

**Jean-Michel Leniaud, Pierre
Rouillard, François
Fossier, Anne-Marie
Châtelet, Béatrice Bouvier, Anne
Georgeon-Liskenne, Hélène
Jannièrre, Jean-Claude
Golvin, Itzhak Goldberg, Anne
Péan, Sabine du Crest**

**Actes du Ve
congrès national
d'archéologie et
d'histoire de l'art**

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

Actes du V^e congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art

Bordeaux, 21-24 octobre 1999

Béatrice Bouvier, Anne-Marie Châtelet, Sabine du Crest, François Fossier, Anne Georgeon-Liskenne, Itzhak Goldberg, Jean-Claude Golvin, Hélène Jannière, Jean-Michel Leniaud, Anne Péan et Pierre Rouillard

DOI : 10.4000/books.inha.2086
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art
Lieu d'édition : Bordeaux
Année d'édition : 1999
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : Actes de colloques
ISBN électronique : 9782917902585



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 24 octobre 1999

Référence électronique

BOUVIER, Béatrice ; et al. *Actes du V^e congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art : Bordeaux, 21-24 octobre 1999*. Nouvelle édition [en ligne]. Bordeaux : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 1999 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/2086>>. ISBN : 9782917902585. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.2086>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 1999

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

Actes du V^e congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art, qui s'est tenu à Bordeaux du 21 au 24 octobre 1999.

Thématiques abordées :

- Les portes de l'Espagne
- Le mur et l'art
- La critique architecturale aux XIX^e et XX^e siècles
- Art éphémère
- La place de l'histoire de l'art dans la synthèse historique

SOMMAIRE

Les portes de l'Espagne

Bordeaux et l'art ibérique autour de 1900

Pierre Rouillard

Rouen-Pampelune, via Bordeaux

Philippe Araguas

Le portail nord

Portail sud

Les quadrilobes

Le déambulatoire de Pampelune

Le mur et l'art

Pour une réévaluation des décors intérieurs gothiques au XVIII^e siècle

François Fossier

L'art et le mur. Les relations entre peintres et architectes au début des années vingt

Anne-Marie Châtelet

L'abstraction, idéal de la peinture murale

L'espace en questions

Conséquences architecturales

Epilogue

La critique architecturale aux XIX^e et XX^e siècles

L'éditeur de presse architecturale et son équipe rédactionnelle : le cas de l'Encyclopédie d'architecture (1850-1892) et de la Gazette des architectes et du bâtiment (1863-1886)

Béatrice Bouvier

Le point de vue critique de la presse architecturale germanique sur l'architecture contemporaine française dans les années 1840-1914

Anne Georgeon-Liskenne

Les critiques d'architecture

Les angles de la critique

Liste des titres de revues d'architecture allemandes dépouillées avec leurs dates de parution

Les difficultés de la critique dans les années 1930 : discours critique des revues et définitions de l'architecture moderne

Hélène Jannièrè

Art éphémère

L'amphithéâtre et ses images. Quelques règles fondamentales du langage visuel

Jean-Claude Golvin

La rareté des représentations architecturales

Les représentations « techniques »

Les images « évocatrices »

Examen préliminaire de l'aspect réel du Colisée

Ecart existants entre les images figuratives antiques et l'aspect réel de l'édifice réel

Le rapport entre les règles de transformations et la connaissance symbolique du référent

L'image mentale

Le décor des funérailles de Girolamo Alejandro Il Giovane à l'Académie des Umoristi : un art funéraire de l'éphémère à Rome en 1631

Sabine du Crest

Les décors des pompes funèbres en France 1643-1683 : naissance d'un genre.

Anne Péan

Le cas de la France en 1643

Les jésuites en France et les décors funèbres

L'adoption des « grandes machines » par les Menus à partir de 1669

Après 1672 : maturité des décors éphémères

Conclusion

Installation en marche

Itzhak Goldberg

La place de l'histoire de l'art dans la synthèse historique

Table ronde dirigée par Jean-Michel Leniaud

La place de l'histoire de l'art dans la synthèse historique

Jean-Michel Leniaud

Les portes de l'Espagne

Bordeaux et l'art ibérique autour de 1900

Pierre Rouillard

- 1 La rencontre de Bordeaux et de l'art ibérique s'organise autour d'une personne, Pierre Paris, qui arrive à Bordeaux comme maître de conférence en 1885 après un *curriculum* classique d'helléniste. Pierre Paris choisit Bordeaux (et non Lyon où il aurait pu aller), mais ce choix individuel n'est pas l'élément décisif qui orientera vers l'Espagne un jeune universitaire. Il faut en effet compter avec un choix politique du Ministère de l'Instruction Publique qui oblige chaque Université à avoir un ancrage dans une région et le regard de Bordeaux se tourne naturellement vers l'Espagne. Toutefois la trop grande identification d'une démarche à un seul homme est probablement la cause d'un destin chaotique pour un champ disciplinaire.
- 2 Autour de 1900, l'hispanisme est encore une découverte récente. Certes de nombreux voyages¹ sont publiés au cours du XIX^e siècle, mais dans celui du Hollandais Fischer, imprimé à Paris en 1801, on peut lire ceci : « Dans l'espace d'un siècle, la Suisse, l'Italie, la France, l'Angleterre, la Hollande avaient déjà été parcourues par les étrangers, et il n'y avait pas trente ans qu'un voyage en Espagne était regardé chez nous comme un voyage au bout du monde. Comment pouvait-on en effet désirer d'aller voir un pays qui, dans le discrédit où il était à cause de la redoutable Inquisition, et de la barbarie des mœurs, n'offrait à l'étranger aucun dédommagement pour les dangers et les désagréments de tous les genres qu'il avait à éprouver »². Ici, dans ce contexte, le « dédommagement » est une allusion à l'art espagnol qui est absent, car ignoré. Et de Gautier à Manet, de 1843 à 1865, on retrouve ces allusions aux "dangers" qui sont tout à la fois les brigands et la cuisine lourde.
- 3 Pourtant, petit à petit, au cours du XIX^e siècle³, le goût pour l'art espagnol est de plus en plus présent, mais l'intérêt semble second, à la différence de l'Italie et le premier attrait pour l'Espagne était le pays, son architecture, ses habitants. Un tel changement est amorcé avec Alexandre de Laborde qui publie dans les années 1830 « *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* » ; l'art y occupe une bonne place, mais seulement l'art antique et médiéval. Le second moment est, en 1843, la publication du « *Voyage en Espagne* » de Théophile Gautier qui équilibre les réflexions sur les paysages, les mœurs

et l'art. Un goût pour l'Espagne est désormais sensible et dans le milieu du XIX^e siècle, l'École espagnole a droit à un chapitre distinct illustré avec Zurbaran, Ribera, Murillo et finalement Velázquez. Le déclic fut, en 1838, le célèbre et éphémère "Musée espagnol" de Louis Philippe au Louvre, dépôt de la collection personnelle dont le Roi avait confié la constitution au baron Taylor et au peintre Dauzats. On compte, à côté, peu de collections de peinture espagnole, celle du Maréchal Soult, fruit de rapines et fermée au public, celle de Pourtalès, connue de Baudelaire pour être riche de 13 numéros espagnols contre 133 italiens et 60 des Écoles du Nord. La collection royale était le résultat d'une série d'achats effectués sur les fonds personnels de Louis Philippe entre 1834 et 1837 et les 400 toiles réunies font du Louvre, pour un temps bref (dix ans), le lieu qui, hors d'Espagne, compte le plus grand nombre d'œuvres espagnoles. La mode hispanisante trouve là son origine et l'écho de Murillo, du Greco, de Velázquez ou de Zurbaran chez les peintres français est bien certain.

- 4 Le caractère tardif et partial de la connaissance de l'Espagne vaut aussi pour les mondes antiques ou les temps préhistoriques⁴. L'intérêt se porte d'abord vers la Préhistoire et l'Anthropologie dans les années 1860-1870 et 1878 constitue une date repère avec la présentation des dessins et relevés des peintures de la grotte d'Altamira à l'Exposition Universelle de Paris. Les années 1860-1870 sont aussi le moment de la découverte de sculptures, étonnantes, dans la province d'Albacete, en un lieu vite appelé par les habitants de la contrée, confrontés à des figures mal identifiées, le « Cerro de los Santos »⁵. Une sombre histoire de copies et de faux suscite un débat en Espagne et l'écho est alors français dans la mesure où une expertise est demandée au Louvre. En 1888, Léon Heuzey, Directeur du Département des Antiquités Orientales est sollicité pour reconnaître le faux et l'authentique, travail qu'il effectue mais il n'en reste pas là et ouvre deux voies particulièrement riches⁶. Le premier, il reconnaît, dans une série d'articles à partir de 1891, une autonomie de l'art ibérique, comme on en reconnaissait déjà aux arts de l'Étrurie ou de Chypre. Dans le même temps il met en place des missions comme les Français ou les Anglais en envoyaient déjà dans les pays d'Orient, en Grèce ou en Egypte. Le premier missionnaire, dès 1891, est Arthur Engel, formé à Rome et à Athènes. Pierre Paris a connu un itinéraire symétrique qui le conduisit d'abord à l'École Normale Supérieure, puis à l'École Française d'Athènes. Ces deux itinéraires témoignent à eux seuls que l'Espagne ne constitue pas encore un terrain de recherche académique. Dans les mêmes années, en 1892, le Louvre s'enrichit de la première pièce ibérique, dans le sens d'objet préromain, un bol d'argent avec une inscription gravée en ibère.
- 5 L'autre repère qui permet de fixer le moment d'un regard plus attentif sur l'Espagne est la démarche volontariste du Directeur de l'Enseignement Supérieur, Louis Liard, qui en 1896, dans le cadre d'une loi modernisant les Universités, exige que chaque Université mette à l'étude les problèmes particuliers à chaque région et attire les étudiants du pays choisi comme partenaire. De fait, l'intérêt de Bordeaux pour l'art ibérique est fortement lié au développement de l'enseignement de la langue et de la littérature espagnols à Bordeaux.
- 6 Pierre Paris a d'abord une carrière exemplaire d'helléniste. Né à Rodez, membre de l'École Normale Supérieure où il côtoie tout à la fois Durkheim et Holleaux, un autre helléniste ; agrégé de lettres en 1882, il est membre de l'École Française d'Athènes de 1882 à 1885. D'abord plutôt épigraphiste, il publie sa thèse sur Élatée en 1891 et, ensuite, divers ouvrages sur la sculpture antique et, en 1895, une monographie sur

Polyklète. Cette année est celle de son second voyage en Espagne (le premier en 1887 avait été exclusivement touristique) qui, avec celui de 1897, scelle le choix d'une nouvelle orientation scientifique. Un choix familial pour retrouver le sud-ouest et par conséquent une Université tournée vers l'Espagne, les difficultés pour les hellénistes de développer en Orient leurs activités au moment des guerres ottomanes finissent de contrarier un destin. Le goût de Paris pour la sculpture rejoint alors les centres d'intérêt d'Engel qui travaillait au Cerro de los Santos, mais une très bonne fortune allait servir cette inclination, la découverte du buste d'Elche en août 1897. L'hispanisme devient alors le second métier de Pierre Paris et le buste, vite appelé "La Dame d'Elche" est au départ tout à la fois d'une période de dix ans de fructueuses recherches en archéologie de l'Espagne et d'une œuvre de bâtisseur d'une institution, l'École de Hautes Études Hispaniques d'abord, la Casa de Velázquez ensuite.

- 7 Entre la découverte d'Elche en 1897 et la parution de l'« *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* », on compte six ans, probablement les plus fructueuses de la carrière de Pierre Paris. L'œuvre est pionnière dans la mesure où elle a pour ambition d'envisager l'ensemble des productions ibériques. La matière première, le matériau au départ de l'analyse, viennent tout à la fois de fouilles (expéditives), de prospections et d'achats auprès de collectionneurs destinés au musée du Louvre qui avait acquis seulement en 1892 un premier objet ibère. Le Louvre met à disposition des moyens et Léon Heuzey est bien présent dans cette politique d'enrichissement des collections. Sa correspondance témoigne de son engagement et il encourage les "missionnaires", Arthur Engel, à partir de 1891⁷, Pierre Paris, à partir de 1895 qui se rendent chaque année en Espagne, plutôt dans la partie sud-orientale, dans les provinces d'Alicante, Murcie, Albacete, car le premier objectif a bien été le Cerro de los Santos. Les routes y conduisant sont jalonnées de sites majeurs pour l'art ibérique, Elche, Agost, Redovan, El Salobral qui ont tous fourni des pièces au Louvre. Vers 1903-1904, viendra le temps des fouilles plus amples, en Andalousie désormais, à Osuna⁸ et à Almedinilla. La précipitation que l'on ne manque pas de relever a, alors, une explication, la préparation d'une loi (finalement votée en 1911) protégeant le patrimoine et interdisant l'exportation.
- 8 L'œuvre est pionnière, mais aussi bien imprévue car aucun département du Louvre n'était précisément adapté à recevoir des objets préromains d'Espagne ; bien sûr une solution est mise en place : les objets sont conservés dans le Département des Antiquités Orientales, reçoivent une cote « AM » = Antiquités méditerranéennes et le livre d'inventaire était intitulé « Antiquités de Rhodes et de Chypre ».
- 9 Pierre Paris⁹ publie beaucoup pendant la décennie 1897-1906, parfois vite et pas toujours de la manière la plus judicieuse, car, homme de son temps, il est resté empêtré - faute souvent d'avoir suivi les derniers travaux publiés depuis son temps à l'École Française d'Athènes - dans toute une série de confusions : confusion autour des Phéniciens et de leur rôle, confusion chronologique sur la civilisation mycénienne. Ses travaux sont traversés tout à la fois par son amour et sa répulsion vis à vis de l'Espagne et de l'art ibérique. Son immense mérite est la perspective synthétique, mais elle vient sans doute trop tôt, car les repères chronologiques sont flous, (aucune nécropole n'a encore été fouillée), car les vases entiers, seuls susceptibles de comprendre les décors, se comptent sur les doigts d'une main ; le dossier le plus nourri est celui de la sculpture ce qui procura probablement une grande satisfaction à une personne plus tournée vers l'histoire de l'art que vers l'archéologie. Une ou deux décennies sont encore nécessaires

pour qu'une véritable sériation chronologique des cultures de l'Âge du fer soit proposée par J. Déchelette puis surtout par P. Bosch-Gimpera. L'idée de monde ibère de Pierre Paris est floue ; il y a un terme chronologique constitué par la conquête romaine perçue et présentée comme un étouffoir et pour la période antérieure, l'histoire est un peu immobile ; les grandes confusions avec les Phéniciens et les Mycéniens trouvent ici leur place. L'émotion est toujours présente, ce qui impose de lire dans le même temps son « *Journal* » de 1895 et 1897 et l'« *Essai* » de 1904 pour saisir ensemble les impressions du voyageur et les jugements esthétiques de l'historien de l'art. La mesure est alors naturellement l'art grec et Paris désespère de relever une évolution symétrique de l'art grec et de l'art ibérique pour conclure que les Ibères « ont tenté de se détacher de l'archaïsme, toujours à la suite des Grecs, pour se dégager de leur mieux des vieilles traditions, pour progresser vers un art plus libre et plus varié, vers l'art classique. Ils y ont réussi d'abord, mais comme brisés dans leur élan, ils se sont attardés à cette étape »¹⁰. Dans le même temps Paris est attaché à une Espagne orientale surtout quand il souligne les traits orientaux de la Dame d'Elche en s'interrogeant sur l'« exagération toute espagnole », sur ces « grandes et pesantes boucles d'oreilles de métal qui, depuis l'antiquité la plus reculée, n'ont cessé d'être du goût des femmes d'Asie et d'Afrique..... dont plus d'une andalouse, dont la plupart des gitanes goûtent encore aujourd'hui la pittoresque élégance »¹¹. On comprend dès lors mieux la définition qu'il proposa pour le buste d'Elche : « style gréco-phénicien de l'Espagne ». Cette attitude a de profondes racines et Paris retrouve pour une part Flaubert qui avait fait dans *Salammbô* un subtil collage d'observations de voyages en Afrique du Nord et en Égypte et de lectures d'auteurs anciens.

10 Pierre Paris fut aussi un homme de débat et un grand bâtisseur. Ainsi, il sut créer les conditions du débat en participant activement à la publication de revues à Bordeaux, avec ses collègues hispanistes et en particulier Cirot nommé dans cette Faculté en 1898. En 1899 naissent simultanément deux titres à la longue destinée, la *Revue des Études Anciennes* et le *Bulletin Hispanique* dont le frontispice est, jusqu'à nos jours encore, la Dame d'Elche. Paris sait alors attirer ses collègues autour des questions hispaniques ; on retrouve ainsi l'épigraphiste allemand Hübner, Schulten l'« inventeur » de Tartessos et le fouilleur de Numance, ses collègues espagnols, Melida, directeur du Musée Archéologique, Ibarra, le savant d'Elche, Pelayo Quintero, le fouilleur de Cadix, Serrano pour le Cerro de los Santos ; il associe des collègues français et en tout premier lieu Engel qui collabore aussi aux *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires* et à la *Revue Archéologique* ou Albertini chargé d'éclairer quelques points d'archéologie illicite. Lui même ne renonce pas au débat et on compte de beaux et parfois vifs échanges avec Pottier, Siret, Théodore Reinach, Jullian ; le thème principal - et, osons l'écrire, encore présent aujourd'hui - est l'autonomie de l'art ibérique. Celle-ci, rapidement soulignée par Heuzey, mal admise par Paris, est vilipendée par tout le courant hellénocentrique dont les représentants les plus actifs sont Théodore Reinach et Jullian. Au centre du débat on trouve la Dame d'Elche et, à son propos, du premier on gardera cette définition : « Non pas une Salammbô, mais une Carmen qu'aurait pu connaître Thémistocle »¹² et du second qui lui emboîte le pas, Jullian, on retiendra une phrase qui a toujours un large écho dans les travaux sur la mobilité des artisans : la Dame d'Elche est « due à un métèque phocéén demeuré en terre barbare, enfant perdu de l'Ionie vaincue »¹³.

11 Ne doutons pas que les débats ont stimulé le bâtisseur et Jean-Marc Delaunay¹⁴ dans son travail de reconstruction des étapes de la mise en place de la Casa de Velázquez

note l'ampleur des obstacles que Paris dut surmonter avant son inauguration en 1828. Le point de départ est l'Université de Bordeaux incitée à organiser un foyer d'hispanisme et, tout à la fois, de collaborer avec ses consœurs du sud de la France, à développer l'enseignement de l'espagnol, d'accueillir des étudiants hispanophones, de poursuivre des recherches archéologiques. La chronologie des événements semble bien désigner la Dame d'Elche comme le déclic des initiatives. Dès 1898, Paris imagine un organisme de collaboration franco-espagnol dans le domaine de l'archéologie, symétrique de la Société de correspondance hellénique. Le projet compte deux facettes, une mission archéologique permanente en Espagne (comme il y en a à Rome, Athènes ou Le Caire), une Société de correspondance ibérique qui devrait animer une revue spécialisée. A la même époque, la France se prend d'un grand intérêt pour Velázquez qui remplace Murillo dans le cœur de bien des amateurs ; Bizet, Ravel, Chabrier sont attirés par les ambiances espagnoles. En Espagne la défaite face aux États Unis est un choc considérable et en France on compte tout à la fois le rebondissement de l'affaire Dreyfus et le danger allemand. Pourtant, petit à petit les esprits s'animent ; à l'automne 1898, Imbart de la Tour publie une longue réflexion : « Une entente intellectuelle avec l'Espagne » et dans le même temps Mérimée soulignait qu'« il fallait mettre fin, du côté français, aux préjugés injurieux et à la commode ignorance (envers l'Espagne) ». Pas à pas, un hispanisme institutionnel se met en place, à Toulouse, Bordeaux, puis Montpellier ; un concours d'agrégation et un Diplôme d'études supérieures de langues vivantes, option espagnol, sont créés entre 1900 et 1904 ; l'Alliance française aide des écoles à Madrid et Barcelone ; l'exposition universelle de 1900 à Paris abrite un pavillon espagnol où est présenté le tableau intitulé « *Les derniers moments (ou Science et Charité)* » de Pablo Ruiz Picasso. Dans ce climat, avec lenteur certes, mais avec détermination le projet de l'Institut français de Madrid prend corps en 1908 tandis que fonctionnent déjà des cours d'été à Burgos, Oviedo ou Saragosse. Mais il fallait aller plus loin et créer une École des Hautes Études Hispaniques qui serait, elle, le pendant des Écoles de Rome et d'Athènes. Le conseil de l'Université de Bordeaux, du 12 mars 1909, est décisif qui prévoit que l'E.H.E.H. regrouperait historiens, archéologues, artistes ; et là on retrouve la contribution de Pierre Paris, Professeur d'histoire de l'art et Directeur de l'École des Beaux Arts de Bordeaux qui, à ce titre, envoyait déjà des boursiers en Espagne. Le projet prend corps et Pierre Paris s'impose comme le directeur. Les premiers boursiers étaient Eugène Albertini, historien de l'Antiquité, ancien membre de l'École Française de Rome, Jean Babelon, historien de l'art et Henri Collet, musicologue.

