein historique à l'action publique*, cit., p. 229-278.
34. Cf. *Inventaire général des richesses d'art de la France*, Paris, Plon, 1876-1913, 21 vol. L'intérêt pour les pratiques de classement et pour la constitution d'un inventaire national traverse d'ailleurs l'histoire de la protection du patrimoine en France tout au long du xx^e siècle, notamment à travers le nouvel élan après la Seconde Guerre mondiale. Cf. *André Malraux et l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, actes de la journée d'études, Paris, La Documentation française, 2003. Sur les politiques du patrimoine à cette époque cf. Xavier Laurent, *Grandeur et misère du patrimoine : d'André Malraux à Jacques Duhamel, 1959-1973*, Paris, École des chartes - Comité d'histoire du Ministère de la culture, 2003.
35. Voir les deux prospectus de souscription conservés dans les papiers Louis Hauteœur à la Bibliothèque de l'Institut de France (ms. 6925, ff. 3-7), dont le premier figure dans la liste (pièce n° 4) des documents exposés.
36. Cf. Louis Hauteœur, *La Bourgogne. L'Architecture*, in *Les Richesses d'Art en France. La Bourgogne*, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1927-1929, 3 t., t. I.
37. Voir la lettre de Georges Batault à Hauteœur datée du 20 février 1920 (pièce n° 8 de la liste des documents exposés), dans laquelle on évoque pour la première fois le projet, avec l'éditeur Payot, d'un abrégé d'histoire de l'architecture française « de Henri IV à Napoléon I^{er} ». Voir par ailleurs Louis Hauteœur, *L'Architecture française de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions d'Art et d'Histoire, 1941 et Id. *L'Architecture française*, cit.

38. Voir les pièces n^{os} 21 à 25, dans la liste des documents exposés dans ce volume. Le fonds fera finalement l'objet d'une exposition du 30 mai au 15 juillet 1938. Cf. *Quatre siècles du Service des bâtiments : bâtiments du roi, palais impériaux, bâtiments civils et palais nationaux*, Paris, Archives nationales, 1938.
39. Voir les deux volumes présentés dans l'exposition (pièces n^{os} 6 et 7) : Louis Hauteœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris, Van Oest, 1927, et Id., *Histoire du Louvre. Le château, le palais, le musée des origines à nos jours (1200-1928)*, Paris, L'Illustration, 1928. Cf. A. Brucculeri, « Louis Hauteœur e la storia del Louvre : ricerca intorno all'exemplum del ciclo classico dell'architettura francese (1924-28) », *Annali di architettura*, n° 13, 2001, p. 167-179 et Id., *Du dessein historique à l'action publique*, cit., p. 149-168.
40. Cf. Louis Hauteœur, « Avant-propos », in *L'œuvre des architectes de l'École française du milieu du XVII^e siècle à nos jours*, Strasbourg, Impr. Als, s.d. [1922], p. 3-8 ; Id., « Avant-propos », in *Châteaux, jardins, églises aux XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogue de l'exposition d'architecture française organisée à Paris par le Service des Monuments historiques, Vendôme, Launay et fils, 1923, p. 3-10 ; Id., « Préface », *L'Architecture*, XLVI, n° 12, 15 décembre 1933 (catalogue de l'exposition d'architecture française patronnée par la SADG et l'AFEEA), p. 413-414.
41. Lettre de Robert Danis à Paul Léon, 16 novembre 1921, citée dans A. Brucculeri, *Du dessein historique à l'action publique*, cit., p. 172 .
42. Au sujet des expositions, cf. *Ibid.*, p. 172-183 et 194-228.
43. Voir les n^{os} 32 à 40 et 43 de la liste des documents exposés.
44. Cf. Louis Hauteœur, « Les Sanatoriums de Passy (Haute-Savoie), P. Abraham et H. Le Même, architectes », *L'Architecture*, XLVIII, n° 11, 15 novembre 1935, p. 413-432 et Id., « Les Musées d'Art moderne, MM. Dondel, Aubert, Viard et Dastugue, architectes », *L'Architecture*, L, n° 3, 15 mars 1937, p. 79-88.
45. Sur le rôle d'Auguste Perret et de sa conception de l'architecture dans le débat architectural des années 1910 et 1920, cf. Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die "Konservative Revolution" in Frankreich 1900-1930*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003.

AUTEUR

ANTONIO BRUCCULERI

Maître assistant à l'Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux et chercheur associé à l'équipe Histara (EPHE, Paris)

La perception de l'architecture classique en France au tournant des XIX^e et XX^e siècles : de la mode d'un style décoratif à la reconnaissance d'un patrimoine national

Ruth Fiori

- 1 En choisissant d'étudier les thèmes, les formes et l'esprit de l'architecture classique depuis le XVI^e jusqu'à la fin du XIX^e siècle, Louis Hautecœur proposait une nouvelle lecture de l'histoire de l'art français qui rompait notamment avec celle des rationalistes médiévaux de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dégagée de tout concept, la caractérisation d'une architecture classique renvoyait dans son œuvre à l'idée d'un cycle historique sous-tendant toute l'évolution de l'architecture française moderne depuis la Renaissance. Avec les sept tomes de *L'Histoire de l'architecture classique en France* (1943-1957) dont le projet remontait aux années 1920, cette historiographie de l'architecture française moderne s'inscrivait cependant dans la continuité d'un intérêt croissant pour l'art des XVII^e et XVIII^e siècles.
- 2 L'évolution du goût précéda l'approche savante : les arts et la culture de la fin de l'Ancien Régime étaient déjà très appréciés sous le Second Empire dans un contexte marqué par l'admiration de l'impératrice Eugénie pour la reine Marie-Antoinette. Mais c'est surtout sous la III^e République que cette réhabilitation eût des conséquences sur la perception de l'architecture. Ainsi, tandis que l'enseignement portait avant tout sur les périodes de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance, Henry Lemonnier, titulaire en 1893 de la première chaire d'histoire de l'art à la Sorbonne, consacra une place importante au XVII^e siècle et aux origines de l'art classique¹.
- 3 Le double point de vue de l'histoire de l'architecture et de l'histoire du patrimoine apporte des éléments significatifs de cette appréciation nouvelle qui vit son apogée dans les années 1900. Il s'agit dès lors d'évoquer comment, dans la construction privée,

la mode des styles Louis XIV et Louis XV puis Louis XVI, débouchant sur un véritable courant architectural, prit forme parallèlement aux actions menées à Paris en faveur de la sauvegarde d'édifices français des XVII^e et XVIII^e siècles.

Le retour aux styles de l'Ancien Régime dans la décoration des habitations modernes : le témoignage des publications d'architecture

- 4 L'engouement pour les styles de la fin de l'Ancien Régime dans la décoration des habitations nouvelles élevées à la fin du XIX^e siècle fut unanimement souligné par les revues d'architecture² :

Parmi les nombreux hôtels que l'on a récemment construit à Paris, non seulement sur la rive gauche, mais encore dans le voisinage des Champs-Élysées et de l'Arc de Triomphe, les exemples empruntés au style français du XVII^e et du XVIII^e siècle sont nombreux³.

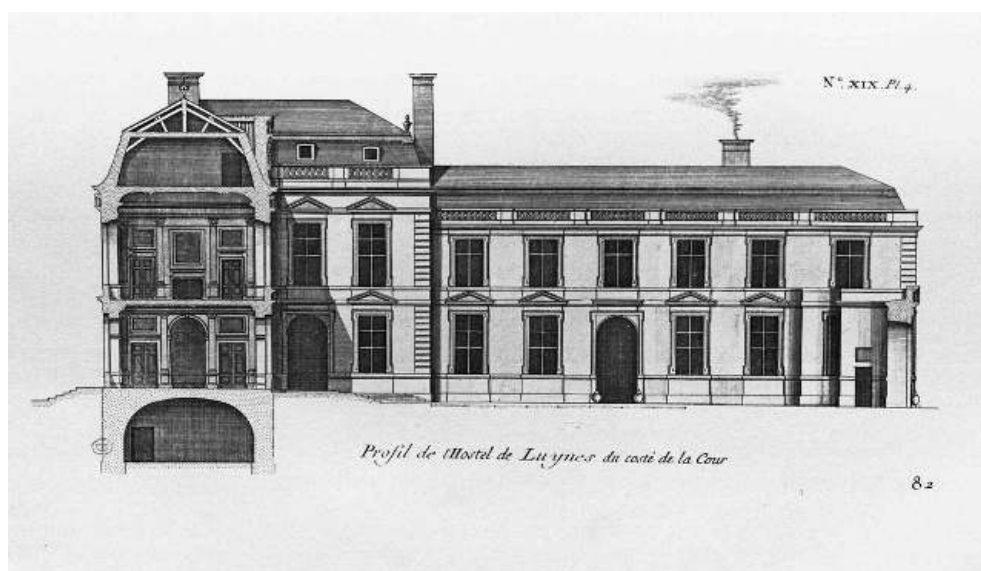
- 5 La référence à l'architecture des règnes de Louis XIV à Louis XVI, allant de l'emprunt au pastiche en passant par la simple évocation, est présentée comme une évolution du goût des architectes et des commanditaires : l'adoption d'une architecture plus sobre et régulière apparaît notamment comme une réaction à la surcharge des pastiches pittoresques de style gothique ou Renaissance. Un article, signalant que « le Louis XIV et un peu le Louis XV [...] sont les styles à la mode dans les quartiers riches et récemment garnis d'immeubles parisiens », évoque ainsi « un renouvellement des simplicités cossues, des rues austères, des nobles proportions caractérisant l'architecture des XVII^e et XVIII^e siècles⁴ ». Tel autre constate que « la noble simplicité caractérisant le style français des époques Louis XIV et Louis XV semble décidément primer toutes les recherches mouvementées et coûteuses que comportent les styles imités d'autres époques⁵ ». La création de rubriques consacrées à la décoration des intérieurs s'appuyant principalement sur des exemples empruntés au XVIII^e siècle fit écho à cette évolution du goût. Dans la revue *L'Architecture*, « La Distribution des appartements au XVIII^e siècle » détaillait ainsi les motifs principaux qui composaient la décoration des riches constructions du XVIII^e siècle tout en s'appuyant sur des exemples d'édifices encore existants. Dans une perspective plus concrète, « Le Décor usuel des appartements » publié par *La Construction moderne* proposait de donner les combinaisons nécessaires à la réalisation d'intérieurs de style ancien à partir de matériaux modernes – un salon Louis XV en est le premier exemple, témoignant ainsi du rapport entre l'imitation de ces décors et l'évolution des techniques industrielles⁶.
- 6 Parallèlement à ces rubriques pratiques parurent des rubriques historiques de nature plus savante qui vinrent enrichir la connaissance des édifices français de cette période. Ainsi, la rubrique de *La Construction moderne* rédigée par l'érudit Maurice du Seigneur, « Études sur l'ancienne architecture française. Promenade pittoresque dans Paris » (1889-1892) était consacrée essentiellement aux souvenirs des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle avait pour pendant dans *L'Architecture* une rubrique sur les monuments décoratifs du XVIII^e siècle, dans laquelle l'architecte André Narjoux présentait l'intérêt historique et artistique de différents édifices publics tels que la fontaine de la Grosse-Horloge à Rouen (1732), la fontaine de Jarente à Paris (1783), la porte Guillaume-Lion à Rouen⁷, la fontaine Childebert à Paris (1720-1730) ou encore la place de la Bourse à Bordeaux