- 12 En mentionnant le nom d'Albertini et sa formation romaine, on inscrit déjà, pour partie, une des lacunes de l'institution dans au moins un domaine, celui de la recherche en Antiquité. Pierre Paris est en effet obligé de se tourner vers Rome et Athènes pour mobiliser des « antiquaires » ; ainsi viendront d'Athènes G. Leroux, Ch. Dugas ou R. Vallois et, de Rome, R. Thouvenot. Pierre Paris bâtit, sans avoir le temps de former des disciples, sans doute parce que son expertise était parisienne. Les principaux correspondants de Pierre Paris sont à Paris, au Louvre, qu'il s'agisse de Heuzey ou de Pottier, le premier étant en outre susceptible de lui ouvrir les portes de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres (ce qui advint). L'expertise était à Paris, les collections allaient naturellement au Louvre et Pierre Paris suivait de Bordeaux les aménagements.
- 13 Les années 1897-1904 ont été pour les antiquités ibériques particulièrement riches. Mais le succès - avec la mise en place de l'EHEH profitera, et de belle manière, aux « littéraires »¹⁵, ceux là mêmes qui s'intitulent « hispanistes » en réduisant, de fait, l'usage du mot à un secteur des recherches en Espagne. Il faudra attendre les années

1960-1970 pour que s'institutionnalise, à nouveau en France, une recherche en archéologie de l'Espagne, grâce et autour du Professeur Robert Etienne, de et à Bordeaux, qui ne se trompait pas en donnant au centre de recherche qu'il avait fondé le nom de Pierre Paris. Néanmoins les années 1920-1950 ont été celles d'un déclin pour la discipline antique en France ; certes il y eut les fouilles de Belo en Andalousie en 1915-1917, en Aragon en 1920. Mais Pierre Paris meurt en 1931. Certes, les chroniques qui permettent de suivre l'activité archéologique continuent bien avec R. Lantier qui terminera sa carrière comme Conservateur en chef du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. Mais le *Bulletin Hispanique* ne compte plus d'articles sur l'antiquité après 1920 et le dernier article d'archéologie ibérique dans la *Revue Archéologique* date de 1941 : il s'agissait de donner la liste des pièces ibériques du Louvre données « en échange » à l'Espagne cette même année. Certaines allaient revenir à Paris pour une exposition à l'automne 1997.

BIBLIOGRAPHIE

- Bennassar, B. et L. *Le voyage en Espagne, Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, 1998.
- Bonnaffoux, D. *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX^e-XX^e)*, Aix-en-Provence, 1999.
- Botrel, J.-F. « Las miradas del hispanismo francés sobre la España contemporánea (desde 1868) », dans *Espanã : la mirada del otro* (Ismael Saz, ed.), Madrid, 1998, p. 59-82.
- Delaunay, J.-M. *Des Palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)*, (BCV, 10), Madrid, 1994.
- Engel, A. « Note sur quelques collections espagnoles », *RA*, 1891, p. 226-235.
- Engel, A. « Rapport sur une mission archéologique en Espagne (1891) », *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, III, 1892, p. 111-197.
- Engel, A. « Nouvelles et correspondance », *RA*, 1896, p. 204-229.
- Engel, A. et Paris, P. « Une forteresse ibérique à Osuna (Fouilles de 1903) », *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, XIII, 1904, p. 357-487. Traduction en espagnol par J. A. Pachón Romero et M. Pastor Muñoz, avec une contribution de P. Rouillard, Coll. Archivum, Grenade, 1999.
- García y Bellido, A. *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid, 1943.
- Gautier, Th. *Voyage en Espagne*, présentation par Jean-François Revel, Paris, 1964.
- Gran-Aymerich, E. et J. « Les échanges franco-espagnols et la mise en place des institutions archéologiques (1830-1939) », *Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en España* (siglos, XVIII-XX), 1991, Madrid, p.117-124.
- Heuzey, L. « Statues espagnoles de style gréco-phénicien », *BCH*, XV, 1891, p.608-625.

- Heuzey, L. *Les Ibères*, Catalogue de l'exposition (Paris, Barcelone, Bonn), Barcelone, 1997.
- Jullian, C. « La Thalassocratie phocéenne. À propos du buste d'Elche », *BH*, V, 2, 1903, p. 101-111.
- Marcadé, J. « La vie et l'œuvre de Pierre Paris », dans *Célébration du centenaire de la naissance de Pierre Paris et de Georges Radet*, Bordeaux, 1961, p. 14-30.
- Paris, P. « Buste espagnol de style gréco-asiatique trouvé à Elche (Musée du Louvre) », *Monuments et Mémoires de la Fondation Piot*, IV,2, 1897, p. 137-168.
- Paris, P. « Sculptures du Cerro de Los Santos », *BH*, III, 2, 1901, p. 113-134.
- Paris, P. *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Paris, 1904.
- Paris, P. *L'Espagne de 1895 et 1897, Journal de voyage* (Publications du Centre Pierre Paris, 5), Paris, 1979.
- Pottier, E. « Le problème de la céramique ibérique », *Journal des Savants*, 1918, p. 281-294.
- Reinach, Th. « La tête d'Elche au Musée du Louvre », *REG*, XI, 1898, p. 39-60.
- Rouillard, P. « Le pays Valencien et les archéologues français à la fin du XIX^e siècle », *Saguntum-PLAV*, 29, 1995, p. 105-112.
- Rouillard, P. « Dis moi qui tu es : "Espagnole", "Salammbô" ou "Carmen" », *Formes archaïques et arts ibériques* (sous la direction de R. Olmos et P. Rouillard), Madrid, 1996, p. 34-42.
- Rouillard, P. *Antiquités de l'Espagne* (avec collab.), Paris, 1997.
- Ruiz Bremón, M., *Los exvotos del santuario ibérico del Cerro de los Santos*, Albacete, 1989.

NOTES

1. Bennisar, B. et L., *Le voyage en Espagne, Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, 1998.
2. Cité par Revel, J.-F., dans sa préface à Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, 1964, p. 9.
3. Bonnaffoux, D., *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX^e-XX^e)*, Aix-en-Provence, 1999.
4. Gran-Aymerich, E. et J., « Les échanges franco-espagnols et la mise en place des institutions archéologiques (1830-1939) », *Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en España* (siglos, XVIII-XX), 1991, Madrid, p.117-124 ; Rouillard, P., *Antiquités de l'Espagne* (avec collab.), Paris, 1997.
5. Ruiz Bremón, M., *Los exvotos del santuario ibérico del Cerro de los Santos*, Albacete, 1989 ; Rouillard, P., « Le pays Valencien et les archéologues français à la fin du XIX^e siècle », *Saguntum-PLAV*, 29, 1995, p. 105-112.
6. Heuzey, L., « Statues espagnoles de style gréco-phénicien », *BCH*, XV, 1891, p. 608-625.
7. Engel, A., « Note sur quelques collections espagnoles », *RA*, 1891, p. 226-235 ; "Rapport sur une mission archéologique en Espagne (1891) », *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, III, 1892, p. 111-197 ; « Nouvelles et correspondance », *RA*, 1896, p. 204-229.
8. Engel, A. et Paris, P., « Une forteresse ibérique à Osuna (Fouilles de 1903) », *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, XIII, 1904, p. 357-487. Traduction en espagnol par J. A. Pachón Romero et M. Pastor Muñoz, avec une contribution de P. Rouillard, Coll. Archivum, Grenade, 1999.

9. Marcadé, J., « La vie et l'œuvre de Pierre Paris », dans *Célébration du centenaire de la naissance de Pierre Paris et de Georges Radet*, Bordeaux, 1961, p. 14-30 ; Moret, P., « Pierre Paris (1859-1931), précurseur de l'archéologie ibérique », dans *Les Ibères*, Catalogue de l'exposition, Barcelone, 1997, p. 70-71.
10. *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Paris, 1904, p. 310.
11. *Ibid.*, p. 300.
12. Reinach, Th., « La tête d'Elche au Musée du Louvre », *REG*, XI, 1898, p. 39-60.
13. Jullian, C., « La Thalassocratie phocéenne. À propos du buste d'Elche », *BH*, V, 2, 1903, p. 101-111.
14. Delaunay, J.-M., *Des Palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)*, (BCV, 10), Madrid, 1994.
15. Botrel, J.-F., « Las miradas del hispanismo francés sobre la España contemporánea (desde 1868) », dans *Espanã : la mirada del otro* (Ismael Saz, ed.), Madrid, 1998, p. 59-82.
-

INDEX

Index chronologique : XX^e siècle, époque contemporaine

Index géographique : Europe, France, Espagne, Bordeaux, Cerro de los Santos

Mots-clés : Pierre Pâris, Léon Heuzey, Dame d'Elche, Ibères, hispanisme, Ecole des Hautes Etudes Hispaniques

AUTEURS

PIERRE ROUILLARD

Directeur de Recherche au CNRS, directeur de la Maison René Ginouvès, Archéologie et Ethnologie.

Rouen-Pampelune, via Bordeaux

Philippe Araguas

- 1 Par cette communication, je n'ai pas la prétention de proposer des filiations nouvelles entre les églises gothiques d'Aquitaine, la cathédrale de Pampelune et la Normandie, mais simplement de réunir un certain nombre d'observations formulées par Jacques Gardelles¹ et celui qui fut son maître, Elie Lambert², enrichies récemment par celles de Michèle Pradalier-Schlumberger³ reprenant à son compte quelques suggestions de Barbara Mundt⁴. La plupart de ces hypothèses ont été reprises et confirmées dans les études publiées dans le cadre d'un ouvrage collectif sur la cathédrale de Pampelune qui reprend des idées diverses émises par plusieurs archéologues espagnols et français depuis plusieurs décennies⁵. J'y ajouterai, modestement pour ma part quelques observations nouvelles qui doivent être acceptées davantage comme des suggestions de recherche que comme de véritables hypothèses.
- 2 La cathédrale de Bordeaux, en dépit de la belle monographie dont l'a pourvue l'érudition de Jacques Gardelles, occupe une place modeste dans le vaste corpus des cathédrales françaises. Sans doute doit-elle à son manque d'homogénéité de ne jamais figurer dans les manuels d'histoire de l'architecture médiévale⁶. Quant à la sculpture, elle est desservie par le fait que les trois portails sur lesquels elle se concentre ne constituent pas un ensemble, comme c'est le cas dans la plupart des églises pourvues de façades occidentales dites « harmoniques », mais sont au contraire isolés : le plus ancien encore conservé dans l'angle formé par une sacristie néo-gothique et le mur gouttereau nord de la nef⁷, les deux autres aux extrémités du transept. Leur état de conservation et surtout la couche épaisse de suie qui en recouvre le modelé délicat n'incitait guère à s'attarder à les contempler et en rendait l'étude stylistique problématique. Jacques Gardelles en avait cependant cerné au plus près la chronologie, proposant pour le portail royal une date voisine de 1250, pour le portail sud et nord les décennies 1320-1330⁸. La récente restauration du portail nord permet désormais d'en proposer une lecture plus aisée qui confirme en partie certaines hypothèses proposées par Jacques Gardelles sur les rapprochements pouvant exister entre ce décor sculpté et celui de certaines des portes du cloître de la cathédrale de Pampelune.

Le portail nord

- 3 Les ébrasements présentent sur des socles carrés décorés d'arcs trilobés munis de gâbles, qui ne sont pas sans évoquer des éléments comparables du portail nord de la cathédrale de Rouen, six statues d'évêques abritées par des dais architecturés (fig. 1).

Fig. 1



- 4 Ce dispositif est repris au pilier central, auquel s'adosse une statue de Pape. L'identification de ces personnages est problématique : Clément V entouré des prélats de sa famille ? Arnaud IV de Canteloup (archevêque de 1305 à 1332) entouré des cinq évêques de la province ecclésiastique de Bordeaux ? saint Martial et les premiers archevêques de Bordeaux ou saint Pierre entouré des saints évangélistes de l'Aquitaine ? la question subsiste, non résolue à ce jour ; la réfection de la tête du personnage du pilier central et de celle du premier évêque à sa droite ne facilite pas la résolution de l'énigme mais rehausse encore, par sa médiocrité, la qualité du modelé des œuvres originelles. Quoiqu'il en soit, le style monumental, et en particulier la facture ample des vêtements des prélats peut être rapproché de celui d'un atelier qui œuvra également à San Cerní de Pampelune⁹ (Espagne) (fig. 2).

Fig. 2



- 5 De part et d'autre de l'arc principal du porche de cette grande église paroissiale érigée dans les années 1280 au cœur du quartier des *francos*, figurent en effet deux grandes statues en pied, de dimension très proches de celles du portail nord de Bordeaux. Drastiquement restaurées il y a quelques années, les effigies de saint Sernin et saint Jacques (?) sont néanmoins encore assez bien conservées pour que l'on puisse suggérer avec vraisemblance qu'elles sont dues au même sculpteur que les énigmatiques évêques du portail nord de Bordeaux.
- 6 Le style des voatures et du tympan, confondu avec le linteau, est bien différencié de celui des statues d'ébrasement : d'une grande nervosité, ses qualités plastiques exceptionnelles ont été révélées par la récente restauration¹⁰ qui a su préserver jusqu'à la trace des gradines utilisées par les sculpteurs. La Cène (fig. 3), l'Ascension et le Jugement Dernier sont sculptés sur trois registres superposés séparés par des « nébulés » ; les voatures sont décorées de dix anges porteurs de couronnes, des douze apôtres et des quatorze prophètes.

Fig. 3



- 7 Nous ne reprendrons pas l'analyse très détaillée qu'en a fait Jacques Gardelles qui s'est plus à souligner la préciosité du sculpteur de Bordeaux qu'il met en relation avec les artistes qui travaillèrent à Mantes, Meaux et Saint Wandrille, mais aussi avec ceux de la *Puerta Preciosa*¹¹ du cloître de la cathédrale de Pampelune. Cette porte, ouverte sous la galerie sud du cloître donnait accès au dortoir des chanoines. Les études récentes obligent à repousser sa datation aux années 1350¹² ce qui l'inscrirait dans le prolongement de celle de Bordeaux sans que l'on puisse aller jusqu'à formuler l'hypothèse d'un « atelier » commun, ou à fortiori, d'un sculpteur unique pour la porte nord et la *Puerta Preciosa*. Il me semble en revanche que l'on a peut être un peu négligé les rapprochements qui pourraient être faits avec d'autres sculptures. A l'ouest de la *Puerta Preciosa* s'ouvre en effet sous la même galerie du cloître de Pampelune la porte du réfectoire dont le linteau est décoré d'une représentation de la Cène (fig. 4).

Fig. 4



- 8 La similitude iconographique avec la porte nord de Bordeaux incite à des rapprochements que dément un style très inférieur à Pampelune à la magistrale aisance du maître de Bordeaux : la maladresse du traitement perspectif de la table dressée, l'in vraisemblable posture de Judas, relèguent à première vue le sculpteur pampelonais loin derrière le bordelais. Cependant, à y regarder de plus près, il apparaît à l'évidence que la Cène de Pampelune n'est pas due à un sculpteur unique : la table dénote une main, les visages des apôtres de gauche, une seconde main, ceux des apôtres de droite et du Christ, une troisième, sensiblement différente de la seconde. Or, si l'on compare maintenant les apôtres de gauche à ceux de la Cène bordelaise, on ne peut qu'être frappé par une facture assez semblable : front étroit, tempes concaves, yeux aux commissures profondément marquées bouches entrouvertes bas de visage étroit. Je propose donc de voir dans l'auteur des apôtres de droite de Pampelune, sinon celui de l'ensemble de la Cène de Bordeaux, du moins un compagnon proche de ce dernier. Cette hypothèse pourrait amener à se pencher de manière attentive sur les relations entre Bordeaux, Pampelune et la cathédrale de Huesca, dont les parentés avec Pampelune ont été signalées à plusieurs reprises ; si ces rapprochements stylistiques étaient confirmés, et s'il apparaissait clairement que maître Guillaume « l'anglais » actif à Huesca entre 1338 et 1346¹³ avait travaillé à Bordeaux avant de se rendre à Pampelune, le rôle du chantier aquitain s'en trouverait d'autant valorisé et un courant artistique supplémentaire viendrait enrichir l'histoire de la Guyenne anglaise.

Portail sud

- 9 Incontestablement plus élégante, homogène et mieux dessinée que la façade des flèches, la façade sud a malheureusement perdu la quasi totalité de son décor sculpté, le tympan et le pilier central du portail ayant été supprimés pour faciliter le passage des charrettes de foin en 1794. Les quelques éléments subsistants dans la voussure (anges, Vierges Sages et Vierges Folles, apôtres) et dans les quadrilobes du soubassement (épisodes de la vie de saint Martial) laissent supposer un programme iconographique assez sophistiqué qui aurait associé la Vierge, disparue, du tympan à saint Martial, l'« apôtre » évangéliste du Limousin, son « cousin » selon une tradition hagiographique ancienne. En 1967, Barbara Mundt¹⁴ avait déjà suggéré que le sculpteur des figures des voussures eût pu être le fameux Maître de Rieux, qu'elle invitait à assimiler à ce Petrus de Sanct Melio (Saint Emilion), « ymagier et emphytéote » du chapitre de Saint Etienne de Toulouse en 1339. L'idée a récemment été reprise par Michèle Pradalier Schlumberger qui la juge « raisonnable »¹⁵. L'acceptation de cette hypothèse serait conciliable avec la date relativement haute proposée par Jacques Gardelles pour le portail sud de Bordeaux : les années 1315-1320 ; il faudrait donc penser que ce dernier chantier ait pu voir les débuts du futur Maître de Rieux. A cette tentative de reconstitution de carrière, nous souhaiterions ajouter un élément de réflexion qui tisse un nouveau lien entre le chantier bordelais et celui de la cathédrale de Pampelune.

Les quadrilobes

- 10 La base du portail sud présente un magnifique décor (fig. 5) qui pâtit de son lamentable état de conservation dû, tant à l'érosion, au vandalisme, qu'à la gangue noirâtre qui le recouvre : il s'agit d'une frise de huit quadrilobes et deux demi quadrilobes ; la formule des quadrilobes est commune à bien des édifices gothiques depuis le XIIIe siècles, mais ceux de Bordeaux se détachent par leur grande dimension.

Fig. 5



- 11 Une formule identique est employée à Pampelune dans une autre des portes du cloître, celle qui donne accès à l'église dans la galerie nord : la porte de la Vierge del Ámparo (fig. 6).

Fig. 6

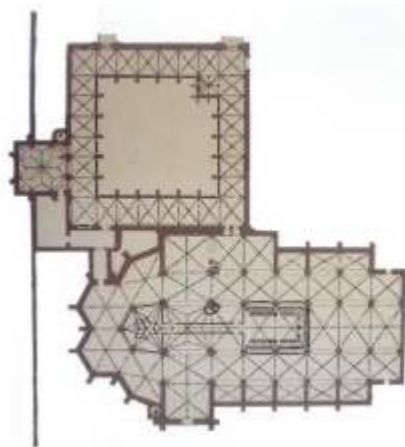


- 12 La porte s'ouvre sous une voussure en arc brisé dont un rouleau est garni de petites statues de huit enfants chantant un psaume inscrit sur leurs phylactères, les autres étant délicatement moulurés ou sculptés de feuillages qui se poursuivent sur les ébrasements. Le meneau, très large, présente un socle orné sur lequel se dresse une monumentale figure de Vierge à l'Enfant que surmonte un baldaquin très important d'une architecture complexe qui n'est pas sans évoquer le chœur de la cathédrale du Mans dont on sait qu'il fut imité à Tolède¹⁶. L'absence totale de linteau donne au tympan toute l'importance d'un bas relief à composition unifiée dont la dissymétrie, la foisonnante exubérance, renforcée par une polychromie encore vive, suscitent inmanquablement le qualificatif de baroque ou d'expressionniste qui a souvent conduit à présenter cette œuvre comme reflet de traditions germaniques. Il n'en est rien et actuellement les spécialistes de la sculpture gothique s'accordent pour y voir une œuvre du cercle du Maître de Rieux¹⁷. On doit effectivement reconnaître que les larges visages auréolés de chevelures abondantes et bouclées, l'expressivité des traits, l'insistance à souligner veines et des rides, rappellent étrangement le style de l'atelier du Maître toulousain, et pour être plus précis, celui du sculpteur qui réalisa les statues des saints Jean Baptiste et Antoine de Padoue¹⁸. A cela, rien d'étonnant, car la chronologie relative du cloître assigne la troisième décennie à la mise en place probable du décor de cette porte. L'évêque de Pampelune était alors, depuis 1318, Arnaud de Barbazan, natif de Barbazan-Dessus en Bigorre, et chanoine de Pamiers jusqu'à son accession au siège épiscopal de Pampelune ; les liens de ce prélat et de la curie avignonnaise sont très étroits et il est plus que vraisemblable qu'il rencontra en Avignon Jean Tissendier¹⁹.
- 13 Tout ceci nous incite à regarder avec une attention plus soutenue les quadrilobes de Bordeaux et de Pampelune ; on constate alors que les grandes figures qui les habitent ne sont pas, elles non plus, sans présenter de similitudes même traitement en faible relief, même élégance des grandes silhouettes courbes : il faudra en reprendre l'analyse avec plus de soin lorsque le portail sud de Bordeaux sera restauré²⁰, mais on peut dès à présent affirmer qu'il sera indispensable d'établir des comparaisons sérieuses avec Pampelune.

Le déambulatoire de Pampelune

- 14 L'admirable cloître de Pampelune, sans doute l'un des plus somptueusement décoré du XIV^e siècle s'adossait à une nef romane qui elle aussi témoignait, par son inscription dans le grand style roman international des « routes de pèlerinage », pour reprendre un concept aussi décrié qu'irremplaçable, des courants artistiques qui parcouraient l'Aquitaine pour irriguer les Espagnes²¹. Le 1^{er} juillet 1390 l'église s'effondra et sa reconstruction fut entreprise sous l'égide des rois de Navarre qui étaient alors des princes de la maison d'Evreux. On a beaucoup prêté, dans cette reconstruction à Jean Lome, plus connu comme sculpteur de la magnifique tombe de Charles III le Noble et de son épouse Léonor de Castille dans les années 1413 1419²², mais le chœur, qui va maintenant nous intéresser ne semble pas avoir été construit avant la fin du siècle : de 1441 à 1486 pour Elie Lambert²³, de 1486 à 1513 si l'on en croit les études plus récentes²⁴.
- 15 Ce plan (fig. 7) ne laisse pas en effet de poser problème par l'originalité de son parti : à Pampelune on a adopté un parti « maniériste » assez en vogue au XV^e siècle, qui consiste à placer une colonne et non un entrecolonnement dans l'axe de l'église.

Fig. 7

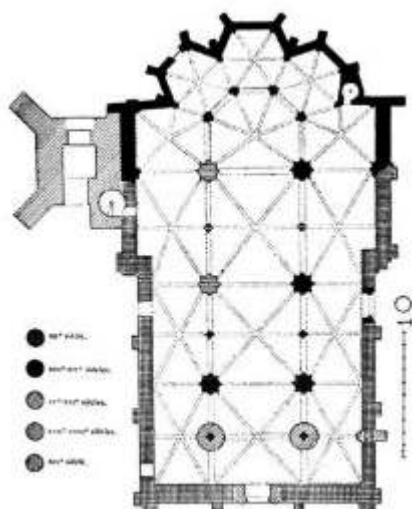


- 16 Le déambulatoire de Pampelune se présente ainsi comme une succession de quatre vastes chapelles hexagonales. Il est vraisemblable, compte tenu de l'insertion des commanditaires dans la mouvance des « princes de la fleur de Lys », que l'inspiration du maître d'œuvre de la cathédrale navarraise a puisé aux exemples normands de Caudebec en Caux (vers 1426) ou de Saint Maclou de Rouen, dont le chœur fut dessiné par Pierre Robin, maître des œuvres de Charles VI, avant 1436²⁵. Que ce dernier se soit inspiré des chefs d'œuvre de Hans de Burghausen, dit Stethaimer (franciscains de Salzburg-1406, hôpital de Landschutt-1406-), est également possible ; il n'en reste pas moins que bâties sur un parti planimétrique très proche, ces différentes églises sont foncièrement différentes dans leur volumétrie : des halles aériennes de Salzburg ou Landschutt à l'étroit boyau de la nef normande ou à la massive silhouette de la cathédrale navarraise, la différence est grande et si les concepteurs de ces différents ouvrages s'inspirèrent mutuellement cela ne se fit sans doute pas sur la base d'une expérience, d'un espace « vécu », mais à partir d'échanges théoriques formalisés par des plans ou des croquis planimétriques, voire de concepts abstraits simplement verbalisés. Pour se convaincre de ce mode de transmission des formes architecturales,

il suffit de prendre en compte le discours des historiens de l'architecture. Lorsque, pour expliquer le parti de la fusion du déambulatoire et des chapelles rayonnantes on associe l'abbatiale de Saint Denis, les cathédrales de Soissons, Bayonne, Oloron, Tournai, Gand etc... on fait appel à un concept distributif qui fait abstraction de toute réalité proprement spatiale. La variété des espaces réels, à trois dimensions, des églises à colonnes dans l'axe laisse penser que le mode de transmission des formules architecturales à la fin du moyen âge employait volontiers les mêmes voies du discours théorique.

- 17 De ce point de vue, on peut penser qu'un modeste édifice aquitain a pu, lui aussi jouer un rôle dans l'élaboration de ces formules « maniéristes » du gothique tardif : la collégiale d'Uzeste²⁶ (fig. 8), dont le chœur fut reconstruit à la demande de Clément V (qui avait été, sous le nom de Bertrand de Goth, évêque de Bordeaux), présente un parti qui peut apparaître comme un prototype « conceptuel » des déambulatoires à chapelles hexagonales contiguës comme celui de la cathédrale de Pampelune²⁷.

Fig. 8



- 18 Faut-il pour autant imaginer des circulations de plans ou de dessins entre la Normandie, Pampelune, l'Autriche et la Guyenne, le tout transitant par une « agence » parisienne ? C'est là sans doute une conception anachronique et pour l'instant en tout cas, sans fondement scientifique. Il n'en reste pas moins qu'il faut bien imaginer des modalités de transmission des formes dans lesquelles la notion de « modèle »²⁸ cède la place à celle de « programme ». On peut y voir la cause première d'un comportement apparemment paradoxal des maîtres d'œuvres du gothique tardif qui restent étrangement enracinés dans leurs terroirs par leur manière de traiter les volumes et les espaces intérieurs alors même que les plans des édifices qu'ils construisent témoignent d'une incontestable curiosité à l'égard des formules les plus étrangères aux traditions du gothique rayonnant.

NOTES DE FIN

1. Gardelles Jacques, *La cathédrale Saint André de Bordeaux, sa place dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture*, Bordeaux, Delmas, 1963 ; j'ai personnellement abondamment utilisé l'ouvrage de Jacques Gardelles pour rédiger les parties traitant de l'architecture et la sculpture de l'église dans : Araguas Ph. « La cathédrale Saint André de Bordeaux » col. Cathédrales de France, Monum' éditions du Patrimoine, Paris 2001.
2. Lambert Elie, *Etudes médiévales*, Toulouse, Privat 1956, II p 255-282, et *La cathédrale de Pampelune*, dans *Principe de Viana*, 1951, p. 9-35
3. Pradalier-Schlumberger Michèle, *Toulouse et le Languedoc, la sculpture gothique, XIII^e-XIV^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du mirail, 1998
4. Mundt Barbara, « Der Statuenzyclus der Chapelle de Rieux, und seine Kunstlerische Nachfolge », dans *Jarbuch Berliner Museum*, t.9, 1967, p26-80
5. *La catedral de pamplona*, Colegio de arquitectos de Navarra, 2 vols, 1994 ; cf aussi Torres Balbas, Leopoldo, Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona, dans *Principe de Viana*, XI, 1950, P. 77-83.
6. Araguas Philippe, « Un édifice inachevé par essence ? » dans *La cathédrale inachevée, Saint André de Bordeaux*, en collaboration avec Jean Pierre Duplantier, Bruno Fayolle-Lussac, Jacques Palard, Espace 3, éditions Confluences, Bordeaux 1998, p. 34-55.
7. Sur le « portail royal » voir Jacques Gardelles, *op.cit.* chapitre 141, et pour les illustrations, du même auteur, *Aquitaine gothique*, Paris, Picard, 1993 ; *Bordeaux, ville médiévale*, Bordeaux, l'Horizon Chimérique, 1989. Depuis la date de la communication orale, Ludovic Bonardet (Le portail occidental disparu de la collégiale Saint Seurin de Bordeaux, *Revue archéologique de Bordeaux*, t. XCII, 2001, p. 43-68 a formulé quelques observations complémentaires touchant à des éléments du décor sculpté du portail royal. Par ailleurs les fouilles menées par Wandel Migeon pour l'INRAP en 2002 (Le Monde, 21 Août 2002, Découverte d'un édifice roman du XII^e siècle à Bordeaux) au nord de la porte des flèches ont fait apparaître les vestiges d'une tour porche dont le portail ouest devait jusqu'à la mise en place du portail royal constituer l'entrée principale de la cathédrale.
8. Gardelles, *La cathédrale Saint André...*p. 233-243 et 243-271
9. Une étude détaillée de la sculpture reste à faire à San Cerni dont la date de construction est bien fixée : Pamplona, G de, « La fecha de construcción de la iglesia San Cerní de Pamplona... » *Principe de Viana*, 16, 1955, p. 455-465 ; Albizu, J de ; Sainz de Murieta : *San Cernin, Reseña histórico-artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de pamplona*, 1930.
10. En 1996-1998, sous la direction de l'architecte en chef Pierre Colas la porte nord a été restaurée avec beaucoup de soins grâce à la mise en œuvre de techniques permettant de préserver les couches les plus superficielles de la pierre: après un dépoussiérage au pinceau et un microsablage (projection sous pression contrôlée d'un jet abrasif de poudre d'alumine ou de microfine de verre), la désincrustation photonique au rayon laser a rendu à nouveau visible les traces d'outils et d' infimes restes de polychromie.
11. Ce nom vient du psaume chanté par les chanoines qui en franchissaient le seuil en se rendant au dortoir « *Pretiosa in conspectu domini mors sanctorum ejus* »
12. *La catedral...*p 335
13. Sur Guillermo Inglés et la sculpture gothique de la cathédrale de Huesca, il ne semble pas que beaucoup de recherches aient été réalisées depuis les années 50 : cf Durán Sanpere, A. Ainaud de Lasarte, J. *Escultura gótica* dans *Ars Hispaniae* vol. VIII, Madrid, plus Ultra, 1956. Pour une vision

générale de la sculpture gothique en Espagne, avec une bonne bibliographie, cf Azcárate, José María de, *Arte gótico en España*, Madrid, Manuales de arte Cátedra, 1990

14. *op.cit.* note 4

15. Michèle Pradalier - Schlumberger, *op. cit.* note 3 , p 233

16. cf aussi, pour des comparaisons l'énorme baldaquin architecturé qui surmonte la Vierge du trumeau de la cathédrale de Huesca, dont on a montré qu'il s'inspirait étroitement des formules architecturales du gothique anglais.

17. *La catedral...* p 201-202, 313, 316

18. photographies dans Michèle Pradalier - Schlumberger, *op.cit.* p215 et 222

19. *id.* p 316 ; sur les relations entre l'Angleterre, Toulouse et Pampelune, il conviendrait aussi de prendre en compte ce que l'on sait sur Jaume Oliver, l'auteur des peintures murales du réfectoire, aujourd'hui au Musée de Navarre : cf en particulier *La catedral...* et Mesuret, R. : De Pamplona à Toulouse., *En torno a Juan Oliver, Príncipe de Viana*, 1958, t. 9

20. Des restaurations doivent très prochainement être entreprises sur le portail sud.

21. Les fouilles ont révélé le plan de la cathédrale consacrée en 1127 sous l'épiscopat de Pedro de Roda ou d'Andouque qui avait été formé à Conques, puis à Saint-Pons de Thomières. Le maître Esteban mentionné lors de la consécration est sans doute celui qui travaille dans le deuxième quart du XII^e siècle à León. On a mis en évidence des rapprochements entre des éléments sculptés de Pampelune et des œuvres bourguignonnes, notamment la Crèche de Neuvy en donjon. Maria Melero Moneo, pour sa part, a établi des rapprochements avec Moissac et Uncastillo *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, 1992, p. 241.246.

22. Jancke Steven, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1977.

23. *Etudes médiévales*, II, p 276-280

24. *La catedral de Pamplona*, *op. cit.*

25. Neagley, Linda Elaine Neagley, *Disciplined exuberance, the parish church of Saint Maclou and late gothic architecture in Rouen*, Pennsylvania University. press 1998

26. Uzeste , notice et plan dans Jacques Gardelles, *Aquitaine gothique*, Paris, Picard, 1993, p. 110-116, Pampelune, plan dans : Elie Lambert, *op. cit.*

27. c'était l'opinion de Torres Balbas et de Elie Lambert, cf notes 2 et 5

28. Sur cette notion de modèle cf Araguas, Ph, « La noción de modelo en la historia de la arquitectura, Montaner y Bellver, la Zisa y la torre de los Guzmanes », dans *Mediterraneum, el esplendor del Mediterraneo medieval, S. XIII-XV*, Instituto europeo del mediterraneo, Barcelona 2004, p.191-200

INDEX

Index géographique : Europe, Espagne, Pampelune, France, Bordeaux, Uzeste

Mots-clés : art gothique, cathédrale, Cène, cloître, collégiale d'Uzeste, déambulatoire, Maître de Rieux, Maître Guillaume l'Anglais, portails, Saint Maclou de Rouen, San Cerni, sculpture

Index chronologique : Moyen Âge, XIV^e siècle

AUTEURS

PHILIPPE ARAGUAS

Professeur d'histoire de l'art médiéval, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III.

Le mur et l'art

Pour une réévaluation des décors intérieurs gothiques au XVIII^e siècle

François Fossier

- 1 On a beaucoup écrit dans les années 1960 sur l'appréciation du gothique par les architectes des Lumières et sur les modifications qu'ils ont apportées ou fait subir, comme l'on voudra, aux monuments médiévaux. La première étude du genre, la plus nourrie aussi, fut celle de Louis Réau en 1958¹, extrêmement pessimiste et parfois contradictoire. Notre propos n'est pas ici de reprendre un par un les articles de l'effrayant martyrologue qu'il a dressé des églises ainsi mutilées au XVIII^e siècle par les soins de chanoines ignares « auxquels de simples paroissiens ont presque toujours prêté main-forte ». Qu'on nous permette toutefois de souligner le caractère assez partial de son enquête, partant du principe que la transformation faisait systématiquement suite à une destruction hautement regrettable, choisissant ses exemples sans souci de la chronologie, dans un XVIII^e siècle monolithique, s'appuyant sur la mention de quelques textes de théoriciens de l'architecture classique censés témoigner du mépris dans lequel était tombé l'art gothique, enfin sans prêter la moindre attention à des questions d'ordre économique, administratif ou social.

Une fois évacuée la thèse de Gustave Lanson², « qui n'est qu'à moitié probante » (et l'autre moitié ?), une fois précisé que les chanoines incriminés « auraient été fort surpris et même indignés de s'entendre traiter de vandales », une fois enfin mentionnés *le Mémoire sur l'architecture gothique* lu par Soufflot à l'Académie de Lyon en 1741³ et celui de Lartigue postérieur de trente-cinq ans, Réau fait défiler les témoins à charge, Molière, La Bruyère, Fénelon, le président de Brosses, Montesquieu, Rousseau, dont le génie ne tient pas aux opinions qu'ils ont formulées en matière d'architecture. Puis le terrible abbé Laugier dans ses *Observations sur l'architecture*⁴ jugées capitales, exemple parfait d'une stupidité généralisée, recommandant « le travestissement » de Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse des rois de France et des artistes, par la transformation des piliers gothiques en colonnes cannelées et par la suppression du jubé.

C'est sans doute l'excès de sévérité dont Réau avait fait preuve qui entraîna, trois ans plus tard, Wolfgang Herrmann à reprendre le dossier Laugier dans une étude beaucoup plus nuancée, bien qu'exclusivement fondée sur des questions de théorie de

l'architecture⁵. Michel Petzet lui avait ouvert la voie en étudiant de près le cas de la construction de l'église Sainte-Geneviève par Soufflot⁶ ; Middleton lui emboîta le pas en publiant une réflexion approfondie sur un autre théoricien antérieur, l'abbé de Cordemoy⁷. Enfin la thèse de François Souchal consacrée aux Slodtz⁸ apporta de nouvelles et précieuses lumières sur la question de la décoration intérieure des églises du XVIII^e siècle, dont celles qui remontaient au Moyen Âge. Et puis l'historiographie s'est tue sur ce chapitre, laissant la place à des études sur les nouveaux architectes créateurs de la fin du siècle, Ledoux ou Boullée, et sur la théorie néoclassique⁹. La publication du *Dictionnaire des architectes parisiens du XVIII^e siècle* par Michel Gallet¹⁰, saluée avec la plus grande des discrétions, aurait pu relancer le débat, de même que la thèse de Bruno Pons sur les décorateurs du début du siècle¹¹ à laquelle devait succéder une étude sur Gilles-Marie Oppenort¹² et les travaux de Peter Fuhring sur Meissonnier¹³. Ce ne fut pas le cas et l'on attend toujours une enquête exhaustive, fondée non seulement sur les écrits théoriques mais sur les documents d'archives des chapitres, des paroisses, des fabriques, pour avoir une idée plus exacte sur ce mariage si délicat, si critiqué, du style gothique et du style classique dans les églises du XVIII^e siècle.

La faute en est, une fois de plus, au cloisonnement chronologique dont a souffert et souffre encore l'historiographie tant française qu'étrangère. C'est au médiéviste archéologue que revient, encore aujourd'hui semble-t-il, le droit de parler des cathédrales du XIII^e siècle, jusque et y compris dans les modifications qu'elles ont pu subir dans les siècles ultérieurs. C'est à l'historien de l'architecture classique qu'incombe le soin de défendre la supériorité de cette dernière selon le principe pour le moins contestable d'une progression des arts au cours des siècles. Au premier le privilège de l'ancienneté et de l'authenticité, comme si cela pouvait constituer à l'inverse un critère esthétique, celui aussi de la simplicité, témoignage de la vigueur d'une foi encore vierge des encombrements de la liturgie post-tridentine, celui enfin d'un art national (dans un premier temps du moins), expression de la pureté du génie français. Au second l'apanage de l'harmonie, le monopole de la science de bâtir, de la clarté et le triomphe du Grand Goût. Un peu comme si à la fin du Moyen Âge une page de l'histoire de l'art était définitivement tournée, comme si les bâtisseurs des temps nouveaux étaient partis de zéro, décidés à construire du neuf à tout prix, réputés indifférents aux silhouettes élancées de tant d'églises anciennes dominant encore le paysage de tant de villes de leurs contrées ?

La réhabilitation du néo-gothique, entreprise courageusement depuis un trentaine d'années et qui a donné naissance à de remarquables travaux, par M. Jean-Michel Leniaud notamment, n'a guère modifié les données du problème, pas davantage que la redécouverte d'un néo-classicisme architectural qualifié d'éclectique, qui fait la gloire et le charme grandiose des capitales européennes de la fin du XIX^e siècle. Il s'agissait à chaque fois d'analyser et de qualifier des édifices nouveaux, nullement d'évoquer une continuité du goût, a fortiori de valoriser des combinaisons architecturales ou décoratives relevant de périodes radicalement différentes et toujours considérées comme inconciliables. Bien au contraire, on fit un procès sans nuances aux imprudents qui avaient enlaidi les églises médiévales par l'ajout « de travestissements » et de « camouflages », les termes sont ceux utilisés par Réau, tant dans les temps anciens, ceux de l'âge classique, que plus tard au XIX^e siècle. Enfin la destruction pendant la Révolution d'un certain nombre d'églises gothiques qui avaient été « embellies » au siècle précédent et la « débaroquisation » de nombreuses autres de nos jours achevèrent de brouiller les pistes.

La conclusion de la diatribe de Réau est toutefois plus réservée et s'il a déploré pèle mèle, pendant vingt pages, destructions intérieures ou extérieures, modifications, rhabillages, etc., il termine sur un argument pour le moins discutabile¹⁴ : « Le seul blâme qu'on peut leur [les chanoines, les évêques et autres marguilliers] adresser, c'est qu'ils ont agi sans discernement. Ils étaient convaincus d'avoir pour eux ce que l'on appelait alors le bon goût. Mais le goût du XVIII^e siècle n'est plus le nôtre... On excuse les architectes gothiques du XIII^e siècle d'avoir rasé les églises romanes pour élever sur le même emplacement quelque chose de plus parfait. Malheureusement la supériorité de l'art religieux du XVIII^e siècle sur l'art gothique nous paraît aujourd'hui fort contestable et nous sentons bien que les embellissements des chanoines du XVIII^e siècle ne valent pas ce qu'ils ont détruit ». Question d'opinion. Réau continue en ajoutant : « Ce qui avive encore nos regrets, c'est que presque toutes ces décorations, si coûteuses à tous les points de vue, ont été éphémères. Ce qui n'a pas été anéanti par la Révolution a été éliminé par les architectes restaurateurs du XIX^e siècle » (si ces ajouts étaient à ce point condamnables, pourquoi alors déplorer leur disparition ?). Les chanoines du temps de Louis XV avaient la prétention, comme les architectes de saint Louis, de substituer un style à un autre. Viollet-le-Duc et ses disciples eurent au contraire l'ambition... de rétablir l'état primitif -ou supposé tel- des édifices du Moyen Âge... Ces deux conceptions sont opposées dans leurs principes, mais elles ont pratiquement les mêmes effets. Elles aboutissent l'une comme l'autre, à effacer l'apport des siècles et à abolir le passé ». La démarche des architectes décorateurs du XVIII^e siècle n'étaient pourtant pas la même que celle de Viollet-le-Duc et c'est évidemment le point le plus faible, pour ne pas dire aberrant de l'argumentation réductrice de l'auteur de *l'Histoire du vandalisme*.