(1730). Dans la continuité de ces articles historiques, plusieurs publications accompagnèrent ce renouveau d'attention pour l'architecture classique : la *Décoration des intérieurs du XVIII^e siècle* publiée par l'éditeur de la revue *L'Architecture*, Charles Schmid, et consacrée à la décoration des appartements d'hôtels du faubourg Saint-Germain, fut suivie en 1908 par *Extérieurs et intérieurs du XVIII^e siècle. Architecture et décoration des édifices les plus remarquables de l'époque Louis XVI à Bordeaux*⁸, puis par *La ferronnerie aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Le style Louis XVI fit aussi l'objet en 1907 d'une publication en deux volumes par Paul Planat, le directeur de la revue *La Construction moderne : Le style Louis XVI*, recueil de motifs d'architecture et de sculpture. Il y explicitait clairement le lien entre sa publication et le renouveau d'intérêt pour l'architecture du XVIII^e siècle : « Depuis quelques années on a pu constater, en architecture, un retour très décidé vers le style de la seconde moitié du XVIII^e siècle français, ordinairement appelé style Louis XVI⁹ ». Sa publication répondait alors à une véritable demande, comme il le souligna en 1911 à l'occasion de la deuxième édition en évoquant le renouveau de l'architecture contemporaine issu de cet engouement pour l'architecture de la fin de l'Ancien Régime :

[Cette publication] répondait aux désirs de bon nombre de nos confrères, entraînés [...] vers cette séduisante époque de notre art national qu'on a désigné du nom de Style Louis XVI. Les qualités d'élégance et de charme de ce style ont reconquis dans ces dix dernières années la faveur du public, et ce qui aurait pu sembler d'abord un engouement et un caprice a pris les allures d'un véritable renouveau dans notre architecture actuelle et ne semble pas près de prendre fin¹⁰.

1. Pl. IV « Coupe de l'hôtel de Luynes du côté de la cour (construit en 1650, remanié en 1715, démoli vers 1890) »

Publiée dans Jacques François Blondel, *L'Architecture française. Réimpression exécutée sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sous le contrôle de MM. Guadet et Pascal*, chap. XIX, vol. 1, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts et E. Lévy, 1904-05.



INHA, F GT 35.

- 7 L'engouement pour l'architecture du XVIII^e siècle, alors nettement perceptible dans la construction privée, se doubla d'un intérêt notoire pour le contexte de l'élaboration de

cette architecture dont témoignèrent les rééditions de traités et des modèles de l'époque. C'est dans cette perspective qu'il faut replacer la réimpression intégrale en 1904 de *L'Architecture française* de Jacques François Blondel (1705-1774) (fig. 1) par Julien Guadet, connu pour ses *Éléments et Théorie de l'architecture* (1901-1904), et Jean-Louis Pascal¹¹. La réimpression de ce « précieux recueil des plus beaux édifices français des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles¹² », initialement paru de 1752 à 1756, s'inscrivait en même temps dans un mouvement d'attention pour les hôtels particuliers de cette période. Il était en effet la référence la plus citée par les architectes et les érudits qui recherchaient l'état originel de ces anciennes demeures :

Pour ceux qui n'ont pas eu l'occasion de voir, aux vieux quartiers de Paris, ces intérieurs anciens presque tous disparus, mais dont le souvenir, resté par dessins ou moulages, est devenu aujourd'hui [...] le classique de l'architecture domestique, le modèle du bon ton fin-de-siècle, il reste encore les traités et recueils d'architecture dont les planches dessinées, quelquefois même gravées par des maîtres comme Jacques-François Blondel, nous ont gardé cette saveur, ce parfum de bonne compagnie artistique qu'on résume en deux mots : élégance et simplicité¹³.

- 8 Une preuve plus frappante de cet intérêt pour les anciens hôtels particuliers combiné à la mode des styles décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles peut être observée dans la restauration des intérieurs du faubourg Saint-Germain, par excellence le quartier aristocratique de l'Ancien Régime, que les architectes Parent renouvelèrent dans leur style d'origine :

On sait quelle part considérable les deux frères Parent ont prise à la restauration et à la renaissance du décor intérieur dans les habitations du vieux et noble faubourg. Les clients de ces artistes ont pu revivre, pour ainsi dire, dans les traditionnelles élégances du passé seigneurial. Grâce au talent souple et hardi des Parent, la simplicité cossue et l'ampleur du Louis XIII, du Louis XIV, les raffineries plastiques du Louis XV, les délicatesses un peu mièvres du Louis XVI ont remplacé dans les hôtels vieux ou neufs du faubourg Saint-Germain [...] l'insipide et rectiligne froideur de la Restauration ou les ridicules coquetteries du décor de l'époque Louis-Philippe¹⁴.

- 9 Comme le suggère ce passage, l'adoption de décors et d'une architecture imités des styles de l'Ancien Régime n'était pas seulement une histoire de goût : elle renvoyait pour les commanditaires et riches esthètes à un art de vivre aristocratique que certains cherchèrent à reconstituer par ce biais. Le cas des deux productions les plus connues de l'architecte René Sergent, le château de Voisin, commandé en 1903 par le comte de Fels, et l'hôtel parisien commandé en 1911 par le comte Moïse de Camondo sont les exemples les plus souvent cités de cette reconstitution d'une architecture classique vécue comme référence à un mode de vie¹⁵.
- 10 Après ces exemples de reconstitutions d'intérieurs et d'édifices inspirés de l'architecture du XVIII^e siècle, il est dès lors particulièrement éclairant de mettre en parallèle cet engouement pour les styles des XVII^e et XVIII^e siècles dans la construction privée avec la réhabilitation des édifices de cette période même, deuxième aspect de cette revalorisation de l'architecture française moderne.

La sauvegarde d'édifices des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris : l'intégration de l'architecture française moderne dans le champ patrimonial

- 11 À Paris, l'intégration de l'architecture française moderne dans le champ patrimonial s'opéra au tournant des XIX^e et XX^e siècles sous l'action de groupements de sauvegarde récemment créés, comme les Amis des Monuments parisiens (1884-1913) et la Commission municipale du Vieux Paris, fondée en 1898. Jusque-là, la Commission officielle des Monuments historiques ne prenait en compte que les édifices antérieurs au XVII^e siècle, et principalement ceux du Moyen Âge et de la Renaissance. En protestant contre les projets de démolition d'édifices représentatifs de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles, les groupements parisiens ont fortement contribué à leur classement et à leur conservation, signes de leur reconnaissance comme patrimoine. Parmi les nombreux exemples montrant l'intérêt des érudits et des architectes pour les édifices de cette période, le cas de l'hôtel de Rohan, situé dans le quartier du Marais et aujourd'hui rattaché aux Archives nationales, est l'un des plus intéressants (fig. 2).

2. Eugène Atget, photographie de la cour de l'hôtel de Rohan (1706-1708) avec la statue de Gutenberg, Paris, Imprimerie nationale, s.d. [1901].

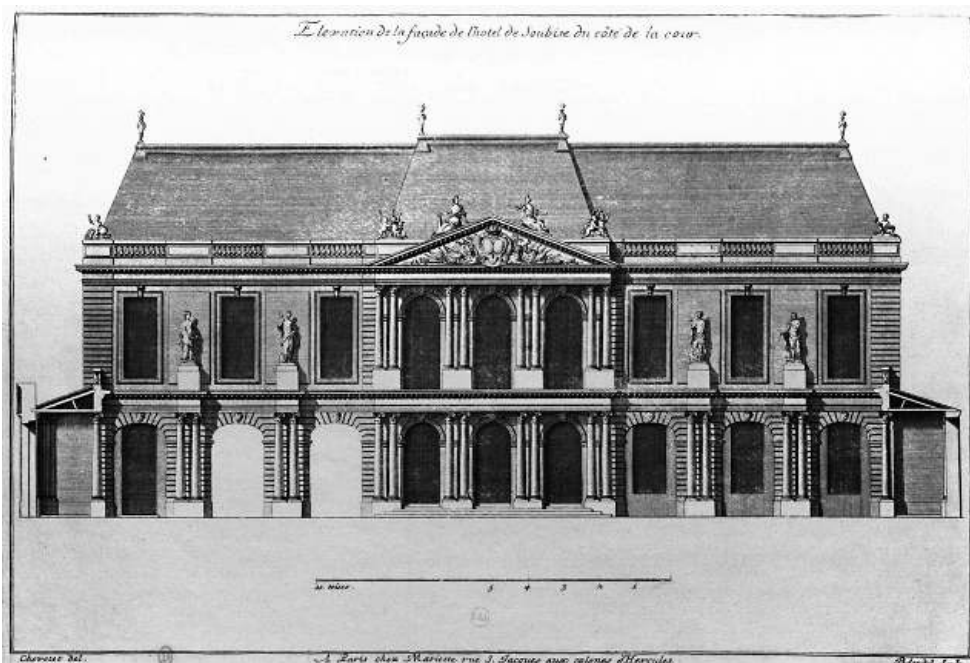


INHA, fonds J. Doucet, cl. n° 4308, photothèque Architecture France II, 280, 32.