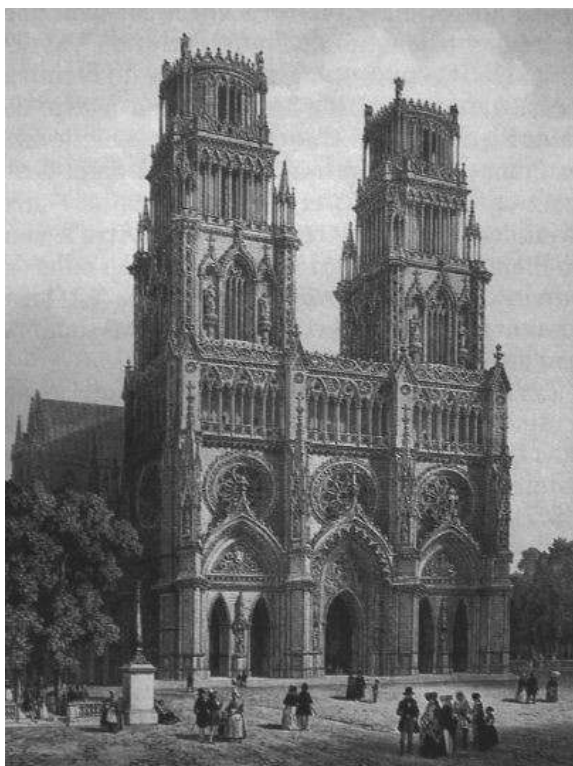
En réalité la position des vandales était plus nuancée et surtout varia considérablement au cours du siècle, comme l'a fort bien démontré Herrmann. Que dit Laugier par exemple, à propos de Saint-Germain-l'Auxerrois : « Écartez d'abord tous les obstacles qui offusquent ses aspects. Détruisez tous les faux ornements qui bouchent les percées. Voyez si, en retranchant ou en ajoutant quelques chose, on peut arrondir les piliers jusqu'à leur donner une forme qui imite celle des colonnes. Vous pouvez incruster ces colonnes de marbre ou les canneler en pierre. Vous pouvez leur donner des bases et des chapiteaux dont les profils soient plus corrects. Que le chœur ne soit séparé de la nef que par une grille de fer. Que les stalles soient sans dossier. Ajoutez à tout cela un beau pavé en compartiments de marbre et vous aurez une église gothique décorée de grand goût ». Ce qu'il proposait en fait, c'était d'alléger les piles gothiques par un décor de cannelures plus gracieux qui n'aurait pas constitué une hérésie et se serait rapproché singulièrement du système des colonnettes accouplées, dont Soufflot reconnaissait la qualité esthétique dès 1741. De détruire « les faux ornements qui bouchent les percées », en d'autres termes de redonner de la lumière à un vaisseau, souvent sombre, selon le principe même de l'architecture gothique. Laugier n'est d'ailleurs pas un cas particulier, mais l'héritier d'une pensée qui remonte à Claude Perrault, défenseur de la théorie des « Modernes ». Le personnage est d'ailleurs singulier, ancien jésuite ayant souhaité rejoindre l'ordre bénédictin, ami du cardinal Passionei et de Lacurne de Sainte-Palaye, très au courant des recherches menées par les mauristes sur le passé national, tout en prônant la supériorité de l'art grec sur l'art romain, hostile de surcroît à la lourdeur artificielle des pilastres et des niches baroques. Dans son *Essai sur l'architecture* paru en 1753 et réédité en 1755, bien plus important que les *Observations* analysées par Réau, le récit qu'il fait d'une visite à Notre-Dame de Paris, suivie d'une

autre à Saint-Sulpice, est révélateur de son point de vue : à l'instar de Soufflot, il reconnaît dans l'une grandeur et majesté, malgré des fautes de goût dans la décoration, dans l'autre une pesanteur qui la place bien au dessous de sa réputation. Mais la partie la plus originale de son traité, comme l'a souligné Herrmann¹⁵, c'est assurément le second chapitre de l'*Essai* intitulé « De la difficulté de décorer les églises gothiques », où il développe une série de considérations, tant sur la nécessité de conserver l'unité d'un édifice, notamment dans le cas d'une nouvelle façade qui devra respecter le style gothique du reste de l'église, que dans celui des transformations intérieures soumises aux mêmes principes. En s'appuyant sur trois exemples parisiens, celui de la réfection du chœur de Notre-Dame en 1710, de celui de Saint-Merry par les frères Slodtz en 1751 et de celui de Saint-Germain-l'Auxerrois par Baccarit en 1756, il observe une progression dans le sens d'une simplification décorative et d'un respect de la structure qui lui paraissent la condition *sine qua non* du bon goût. Son maître mot : « la noble simplicité de la Nature » qu'il admire aussi bien dans les œuvres de Bouchardon, de Meissonnier, de Gabriel que dans la cathédrale de Reims. L'idée n'était d'ailleurs pas neuve ; Frémin l'avait exposée dans ses *Mémoires d'architecture* dès 1702 en reconnaissant au gothique le sens du vrai et à l'art classique le goût de l'artifice. L'abbé de Cordemoy lui avait emboîté le pas dans son *Nouveau traité de toute l'architecture* paru en 1714, en ajoutant, suivant la *Poétique* d'Aristote, quel danger l'on courait à isoler les parties du tout, « qui ne peuvent être déplacées ou ôtées sans dommage ». Ce fut au tour de l'abbé Lebeuf, historien fameux des églises de Paris, puis de Frézier dans sa *Dissertation sur les ordres d'architecture* de 1738, de se placer en défenseurs de l'architecture gothique, plus raisonnable et surtout plus économique puisqu'elle avait su combiner l'ornement avec la solidité de la structure et permettait de surcroît, par les flots de lumière que déversaient les verrières, d'économiser sur les ruineux systèmes d'éclairage rendus nécessaires dans les architectures modernes. Vint Soufflot, qui tout en préférant le plein cintre à l'ogive, avouait que les architectes du XIII^e siècle étaient supérieurs à celui du règne de Louis XIV, en ce qu'ils avaient davantage le sens des proportions, argument qu'il développa par la suite sur le chantier de Sainte-Geneviève. Enfin Pierre de Vigny, élève et pupille de Robert de Cotte, défendit, à la suite d'une visite qu'il rendit à Sloane en 1741-1742 à Londres, la notion de liberté du génie propre à chaque nation dans l'art, une sorte de théorie des climats appliquée à l'architecture. Laugier en reprit la substance en insistant sur la beauté absolue de chaque style, lui-même soumis à une progression interne expliquant par exemple le progrès que constituait dans l'art gothique le recours aux colonnes couplées à partir du XIII^e siècle, en évoquant surtout la question de l'unité stylistique. Comme le dit expressément Herrmann en parlant de l'intervention de Baccarit et de Vassé à Saint-Germain-l'Auxerrois : « They surch a striking likeness with the general style of the Church ». Tout un courant de pensée, auquel appartenait Laugier, s'était donc développé dans la première moitié du siècle dans le sens, non pas d'une réhabilitation ou d'un revival de l'art gothique, comme cela se produisit en Angleterre par la suite, mais d'une compréhension des mérites respectifs de chaque période artistique des temps modernes, à comprendre comme le Moyen Âge et la période classique, avec une forte connotation d'hostilité aux préceptes figés de l'Académie. Comme le note encore très justement Herrmann, il s'agissait pour ces architectes d'éprouver un « aesthetic and natural enjoyment », avec l'assurance que « by suppressing the Fault they would retain the Good » et le sentiment que le public des fidèles, insensible à la théorie officielle, restait de toute manière profondément attaché aux églises gothiques. Au fond ce qui

gênait le plus, c'est ce que Laugier appelle « le colifichet tudesque », entendons par là le chapiteau flamboyant, la dentelle de pierre ajoutée tardivement aux croisées d'ogives, le jubé exubérant qui bouche la vue, tous éléments qui n'appartiennent pas au vocabulaire du « gothique classique », si l'on nous passe l'expression. Sans forcer la note, on pourrait soutenir que ce n'est pas l'architecture gothique que méprise le français des Lumières, mais sa suite, son abâtardissement décoratif intérieur et le maniérisme ornemental du XV^e auquel on en a substitué un autre au début du XVIII^e, mais certainement pas sa structure d'ensemble, seul aspect d'ailleurs qui fasse vraiment l'objet d'un développement chez les théoriciens.

Avant de nous attacher à la réinterprétation esthétique de ces « embellissements » jugés aussi laids que coupables, notamment en ce qui concerne l'intérieur des églises en France, voyons quels sont les principaux éléments du dossier de base instruit par Réau. La majeure partie des transformations recensées concerne soit la façade extérieure des édifices, soit le chœur. Dans le premier cas, force lui est de reconnaître que les 'vandales' se sont bornés à couper les trumeaux et surhausser les portails pour permettre aux dais processionnels de sortir de l'église : dès 1649 et jusqu'en 1740 à Sainte-Croix d'Orléans (fig. 1), en 1710 à Saint-Germain-l'Auxerrois, en 1725 à Amiens, en 1745 à Saint-Maurice d'Angers, en 1756 à la primatiale Saint-Jean de Lyon, en 1765 à Saint-Lazare d'Autun, en 1771 à Notre-Dame de Paris et à Saint-Denis, en 1786 à la Sainte Chapelle de Vincennes, en 1787 à la cathédrale Notre-Dame et les églises Saint-Ouen et Saint-Maclou à Rouen, en 1791 à Saint-Bénigne de Dijon.

Fig. 1 Façade de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans reconstruite en 1725-1740 (gravure dans les Voyages pittoresques de l'ancienne France de Taylor et Nodier).



- 2 Notons que c'est surtout vers la fin du siècle que le mouvement s'accéléra, mais la façade gothique fut toutefois conservée selon les préceptes de Laugier et ces façades-écrans si vilipendées se résumaient souvent à de simples projets jamais exécutés,

comme à Saint-Merry ou à la cathédrale Saint-Étienne de Sens, voire jamais conçus comme à Rodez dont les habitants restaient très attachés à l'absence de façade (fig. 2).

Fig. 2 Façade de la cathédrale de Rodez respectée par les architectes classiques (photo de l'auteur).



- 3 Restent les cas plus fâcheux, bien qu'infiniment moins nombreux, de placages, bizarrement qualifiés par Réau de « pseudo-classiques » : à la Trinité de Fécamp¹⁶ en 1748, à Saint-Étienne de Chalons dans les années 1760, à la cathédrale Saint-Étienne de Metz en 1764, au Mont-Saint-Michel en 1780, là encore dans la seconde moitié du XVIII^e. Encore faudrait-il savoir dans quelles circonstances exactes on décida de ces transformations : parce que l'église était purement et simplement dépourvue de façade, comme à la cathédrale de Luçon qui en reçut une en 1700 ou à celle de Saint-Dié en 1711 ? Parce que l'édifice n'était pas de style gothique mais roman, comme à Saint-Étienne de Nevers ou à Saint-Mammès de Langres, au prieuré de Villesalem dépendant de Fontevrault ou encore à Saint-Hippolyte de Bourges ? Parce qu'enfin le portail menaçait ruine et que plutôt de tenter une restitution hasardeuse on préféra une solution plus modeste et sans doute moins coûteuse ? Et puis comment juger de la réussite des portails classiques de Metz ou du Mont-Saint-Michel qui ont disparu, sans évoquer l'effort louable, bien qu'imparfaitement réussi, comme le reconnaît Jean-François Blondel¹⁷, de la façade néo-gothique de la cathédrale d'Orléans ? Le dossier serait à reprendre de fond en comble, à la lumière des archives, avant de se prononcer de façon aussi définitive et sévère.

Le second domaine où intervinrent fréquemment évêques et chanoines fut celui du chœur. Ici encore une remarque s'impose : les transformations incriminées touchèrent essentiellement, pour ne pas dire exclusivement les églises séculières, et toujours pour le même motif, celui de la clarté et de la visibilité pour le fidèle suivant les offices. Faut-il en conclure que le clergé séculier était systématiquement plus inculte, tandis que

moines et abbés, pénétrés du sens de l'histoire, auraient maintenu le flambeau de la tradition, ou doit-on penser que les desservants d'églises paroissiales ou cathédrales se sont avant tout soucié de questions spirituelles et liturgiques, visant à faire participer davantage les fidèles aux mystères sacrés. Comme dans le cas des façades, une étude d'ensemble, systématique s'appuyant tant sur les archives que sur la chronologie et sur l'intervention d'une série d'artistes, s'imposerait. Le point de départ fixé par Réau serait celui de la transformation du chœur de l'église désormais métropolitaine de Paris, projet conçu par Jules Hardouin Mansart, exécuté par son beau-frère Robert de Cotte¹⁸ dans les années 1710. En réalité l'auteur de *l'Histoire du vandalisme* donne plusieurs exemples antérieurs, quelques pages plus loin¹⁹ : celui du baldaquin placé en 1626 dans le chœur de l'église des Dominicains d'Avignon, celui de la décoration du nouveau chœur de Saint-Séverin commandé à Tuby sur des dessins de Le Brun par M^{lle} de Montpensier en 1682, celui des modifications apportées à Saint-Trophime d'Arles par M^{sr} de Grignan en 1695. On pourrait ajouter d'ailleurs la mention de plusieurs autres églises gothiques parisiennes, aujourd'hui disparues : Saint-Laurent que Lepautre revêtit d'un placage de pierres avec pilastres corinthiens et corniche à denticules ; Saint-Jean-en-Grève dont les marguilliers commandèrent vers 1700 à Robert de Cotte un nouvel autel (fig. 3), nous y reviendrons ; Saint-Hippolyte, paroisse de Domenico Cucci, le beau-père de Sébastien Slodtz qui reconstruisit la voûte et travailla à la chapelle du Saint-Sacrement ; Saint-Symphorien dont la gloire de l'autel datant de 1705-1706 est attribuée par F. Souchal à René Chauveau, beau-frère du même Sébastien ; Saint-Jacques-de-la-Boucherie enfin pour lequel Gilles-Marie Oppenort dessina un maître-autel (fig. 4) en 1710²⁰, très proche de celui qu'il avait imaginé six ans plus tôt à Saint-Germain-des-Prés²¹ et dont l'exécution fut confiée à Sébastien Slodtz.

Fig. 3 R. de Cotte. Autel de la Vierge à Saint-Jean-en-Grève à Paris, 1700 (B.n.F., dessin R. de Cotte, 53.5).



Fig. 4 G.M. Oppenort. Projet de maître-autel pour Saint-Jacques-de-la-Boucherie à Paris, 1710 (B.n.F., dessin R. de Cotte, 52.1).



- 4 L'exemple parisien de Notre-Dame, loin donc d'être un point de départ, fut rapidement suivi en province par M^{sr} Fréat de Boissieu à Saint-Brieuc en 1715. En 1737, ce fut au tour de la cathédrale Notre-Dame de Rouen, puis de Saint-Maclou redécorées par Defrance, de la cathédrale Notre-Dame de Reims entre 1739 et 1748, grâce à la munificence du chanoine Godinot, dont Réau pense « qu'il fit là un usage déplorable de sa fortune ». On peut placer à peu près à cette date, la réfection du chœur de Saint-Nazaire de Béziers, moins convaincante, reconnaissons-le. Entre 1741 et 1747 l'architecte des Condé, Jean Aubert rebâtit le chœur de l'abbatiale de Chaalis et en confia la décoration aux frères Slodtz²², qui œuvrèrent également au chœur de la cathédrale de Sens en 1742, à la demande du cardinal de Luynes²³. En 1748 ce fut l'abbatiale de Fécamp qui reçut un riche décor de boiseries pour son chœur, tandis qu'en 1752 Saint-Sernin de Toulouse était 'embellie' par Marc Arcis et Pierre Lucas ; en 1755 le chœur de la cathédrale Notre-Dame de Verdun reçut à son tour un décor rocaille, puis entre 1756 et 1764 à Saint-Étienne de Bourges où intervinrent successivement Michel-Ange Slodtz et Louis-Claude Vassé ; en 1757 à la cathédrale Saint-Maurice d'Angers où travailla Antoine-Denis Gervais²⁴ ; en 1761 à Notre-Dame d'Amiens, avec toujours un membre de la tribu des Slodtz²⁵, Paul-Ambroise, qui décora aussi le chœur de la cathédrale de Metz en 1764 et celui de Saint-Gervais-Saint-Protais de Soissons en 1767, tandis que Victor Louis édifiait le maître-autel de Chartres en 1763 et Ledoux celui de Saint-Étienne d'Auxerre en 1768. La tendance continua après 1770, à Saint-Julien du Mans, à Notre-Dame de Bayeux avec Caffieri en 1771, Antoine et Raphaël Duparc à Notre-Dame de Coutances, avec des interventions à Saint-Pierre de Montpellier en 1773, à la cathédrale Notre-Dame de Noyon en 1779, à celle de Sées en 1786 par Brousseau. En revanche à Paris, après les interventions si neuves et si

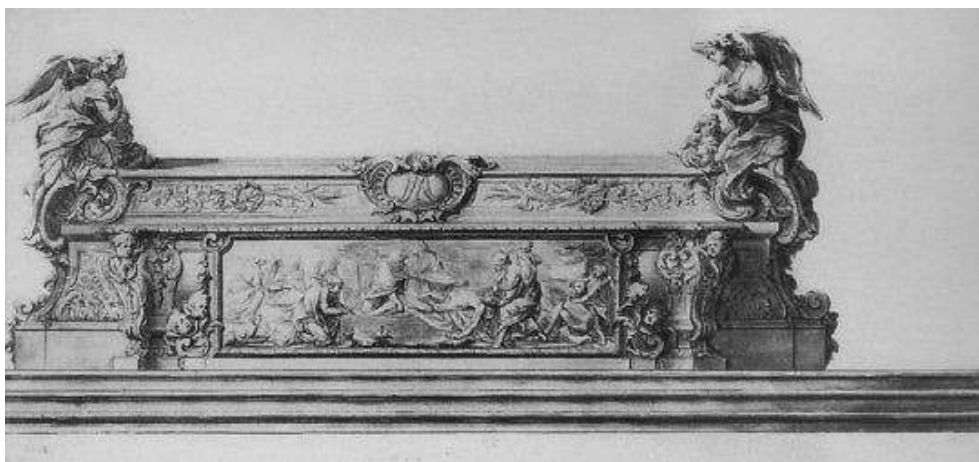
nombreuses de décorateurs comme Lepautre, Vassé, Oppenort, Meissonnier, Sébastien Slodtz, dans les trois premières décennies du XVIII^e, auxquelles avaient succédé momentanément celles de Jean-François Blondel au Saint-Sauveur et à Saint-Jean-en-Grève (1720-1730), il semble que l'embellissement en 1751 de Saint-Merry, qui se voulait d'ailleurs « fille de Notre-Dame de Paris », constitue un apax et l'on observe moins de changements par la suite, en dehors du cas de la chapelle Saint-Yves en 1756 et de celui de Saint-Médard en 1784, avec son maître-autel « à la romaine » dû à Petit-Radel.

La question du maître-autel est à l'évidence étroitement liée à celle de la réfection des chœurs et mériterait à soi seule une étude et le passage de l'autel baroque, dit « à la romaine » avec baldaquin et suspension eucharistique, à l'autel plat de forme 'sarcophage' (l'exemple de Notre-Dame de Paris étant particulièrement éloquent ; fig. 5 et fig. 6), n'est peut-être pas à interpréter comme un effort vers la simplicité et plus d'adéquation avec l'architecture gothique.

Fig. 5 F.A. Vassé. Élévation du sarcophage de l'autel de Notre-Dame de Paris, 1710 (B.n.F., dessin R. de Cotte 47.21)



Fig. 6 P. Lepautre. Projet de baldaquin pour l'autel de la Vierge de Notre-Dame de Paris, 1699 (B.n.F., dessin R. de Cotte 47.5)



- 5 Il s'agissait avant tout d'une question de mode, qui, comme toutes les modes, mit du temps à détrôner la précédente. Il est vrai que notre sensibilité contemporaine, en partie modelée par les récents canons du concile de Vatican II, nous conduit à préférer la sobriété de ces autels plats, aux pans droits, surmontés de candélabres et d'un tabernacle qui n'offusque pas la vue et permet au fidèle de plonger le regard jusqu'à l'abside. De surcroît et parce qu'ils étaient dépourvus d'emblèmes, ce sont eux que la Révolution a le plus souvent épargnés. D'autels baroques, 'à la romaine' ou avec 'gloire', il n'en reste plus guère dans nos églises gothiques, et nous ne pouvons imaginer qu'avec difficulté quel effet, heureux ou malheureux, ils pouvaient produire.
- Qu'en fut-il par ailleurs des « habillages » annexes : parois circulaires du chœur, piliers et autels des chapelles latérales, gainage des colonnes, sur lesquels l'historien, à commencer par Réau, s'est beaucoup moins penché ? Là encore essentiellement de trois types : suppression des stalles au profit de grilles tant sur le devant que sur le pourtour du chœur, lambrissage ou cannelure des colonnes, badigeon au lait de chaux appliqué sur les bas-côtés, sur les parois des chapelles latérales et dans le déambulatoire. Le premier cas de figure n'est pas celui du chœur de Notre-Dame de Paris, puisque l'église des Dominicains d'Avignon supprima dès 1626 soixante-huit stalles sur cent vingt et que M^{sr} de Matignon décida en 1687 de badigeonner l'intérieur de la cathédrale Notre-Dame de Lisieux, suivi sur ce point par le cardinal de Noailles à Notre-Dame de Paris dans les années 1710. Mais on observe que pendant toute la première moitié du siècle ce genre d'intervention n'eut pas lieu, sans doute cette fois pour des raisons de conjoncture économique. Ce n'est qu'en 1750 que Baccarit, à l'instigation de son ami Laugier, décida de canneler les colonnes du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois et de substituer aux chapiteaux du XV^e siècle un décor à guirlandes. Passèrent dix ans avant que Borani n'entreprît de badigeonner l'intérieur de la cathédrale de Chartres et que l'on revêtit de marbre en 1763 arcades et piliers jusqu'au triforium, exemple suivi de façon splendide à Saint-Lazare d'Autun en 1765, bien qu'il s'agît cette fois d'un chef d'œuvre du roman bourguignon ; dix-sept avant que le lait de chaux ne soit appliqué en 1767 à Sens par des italiens sans doute dirigés par le même Borani, à Dijon dans l'église Notre-Dame, paroisse des ducs de Bourgogne en 1768, à Saint-Maurice d'Angers en 1781, cette fois pour recouvrir, hélas, des peintures anciennes.
- En matière de cannelure de colonnes ce sont les exemples tardifs de Saint-Merry en 1751, nous l'avons dit, de Saint-Étienne d'Auxerre en 1768 et de la cathédrale de Bayeux

en 1771 qui sont les plus frappants et d'ailleurs les plus réussis. Quant au lambrissage des colonnes jusqu'à mi-hauteur, Réau ne relève que les cas de Saint-Jacques de Compiègne dans les années 1760 et d'Argentan dans les années 1770. Partout ailleurs on se contenta de lambrisser de façon très sobre les parois nues par des panneaux moulurés à angle droit, rarement ornés d'une frise et qui s'arrêtaient systématiquement à la retombée des fenêtres. Les parties hautes étaient simplement badigeonnées pour recevoir enfeux ou tableaux. Quant aux nouveaux et rares autels, placés à l'italienne sur la paroi du fond de la chapelle, comme à Saint-Jean-en-Grève, eux non plus ne dépassaient la ligne déterminée par la baie, contrairement à ce que fit plus tard le XIX^e siècle. La dévotion moderne au XIX^e siècle a considérablement modifié l'aspect de ces chapelles, en détruisant les autels antérieurs pour en replacer systématiquement de nouveaux sur la paroi gauche, de façon à ce qu'ils rencontrassent le regard du fidèle cheminant dans les bas-côtés pour se rendre jusqu'au chœur, mais plusieurs dessins, conservés notamment dans le fonds Robert de Cotte du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, nous permettent aujourd'hui de nous rendre compte de l'aspect de simplicité et de respect de la structure gothique préexistante que revêtaient ces chapelles latérales du XVIII^e.

Le tableau d'ensemble de toutes ces transformations opérées au long du XVIII^e siècle dans les églises gothiques est en définitive beaucoup plus complexe qu'on l'a écrit. La première conclusion qui s'impose est que les différentes parties d'une église gothique n'ont pas toutes été traitées simultanément ni radicalement. L'intérieur le fut bien davantage que l'extérieur, exception faite de la suppression des trumeaux de portail. De ce fait les transformations relevèrent moins d'architectes, dont nous avons dit que beaucoup d'entre eux admiraient la majesté et l'audace de l'art gothique, que de décorateurs dont nous ignorons encore pratiquement tout. D'autre part et bien souvent, les modifications ne concernèrent que le chœur et plus précisément l'érection d'un nouveau maître-autel, tandis que le reste de l'édifice ne recevait au mieux qu'un simple habillage de boiseries, sans que soit modifiée la structure d'ensemble. Le but recherché, et d'ailleurs atteint, était de donner davantage de lumière à la partie où se déroulaient les offices qui devaient être suivis par les fidèles sans qu'ils rencontrassent d'obstacle. Le choix d'un autel 'à la romaine' avec baldaquin et suspension eucharistique dans les premières années du siècle, n'était nullement contradictoire de ce point de vue. De surcroît on peut noter avec quels soins les décorateurs s'efforcèrent de placer les colonnes droites ou torses soutenant le baldaquin, dans la perspective des piles gothiques situées à l'arrière-plan. C'était déjà sensible dans les projets qu'Antoine Lepautre puis Gilles-Marie Oppenort donnèrent en 1699 pour l'autel de la Vierge à Notre-Dame de Paris. Cela le restera avec les projets du même Oppenort pour le maître-autel adossé de Saint-Jacques-de-la-Boucherie et de l'autel latéral de Saint-Jean Baptiste à la cathédrale d'Amiens datés de 1710. Cela demeurera encore à Reims en 1748, à Amiens pour le maître-autel en 1761, à Saint-Médard en 1786 avec l'intervention de Petit-Radel. Nous en avons un autre exemple extrêmement convaincant fourni par la décoration proposée par Robert de Cotte vers 1700, d'une chapelle pour l'église Saint-Jean-en-Grève aujourd'hui disparue (fig. 7), ainsi que d'un banc d'œuvre (fig. 8)²⁶.

Fig. 7 R. de Cotte. Autel de la Vierge à Saint-Jean-en-Grève à Paris, 1700 (B.n.F., dessin R. de Cotte, 53.5)

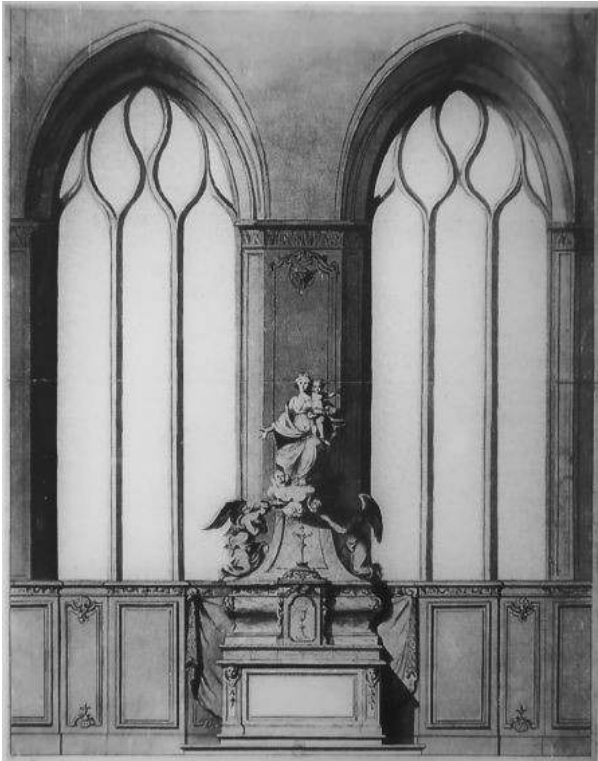
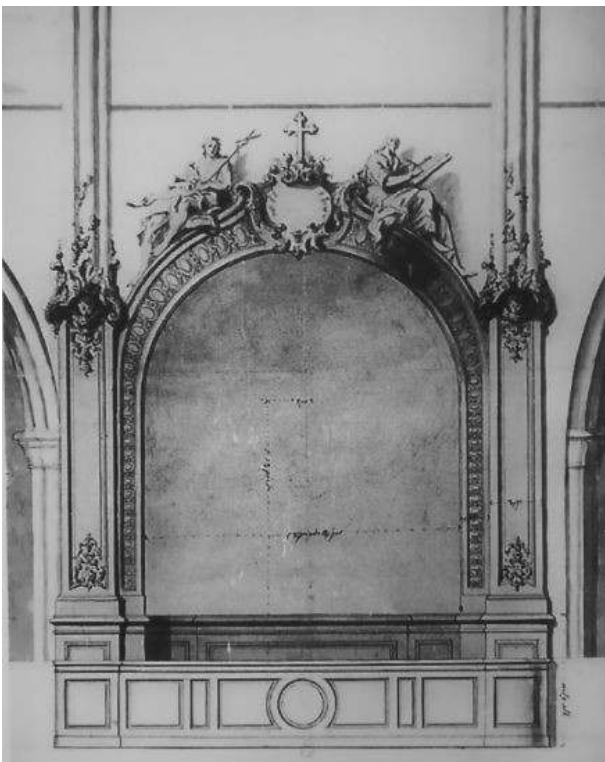
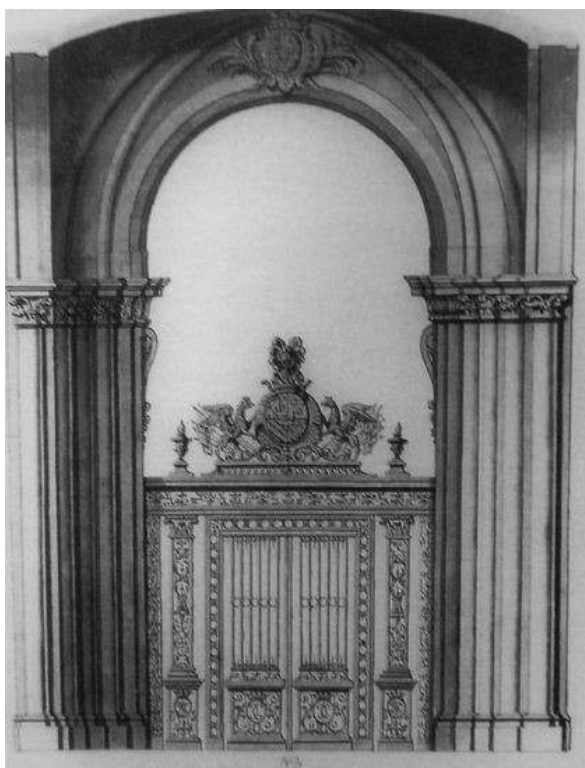


Fig. 8 R. de Cotte. Banc d'œuvre à Saint-Jean-en-Grève à Paris, 1700 (B.n.F., dessin R. de Cotte, 53.6)



- 6 L'autel, déjà de forme 'sarcophage', est placé au-dessous de la ligne basse formée par les deux fenêtres gothiques ; une boiserie avec un discret décor mouluré surmonté de coquilles habille les entre-deux ; sur celui auquel est adossé l'autel, l'artiste a imaginé de placer une Vierge à l'enfant avec deux anges agenouillés reliée à l'autel par une sorte de cippe aux pans incurvés qui souligne gracieusement l'élévation gothique des baies sur lesquelles il ne mord pas. Dans le cas du banc d'œuvre simplement panneauté, une décoration d'oves en boiserie vient souligner la baie en plein cintre ; deux statuettes de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste assises sur le rampant et encadrant un cartouche vide en constituent le seul ornement, avec un délicat et ingénieux rinceau, sans doute de stuc, qui vient s'enrouler autour des colonnettes gothiques. Il est vrai qu'à ce projet on préféra celui de Jean-François Blondel en 1724, au moment où commençait à s'imposer pour une quarantaine d'années le goût Rocaille des autels surmontés de 'gloires', qui n'offraient pas les mêmes avantages de transparence. Encore convient-il de noter que ces autels étaient adossés systématiquement dans des chœurs à fond plat ou encore dans une abside quand l'église possédait un déambulatoire en arrière du chœur, autre forme de respect, certes détourné, pour la structure d'origine de l'édifice. À tout prendre, les jubés ou les barrières de chœur ouvragées des XV^e et XVI^e siècles n'avaient-ils pas constitué une hérésie beaucoup plus grave ? Quantité d'autres exemples non étudiés, dont beaucoup ne sont hélas connus que par la gravure ou le dessin, pourraient fournir des pièces à conviction sur la délicatesse, le respect et l'ingéniosité tout ensemble, comme dans le cas de la grille de la chapelle Saint-Eustache à Saint-Denis (fig. 9), avec lesquels fut « camouflé » l'art gothique au XVIII^e siècle, pour reprendre l'expression de Réau.

Fig. 9 Grille de la chapelle Saint-Eustache à Saint-Denis (1710).



- 7 La constance avec laquelle on recourut à ce genre de solutions variées, combinant élégance et lisibilité, devrait nous inciter à moins de sévérité et de purisme, dans une

perspective plus large et plus détaillée de l'évolution des arts décoratifs dans le domaine religieux.

NOTES DE FIN

1. Louis Réau, *Histoire du vandalisme*, Paris, 1958, rééd. avec avant-propos de M. Fleury et G.M. Leproux. Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1994.
2. *Le Goût du Moyen Âge en France au XVIII^{ème} siècle*, Paris, 1926.
3. Ms. 194, ff.144-151 ; édité dans *L'œuvre de Soufflot à Lyon. Études et documents*, Lyon, Presses univ. de Lyon, 1982, pp.189-196. Réau ne fait pas état de ceux de Delamonce (7 juin 1736) et de Clapasson (12 mars 1756) sur la même question et présentés dans les mêmes conditions ; cf. Marie-Félicie Perez, « L'art vu par la académiciens lyonnais du XVIII^{ème} siècle : catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie, 1736-1763 », *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, (t. 31), 1977, pp. 71-128.
4. Paris, 1765. Rééd. par Didron dans les *Annales archéologiques* de 1846.
5. Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth century French Theory*, Londres, Zwemmer, 1962.
6. Michel Petzet, *Soufflot's Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18^{ten} Jahrhunderts*, Berlin, 1961.
7. R. D. Middleton, « The Abbé de Cordemoy and the Graeco-gothic Ideal », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1962, pp. 178-320 et 1963, pp.90-123.
8. François Souchal, *Les Slotz, sculpteurs et décorateurs du roi*, Paris, de Boccard, 1967. Notamment dans le chapitre « Les embellissements d'églises gothiques », pp.499-533.
9. Le travail de Joseph Rykwert, *Les Premiers modernes : les architectes du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Hazan, 1991, fait le point sur la question.
10. Michel Gallet, *Dictionnaire des architectes parisiens du XVII^{ème} siècle*, Paris.
11. De Paris à Versailles (1699-1736), *Les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Strasbourg, Publ. de l'université, 1986.
12. On relèvera toutefois l'excellente étude du dossier de l'autel de Saint-Germain-des-Prés fournie par Katarina Krause, « Zu Zeichnungen französischer Architekten um 1700 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 53 (1990), pp. 59-88.
13. Sa thèse a paru sous le titre *Meissonnier, un génie du Rococo*, Turin, Alemandi 1999, 2 vol.
14. P.180 de la rééd.
15. *Op. cit.* p.101.
16. Les boiseries du chœur de l'abbatiale en revanche constituent un des décors Rocaille les plus réussis.
17. Dans son *Recueil contenant la description du château de Blois* (1760, Bibl. de l'Institut, ms. 1046 ; cité par Herrmann, p. 94) : « Il auroit été à désirer que l'architecte de l'église (l')eu aussi été celui du portail, car il est à craindre que ce nouveau gothique, qui n'approche pas à beaucoup près l'ancien, ne présente une disparité considérable qui nuira nécessairement à l'accord général de ce monument ».
18. Cf. F. Fossier, *Les Dessins du fonds Robert de Cotte. Architecture et décor*, Paris-Rome, B.N.F.-École française de Rome, 1997, p. 203 sq. La question du chœur de Notre-Dame de Paris a été reprise récemment dans la publication de Katarina Krause, *Der 'Vœu de Louis XIII'. Die Chorausstattung von*

Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV, Munich, Tuduv, 1989, mais sans comparaisons avec d'autres entreprises similaires.

19. *Op. cit.* p.172.

20. Cf. F. Fossier, *op. cit.* p. 219. Contrairement à ce que j'ai écrit, c'est S. Slodtz qui fut l'exécutant de cet autel dont Le Rouge vantait « le bon goût » dans ses *Curiosités de Paris* (1723). Il semble toutefois qu'un troisième autel fut réalisé entre 1744 et 1747 par les fils de Sébastien.

21. *Ibidem*, p.246 et K. Krause, *op. cit.*

22. Le merveilleux décor de boiseries décrit dans le détail par F. Souchal (*op. cit.* pp.508-512) a été remonté dans l'église paroissiale de Baron (Oise).

23. Le cardinal s'était d'abord adressé à Servandoni, mais son instabilité d'humeur l'avait desservi au profit de Paul-Ambroise Slodtz dont l'entregent faisait merveille.

24. Un premier projet avait été proposé dès 1742 par Servandoni.

25. Laugier a critiqué la réalisation de Slodtz à laquelle il aurait préféré, au nom du naturel et de la simplicité, une simple Nativité ombragée sous un palmier. Cité par Herrmann, p. 189.

26. Les marguilliers préférèrent finalement le projet avec tempietto de Blondel en 1724 (Arch. nat. N III Seine 540 1-9).

INDEX

Index géographique : Europe, France

Index chronologique : Epoque moderne, XVIIIe siècle

Mots-clés : art gothique, décors intérieurs, autel

AUTEURS

FRANÇOIS FOSSIER

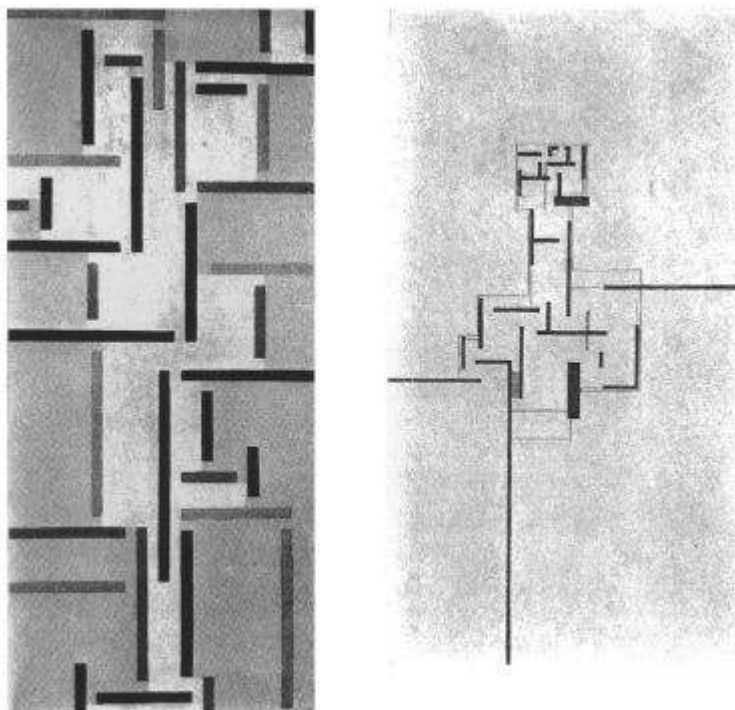
Professeur à l'Université de Lyon II-Louis Lumière.

L'art et le mur. Les relations entre peintres et architectes au début des années vingt

Anne-Marie Châtelet

- ¹ Au début du XX^e siècle, les relations entre peintres et architectes sont étroites, leurs accointances sont nombreuses, mais elles restent pourtant difficiles à saisir. Le célèbre rapprochement fait par Alfred Barr en 1936 entre *La danse russe* de van Doesburg (1918) et le plan du pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe (1922), ou encore celui de Sigfried Giedion, en 1941, entre *L'Arlésienne* de Picasso (1912) et le bâtiment du Bauhaus de Gropius (1925-1926), tentent d'explicitier cette proximité de l'art et de l'architecture¹ (fig. 1).

Fig. 1. « Doesburg, Russian dance, 1918 ; Mies van der Rohe, Project for a brick country house, 1922 ».



Cubism and abstract art : paintings, sculpture, constructions, New York, Museum of modern art, 1936, p. 157

- 2 Mais s'ils paraissent démonstratifs, les liens entre leurs auteurs demeurent insaisissables. On a même l'impression que plus l'histoire de cette période est fouillée, plus ces liens s'avèrent hypothétiques. Ainsi Wolfgang Tegethoff et Yves-Alain Bois, qui se sont respectivement penchés sur le parcours de Mies van der Rohe et celui de Piet Mondrian, ont-ils mis en cause, faute de preuves, l'influence qu'aurait pu avoir le peintre sur l'architecte. W. Tegethoff souligne que l'architecte s'en est toujours défendu². Y.-A. Bois s'élève contre cette idée : « On conçoit mal, écrit-il, comment la critique architecturale a pu si souvent invoquer Mies van der Rohe pour montrer l'influence de Mondrian sur l'architecture de ce siècle : qu'a en commun (...) l'espace fluide du *Pavillon de Barcelone* (1929), par exemple, avec la planéité figée de l'intérieur tel que le conçoit Mondrian ?³ S'intéresser à la peinture murale est une façon de se pencher sur un des volets de leur activité où leurs interventions sont intimement mêlées, pour saisir un pan de ces relations.
- 3 En ce domaine, peintres et architectes partagent une longue histoire marquée d'ententes et d'antagonismes. Leurs rapports ont parfois été difficiles lorsque, par la perspective, la peinture murale a fait éclater les limites matérielles définies par l'architecte. L'illusion de profondeur alors créée par les paysages et les scènes peintes ont troublé la perception de l'espace architectural. Les litiges entre Paolo Véronèse et Andrea Palladio, qui omit de citer dans la réalisation de la villa Barbaro à Maser (1554-1555), pourraient s'expliquer par le défi lancé par le peintre dont les paysages percent les murs et ouvrent des vues sur le lointain⁴. Ce débat, qui se développe pendant la période Baroque, se pose dans d'autres termes au XX^e siècle, lorsque l'abstraction s'impose et que la perspective est abandonnée. Le peintre et architecte

Theo van Doesburg l'explicite dans un article de 1923 dans lequel il distingue l'architecture « décorative », désignant par là celle des siècles passés, et l'architecture « fonctionnelle », autrement dit contemporaine⁵. Dans la première, écrit-il, la couleur est « exclusivement ornementale, sans former une unité organique avec l'architecture. Elle reste donc un élément indépendant qui, au lieu de fortifier l'architecture ne fait que la camoufler et dans le cas extrême la détruit (période baroque) ». Dans la seconde, la couleur « n'y a pas d'autre rôle » que « d'accentuer davantage encore [l'architecture] par une teinte absolument neutre » ; « en conséquence, elle conduit à l'accentuation du caractère constructif et anatomique de l'architecture ».