- 12 L'hôtel de Rohan fut édifié de 1706 à 1708 pour le futur cardinal Gaston de Rohan par l'architecte Pierre Alexis Delamare, qui construisit l'hôtel de Soubise en même temps (fig. 3). Acheté par l'État au début du XIX^e siècle, il fut affecté de 1808 à 1925 à l'Imprimerie nationale. Dans les années 1890, la décision prise par les députés de transférer l'Imprimerie nationale dans le 15^e arrondissement menaça la conservation

de l'hôtel, le projet devant être financé par la vente des terrains. Pour les membres des groupements de sauvegarde, l'annonce de cette vente, officialisée par la loi du 25 mars 1902, signifiait la démolition des bâtiments. Leurs protestations attirèrent l'attention sur ce vieil édifice considéré, par sa façade sobre et simple ornée d'un portail monumental et la riche décoration de ses intérieurs, comme caractéristique des résidences aristocratiques du XVIII^e siècle. En 1897, l'architecte Charles Lucas fit paraître dans *La Construction moderne* un article en deux volets dans lequel il attirait l'attention sur l'intérêt décoratif de l'hôtel, « à une époque où une sorte de renaissance du style Louis XIV règne en maître dans la décoration des luxueuses habitations privées comme dans celles des édifices publics¹⁶ ». Dès sa création en 1898, la toute jeune Commission municipale du Vieux Paris réclama la conservation et le classement intégral de l'édifice, mais seul le groupe sculpté des Chevaux du Soleil, qui marquait l'entrée des écuries, fut classé en 1900. Face à l'insuffisance de ce classement, la Commission municipale renouvela en 1901 son vœu auprès du ministre des Beaux-Arts et de l'Instruction publique, démarche à laquelle se joignirent les membres de la Société des Amis des Monuments parisiens et de la Société centrale des architectes. Tous ces textes mettent en avant à la fois l'intérêt des souvenirs historiques se rattachant à l'hôtel (comme l'affaire du collier de la Reine) et les merveilles décoratives qu'il renfermait, comme la décoration du salon des Singes de Huet, les grisailles de Brunetti et le haut-relief des Chevaux du Soleil de Robert Le Lorrain. C'est bien en tant qu'édifice caractéristique de l'architecture classique que celui-ci fut défendu, tel qu'il apparaît dans la pétition de la Société centrale des Architectes : « Par sa construction et par sa décoration intérieure, l'hôtel de Rohan est un exemple fort intéressant et très remarquable de l'art français du dix-septième siècle¹⁷ ».

3. Pl. CXXVI « Élévation de la façade de l'hôtel de Soubise (1705) du côté de la cour, Paris »
 Publiée dans Jean Mariette, *L'Architecture française. Réimpression de l'édition originale de 1727, publiée par les soins, avec une introduction et une table des matières, de Louis Hauteceœur*, vol. 1, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1927-1929.



INHA, Fol GT 16 (1).

- 13 En février 1902, le vote des députés relatif à l'aliénation des terrains fit rebondir l'affaire, d'autant que George Berger, député de la Seine et président-fondateur de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, avait obtenu l'assurance qu'en cas de démolition de l'édifice, les pièces les plus remarquables des intérieurs seraient transférées au musée des Arts décoratifs. Les partisans de la sauvegarde intégrale de l'hôtel¹⁸ l'accusèrent alors d'en appuyer la démolition afin d'en récupérer les plus belles pièces et le scandale, dénoncé par une campagne de presse, obligea les députés à envisager la conservation de l'édifice¹⁹. En mars 1905, la Commission des Monuments historiques vota à l'unanimité la conservation et le classement intégral de l'édifice parmi les monuments historiques. La loi de 1902 fut abrogée mais le classement ne fut confirmé que le 27 novembre 1924 par arrêté. La réunion de l'hôtel de Rohan à l'hôtel de Soubise et son affectation aux Archives nationales n'eurent lieu qu'à partir de 1927, date du déménagement de l'Imprimerie nationale, comme le réclamaient depuis trente ans les partisans de sa sauvegarde.

4. Les frères Seeberger, photographie de la barrière du Trône (vers 1787), Paris, s.d. [vers 1905].



Médiathèque de l'architecture et du patrimoine/ Archives photographiques, cl. n° 1FS01650 © RMN.

- 14 Un second exemple tout aussi intéressant et significatif de cette réhabilitation de l'architecture française moderne est donné par le cas des pavillons de la place de la Nation. La barrière du Trône, la plus importante des barrières élevées par Claude Nicolas Ledoux entre 1784 et 1787 pour le mur des Fermiers généraux, était composée de deux pavillons à quatre niveaux et de deux guérites surmontées chacune d'une colonne (fig. 4). La demande de démolition ne venait pas cette fois du gouvernement mais des habitants du quartier, qui déposèrent plusieurs pétitions au Conseil municipal. Une première proposition de démolition fut ainsi déposée en juillet 1900, stipulant que ces deux bâtiments « sont d'une architecture lourde, désagréable, ressemblant à de

véritables forteresses qui obstruent l'entrée principale de chacun des deux quartiers [...]»²⁰ ». Sollicitée une première fois, la Commission du Vieux Paris émit un premier avis en faveur de leur conservation. La question fut relancée en 1904, lorsque le Conseil municipal reçut à nouveau une pétition des habitants des 11^e et 12^e arrondissements « demandant instamment la démolition des anciens bâtiments d'octroi, sis place de la Nation, sous prétexte que ces bâtiments ne rendent aucun service, gênent la circulation et n'offrent aucune commodité pour l'habitation²¹ ». Mais les Amis des Monuments parisiens et la Commission du Vieux Paris plaidèrent en faveur de la conservation des cinq barrières restantes²², le rapport de la Commission mettant surtout l'accent sur leur intérêt historique :

On peut ne pas les trouver d'un style agréable, mais on ne saurait refuser de leur reconnaître une allure de puissance et de force vraiment extraordinaire. L'intérêt, d'ailleurs, réside surtout dans le point de vue historique et en raison de la place que tient dans l'histoire de Paris de la fin du XVIII^e siècle, la fameuse enceinte dont ils ornaient les portes²³.

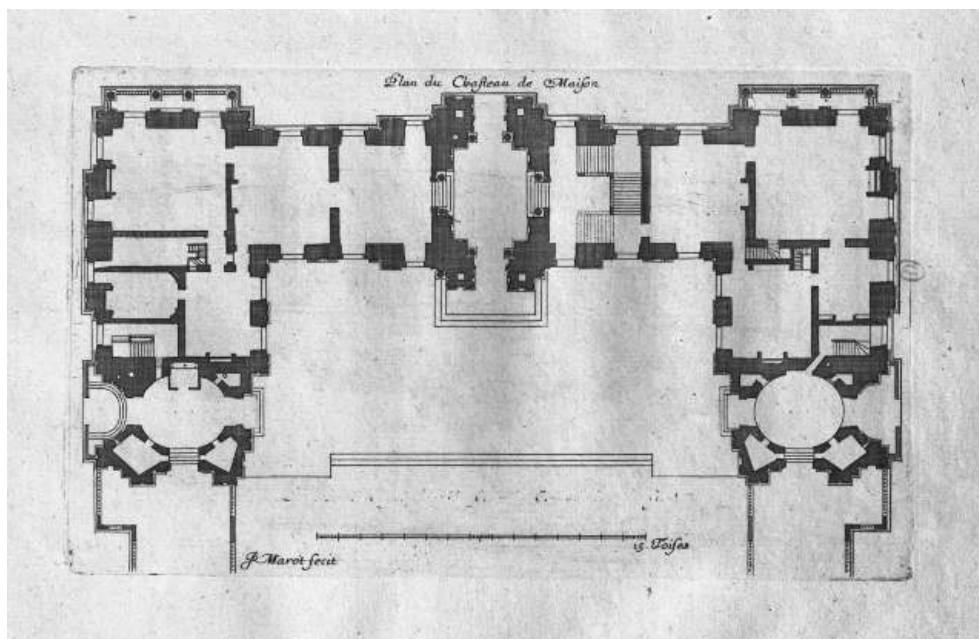
- 15 C'est finalement le directeur des services municipaux d'architecture qui assura la conservation intégrale des pavillons de la place de la Nation, en ne donnant pas suite à la pétition des habitants soutenue par les conseillers municipaux. Dans son rapport, il insistait sur l'intérêt historique de ces derniers vestiges de l'enceinte des Fermiers généraux, mais aussi sur l'ensemble décoratif qu'ils formaient avec les colonnes et le square qui alors les entouraient²⁴. La restauration des pavillons fut finalement votée au Conseil municipal, et en 1907 leur classement comme monuments historiques vint consacrer cette mutation dans l'appréciation de l'architecture de la fin du XVIII^e siècle. Les lignes annonçant leur classement, parues dans *La Construction moderne*, soulignent bien ce changement de perception qui entraîna l'intégration de l'architecture française des XVII^e et XVIII^e siècles dans le champ patrimonial :

Les deux colonnes du Trône, les rotondes de la Villette et de Monceau, ces vestiges des anciennes barrières, viennent d'être classés monuments historiques, en même temps que l'oratoire du Louvre.

Il fut un temps où les édifices de ce genre étaient l'objet du plus profond dédain. Aujourd'hui les goûts ont complètement changé [...]. En tous cas, puisque tout ce qui se rapporte à l'époque dite de Louis XVI est l'objet d'un regain très vivace d'actualité, il était tout naturel qu'on se décidât à reconnaître que les rotondes, les colonnes, et l'oratoire par surcroît, ne méritaient pas d'être livrés à la célèbre pioche des démolisseurs²⁵.

- 16 L'intérêt porté à Paris aux hôtels de l'île Saint-Louis²⁶ et à l'ordonnance classique des anciennes places royales, la sauvegarde et le classement du château de Maisons-Laffitte en 1905 (fig. 5), comme la restauration du château de Versailles²⁷ sont d'autres indices de cette réhabilitation de l'architecture française moderne dans les années 1900.

5. Pl. XXV « Plan du château de Maisons (1642-1946), Yvelines »
 Publiée dans Jean Marot, *Recueil des plans, profils, et elevations de plusieurs palais, châteaux, églises, sepultures, grottes, et hostels, bâtis dans Paris et aux environs, avec beaucoup de magnificence, par les meilleurs architectes du royaume*, s.l., s.n., s.d.



INHA, 4 Res 9.

- 17 Il peut dès lors sembler étonnant que cette valorisation d'une architecture d'Ancien Régime ait eu lieu en plein régime républicain, et cela bien après la tentation monarchique des années 1870. Plusieurs éléments peuvent aider à comprendre cet engouement. Cette mode des styles Louis XIV, Louis XV puis Louis XVI doit d'abord être rattachée à un phénomène plus général de retour à la culture classique perceptible dans la haute société. Lié au développement des études historiques propre au XIX^e siècle, ce phénomène reposait sur un intérêt croissant pour l'histoire et les personnages des XVII^e et XVIII^e siècles. Hormis l'architecture, la musique et le théâtre s'inspiraient aussi de l'art de l'Ancien Régime²⁸.
- 18 La poussée patriotique qui suivit la défaite de 1870 et l'exacerbation du nationalisme jusqu'en 1914 peuvent aussi expliquer ce retour à un art considéré comme résolument français et érigé en modèle culturel, dont témoigne également la fortune critique de l'architecte de Louis XV, Ange-Jacques Gabriel²⁹. Si la démarche des groupements de sauvegarde parisiens s'appuyait avant tout sur la prise en compte de l'intérêt historique et/ou artistique des édifices, leurs actions en faveur d'architectures des XVII^e et XVIII^e siècles ne peuvent cependant être détachées du contexte idéologique de l'époque : le questionnement sur l'identité nationale provoqué par la défaite de 1870 puis par les crises qui traversèrent le régime républicain.
- 19 On peut alors voir, dans l'apogée de ce retour à la culture classique qui précéda le conflit de 1914 et qui incluait à la fois la mode des styles Louis XV et Louis XVI, le pastiche d'édifices inspirés du XVIII^e siècle et la préservation d'édifices authentiques de cette période, un symptôme des aspirations de la haute société de la Belle Époque qui voyait dans l'art classique un idéal de valeurs et d'harmonie.

NOTES

1. Après son *Esquisse sur les origines de l'art classique en France au XVI^e siècle* (1895), Lemonnier publia notamment *L'Art français au temps de Louis XIV* (1911) et dirigea l'édition des procès-verbaux de l'Académie d'architecture entre 1911 et 1929. Cf. Antonio Bruculeri, *Du Dessain historique à l'action publique. Louis Hauteœur et l'architecture classique en France*, Paris, Picard, 2007, p. 60-67. Pour l'histoire de l'enseignement de l'architecture pendant cette période, cf. Jean-Yves Tardieu, « Enseigner l'histoire de l'architecture en France : du vieux Trocadéro au nouveau Chaillot », *Revue de l'Art*, n° 156, 2^e semestre 2007, p. 5-9.
2. *L'Architecture, Journal hebdomadaire de la Société centrale des Architectes français*, Paris, Librairie des imprimeries réunies, 1888-1912 ; *La Construction moderne, Journal hebdomadaire illustré : art, théorie appliquée, pratique*, Paris, Dujardin, 1885-1911.
3. « Porte cochère avenue Montaigne », *La Construction moderne*, 29 août 1896, p. 570.
4. « Promenade à Paris et aux environs », *La Construction moderne*, 9 juin 1894, p. 422.
5. « Décor usuel des appartements », *La Construction moderne*, 23 novembre 1895, p. 87.
6. Il était ainsi possible d'acheter la reproduction du décor de Trianon ou de Versailles au mètre en pièces détachées. La généralisation d'un matériau comme le « stuc-pierre » et l'industrialisation de la fabrication des bronzes d'art dont les modèles étaient puisés dans les formes classiques favorisèrent également l'adoption des styles d'Ancien Régime.
7. La Porte Guillaume Lion est actuellement la seule porte de ville qui subsiste à Rouen ; elle fut construite en 1454, reconstruite en 1580 et 1749.
8. Présentation des édifices construits à Bordeaux par les architectes Victor Louis (1731-1800) et Ange-Jacques Gabriel (1698-1782).
9. « Le style Louis XVI », Actualités du 2 novembre 1907, *La Construction moderne*, p. 49.
10. « Le style Louis XVI. Motifs d'architecture et de sculpture par Paul Planat », *La Construction moderne*, 21 janvier 1911, p. 195. Le renouveau auquel il est fait allusion prit forme dans la construction de nombreux édifices de style classique, des copies niçoises du Petit Trianon aux hôtels de luxe de la région parisienne.
11. Les *Eléments et théorie de l'architecture* de Julien Guadet reprenaient le contenu de son cours de théorie professé à l'École des Beaux-Arts. Ces deux architectes pro-classiques professeurs à l'École des Beaux-Arts avaient d'ailleurs dirigés la cabale montée contre Viollet-le-Duc lorsque celui-ci avait obtenu la création d'une chaire d'esthétique et d'histoire de l'art (1864), dans laquelle il y mena des cours sur le développement de l'esthétique au Moyen Âge.
12. Charles Lucas, « L'imprimerie nationale et l'ancien hôtel de Strasbourg », *La Construction moderne*, 9 octobre 1897, p. 17, 6 novembre 1897, p. 62.
13. « Décor usuel des appartements », *La Construction moderne*, 23 mai 1896, p. 398.
14. « Décor usuel des appartements », *La Construction moderne*, 23 novembre 1895, p. 87.
15. Édifié en 1911 en bordure du parc Monceau, dans un style inspiré du petit Trianon de Versailles par l'architecte René Sergent pour y abriter les collections du comte, l'hôtel de Camondo correspondait au projet de recréer une demeure artistique du XVIII^e siècle, simulation qui fut poussée jusqu'au détail des encoignures et des espagnolettes. Cf. Michel Stève, *René Sergent et le néo-classicisme 1900*, thèse d'Histoire de l'art sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV, 1993 ; Françoise Hamon, « L'idéologie du Néo-Gabriel, 1890-1914 », in *Jacques V Gabriel et les architectes de la façade atlantique*, Paris, Picard, 2004, p. 269-278 ; Gérard Rousset-Charny, *Les Palais parisiens de la Belle Époque*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1990.
16. Charles Lucas, « L'imprimerie nationale et l'Ancien Hôtel de Strasbourg », *La Construction moderne*, 9 octobre 1897, p. 17 ; 6 novembre 1897, p. 62.

17. « Protestation de la Société centrale des Architectes français ... », *L'Architecture*, 12 janvier 1901, p. 9.
18. Soutenus désormais par le sénateur Eugène Lintilhac et le député Jean Cruppi.
19. Les revues d'architecture suivirent avec intérêt l'actualité de cette affaire. *L'Architecture* publia ainsi un article qui présentait l'histoire et l'architecture de l'hôtel, illustré de dessins (panneaux décoratifs, façades de l'hôtel d'après les dessins de J.-F. Blondel extraits de *L'Architecture française*) et contenant des détails « inconnus ou ignorés sur cet ancien hôtel du dix-huitième siècle » recueillis auprès du directeur de l'Imprimerie nationale (André Narjoux, « L'Hôtel de Strasbourg. Imprimerie nationale », *L'Architecture*, 12 avril 1902, p. 115).
20. « L'Ancienne Barrière de la place de la Nation », Nouvelles de *La Construction moderne*, 14 juillet 1900, p. 492.
21. Conseil municipal de Paris, procès-verbal de la séance du 8 juillet 1904, p. 181.
22. Sur les quarante-trois pavillons d'origine, il ne reste en effet que la rotonde de la Villette, les deux pavillons de la place Denfert-Rochereau, ceux de la place de la Nation et la rotonde du parc Monceau.
23. « Rapport présenté par Edgar Mareuse concernant la conservation des pavillons de la place de la Nation », séance du 15 décembre 1904, *Procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris*, 1904, p. 318-323.
24. « Conservation intégrale des pavillons de la place de la Nation », séance du 12 janvier 1905 p. 2, *Procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris*, 1905, p. 2.
25. « Monuments classés », *La Construction moderne*, 8 juin 1907, p. 423.
26. Et notamment à l'hôtel Lauzun qui devait devenir un musée des arts décoratifs du XVII^e siècle.
27. Pour Versailles, voir notamment Françoise Bercé, *Des Monuments historiques au patrimoine du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2000, p. 83-89.
28. Michel Stève donne l'exemple du théâtre de Monsieur, fondé aux Tuileries en 1789 et recréé en novembre 1910 : les valets de pied, les ouvreuses et les musiciens portaient des costumes de l'époque Louis XVI. Cf. Michel Stève, *René Sergent et le néo-classicisme 1900*, cit., p. 22.
29. L'insistance sur le caractère français de l'architecture des XVII^e et XVIII^e siècles est récurrente dans les publications de l'époque. Dans son *Paris qui reste* (1914), présenté comme un recueil des plus beaux modèles d'architecture sur la décoration d'édifices parisiens, René Colas donne un exemple de cette perception de l'architecture classique comme perfection de l'art français lorsqu'il écrit : « ces hôtels sont le précieux legs d'un passé munificent, raffiné et essentiellement français. » Pour la fortune critique de l'architecte de Louis XV, cf. les articles d'Alice Thomine et de Françoise Hamon dans les actes du colloque *Jacques V Gabriel et les architectes de la façade atlantique*, Paris, Picard, 2004 et la thèse de Michel Stève déjà citée.