- 4 Durant les années qui ont suivi la Première Guerre mondiale, plusieurs textes ont été publiés sur ce thème dans des revues d'architecture d'avant garde, comme *l'Esprit nouveau* ou *De Stijl*. Des artistes se sont engagés par leurs œuvres comme par leurs articles, au premier rang desquels Piet Mondrian (1872-1944), Bart van der Leek (1876-1956) et Théo van Doesburg (1883-1931) ainsi que Fernand Léger (1881-1955), Le Corbusier (1880-1960), El Lissitzky (1890-1941)... Le dialogue a culminé, entre 1923 et 1924, lorsque tous semblent unis autour d'une même vision. Les sujets abordés concernent la peinture murale extérieure — liée à la définition de la masse de l'édifice — et la peinture murale intérieure. J'ai choisi ici d'aborder la seconde parce qu'elle me semble avoir apporté une contribution décisive à l'architecture, suscitant la naissance de nouvelles conceptions spatiales.

L'abstraction, idéal de la peinture murale

- 5 Ce que sous entend van Doesburg, en 1923, c'est que l'abandon de la figuration et de la représentation perspective au début du XX^e siècle, en limitant la peinture murale à des a-plats de couleur, crée d'autres relations entre peinture et architecture. L'œuvre abstraite s'inscrit alors sur la surface du mur sans en bousculer la perception, sans induire un ordre spatial autre que celui de l'espace matériel où elle se situe. Elle ne figure pas un espace fictif, elle se contente de manifester la surface du mur. C'est ce que traduisait Fernand Léger, la même année, en évoquant vraisemblablement un travail mené pour l'architecte Robert Mallet-Stevens (1886-1945) ⁶ : « J'ai collaboré à des motifs architecturaux, je me contentais alors d'être ornemental, les volumes étant donné par l'architecture et les personnages évoluant autour. Je sacrifiais le volume à la surface, le peintre à l'architecte, n'étant qu'enlumineur de surfaces mortes⁷. »
- 6 Il continue en distinguant deux modes d'expression plastique : la peinture de chevalet qu'il désigne sous le terme « d'objet d'art » et la peinture murale qu'il appelle « art ornemental ». L'art ornemental, disait-il, doit se plier « aux nécessités du lieu, respectant les surfaces vives et n'agissant que comme destruction des surfaces mortes ». Il a pour objet la « réalisation de surfaces colorées abstraites, les volumes étant donné par les masses architecturales et sculpturales »⁸. L'année suivant cette déclaration, il signa une série de compositions murales conçues pour être intégrées à l'architecture⁹. Cette volonté de s'en tenir à des surfaces colorées traduit son respect pour l'ordre spatial établi qu'il énoncera plus clairement encore en 1925. Alors chargé par Mallet-Stevens de la réalisation d'un panneau mural destiné au hall d'une ambassade pour l'exposition internationale des arts décoratifs, il écrivait : « J'ai fait un projet de peinture murale à réaliser en mosaïque. Je n'ai pas fait un tableau de chevalet qui a d'autres lois. Les dimensions m'en ont été imposées par l'architecte. L'architecte

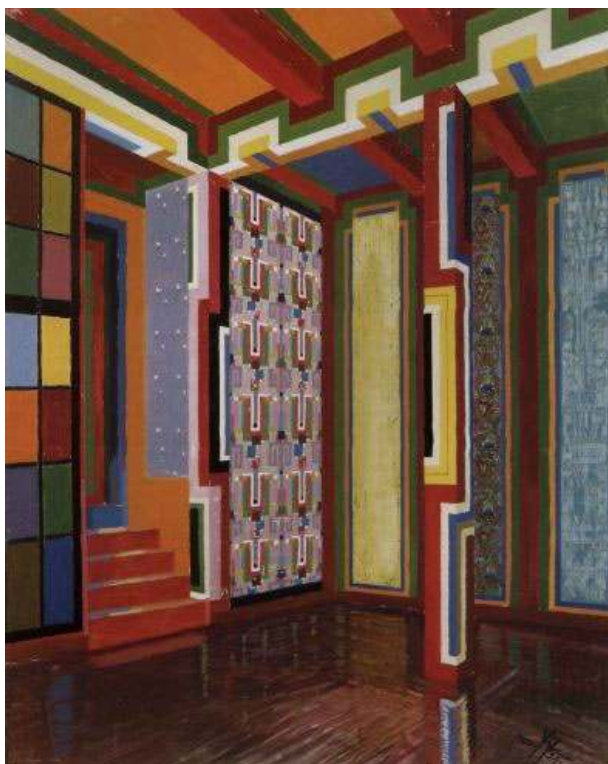
veut un motif à une telle place, il veut de la couleur sur une surface blanche ¹⁰.» La prérogative reconnue à Mallet-Stevens, imposant l'emplacement comme les dimensions des peintures murales, traduit cet assujettissement volontaire à l'architecte et au-delà, l'idée que l'art décoratif est gouverné par l'architecture.

- 7 Mais parmi ceux qui s'interrogeaient sur les relations entre peinture et architecture, tous ne les pensaient pas en ces termes de dépendances, bien au contraire. Bart van der Leck, peintre néerlandais du groupe De Stijl, qui balancera lui aussi entre abstraction et figuration, écrivait en 1918 : « La peinture est arrivée aujourd'hui au point où elle peut être admise à la collaboration avec l'architecture. Elle y est parvenue parce que ses moyens d'expression se sont purifiés. La description du temps et de l'espace par le moyen de la perspective a été abandonnée. C'est désormais à la surface totale de transmettre la continuité de l'espace (...) La peinture est aujourd'hui architecturale parce qu'en elle-même et par ses moyens propres, elle dessert le même concept - l'espace et le plan - que l'architecture et exprime la même chose mais de manière différente¹¹. » Si pour lui, comme pour Léger, l'abstraction ouvre la voie d'une collaboration entre peinture et architecture, en revanche il pensait qu'il ne devait y avoir aucune subordination d'un art à l'autre. Peinture et architecture expriment les mêmes concepts mais de façon différente. Leur expression est tributaire de leurs propriétés, énoncées en cinq termes qui opposent l'une à l'autre : la planéité, l'ouverture, la couleur, l'extension et l'équilibre plastique caractérisent la peinture ; le volume, la fermeture, l'absence de couleurs, la limitation et l'équilibre constructif, l'architecture¹².
- 8 Ces qualificatifs, tous positifs pour la peinture, sont en majorité dépréciatifs pour l'architecture, distinguée par sa fermeture, son absence de couleurs et sa limitation. C'est la peinture murale qui lui permettra de dépasser ces faiblesses. Celle-ci n'aura donc pas le rôle passif que lui assignait Léger, mais un rôle actif dont témoignèrent, comme on le verra, les œuvres des artistes gravitant autour de la revue *De Stijl*. Van der Leck quittera toutefois bien vite ce groupe. Pour lui c'était les peintres, et eux seuls, qui devaient être le moteur de ce mouvement. C'est la raison pour laquelle il avait participé à la création de la revue et c'est aussi la raison pour laquelle il la quitta : « [La revue] devait être rédigée uniquement par des peintres et être dirigée contre les architectes, c'est à dire contre leur ingérence dans le domaine de la couleur qui doit être résolue par le peintre uniquement (...) Mais lorsque le premier numéro sortit, il y avait plusieurs architectes qui collaboraient (...) j'ai tout de suite donné ma démission¹³. »

L'espace en questions

- 9 Plusieurs artistes suivirent alors la voie tracée par van der Leck, essayant de combattre les limites de l'architecture. La peinture murale était pour eux plus que celle d'une surface limitée, elle embrassait tous les murs des pièces dans lesquelles elle s'incrustait et parfois même le sol et le plafond. Certains, des architectes tels que Bruno Taut (1880-1938), Richard Döcker (1894-1968) ou des peintres tel que Wenzel Hablick (1881-1934)¹⁴, expérimentèrent sans prétention théorique. Ils faisaient des projets d'un caractère souvent ludique que B. Taut qualifiera d'ailleurs « d'artisteries » (*Künsteleien*)¹⁵. Par l'introduction d'obliques ou de lignes brisées, elles visaient un même résultat : perturber la lisibilité de l'espace (fig. 2).

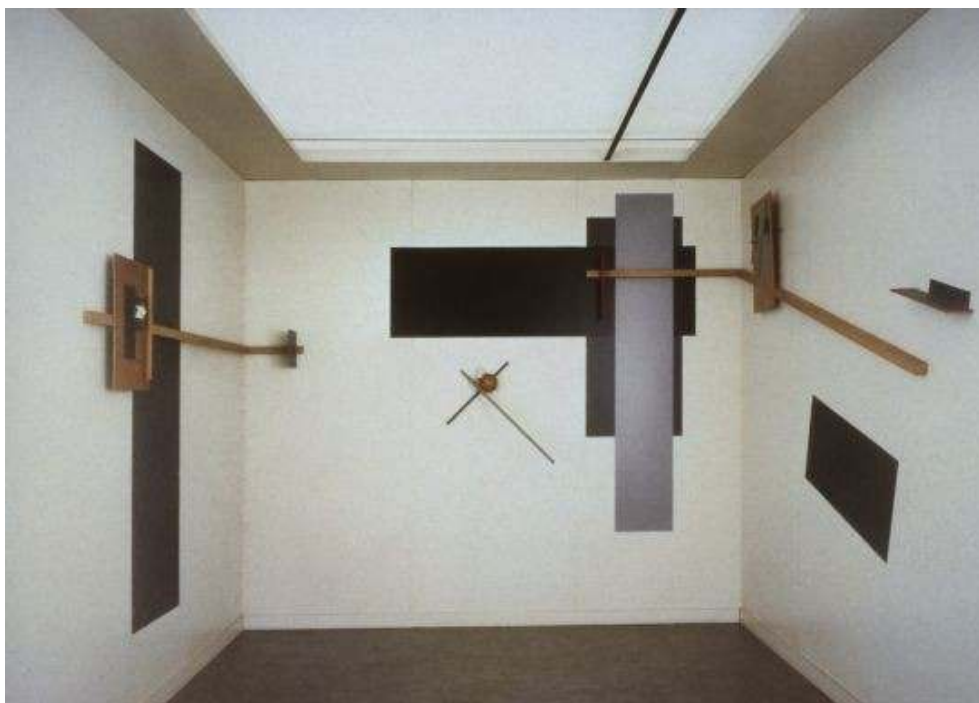
Fig. 2. W. Hablik, esquisse pour une pièce d'exposition du marchand de tapis Soetje, 1921.



E. Fuchs-Belhamri, *Wenzel Hablik. Innenarchitektur und Design*, catalogue. d'exposition, Itzehoe / Bremen / Flensburg, 1998.

- 10 L'alternance des motifs ou des bandes colorés est certes rythmée par des éléments de l'architecture tels que les angles, les poteaux, les retombées de poutres... mais la perception des limites et des dimensions de la pièce est troublée, rendue difficile. La peinture met ainsi en cause l'espace architectural. D'autres artistes s'engagèrent dans cette même direction, tout en poursuivant une réflexion théorique : El Lissitzky et Piet Mondrian. Leurs tableaux et leurs textes, étroitement articulés, conduisirent à une remise en cause des limites de l'architecture par le biais de la peinture.
- 11 El Lissitzky essaya d'introduire dans ses œuvres la quatrième dimension, celle du temps, dans des œuvres abstraites, des constructions géométriques. La première étape, qui conduit du plan à l'espace, est franchie avec une série d'œuvres complexes qu'il décrivait comme des « stations d'aiguillage entre peinture et architecture » : les Proun¹⁶. En 1923, lors de la grande exposition d'art de Berlin, il proposa un espace Proun (*Prounenraum*) : une pièce dont il transforma les six faces (les murs, le sol et le plafond) pour y introduire une notion d'espace-temps (fig. 3).

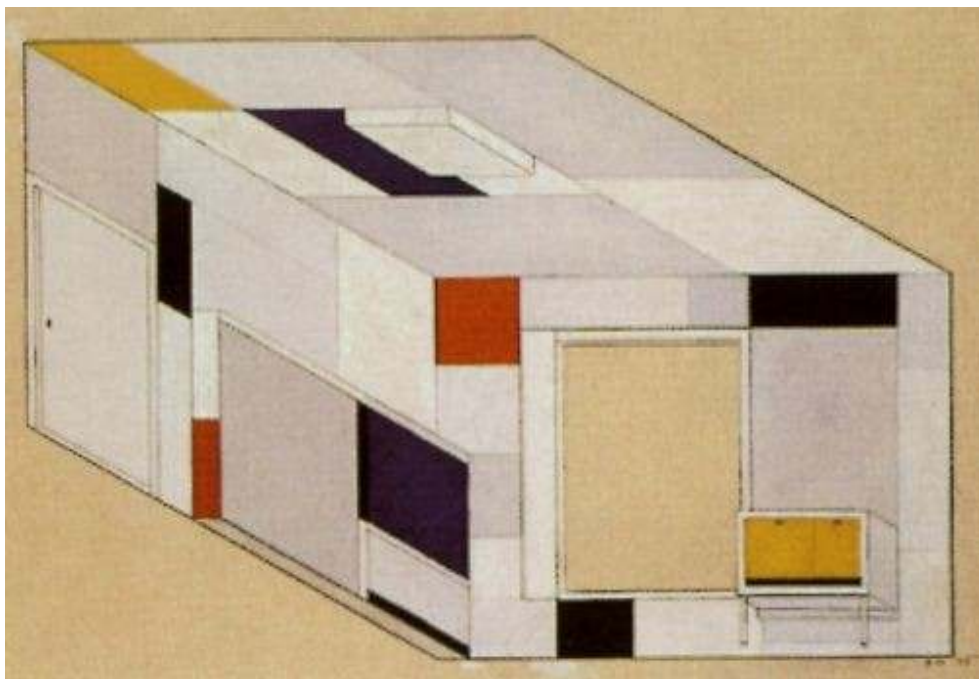
Fig. 3. El Lissitzky, Prounenraum, 1923.



Reconstitution de 1965 publiée dans *El Lissitzky (1890-1914) architecte, peintre, photographe, typographe*, Musée d'art moderne de la ville de Paris/Arc, 1991.

- 12 La diagonale qui s'élève vers le motif central, les baguettes de bois courant d'un mur à l'autre, les surfaces de non couleurs se renvoyant du mur au plafond sont là pour surmonter les repos des angles ou des surfaces blanches. Ils brisent les limites de la pièce et lui redonnent une unité en surmontant la fragmentation de ses faces grâce aux liens et aux articulations qu'ils introduisent. L'unité est conquise à travers le mouvement du spectateur qui permet de réaliser un espace à quatre dimensions.
- 13 Mondrian suivit un autre cheminement intellectuel, cherchant à donner, à travers sa peinture, une interprétation abstraite du monde qui l'entoure. Il créait dans ses toiles un univers proprement humain, parce que construit par l'homme, qui « nous montre en petit une réplique du tout ». Puis, il cherchait à étendre cette vision au-delà, puisque « le microcosme est en tout semblable au macrocosme¹⁷ ». Aussi composait-il son atelier comme ses toiles, en établissant des rapports de couleurs et de proportions par le biais de plans rouge, bleu, jaune, noir ou blanc. Peints, les portes et les fenêtres, les meubles et les objets, de simples panneaux de bois ou ses propres toiles participent à cette définition, qu'ils soient immuables ou meubles, imposés ou composés. Ce débordement du tableau vers l'espace environnant était conçu comme une étape vers la construction d'une nouvelle expression : « Si les personnes sympathisantes laissaient composer leurs intérieurs selon la Nouvelle Plastique, la peinture de chevalet pourrait progressivement disparaître. Et la nouvelle plastique serait, de la sorte, bien plus réellement vivante autour de nous¹⁸. » Exception faite de ses ateliers, il n'eut pas l'occasion de réaliser ce rêve. Cependant, il put en proposer une formulation, en 1925, grâce à Madame Ida Bienert, célèbre collectionneuse de Dresde. Dans le projet de salon qu'il lui dessina, les arêtes du volume de la pièce ne sont pas gommées, puisqu'aucun des rectangles dessinés n'est à cheval sur deux plans, cependant les surfaces et les meubles colorés disloquent la perception de l'espace (fig. 4).

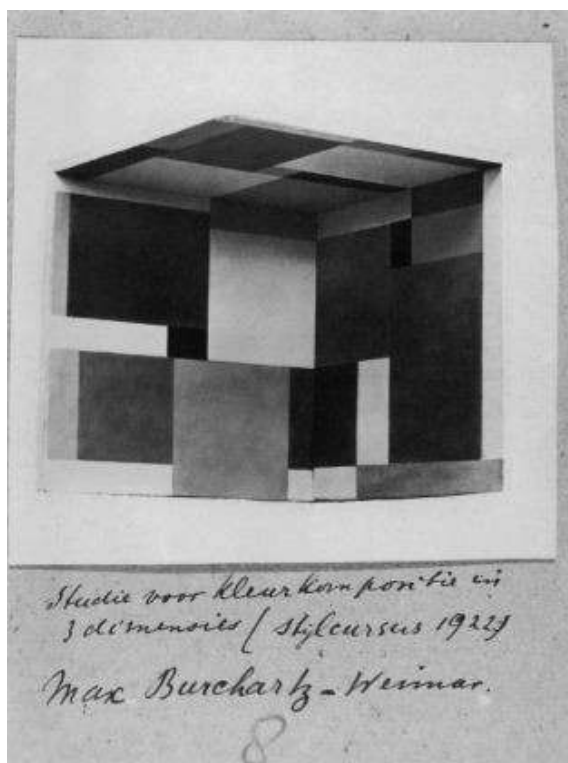
Fig. 4. P. Mondrian, projet pour le salon de Madame Ida Bienert, 1925.



Susanne Deicher, *Mondrian*, Köln, Taschen, 1999, p.65

- 14 Les murs sont mis en pièces : selon les couleurs, telle partie semble avancer et telle autre reculer. Le projet provoque un sentiment d'éclatement du salon. Il n'est élaboré au bénéfice d'aucun ordre spatial, ni réel, ni fictif.
- 15 Cependant sa démarche fut critiquée dès 1921 par Theo van Doesburg : « Ce que Mondrian a fait dans son atelier avec des cartons colorés, écrit-il à Oud, se limite à un seul plan (...) et n'est donc qu'une peinture en deux dimensions¹⁹. » Pourtant, lorsque van Doesburg enseignait à Weimar, en marge du cours du Bauhaus, il avait fait réaliser à ses étudiants des projets similaires à celui du salon de Madame B.²⁰. Il y avait cependant introduit une différence notable : les arêtes du volume étaient en partie gommées par le chevauchement des surfaces colorées ce qui permettait de supprimer les limites de chacun des plans et de les étendre au delà des angles pour surmonter non seulement la non-couleur et la fermeture, mais aussi la limitation de l'architecture (fig. 5).

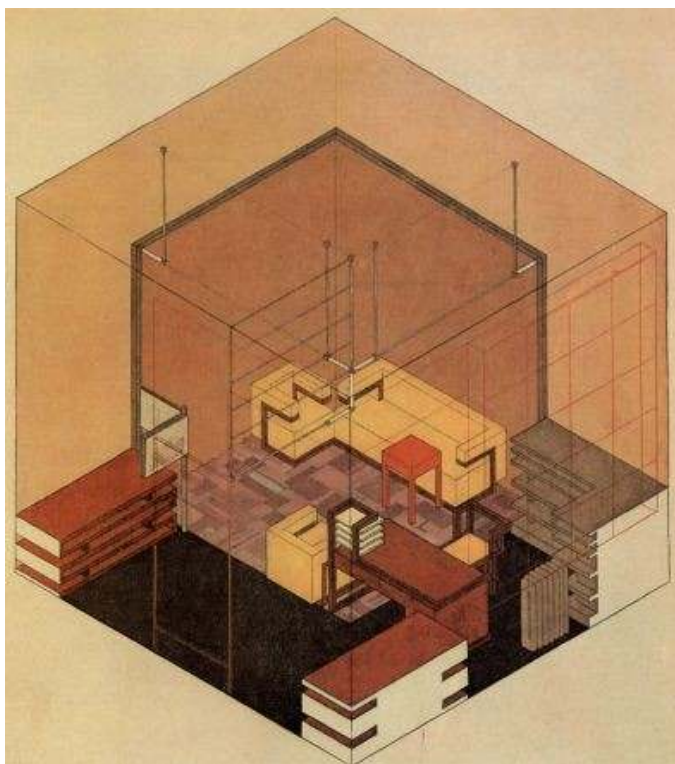
Fig. 5. Max Burchartz, étude pour une composition en trois dimensions, 1922.



E. van Straaten,, *Theo van Doesburg*, La Haye, SDU publishers, 1988, p. 105

- 16 Peu après le passage de Van Doesburg à Weimar, Walter Gropius s'intéressa à son tour à la peinture murale. Il s'inspira des travaux de celui-ci et réaménagea son propre bureau dans le bâtiment du Bauhaus construit par Henry van de Velde²¹. Mais il interpréta la démarche de van Doesburg en architecte : les a-plats colorés visent non pas à mettre en cause l'espace architectural, mais à construire un espace virtuel au sein de la pièce (fig. 6).