AUTEUR

RUTH FIORI

Docteur en histoire de l'art, université Paris I, ancienne chargée d'études à l'Institut national d'histoire de l'art

Classique et anticlassique : récits de l'architecture en Grande-Bretagne, entre XIX^e et XX^e siècles

Michela Rosso

La définition d'un paradigme et sa déclinaison britannique

- ¹ L'historienne polonaise Barbara Arciszewska a mis en lumière les spécificités britanniques du paradigme classique. Elle a développé l'idée qu'en Grande-Bretagne il avait d'abord été un phénomène culturel d'importation, impliquant des notions de dépendance et de domination culturelle, avant de se lier étroitement à la notion d'identité nationale¹. Les différentes dimensions du classicisme en Grande-Bretagne ont fait l'objet d'une importante explicitation théorique, qui les a présentées comme rationalistes, liées aux élites littéraires, et porteuses d'une dimension polémique et critique vis-à-vis des traditions précédentes². L'étude de Arciszewska et McKellar aborde le classicisme diffusé en Grande-Bretagne comme style dominant pendant presque deux siècles, à partir du XVII^e siècle et d'Inigo Jones, en passant par Lord Burlington et jusqu'au boom du bâtiment pendant la période georgienne (1714-1830). Les auteurs montrent que cette catégorie peut être considérée comme l'assise d'une exigence de modernisation et d'internationalisation, mais aussi comme le facteur de l'apparition de nouvelles hiérarchies, de distinction et de mobilité sociales³.

1. Photographie de la Queen's house, d'Inigo Jones (1616-1635).



David P. Hack, photographe. Greenwich, 5 mai 2007 © DR.

- 2 Pendant des années, la chronologie du classicisme britannique fut un sujet controversé. Aujourd'hui, beaucoup d'historiens s'accordent néanmoins pour retenir la période 1640-1830, définissant ainsi un découpage qui s'accorde avec la notion historiographique récente d'un « long XVIII^e siècle » ayant des ramifications dans le siècle précédent et dans le siècle suivant⁴. Selon Arciszewska, l'année 1600 représenterait une ligne de clivage marquant l'affirmation définitive de la suprématie du classicisme sur tout autre langage. James I (1566-1625) serait le premier roi anglais à avoir eu le souci de définir une image publique de la monarchie par le biais de la référence au classicisme, auquel il prêtait la primauté d'un langage hégémonique. Suivant son exemple, la cour des Stuart utilisa le langage classique selon une variété de modes sophistiqués, afin d'affirmer sa propre suprématie politique et les valeurs sociales supprimées pendant les règnes précédents, féminins pour la plupart. Une monarchie à la structure instable choisissait ainsi, comme idiome idéal, le classicisme selon une perspective dominante, rationnelle, élitaire et masculine.
- 3 Le récit historiographique canonique qui voit le début du classicisme britannique dans l'œuvre d'Inigo Jones (1573-1652) est par ailleurs daté. Il remonte au XVIII^e siècle, à la parution du *Vitruvius Britannicus* de Colen Campbell (1715), réponse d'Outre-Manche aux biographies héroïques de Vasari. Dans cet ouvrage en effet, Jones est opposé à Palladio⁵. Enfin, comme le remarque Arciszewska, l'exclusion des artistes étrangers – non britanniques – des histoires canoniques du classicisme est un aspect récurrent, dès le XVIII^e siècle en Angleterre, de l'histoire de l'art et de l'architecture⁶.
- 4 Cet essai, qui traite de la réception de la tradition classique en Grande-Bretagne, propose d'en diviser l'histoire en trois phases chronologiques successives : la période 1870-1914, les années de l'entre-deux-guerres et l'immédiat second après-guerre. Il

s'agit là, comme on va le voir, de trois périodes qui se caractérisent à chaque fois par les contenus polémiques et politiques propres à cette tradition⁷.

- 5 On considèrera donc le paradigme du classicisme anglais et de la période historique qui lui correspond (le XVIII^e siècle) comme l'objet de représentations mentales et d'images contradictoires entre elles. Les architectes, les historiens et les critiques d'architecture en sont principalement à l'origine. Par leurs actions, ils influencent l'opinion publique et l'on verra que, dans chacune des trois périodes considérées, on manipule, déconstruit et reconstruit une période du passé afin de fabriquer une tradition utile au présent⁸.

Classique et anticlassique I : orgueil et préjugés de la culture architecturale anglaise

- 6 C'est entre 1877 et 1914 qu'une première prise de conscience du patrimoine architectural britannique et de sa conservation apparaît, sous l'impulsion de William Morris, avec pour principal objectif la sauvegarde de l'architecture médiévale. La Society for the Protection of Ancient Buildings commence son activité en 1877. En 1849 déjà, John Ruskin avait écrit dans la *Lampe du souvenir* : « Deux devoirs s'imposent envers l'architecture nationale, dont il est impossible d'estimer trop haut l'importance. Le premier est de rendre historique l'architecture de son époque, le second de conserver, comme le plus précieux des héritages, celle des siècles passés⁹. »
- 7 La notion de classicisme est liée à la définition d'une identité nationale qui se distingue par son originalité et sa diversité de celle des pays d'Europe continentale et de la Méditerranée¹⁰. En désignant certaines périodes de l'histoire nationale comme les plus représentatives du fond de ce pays, une conscience publique du patrimoine artistique et architectural commence à se définir au cours des trois dernières décennies du XIX^e siècle. Dans ce contexte, le XVIII^e siècle et le classicisme font l'objet d'un ensemble de représentations et d'images partagées. L'opinion se diffuse selon laquelle cette phase de l'histoire architecturale nationale, en tant que phénomène d'importation, ne serait pas propre à la Grande-Bretagne et qu'elle constituerait donc une menace pour l'intégrité de la culture nationale¹¹. C'est alors que s'impose le mouvement *Arts and Crafts* et, avec lui, la nostalgie d'un passé préindustriel, le culte d'un Moyen Âge idéal, la redécouverte de l'architecture gothique comme modèle exemplaire et qui permet de s'opposer à la déshumanisation imposée par la production industrielle.
- 8 Les premières initiatives visant à créer une notion de patrimoine architectural national voient le jour précisément dans ces années-là. Elles mettent en évidence la persistance d'un préjugé anticlassique parallèle à la diffusion d'un intérêt pour tout ce qui est typique et constitutif de l'identité anglaise¹². De ce point de vue, deux institutions fondées en 1895 et en 1897, dans un moment d'hostilité partagée contre l'industrialisation, considérée comme un danger potentiel pour le paysage anglais et son patrimoine architectural, marquent un tournant significatif. Il s'agit du National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty et de la revue *Country Life*. Ce périodique mensuel, fondé par Edward Hudson, aura un rôle de premier plan dans la promotion de la connaissance de la *country house*, considérée comme une architecture

typique et une production culturelle exclusive de la Grande-Bretagne. Il en défendra courageusement la survivance, face aux menaces de démolition résultant des coûts d'entretien devenus excessifs pour une aristocratie désormais en crise¹³. Dans la même période, en 1896, la revue *Architectural Review* est créée, avec un comité de rédaction composé, entre autres, de Reginald Blomfield, l'auteur de *History of the Renaissance Architecture in England. 1500-1800*. Paru en 1897, cet ouvrage élargit pour la première fois la signification du terme « Renaissance » à l'architecture du XVIII^e siècle, définissant ainsi une « longue Renaissance » et reliant toute l'architecture anglaise selon un principe d'identité culturelle enraciné dans le peuple britannique. Petit-fils d'un évêque londonien, proche du mouvement *Arts and Crafts*, Blomfield (1856-1942) est une personnalité-clé de la culture architecturale anglaise au tournant des XIX^e et XX^e siècles et le représentant majeur d'une interprétation chauviniste du passé anglais. Son premier livre, *The Formal Garden in England*, qu'il publie à l'âge de trente-six ans, expose les raisons de la présumée décadence de l'architecture contemporaine. Des raisons qu'il repère, vers le milieu du XVIII^e siècle, dans les œuvres dévastatrices de William Kent, Capability Brown et Humphry Repton. Dans son ouvrage, Blomfield montre que le *formal garden*, qui n'est pas nécessairement italien, vient de Charles Barry. Dans *History of the Renaissance Architecture*, il oppose à l'œuvre d'Inigo Jones et à celle de Christopher Wren, « point culminant de l'architecture moderne anglaise », un XVIII^e siècle réinterprété comme un âge de décadence morbide où les vrais préceptes du *design* anglais furent abandonnés au profit d'apports étrangers. Dans sa liste des bons et des mauvais, Blomfield range Wren et Jones d'un côté, et les frères Adam de l'autre, ces derniers étant considérés comme les représentants majeurs d'une architecture « efféminée et chargée d'affectation¹⁴ ».

2. Photographie de The Quadrant dans la Regent's Street, de Reginald Blomfield (1923-1928).



Aleksandar Panov, photographe. Londres, 6 octobre 2007 © DR.

- 9 La collection des *little guides* que l'éditeur Methuen publie entre 1900 et 1914 représente une autre page de ce chapitre de l'histoire de l'architecture anglaise. Cherchant à redéfinir les itinéraires et les hiérarchies respectives du tourisme historique, cette collection attribue à l'église médiévale la place de choix, en tant que *landmark* absolu de chaque petit centre urbain anglais, et néglige entièrement la longue période de l'architecture georgienne, considérée comme « moderne » et donc déplorable.
- 10 Le préjugé envers le XVIII^e siècle, la conviction que le classicisme ne représente pas le véritable esprit de la *Englishness* sont évidents dans les principes qui animent la Historical Monument Commission, née en 1908 avec l'objectif d'inventorier « tous les bâtiments anciens et modernes dépendants ou fortement représentatifs de la culture contemporaine, de la civilisation, des conditions de vie du peuple anglais, depuis les temps les plus anciens jusqu'à 1700 » et de désigner ceux qui sont dignes d'être conservés.
- 11 Le *terminus ad quem* de cette périodisation montre dans quelle mesure le XVIII^e, et plus encore le XIX^e siècle, font encore en 1908, en Angleterre, l'objet d'un véritable rejet dans l'histoire de l'art et de l'architecture. C'est seulement en 1921 que l'on étendra cette limite jusqu'à 1714 ; en 1946 qu'on la déplacera à 1850 et en 1963 qu'on la supprimera définitivement. Cet ensemble de représentations du XVIII^e siècle et du classicisme semble se défaire, en partie du moins, en 1914. Cette année-là paraît le livre de Geoffrey Scott (1884-1929), *The Architecture of Humanism*, qui ne vise pas à prôner les caractères particuliers de l'*Englishness*, mais à réaffirmer la nature esthétique de l'architecture en tant que discipline autonome. L'ouvrage se propose aussi de saisir le classicisme comme langage universel, permanent, à même de franchir les barrières culturelles et les frontières nationales.
- 12 Élève à Florence de l'historien de l'art américain Bernard Berenson, Scott était persuadé qu'on devait étudier l'architecture « pour elle-même ». Voir l'architecture comme un simple problème de techniques de construction ou comme le produit d'une conjoncture historique particulière, c'était pour lui une manière illusoire, voire erronée, d'en chercher la signification. Scott voulait restituer à l'architecture sa nature éminemment esthétique, typique d'un art capable de susciter du plaisir ou, au contraire, de déplaire.
- 13 Toute l'image de l'architecture anglaise, telle que Blomfield l'avait bâtie, est mise en cause dans un autre livre paru en 1914 : *Monumental Classic Architecture in Great Britain and Ireland during the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, rédigé par l'architecte Albert Edward Richardson (1880-1964). Le XVIII^e siècle et le début du XIX^e y sont présentés comme le point culminant du mouvement qui commence au XVII^e siècle avec Inigo Jones. Les travaux de Charles Robert Cockerell, James Elmes, James Pennethorne et Alexander Thomson en marquent l'apogée dans la première moitié du XIX^e siècle. Dans les écrits parus dans *Architectural Review* et qui précèdent la parution de *Monumental Classic Architecture*, Richardson oppose à la décadence présumée de l'architecture de son époque, une histoire de l'architecture monumentale classique qui s'ouvre avec les découvertes archéologiques des Anglais dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et dont les œuvres de Cockerell et des frères Adam représentent l'âge d'or.

3. Photographie du Cornwall Terrace à Regent's park, de John Nash (1821-23).

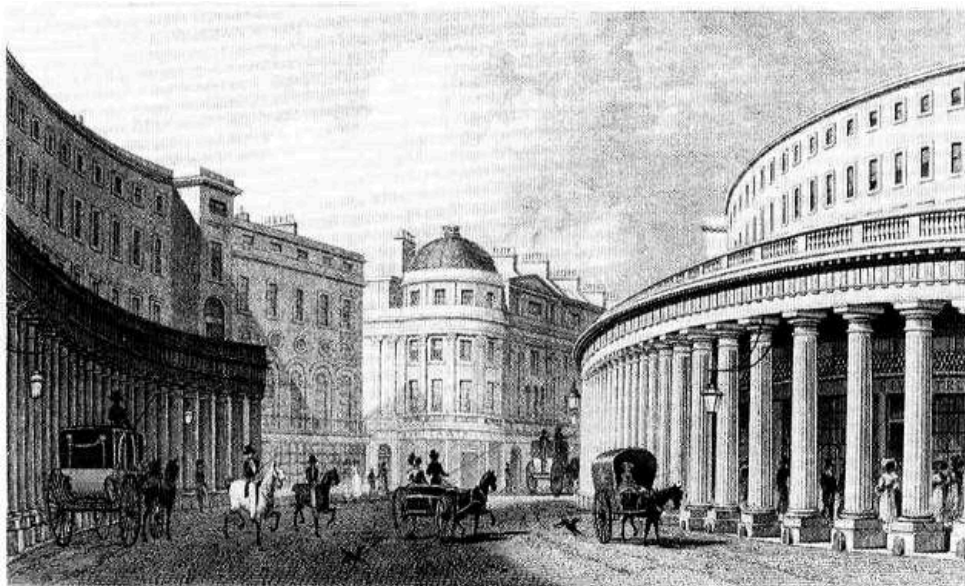


Steve Cadman, photographe. Londres, 18 novembre 2006 © DR.

Classique et anticlassique II : georgiens et modernes, l'invention d'une tradition

- 14 L'année 1933, celle du IV^e Ciam (Congrès international d'architecture moderne) et de l'instauration du régime nazi en Allemagne, est aussi celle du transfert de la grande bibliothèque d'Aby Warburg de Hambourg à Londres : l'introduction de la tradition idéaliste allemande en Grande-Bretagne ouvre la voie à l'affirmation de la notion de tradition classique comme concept atemporel et universel. Il s'agit d'une approche qui influencera profondément l'architecture anglaise de cette décennie¹⁵.

4. John Summerson, *Georgian London*, sous la direction de Howard Colvin, Londres – New Haven, Paul Mellon Centre for Studies in the British Art – Yale University Press, 2003, p. 210.



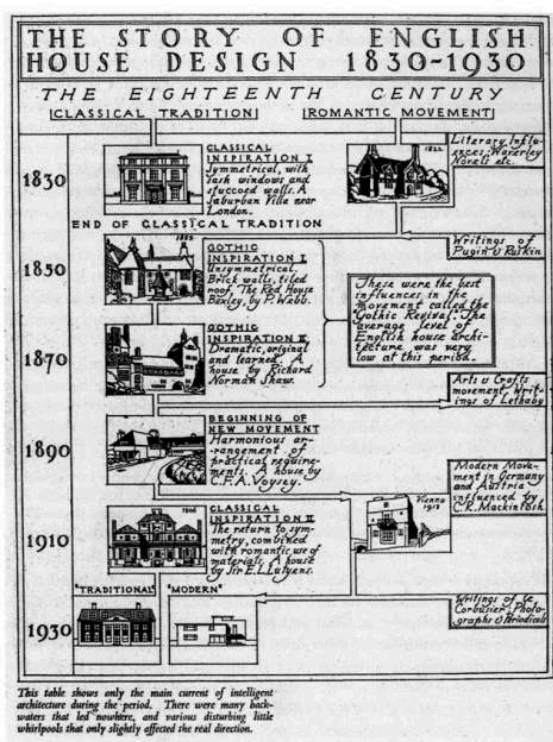
Gravure de la Regent's Street : *The Quadrant* de John Nash (1818-19), Londres [INHA, 8 C 6036].

- 15 En 1934, le XVIII^e siècle, le siècle du classicisme, apparaît sous la plume de John Summerson, alors âgé de presque trente ans¹⁶. Cette année-là, avec l'ami et compagnon de voyage Clough Williams-Ellis, l'historien anglais publie *Architecture Here and Now*, un pamphlet qui soutient le modernisme. Diplômé en architecture sept ans auparavant à la Bartlett School, où il a fait ses études sous la direction d'Albert Edward Richardson, Summerson venait de commencer à travailler comme journaliste pour l'hebdomadaire *The Architect and Building News*. Son nom apparaît dans la liste des membres de deux associations essentielles pour comprendre la culture architecturale anglaise de cette décennie : le Mars Group, qui est la délégation anglaise des Ciam, et le Georgian Group, créé en 1937 pour promouvoir l'étude, la connaissance et la sauvegarde de l'architecture anglaise bâtie entre 1714 et 1830 (la période qui couvre les règnes des quatre rois George). Une planche dans ce livre retient l'attention : il s'agit d'un diagramme qui cherche à faire comprendre le nouveau style à un large public, en le présentant (et en le légitimant) comme l'aboutissement naturel d'une tradition anglaise de longue durée¹⁷. Le diagramme montre l'évolution de la maison individuelle anglaise, ce thème étant utilisé comme élément d'assimilation du mouvement moderne¹⁸. Selon Summerson et Williams-Ellis, les origines de cette tradition remontent au XVIII^e siècle, berceau de la *classical tradition* et du *romantic movement*. Il s'agit d'une tradition revitalisée au début du XX^e siècle, mais dont le fil a été perdu à cause du goût pour l'imitation des styles historiques et pour l'ornement, qui a caractérisé la seconde moitié du XIX^e siècle.
- 16 La planche montre le *pedigree* justifiant une possible architecture moderne anglaise. Elle illustre bien le fait que, si les élites du pays sont prêtes à accepter le modernisme, c'est seulement à condition qu'il apparaisse comme partie intégrante d'une identité qui leur soit propre et spécifique. Cinquante ans plus tard, dans un entretien avec le journaliste et critique Martin Pawley, en 1987, Summerson évoque cette période en ces termes : « Il nous semblait que l'histoire s'était arrêtée à l'année 1830 et qu'ensuite le

chaos était survenu. Il est difficile d'exprimer le dégoût qu'on éprouvait alors pour ce passé récent ». Le livre de 1934 soutient un retour à l'ordre et à la simplicité, pour lesquels la période georgienne fournissait un excellent modèle, dans le dessin de l'architecture domestique comme dans les projets à grande échelle de quartier ou de ville.