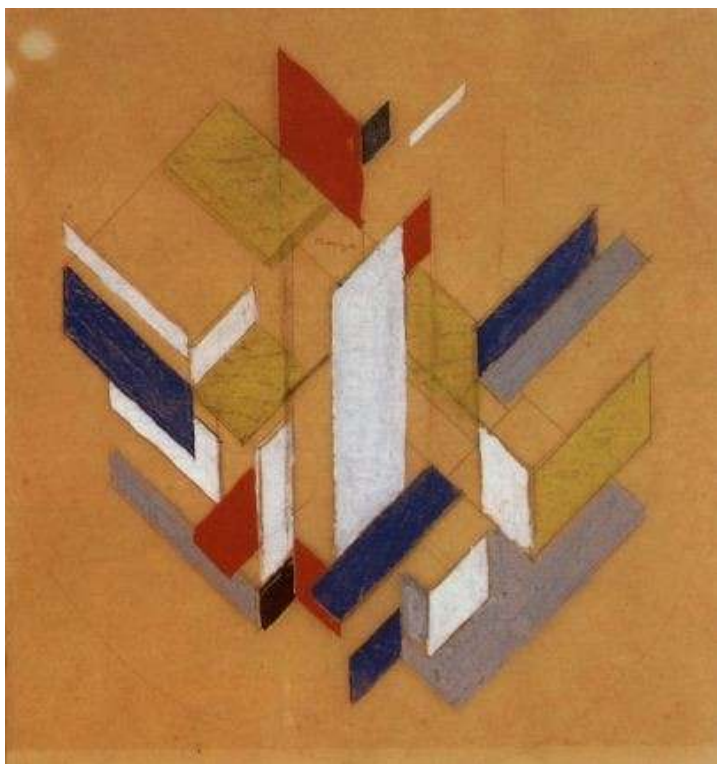
Fig. 6. Le bureau de la direction du Bauhaus de Weimar, isométrie dessinée par Herbert Bayer, 1923.



Hartmut Probst et Chritian Schädlich, *Walter Gropius*, Berlin, Ernst und Sohn, vol.2, 1987, p. 166

- 17 Il ne combattait pas les limites de l'architecture, mais il la divisait. Il ne produisait pas un éclatement spatial, mais une partition cohérente avec l'espace réel. Ce projet permet de mesurer le fossé qui séparait alors peintres et architectes; un fossé au-dessus duquel pourtant van Doesburg lança, peu après, une passerelle.
- 18 En 1923, van Doesburg poursuivit ses travaux en collaboration avec un étudiant néerlandais qu'il avait rencontré à Weimar, Cornelis van Eesteren (1897-1988). Il ne se limita plus alors à intervenir sur un espace construit, comme il l'avait fait à de nombreuses reprises au sein d'œuvres de l'architecte J.J.P. Oud, mais il entreprit de concevoir lui-même une architecture. À l'occasion de l'exposition du groupe De Stijl qu'il organisa à la galerie Rosenberg, à Paris, les deux artistes signèrent leurs trois célèbres projets : un hôtel particulier, une maison particulière et une maison d'artiste²². Ils en exposèrent des maquettes ainsi qu'un ensemble de dessins frappants par leur représentation axonométrique et leur polychromie inhabituelles. Les couleurs employées sont les couleurs primaires et les non-couleurs. Elles sont étendues sur des surfaces plus importantes que dans les projets précédents : des pans entiers de mur. Le dessin intitulé « construction des couleurs » est même conçu comme une addition de surfaces dont chacune a sa couleur propre (fig. 7).

Fig. 7. T. van Doesburg et C. van Eesteren, Contre-construction, 1923.



Evert van Straaten : *Theo van Doesburg*, La Haye, SDU publishers, 1988

- 19 Le mur n'est plus mis en pièces, il retrouve son intégrité ; ce qui est disloqué, c'est le volume. Les plans horizontaux et les plans verticaux se juxtaposent et se superposent, flottant dans l'espace. En faisant primer la représentation axonométrique sur le plan, ils mettaient en cause la conception de l'architecture, en suggérant l'éclatement des volumes, ils suscitaient son évolution.

Conséquences architecturales

- 20 L'exposition fut visitée par Le Corbusier qui y « fit ses études »²³. Il en rendit compte, de façon discrète, dans les pages de sa revue, *L'Esprit nouveau*, sous la forme d'un dialogue entre Fernand Léger et un certain X désignant, de façon anonyme, l'architecte :
- 21 « - Ces maisons sont intéressantes ? questionne Léger
- 22 - Je ne partage pas votre avis, répond X, la polychromie à l'extérieur produit les effets du camouflage, elle désarticule, divise, donc va à l'encontre de l'unité.
- 23 - Mais par contre, à l'intérieur, les Hollandais exploitent une formule qui n'est pas tout à fait neuve mais qui mérite la plus grande attention. (...)
- 24 - Et Léger de répondre : un mur rouge, un mur bleu, un mur jaune, un sol noir ou bleu ou rouge ou jaune, je vois toute une transformation du décor intérieur.
- 25 - Vous admettez donc, poursuit X, que les surfaces colorées demeureraient entières ou à peu près (car les tableaux de Léger, venaient précisément de décréter une mode en Hollande de murs hachés, de panneaux colorés violemment heurtés et se recoupant bizarrement).

- 26 - (...) Parfaitement, dit Léger, là était l'erreur : il faut que les murs soient des entiers qui entrent comme des unités dans l'équation.
- 27 - Vous admettez, dit X, que ce serait là l'œuvre qui vous ravirait, mais alors vous ne pourriez plus signer au bas du cadre.
- 28 - Bien sûr conclut Léger et ce serait tant mieux²⁴. »
- 29 Le Corbusier fit faire au peintre l'aveu de sa propre erreur à vouloir traiter les murs comme des tableaux. Il le conduisit à renoncer à ses compositions colorées au bénéfice de pans de murs monochromes, autrement dit à abandonner l'idée d'une œuvre murale et donc d'une signature. Place fut faite à l'architecte ; c'est à lui qu'il revenait d'introduire la couleur dans ses réalisations. Le Corbusier rejetait toutefois la polychromie extérieure qui, disait-il, fractionne l'édifice. Il se prononça en faveur de la polychromie intérieure qui n'était pourtant pas l'objet des dessins présentés. Il transposa donc mentalement la proposition de van Doesburg et van Eesteren et choisit d'utiliser la couleur pour singulariser certains murs intérieurs. Ceux-ci sont ainsi devenus des « entiers qui entrent comme des unités dans l'équation » ; des éléments autonomes qui composent la partition architecturale.
- 30 Alors en train de travailler sur la villa La Roche, il y appliqua immédiatement ces principes : « L'intérieur de la maison doit être blanc, commente-t-il dans *l'Œuvre complète*, mais, pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée : les murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges²⁵. » Le mur bleu au premier étage de l'escalier du hall semble flotter dans l'espace, comme le faisaient les surfaces colorées des dessins de van Doesburg (fig. 8).

Fig. 8. Le hall d'entrée de la maison La Roche-Jeanneret de Le Corbusier, (1923-25).

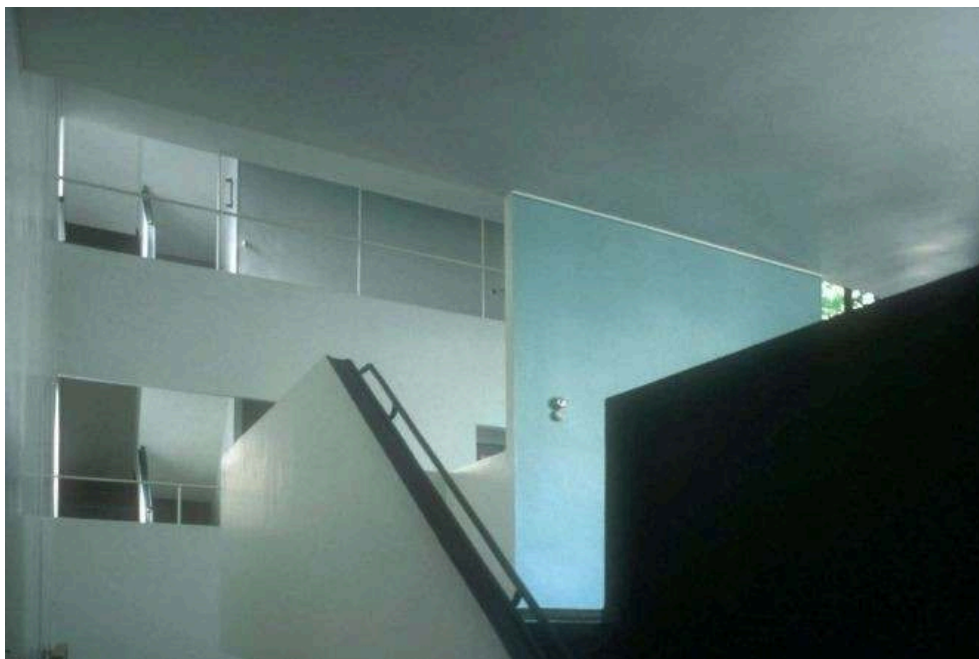


Photo A.-M. Châtelet, 1998

- 31 Mais, d'une part, cette polychromie confirme, comme l'écrit Le Corbusier, les jeux d'espace et de lumière provoqués par l'architecture. D'autre part, ce bleu n'est pas celui du groupe De Stijl. Le clavier de Le Corbusier se compose de couleurs d'origine

naturelle : terre d'ombre, terres brûlées, vert de végétation, bleu du ciel ou de la mer²⁶. En ce domaine comme, d'ailleurs dans celui de son langage plastique, il n'adopte pas les positions du groupe De Stijl, critiquant leur « langage simpliste »²⁷. En retour, van Doesburg lui reproche « sa couleur “chocolat” et le côté “montmartrois” de ses intérieurs²⁸ ». Pour Le Corbusier, la position de De Stijl est extrême, et « l'extrême c'est souvent l'absurde »²⁹. Pour Mondrian, Le Corbusier comme Léger d'ailleurs, ne sont pas « à l'apogée de la culture », « ils sont encore trop naturalistes »³⁰.

- 32 Pour l'exposition de la galerie Rosenberg, van Doesburg avait sollicité la participation de différents membres du groupe De Stijl, mais aussi, et c'est plus surprenant, celle de Ludwig Mies van der Rohe. Celui-ci envoya un projet de gratte-ciel sans relation directe avec les recherches du groupe³¹. Mais il dessina, cette même année 1923, un projet pour une maison de campagne en briques qui témoigne d'une communion d'idées avec van Doesburg³². Les murs sont de simples plans, librement posés, comme les surfaces de couleurs de l'axonométrie (Ill. 1). Ils ne constituent plus de volumes refermés sur eux-mêmes. « Dans le plan de cette maison, écrit Mies, j'ai abandonné les principes habituels des volumes clos : à une série de pièces distinctes, j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison³³. » Les surfaces en briques alternent avec des baies toute hauteur, interrompant les murs avant chaque angle, les limitant à des plans.
- 33 Ces quelques œuvres réalisées au début des années vingt témoignent de la qualité des contributions apportées par les peintres. Par le biais de la polychromie, ils ont figuré des espaces dépourvus des défauts qu'imputait van der Leek à l'architecture : la fermeture, l'absence de couleurs, la limitation. Ils ont expérimenté avec des moyens plus souples à manier que l'architecture et ont figuré l'éclatement spatial auquel aspiraient les architectes. L'utilisation de la couleur leur a permis d'exprimer ce qui allait devenir « l'espace Moderne », fluide.

Epilogue

- 34 Mies poursuivit ces réflexions les années suivantes et offrit avec le pavillon d'exposition qu'il réalisa à Barcelone en 1929, une expression achevée de ce type d'espace et d'une surface murale devenue objet d'art. Le pavillon est constitué de plans horizontaux et verticaux qui ne jamais ne se referment en un volume. Au centre se trouve un mur constitué d'une plaque d'Onyx doré venu de l'Atlas marocain dont la valeur s'élève à un cinquième du coût de la construction. Ce mur n'a aucune fonction structurelle, mais il gouverne les dimensions du petit bâtiment : sa hauteur est deux fois celle de la plaque³⁴. Sa matière comme sa couleur, opposées à la neutralité des autres matériaux, le distinguent et lui donnent une forte présence. En ce domaine aussi, Mies rejoignait van Doesburg pour qui les matériaux sont des formes d'expression comparables à la peinture³⁵. Il livra ainsi une traduction architecturale des remises en cause de l'espace faites par les peintres.
- 35 À la fin des années vingt, les voies des uns et des autres s'éloignent à nouveau. Les peintres ne peuvent trouver de place dans la polychromie telle que la conçoit un Le Corbusier ou un Mies van der Rohe. Comme l'écrira plus tard Robert Venturi « On a toujours dit que l'intégration des arts dans l'architecture moderne était une bonne chose. Mais on ne peint pas sur un Mies³⁶. » Ils essayent donc d'autres formules et d'autres rôles. Van Doesburg expérimente de nouvelles solutions. Dans son projet pour

le café-restaurant de l'Aubette, il ne poursuit pas l'idée de plans colorés³⁷. La salle de danse est traversée de diagonales qui fractionnent les surfaces murales en même temps qu'elles cherchent à unifier l'ensemble du volume. En 1933, Fernand Léger tire, en quelque sorte, les conclusions de l'expérience et trace des perspectives. Invité au IV^e congrès international d'architecture moderne qui eut lieu à bord du Patris III, il adresse aux architectes une longue accusation qui se termine en ces termes : « La couleur est essentielle, je le répète, on ne peut vivre sans elle. Mais à qui revient-il de distribuer cette couleur ? C'est à nous. Vous avez essayé de le faire, vous avez rendu mobile des plans par l'adjonction de tons. Ce n'est plus là la question (...) c'est à nous de réaliser l'action colorée en relation étroite avec vous³⁸. »

NOTES DE FIN

1. *Cubism and abstract art : paintings, sculpture, constructions*, New York, Museum of modern art, 1936, p. 156-7 (de façon inhabituelle, le plan de Mies est présenté à la verticale) ; S. Giedion, *Space, time and architecture, the growth of a new tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1944 (p. 306-307 de l'édition en français, Bruxelles, La Connaissance, 1968).
2. W. Tegethoff rappelle, entre autres, l'interview donné par Mies van der Rohe à F. Schulze en 1968. « Really, my ideas were arrived at independent of Mondrian. I like him, don't misunderstand. But I bought Klee. » (W. Tegethoff, *Die Villen und Landhaus Projekte*, Essen, Bacht, 1981, p. 51).
3. Y.-A. Bois, « Mondrian et la théorie de l'architecture », *Revue de l'Art* n°53, hiver 1981 p. 50.
4. Voir Rodolfo Pallucchini, « Gli affranchi di Paolo Veronese », in *Palladio, Veronese e Vittoria a Maser*, Milano, Aldo Martello, 1960, p. 69-84.
5. T. van Doesburg, « La signification de la couleur pour l'architecture intérieure et extérieure » cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Bruxelles/Liège, Mardaga, 1985, p. 35.
6. Le discours est prononcé en 1923 et F. Léger réalise simultanément un « projet d'ensemble pour un hall », peinture murale conçue pour la décoration de la grand maison de campagne de Marly commandée par le couturier Jacques Doucet à Mallet-Stevens et exposé au Salon des Indépendants du 10 février au 11 mars 1923.
7. « L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », mise en forme d'une conférence faite le 1er juillet 1923 au Collège de France, publié dans *Fonctions de la peinture*, rééd. Folio, p. 104-105.
8. *Idem*, p. 106-107.
9. Voir par exemple la *Peinture murale* de 1924, huile sur toile, 180,3x79,2 Musée of Modern Art, New York (publiée dans C. Derouet (ss la dir. de), *Fernand Léger*, Paris, Ed. du Centre G. Pompidou/Adagp, 1997, p. 290).
10. F. Léger, « L'affaire de l'exposition des arts décoratifs », *Les nouvelles littéraires*, 6.6.1925, in C. Derouet, *op. cit.*, p. 313.
11. Bart van der Leek, « Over schilderen en bouwen » *De Stijl*, vol. 1, n°4, mars 1918, p. 37-38; cité par Y.-A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in *De Stijl et l'architecture en France*, *op. cit.*, p. 32.
12. *Ibidem*.

13. D'après les notes prises par Michel Seuphor lors d'une conversation avec van der Leek à Blaricum en 1950 in M. Seuphor, *Mondrian*, Paris, Flammarion, 1970 (rééd. 1987, p. 110).
14. Voir E. Fuchs-Belhamri, *Wenzel Hablik. Innenarchitektur und Design*, catalogue d'exposition, Itzehoe, Bremen, Flensburg, 1998, p. 23.
15. Lettre à Oud du 17.10.1923 citée par Manfred Speidel, « Frühlicht Projekte Innenraum », in *Wenzel Hablik, Innenarchitektur und Design*, op. cit., p. 23.
16. Traduction de Y.-A. Bois, « De $-\infty$ à 0 à $+\infty$ L'axonométrie ou le paradigme mathématique de Lissitzky », in *El Lissitzky (1890-1914) architecte, peintre, photographe, typographe*, Musée d'art moderne de la ville de Paris/Arc, 1991, p. 37.
17. P. Mondrian, « Natuurlijke en abstracte real time », *De Stijl*, 1918 (p. 85, 99, 109, 121, 133) et 1919 (p. 15, 27, 41, 54, 58, 65, 73, 81) ; traduit par M. Seuphor in *Mondrian*, op. cit. sous le titre « Réalité naturelle et réalité abstraite » p. 245.
18. *Idem*, p. 283.
19. Lettre de T. van Doesburg à J.J.P. Oud du 12 septembre 1921, cité par Y.-A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in *De Stijl et l'architecture en France*, op. cit., p. 34.
20. Voir Max Burchartz, « Étude pour une composition en trois dimensions », Weimar 1922, publié dans *De Stijl V* (12, 1922), p. 323.
21. Voir l'isométrie dessinée par Herbert Bayer in H. Probst et C. Schädlich, *Walter Gropius*, Berlin, Ernst & Sohn, vol. 2, 1987, p. 166.
22. Voir la reconstitution donnée de cette exposition par Y.-A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in *De Stijl et l'architecture en France*, op. cit.
23. Cité par Y.-A. Bois et N. Troy, *idem*, p.51.
24. « Salon d'automne », *L'Esprit nouveau* n°19, décembre 1923.
25. Le Corbusier, « Deux hôtels particuliers à Auteuil », *Œuvre complète de 1910 à 1929*, Zurich, Erlenbach, 4e ed., 1946 (1937), p. 60.
26. Sur la polychromie de Le Corbusier, voir Arthur Rüegg « La polychromie architecturale de Le Corbusier et ses claviers de couleurs de 1931 à 1959 », in *Polychromie architecturale. Les Claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 à 1959*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 1997, p. 12-94. On y trouvera une axonométrie de la maison La Roche-Jeanneret sur laquelle est figuré l'ensemble de la polychromie.
27. Ozenfant et Jeanneret, « L'angle droit », *L'esprit nouveau* n°18 (nov. 1923).
28. Cité par A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in op. cit. p. 54.
29. Ozenfant et Jeanneret, « L'angle droit », article cité.
30. Lettre de P. Mondrian à A. Roth du 28 juin 1933 in *Mondrian (Piet), Roth (Alfred) Correspondance*, Paris, Gallimard, 1994.
31. Sans doute suite aux problèmes matériels que décrits W. Tegethoff, op. cit, p. 20-21.
32. Selon W. Tegethoff, entre le 19 mai 1923 et le 31 mai 1924 (W. Tegethoff, *Idem*, p. 37-39). L'exposition eut lieu du 15 octobre au 15 novembre 1923. Tegethoff précise que « de légères incohérences entre le plan et la perspective laissent penser qu'il s'agissait de dessins destinés non pas à un maître d'ouvrage mais à des non-professionnels dans le cadre d'une exposition ». Cela est confirmé, dit-il, par la technique du dessin (charbon ou crayon Conté) qui témoigne d'ambitions esthétiques.
33. Cité par Neumeier, *Mies van der Rohe, réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Le Moniteur, 1996, p. 180.
34. Voir W. Tegethoff, op. cit, p. 69-89.
35. Voir sa définition de l'architecture monumentale donnée par Y.-A. Bois et N. Troy, article cité, p. 35.
36. Robert Venturi, *L'Enseignement de Las Vegas*, Mardaga, Bruxelles, 1979 (ed. française), p. 21.

37. Sur ce projet réalisé en collaboration avec Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp, voir par exemple les dessins publiés dans Evert van Straaten, *Theo van Doesburg*, La Haye, SDU publishers, 1988, p. 196-219.

38. F. Léger, « Le mur, l'architecte et le peintre », in *Fonctions de la peinture*, op. cit. p. 184-185.

INDEX

Index chronologique : Epoque contemporaine, XXe siècle

Index géographique : Europe, France

Mots-clés : art ornemental, peinture murale, perspective, espace architectural, architecture décorative, architecture fonctionnelle, Proun, partition architecturale, éclatement spatial

AUTEURS

ANNE-MARIE CHÂTELET

Maître-assistant en histoire de l'art contemporain à l'École d'architecture de Versailles.