- 17 Bâti sur le double registre des affirmations apodictiques des manifestes avant-gardistes et des diagrammes explicatifs (*comparative diagrams*); héritier d'une tradition vulgarisatrice de l'histoire de l'architecture anglaise qui a pour protagoniste principal Banister Fletcher (*History of Architecture on the comparative Method*, Londres 1896), ce premier livre de Summerson tente la synthèse d'une histoire de l'architecture considérée d'un point de vue national, à partir d'une relation sélective avec le passé. Cette relation exclut l'époque victorienne et replace le XVIII^e siècle au sein d'une tradition classique reconstituée. Dédaigné par la génération des architectes qui écrivent et travaillent avant la Première Guerre mondiale, à cause de son caractère insuffisamment pittoresque, voire étranger à la tradition anglaise, le XVIII^e siècle revenait donc sur le devant de la scène, en s'affichant comme la quintessence de la *Englishness*.

5. John Summerson, Clough Williams-Ellis, *Architecture Here and Now*, Londres, Nelson, 1934, "The Story of English House Design 1830-1930".



Publié dans Barbara Arciszewska, Elizabeth McKellar (dir.), *Articulating British Classicism. New Approaches to Eighteenth-Century Architecture*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 37 [INHA, 8 Q 973].

Classique et anticlassique III : la reprise de la tradition classique dans le second après-guerre

- 18 La recherche formelle qui distingue l'art et l'architecture des années 1950 n'est qu'un symptôme, peut-être le plus superficiel, de la profonde crise intellectuelle qui suit la fin de la Seconde Guerre mondiale¹⁹. Cette crise se manifeste surtout sous la forme d'un nouveau débat sur le rationalisme. C'est ce que Horkeimer et Adorno décrivaient en 1947 comme « l'incessante dialectique des Lumières », c'est-à-dire la tendance des Lumières à se changer en leur contraire, la barbarie du fascisme, comme dans l'assujettissement total des masses à travers les séductions de l'industrie culturelle²⁰. La recherche de nouvelles formes de rationalité, qui ne soient plus fondées sur le mythe de la technique et du progrès, conduira, d'une part, à la reprise de l'histoire et de la tradition (rejetant l'anti-historicisme sur lequel se fondaient les poétiques des avant-gardes artistiques et architecturales des débuts du xx^e siècle) et, d'autre part, à la quête d'un ordre de la nature, envisagé comme une forme de rationalisme supérieure (et alternative) à celle de l'homme, dont les événements récents avaient montré le potentiel de destruction²¹.
- 19 Les nouvelles générations d'architectes prenaient comme référence une tradition classique revisitée en tant que garantie d'une « rationalité humaniste ». Cette tradition classique rendait à l'homme sa place centrale dans l'univers. Elle ripostait à la déshumanisation liée aux procédés de production industrielle qui, dans ces années-là, s'étendent également au logement de masse, à cause de la propagande du mouvement moderne, mais surtout de l'urgence de la reconstruction d'après-guerre. L'Angleterre est encore une fois la scène privilégiée de cette nouvelle découverte du langage classique : c'est là, en effet, qu'à partir de la seconde moitié des années 1940 les historiens de l'art et de l'architecture portent un intérêt renouvelé à cette tradition. Les prémisses des nombreuses études sur la Renaissance italienne et sur le palladianisme anglais qui voient le jour dans cette période doivent être saisies dans les recherches menées dès 1934, à Londres, dans le cadre du Warburg Institute²². La série des quatre expositions photographiques organisées par Fritz Saxl à partir de 1939 est exemplaire. Parmi celles-ci se détachent la première – qui proposait une introduction visuelle au monde classique – et celle de 1941, qui portait sur l'art anglais et la Méditerranée et que l'on pourrait définir, en reprenant les mots de Gertrud Bing, comme « une sorte d'anthologie visuelle sur le thème de ce que l'art anglais doit au Sud méditerranéen²³ ». Paru en 1949, le livre de Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, voit le jour dans le cadre des recherches sur les « survivances de l'Antiquité » que poursuivent les chercheurs du Warburg Institute – et en premier lieu son fondateur, bien avant le départ de Hambourg – et qui seront relancées à Londres²⁴.
- 20 Dans cette perspective, à partir de la seconde moitié des années 1940, la revue *Architectural Review* joue un rôle complémentaire dans la définition de quelques filières thématiques déjà ébauchées pendant la guerre. Composée par James M. Richards, Nikolaus Pevsner, Osbert Lancaster et Hubert de Cronin Hastings, sa rédaction élabore en 1947 le concept de *new empiricism*. Elle affirme l'existence d'un langage organiciste de l'architecture, inspiré de la tradition anglaise du jardin pittoresque, et elle assume une action systématique d'éducation visuelle de son propre public par la photographie et l'*anonymous art*²⁵. Par ailleurs c'est toujours en 1947 que Colin Rowe, inaugurant une

manière trans-historique de lire l'architecture, y publiera son célèbre essai « The Mathematics of the Ideal Villa²⁶ ». À partir de l'enseignement reçu au Warburg Institute de son directeur de thèse en histoire de l'art, Rudolf Wittkower, Rowe propose une perspective diachronique qui contribuera notamment à remettre en question la prétendue originalité du moderne conçu comme négation de la tradition et de l'histoire. Aussi pourra-t-il affirmer l'hypothèse d'une continuité entre architecture de la Renaissance et architecture fonctionnaliste, due à la survivance d'une tradition commune de la composition. Avec les *Principles* de Wittkower, l'avènement du *Modulor* de Le Corbusier, que ce dernier préannonce lors d'une conférence à l'Architectural Association à l'occasion du centenaire de la fondation de l'école²⁷, oriente l'attention des architectes vers le thème de la mesure et de la proportion, et donc, indirectement, de la tradition classique²⁸. De façon plus ou moins consciente, les architectes anglais tiendront alors Le Corbusier, davantage encore que Mies van der Rohe, pour le véritable porte-parole d'une tradition classique européenne²⁹. L'intérêt pour le classicisme donna lieu en Angleterre à un *revival* d'études sur l'architecture classique anglaise – par exemple, celles de Christopher Hussey sur Edwin Lutyens, ou de John Summerson sur John Soane³⁰ – et à des interprétations marginales, tentées par quelques architectes savants exégètes de la Renaissance architecturale et picturale³¹.

- 21 Parler de tradition classique dans les trois périodes historiques sommairement esquissées ci-dessus, revient à lier l'histoire des succès et des infortunes d'un paradigme, aux valeurs politiques, idéologiques, sociales qui en ont alors façonné le concept. Entre la fin du XIX^e siècle et la Première Guerre mondiale, le classicisme est rejeté par une conception nationaliste de la culture. Remettant en cause une tradition classique importée de l'étranger, cette conception vise à affirmer une primauté culturelle nationale, originale et autonome. Comme nous l'avons vu, pendant l'entre-deux-guerres, le recours à une certaine tradition classique britannique par une élite d'architectes, d'historiens et d'hommes de lettres, permet au contraire la difficile pénétration du modernisme en Grande-Bretagne, phénomène également lié à des facteurs historiques et culturels profonds, caractéristiques de ce pays³². Enfin, le second après-guerre marque un nouvel usage de cette même tradition, en tant que langage alternatif au modernisme, dans une perspective désormais totalement étrangère au discours sur l'identité nationale et dans un système de valeurs profondément transformé.

NOTES

1. À ce sujet, voir la périodisation et la phénoménologie du classicisme britannique proposées dans Barbara Arciszewska, Elizabeth McKellar (dir.), *Articulating British Classicism. New Approaches to Eighteenth-Century Architecture*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 14-23. Pour une introduction à la notion générale de classicisme voir Eugenio Battisti, « Classicismo », in *Enciclopedia universale dell'arte*, Novara, De Agostini, 1987, vol. III, p. 678-699.
2. Sur ce thème, cf. Caroline van Eck (dir.), *British Architectural Theory 1540-1750 : An Anthology of Texts*, Aldershot, Ashgate, 2003.

3. Cf. B. Arciszewska, E. McKellar (dir.), *Articulating British Classicism*, cit., p. 23.
4. Dans cette perspective, l'ouvrage-clé est : Neil McKendrick, John Brewer, John Harold Plumb, *The Birth of the Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth century England*, Londres, Europa, 1982.
5. B. Arciszewska, E. McKellar, *Articulating British Classicism*, cit., p. 14-23.
6. *Ibid.*, p. 17.
7. Sur la réception de l'architecture classique en Grande Bretagne au XIX^e et au XX^e siècles, voir aussi Katherine Jean Wheeler, *The Perception of Renaissance Architectural History at the Rise of Modernism: Great Britain, 1880-1940*, thèse sous la direction de Mark Jarzombek, MIT, Cambridge (Ma), 2007.
8. La référence essentielle pour ce type d'approche est le volume de Terence Ranger, Eric Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Sur le thème des usages de la tradition classique dans la culture contemporaine, voir également Salvatore Settis, *Le Futur du classique*, Paris, Liana Levi, 2005.
9. John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'architecture*, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980, p. 188.
10. La bibliographie concernant ce sujet est immense : outre l'ouvrage de Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Londres, Architectural Press, 1956, on mentionnera Bryan Doyle, *English and Englishness*, Londres, Routledge, 1989 ; Robert Colls, Philip Dodd (dir.), *Englishness, Politics and Culture 1880-1920*, Londres, Croom Helm, 1986 ; Judy Giles, Tim Middleton (dir.), *Writing Englishness 1900-1950. An introductory Sourcebook on National Identity*, Londres, Routledge, 1995 ; David Matless, « Definitions of England 1928-89: preservation, modernism and the nature of the nation », *Built Environment*, vol. 16, n° 3, 1990, p. 179-191.
11. David Watkin, *The Rise of Architectural History*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1980, p. 111.
12. Comme il a été remarqué dans B. Arciszewska, E. McKellar, *Articulating British Classicism*, cit., p. 15, au moins jusqu'à la fin du XVII^e siècle, lorsque l'idéologie classiciste s'imposa, la culture architecturale britannique se distingue par l'alternance périodique de deux esthétiques réciproquement antagonistes : l'une, indigène, liée à la tradition médiévale, visant à promouvoir une syntaxe architecturale dominée par des valeurs de complexité, de variété et de surprise ; l'autre, importée du continent européen, de la culture de l'Antiquité et de la Renaissance, empreinte d'une grammaire fondée sur des principes de clarté, de régularité et de proportion.
13. À ce sujet, cf. Peter Mandler, *The Fall and Rise of the Stately Home*, Londres-New Haven, Yale University Press, 1997.
14. Parmi les projets les plus importants de cet architecte, il ne faut pas oublier la reconstruction, dans les années 1920, d'une partie de Regent's Street, à Londres, dont le projet d'origine est dû à John Nash et remonte aux années 1813-1820. On se souviendra également de deux autres ouvrages très importants de Blomfield : *The English Tradition*, avec la préface de William Morris, paru en 1903, et sa violente attaque contre l'architecture du mouvement moderne dans son célèbre *Modernismus*, de 1934.
15. La réinterprétation du langage classique de l'architecture dans l'entre-deux-guerres a été le sujet d'un colloque au Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio de Vicence : les actes ont paru dans Giorgio Ciucci (dir.), *Classicismo Classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940*, Milan, Electa, 1995 ; dans le même champ d'études cf. Giorgio Pigafetta, Ilaria Abbondandolo, Marco Trisciunglio, *Architettura tradizionalista: architetti, opere, teorie*, Milan, Jaca book, 2002 et le chapitre "Ripetizione e tradizione" dans Giorgio Pigafetta, *Storia dell'architettura moderna. Imitazione e invenzione tra XV e XX secolo*, Turin, Bollati Boringhieri, 2007, vol. II, p. 802-844.
16. J'ai abordé ces thèmes dans Michela Rosso, *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner: Londra 1928-1955*, Turin, Edizioni di Comunità, 2001, p. 88-117 et dans Id., « John N. Summerson and Tales of Modern Architecture », *The Journal of Architecture*, vol. 5, 2000, p. 65-89.

17. Cet aspect a attiré mon attention à partir de l'essai de Elizabeth McKellar, *Populism versus Professionalism: John Summerson and the Twentieth Century Creation of the Georgian*, in B. Arciszewska, E. McKellar, *Articulating British Classicism*, cit., p. 35-38 ; voir aussi M. Rosso, « Dal pioneer-hunting al revisionismo ante-litteram. John Summerson e l'architettura del movimento moderno. 1928-1942 », *Controspazio*, vol. 6, 1997, p. 38-49.
18. Il ne faut pas oublier que l'année précédente, en 1933, Summerson dirige la rédaction de la quatrième édition revue d'un livre de Sydney Oldall Addy paru pour la première fois en 1898, *The Evolution of the English House* (Londres, George Allen and Unwin, 1933).
19. Sur l'hétérogénéité qui caractérise la recherche architecturale dans les deux décennies après la Seconde Guerre mondiale, voir les contributions dans Sarah Williams Goldhagen, Réjean Légault (dir.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Post War Architectural Culture*, Cambridge-Londres, Canadian Centre for Architecture – MIT Press, 2000.
20. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 2-9.
21. Ces hypothèses ont été discutées dans ma communication : *Architettura e teoria tra Inghilterra e Stati Uniti negli anni Cinquanta. Dalla giusta misura all'informale* présentée au colloque *Realism(s)* organisé par Alessandro De Magistris et Fulvio Irace à la Faculté d'Architecture du Politecnico de Milan le 14 décembre 2001, dont la publication des actes est en cours.
22. Cette filiation d'études trouve son origine dans les travaux d'Aby Warburg sur les survivances de l'Antiquité qui ont été réunis ensuite dans Hans Meier et al. (dir.), *A Bibliography on the Survival of the Classics*, Londres, Warburg Institute - Cassell, 1934-1938.
23. L'exposition sur l'art anglais et la Méditerranée organisée en 1941 donna lieu à un volume intitulé *England and the Mediterranean Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1945, avec les textes des conférences tenues à cette occasion ; voir aussi Rudolf Wittkower, Fritz Saxl, *British Art and the Mediterranean*, Oxford, Oxford University Press, 1948. Sur Saxl en tant que directeur de la Bibliothèque Warburg et sur les expositions londoniennes de 1939-1944, voir les mémoires succinctes que Saxl lui-même a rédigées : F. Saxl, *The History of Warburg's Library*, in Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, rééd.: Oxford, Phaidon, 1986, p. 325-338.
24. Cf. Henry A. Millon, « Rudolf Wittkower's Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture », *Journal of the Society of Architectural Historians*, mai 1972, vol. XXXI, p. 83-91 ; à ce sujet, voir ensuite Alina A. Payne, « Rudolf Wittkower and the Architectural Principles in the Age of Humanism », *Journal of the Society of Architectural Historians*, septembre 1994, vol. LIII, p. 322-342.
25. « The New Empiricism: Sweden's latest style », *The Architectural Review*, juin 1947, vol. CI, p. 199-204.
26. Cf. Colin Rowe, « The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier compared », *The Architectural Review*, mars 1947, vol. CI, p. 101-104 ; Id., « Mannerism and Modern Architecture », *The Architectural Review*, mai 1950, vol. CVII, p. 289-99. Sur la double âme de *Architectural Review*, qui dans ces années-là soutiendra à la fois une ligne empiriste-organiciste culminant dans l'apologie d'une approche pittoresque du projet et de la planification urbaine, et une filière d'études classiciste, cf. Reyner Banham, *The Revenge of the Picturesque. English Architectural Polemics 1945-1965*, in John Summerson (dir.), *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writings presented to Nikolaus Pevsner*, Londres, Allen Lane – The Penguin Press, 1968, p. 265-73 ; sur le revival du Pittoresque et le *visual planning*, cf. M. Rosso, *Rediscovering the Picturesque. Nikolaus Pevsner and the work of architects and planners during and after the Second World War*, in Peter Draper (dir.), *Reassessing Nikolaus Pevsner*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 195-212.
27. « A Lecture by M. Le Corbusier given to the Students on the Occasion of the A.A. Centenary on the Golden Section », *Architects' Journal*, 8 janvier 1948, vol. CVII, p. 35-36.

28. Selon les déclarations de Le Corbusier, le manuscrit du *Modulor* est déjà achevé à la fin de 1948, les épreuves sont corrigées en septembre 1949 et le livre paraît en mars 1950. Cf. H. Millon, *Rudolf Wittkower's Architectural Principles* cit., p. 85n ; la première traduction en anglais du *Modulor* est de 1954 : Le Corbusier, *The Modulor. A Harmonious Measure to the Human Scale. Universally applicable to Architecture and Mechanics*, Londres, Faber & Faber, 1954.

29. R. Banham, *The Revenge*, cit., p. 267.

30. C. Hussey, *The Life of Sir Edwin Lutyens*, Londres, Country Life, 1950 ; J. Summerson, *Sir John Soane, 1753-1837*, Londres, Art & Technics, 1952.

31. Il s'agit, par exemple, de l'anglais Adrian D. Stokes : A. D. Stokes, *Art and Science; A Study of Alberti, Piero della Francesca, and Giorgione*, Londres, Faber & Faber, 1949.

32. J'ai évoqué le thème de l'insularité britannique et de la fortune limitée des avant-gardes artistiques et architecturales dans ce pays dans l'introduction à M. Rosso, *Il principe Carlo e il dibattito pubblico sull'architettura in Inghilterra*, in Francesca Filippi, Luca Gibello, Manfredo Robilant (dir.), 1970-2000. *Episodi e temi di storia dell'architettura*, Turin, Celid, 2006, p. 97-106.

AUTEUR

MICHELA ROSSO

Professeur associé à la faculté d'architecture de l'École polytechnique de Turin

Louis Hauteœur : repères biographiques

Antonio Bruccleri

- 1 Louis Eugène Georges Hauteœur est né en 1884 à Paris. Élève à l'École normale supérieure (1905-08), membre hors cadre de l'École française de Rome (1908-10), il est détaché en qualité de maître de conférence à l'Institut français de Saint-Petersbourg (1911-13), puis il enseigne l'histoire au lycée d'Amiens (1913-14). Mobilisé pendant la Première Guerre mondiale (1914-1916), il est ensuite affecté au ministère de la Guerre, donc à la présidence du Conseil, qui l'envoie en Suisse en qualité de chef de poste d'information diplomatique à Lugano (1917). Conservateur suppléant au Louvre à partir de 1920, Hauteœur est titularisé comme conservateur-adjoint du département des peintures dans ce musée en 1923. L'année suivante il est parmi les membres du comité de sélection de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes (1925), pour la section d'architecture. Dès 1925, et jusqu'en 1940, il est également professeur d'histoire de l'architecture à l'École des beaux-arts, après avoir enseigné cette discipline à l'université de Caen, à l'École spéciale d'architecture et à l'École du Louvre, où il continue à enseigner l'histoire de la peinture. En 1929 il est nommé conservateur en chef du musée du Luxembourg. Plus tard, en tant que directeur des travaux d'art de l'Exposition internationale de 1937, il suivra les dernières phases du projet et la réalisation du palais des musées d'Art moderne (Palais de Tokyo). Entre-temps il aura été chargé de la direction des Beaux-Arts en Égypte (1928-31). Cette expérience précède sa nomination au poste de directeur, puis de secrétaire général des Beaux-Arts, sous le régime de Vichy (1940-44). À cette époque le premier tome de son *Histoire de l'architecture classique en France* voit le jour (1943), suivi de la parution des six tomes successifs (1948-57). Ses responsabilités dans l'administration vichyste ne seront pas sans lien avec sa mise à la retraite après la guerre, lorsqu'il achève sa carrière de professeur et de conservateur à Genève (1946-49). Revenu à Paris, il est nommé membre de l'Institut de France en 1952. Il décède vingt ans plus tard (Paris, 1973), après avoir complété dans les années 1960 une réédition augmentée des deux premiers tomes de sa monumentale *Histoire*.

AUTEUR

ANTONIO BRUCCULERI

Maître assistant à l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux et chercheur associé à l'équipe Histara (EPHE, Paris)