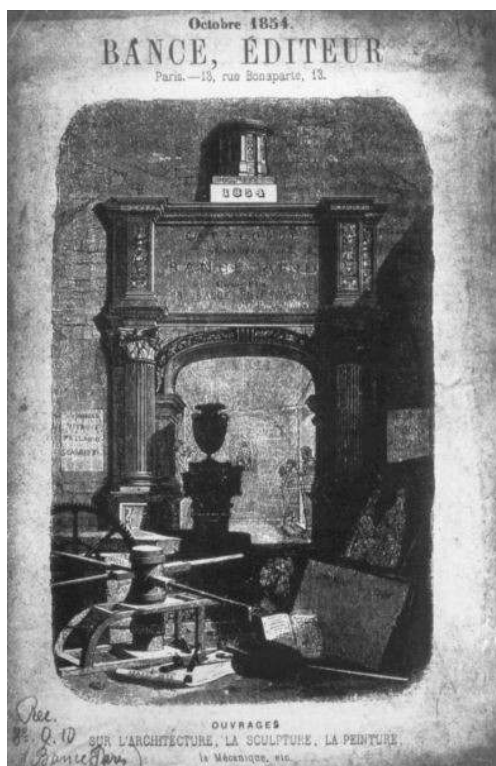
La critique architecturale aux XIX^e et XX^e siècles

L'éditeur de presse architecturale et son équipe rédactionnelle : le cas de *l'Encyclopédie d'architecture* (1850-1892)¹ et de la *Gazette des architectes et du bâtiment* (1863-1886)

Béatrice Bouvier

- ¹ La critique architecturale au XIX^e siècle peut être abordée par un chemin qui paraît aux premiers abords détourné, mais qui en réalité conduit à l'acteur essentiel de la diffusion architecturale : c'est à dire l'éditeur. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, deux maisons d'édition parisiennes se distinguent sur le marché de la librairie spécialisée en architecture : les éditeurs Balthazar Bance (1804-1862) (fig. 1) et Auguste-Jean Morel (1820-1862). Ces deux hommes sont successivement propriétaires des revues : *l'Encyclopédie d'architecture* et de la *Gazette des architectes et du bâtiment*.

Fig. 1 Couverture du catalogue du libraire Balthazar BANCE



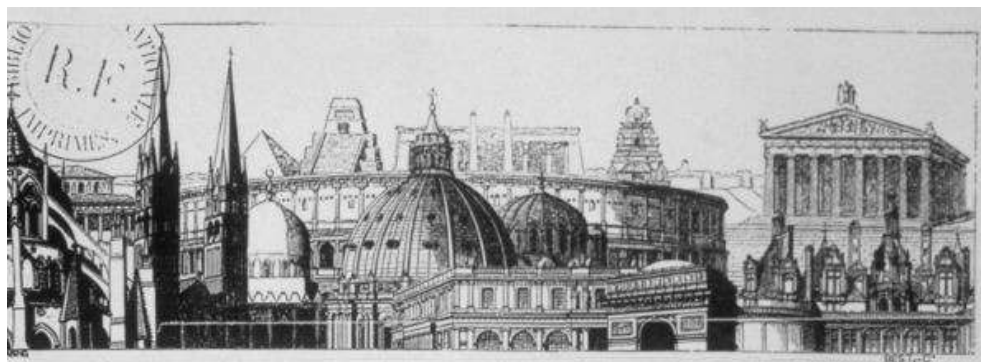
Catalogue d'ouvrages d'architecture, Bance, éditeur-libraire, Paris, 13, rue Bonaparte, en face de l'école des Beaux-Arts, 1854, conservé au dépôt légal, Bibliothèque nationale de France (fonds 810B).

- 2 L'implication des éditeurs spécialisés en architecture dans l'histoire des revues spécialisées en architecture se caractérise de deux façons : par leur investissement financier dans la publication des périodiques d'architecture et par l'aspect formel du produit : la représentation architecturale, le choix d'un style d'écriture spécifique à chaque revue. Initialement, l'éditeur se pose deux questions primordiales au succès d'une publication périodique spécialisée : quel est le public à séduire ? Et quel message véhiculé ? L'étude de l'*Encyclopédie d'architecture* et la *Gazette des architectes et du bâtiment* permet de répondre à ces interrogations et démontre l'implication de l'éditeur dans le message contenu dans une revue d'architecture.
- 3 L'investissement de l'éditeur dans un périodique spécialisé est un acte à la fois financier et militant. On le constate dans la revue de César Daly, la *Revue générale de l'architecture*², publiée entre 1840 et 1890, dans *La Construction moderne* de Paul Planat³, entre 1885 et 1922, ou encore dans *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier. Le même phénomène s'observe pour l'*Encyclopédie d'architecture* et la *Gazette des architectes et du bâtiment*.
Matériellement, la revue se présente comme un produit que l'on fabrique et qui est soumis aux lois de la vente. L'éditeur du XIX^e siècle spécialisé dans l'édition d'ouvrages d'architecture est, tout d'abord, confronté à l'extrême lenteur de vente des ouvrages, mais surtout il publie des imprimés luxueux, riches en gravures dont les frais fixes demeurent toujours importants du fait de la nécessaire qualité d'impression. Son investissement financier va être de deux ordres : un investissement initial pour la création du périodique et un investissement à long terme pour le fonctionnement de la revue, avec la rémunération des différentes équipes de collaborateurs, c'est-à-dire, les rédacteurs, les imprimeurs typographes et en taille douce, les dessinateurs, les

graveurs et les illustrateurs, et la diffusion.

L'éditeur Balthazar Bance⁴ puise dans sa fortune personnelle pour créer en 1850 l'*Encyclopédie d'architecture*. Le premier numéro de la revue se consacre uniquement à la gravure d'architecture et propose des planches gravées sur cuivre regroupées en recueil. Dès le lancement du périodique, l'éditeur s'associe à un architecte, excellent dessinateur : Victor Calliat (1801-1881), qui se charge de la partie graphique du périodique. La publication est luxueuse et se veut encyclopédique, à l'image du frontispice⁵ en lecture des articles, introduit à partir de mai 1852 (fig. 2).

Fig. 2 : Frontispice introductif en lecture des textes de l'*Encyclopédie d'architecture*



Présent tous les mois à partir de mars 1852, jusqu'en décembre 1862

Dessiné par Laisné et gravé sur bois par Best et C^{ie}.

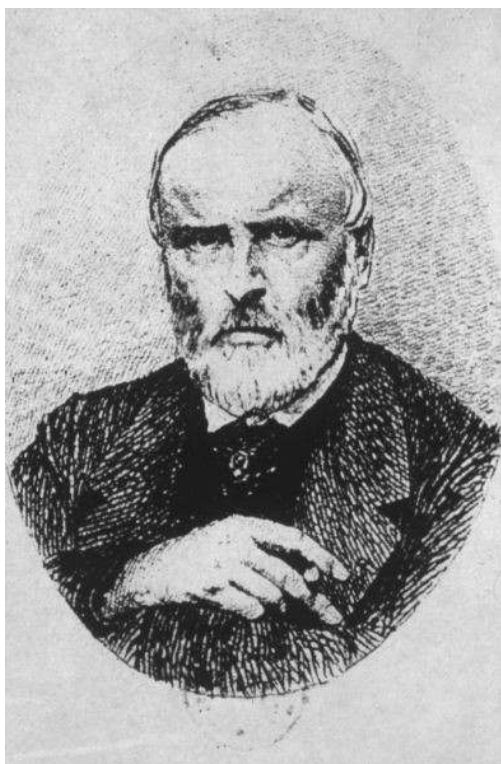
- 4 Balthazar Bance investit des sommes considérables dans ce périodique. Sa vente par souscription ou par abonnement ne permet pas de couvrir tous les frais de publication, surtout ceux des planches gravées. De plus, l'*Encyclopédie d'architecture* est vendue à un prix modique, soit trente francs (30 frcs) par mois à l'achat et vingt-cinq francs (25 frcs) pour les abonnés (le prix des revues d'architecture s'élève en moyenne à quarante francs (40 frcs), telle la *Revue* de César Daly).

L'éditeur ne publie aucune annonce publicitaire dans l'*Encyclopédie d'architecture*. La seule publicité qu'il propose correspond à la liste des dernières parutions disponibles dans sa librairie, 13 rue Bonaparte face à l'école des beaux-arts. Il rentabilise par conséquent son investissement grâce aux autres ouvrages qu'il édite. Adolphe-Napoléon Didron, directeur des *Annales archéologiques*⁶, propose également dans sa revue une catégorie de publicité similaire à celle de Bance, mais qui est plus détaillée : les comptes rendus bibliographiques des ouvrages vendus dans sa librairie.

La technique de vente de Balthazar Bance s'appuie sur une solide expérience acquise auprès de son père, Jacques-Louis⁷, marchand d'estampes d'architecture. Ce dernier a su se constituer un réseau important de dépositaires en province et à l'étranger, notamment dans le sud de l'Europe, par exemple, en Espagne, le librairie Bailly-Baillièrre, neveu du grand libraire parisien Baillièrre. Balthazar Bance réussit à diffuser ses éditions de l'Amérique du Nord à la Russie.

En 1852, Balthazar Bance décide de transformer sa revue et engage l'architecte Adolphe Lance (1813-1874)⁸ (fig. 3) comme rédacteur en chef. La participation de cet architecte, fondateur en 1847 du *Moniteur des architectes*⁹, contribue également au succès de l'*Encyclopédie d'architecture*.

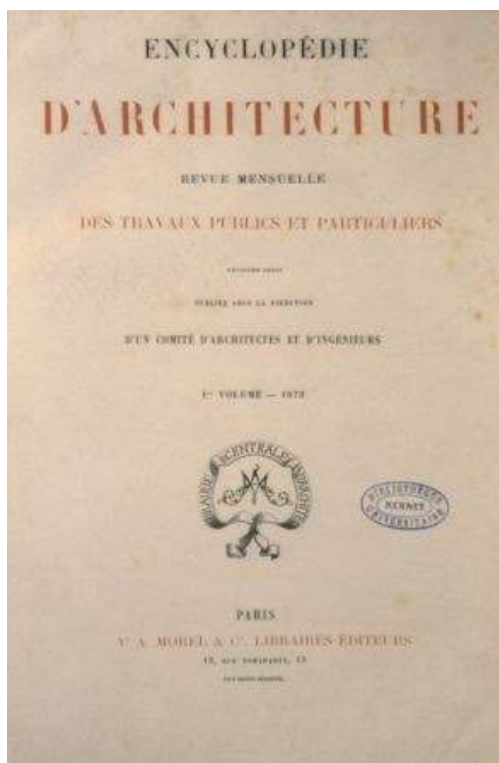
Fig. 3 : Portrait d'Adolphe Lance



Gravure conservée au Département des estampes et de la photographie, Bibliothèque nationale de France (fonds N2, cliché 181855).

- 5 Après le décès de Bance en 1862, son successeur Auguste-Jean Morel (1820-1869) crée un nouveau périodique : la *Gazette des architectes et du bâtiment*¹⁰, né de la fusion de *l'Encyclopédie d'architecture* et de la *Gazette du bâtiment*¹¹. De 1863 à 1871, la *Gazette des architectes* remplace *l'Encyclopédie d'architecture*, puis, entre 1872¹² (fig. 4) et 1886, les deux revues sont publiées simultanément en complément l'une de l'autre.

Fig. 4 : Couverture de l'Encyclopédie d'architecture



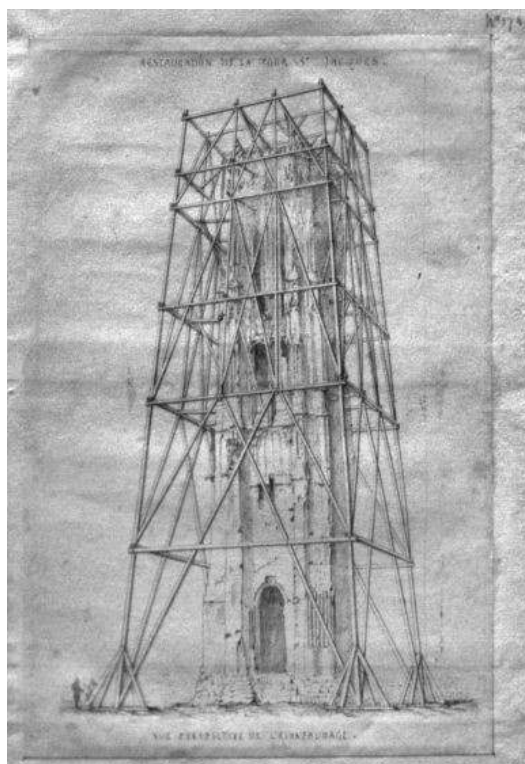
Revue mensuelle des travaux publics et particuliers, 2^e série, publiée sous la direction d'un comité d'architectes et d'ingénieurs, t. I 1872, V^oe A. MOREL et C^{ie}, libraires-éditeurs, 13, rue Bonaparte, Paris.

- 6 Avec la *Gazette des architectes et du bâtiment*, l'éditeur innove et propose des annonces publicitaires, environ six pages mercuriales par numéro bimensuel. Elles sont très souvent illustrées et présentent des « matières premières », « des machines et appareils », des annonces d'entrepreneurs, d'artisans, telles les sociétés Jourdain-Teulère (entrepreneurs en serrurerie), Bouillon-Muller et Cie (fournisseur de bureaux). Durant les années 1880, la Gazette propose un bulletin commercial en supplément du périodique, avec des adjudications, des demandes d'emploi de jeunes architectes et des tarifs de matières premières. Le gain d'argent reste modeste, mais les espaces publicitaires sont tout de même gérés avec un souci de rentabilité.

L'Encyclopédie d'architecture et *la Gazette des architectes et du bâtiment* possèdent toutes les deux un format in-quarto. Mais elles diffèrent en de nombreux points. L'Encyclopédie reste très longtemps un mensuel, alors que la Gazette paraît dès sa fondation sous la forme d'un bimensuel. La première insère peu d'illustrations dans le texte, mais présente un des plus beaux ensembles de gravures sur papier cartonné regroupées en fin de chaque volume. La Gazette, pour sa part, utilise un nouveau mode d'illustration, le procédé Comte, qui permet d'associer les images au texte pour un prix modique.

La représentation architecturale occupe une place privilégiée dans ces deux revues. Les diverses techniques sont toujours employées dans un souci de respect du dessin initial. La gravure sur cuivre ou sur acier reste le procédé d'illustration de l'Encyclopédie d'architecture, et nécessite de nombreux dessins préparatoires¹³ (fig. 5). Chaque volume annuel présente également une série de vingt chromolithographies¹⁴ (fig. 6). À la fin des années 1880, l'héliogravure remplace définitivement la gravure en taille douce, avec de rares apparitions de photographie.

Fig. 5 : « Échafaudages pour la restauration de la tour Saint-Jacques »



Dessin n° 175 de Auguste Bellu (décédé en 1862), gravure de l'*Encyclopédie d'architecture*, t. IV, 1854, pl. 110.

Fig. 6 : DELANGE, « Céramiques par Delange et Cie »



Encyclopédie d'architecture, t. I, 1872, pl. 1 (imprimée chez Lemercier).

- 7 Le succès de ces deux périodiques repose, en partie, sur l'expérience éditoriale des maisons d'édition Bance et Morel, qui possèdent un réseau mondial de correspondants et de dépositaires. L'inventaire après-décès de Morel procure une liste de créanciers-clients¹⁵, avec leur profession et le montant de leur crédit. Le croisement des résultats d'une enquête auprès des différentes bibliothèques françaises permet de connaître une partie du public des deux revues. L'étude révèle une clientèle de bibliothèques d'écoles d'art et des facultés. Les catalogues de ventes de bibliothèques d'architectes complètent ces informations, notamment pour les clients étrangers. L'exemple des architectes allemands et autrichiens est significatif.

Les éditions Morel sont amplement diffusées dans l'empire austro-hongrois et les états allemands. L'architecte Edwin Oppler (1831-1880), auteur de la synagogue de Hanovre et éminent professeur de l'école polytechnique de cette ville, figure parmi les plus fidèles lecteurs des éditions Morel, et possède dans sa bibliothèque quelques volumes de l'Encyclopédie d'architecture. Lors de recherches biographiques sur ces architectes, un premier constat s'impose : les idées de Viollet-le-Duc s'affirment chez ceux-ci. Les relations durables et privilégiées s'établissent avec un autre architecte français : Charles Questel.

Le nombre d'exemplaires imprimés aide à comprendre la bonne réception de l'Encyclopédie d'architecture et de la Gazette des architectes et du bâtiment. La comparaison des tirages des principaux périodiques de l'époque est révélatrice : la Revue générale de l'architecture, l'Encyclopédie d'architecture et la Gazette des architectes¹⁶ sont tirées à près de deux mille exemplaires par mois, alors que le Bulletin de la Société centrale ou le Moniteur des architectes ne dépassent pas les cinq cents exemplaires.

Une autre observation s'impose, le message véhiculé dans une revue d'architecture du XIX^e siècle influence inévitablement les réalisations contemporaines. Les archives de la bibliothèque de l'école des beaux-arts¹⁷ révèlent, par exemple, que pour l'année 1865, l'Encyclopédie d'architecture est l'ouvrage le plus consulté au côté de celui de Gourlier, Choix d'édifices. L'Encyclopédie d'architecture et la Gazette des architectes et du bâtiment offrent une actualité variée, un véritable panorama de l'architecture de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais ce miroir n'en demeure pas moins déformé par un discours polémique et partisan. L'éditeur s'engage personnellement dans les débats et soutient un groupe d'hommes qui se fédère autour d'une cause et d'une revue. Média privilégié des professionnels de l'architecture, l'Encyclopédie d'architecture se présente, dès 1852-1853, comme un fidèle porte-parole des idées de Viollet-le-Duc¹⁸ (fig. 7).

Fig. 7 : Portrait d'Eugène--Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)



Issu du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Paris, B. Bance, (A. Morel à partir de 1860), 1858, 1^{er} vol.

- 8 Ce dernier s'associe, en 1872, aux éditions Morel pour relancer le périodique suspendu entre 1863 et 1871 au profit de la Gazette des architectes. Au même moment, il devient administrateur de la librairie de la veuve Morel et Cie. Eugène-Louis Viollet-le-Duc, son fils participe à l'entreprise et dirige la *Gazette des architectes* depuis 1863. Mais c'est dans *l'Encyclopédie d'architecture* que s'élabore le discours historique et critique d'un certain « rationalisme architectural ». On y parle d'abord de « progrès » et de « modernité », puis « d'architecture raisonnée », et même, sous la plume de Félix Narjoux et d'Ernest Bosc, « d'éclectisme raisonné ».

En plus des débats doctrinaux, la revue propose une approche technique de la profession d'architecte, avec de multiples informations sur les matériaux de

construction et les procédés différents et repensés. L'Encyclopédie d'architecture privilégie également la diffusion de modèles architecturaux contemporains.

Reconstituer l'histoire de l'Encyclopédie d'architecture et de la Gazette des architectes et du bâtiment, c'est avant tout retracer l'histoire d'hommes qui se regroupent autour de Viollet-le-Duc, mais qui développent aussi leurs propres idées. On retrouve parmi eux Anatole de Baudot (1834-1915), Henri Chaine (1847-1907) et Paul Gout (1852-1823). Reconstituer l'histoire, de la critique architecturale, c'est mettre en scène un acteur, jusqu'ici méconnu dans l'histoire de l'architecture du XIX^e siècle : l'éditeur.

NOTES DE FIN

1. B. BOUVIER, *l'Encyclopédie d'architecture (1850-1892) : un miroir de l'architecture de son temps*, Paris, 1999, thèse de doctorat, E.P.H.E. ; sous la direction de J.M. Leniaud, 2 vol.
2. M. SABOYA, *Presse et architecture au XIX^e siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris, Picard, 1991, 335 p.
3. M.-C. MASSON, *La Construction moderne*, Lille, mémoire de fin d'études d'architecture, école d'architecture de la région nord, 1998, dir. R. Klein, 1 vol.
4. Voir fig. 1 : Couverture du catalogue du libraire *Balthazar Bance*, *Catalogue d'ouvrages d'architecture*, Bance, éditeur-libraire, Paris, 13, rue Bonaparte, en face de l'école des beaux-arts, 1854, conservé au dépôt légal, Bib. nat. de France (fonds 8°QLOB).
5. Voir fig. 2 : Fronstipice introductif en lecture des textes de *l'Encyclopédie d'architecture*, présent tous les mois à partir de mars 1852, jusqu'en décembre 1862, dessiné par Laisné et gravé sur bois par Best et C^{ie}.
6. C. BRISAC, J.-M. LENIAUD, « Adolphe-Napoléon Didron ou les médias au service de l'art chrétien », *Revue de l'Art*, n° 77, 1987, pp. 33-42.
7. B. BOUVIER, « Les Bance, marchands d'estampes et libraires à Paris (1793-1862) : portrait de famille », *Les Nouvelles de l'Estampe*, n° 163, 1999, pp. 23-33.
8. Voir fig. 3 : Portrait d'Adolphe Lance, gravure conservée au Département des estampes et de la photographie, Bib. nat. de France (fonds N2, cliché 181855).
9. *Répertoire alphabétique des directeurs, gérants et propriétaires de journaux parisiens (1820-1894)* : Arch. nat. F¹⁸ 386, *Moniteur des architectes* (propriétaire Adolphe Lance, 1847).
10. D. COSTEDOAT, *La Gazette des architectes et du bâtiment dirigée par E. Viollet-le-Duc (fils) de 1863 à 1971*, Bordeaux, mémoire de maîtrise, histoire de l'art, Bordeaux III, 1993 ; dir. M. Saboya, 2 vol.
11. *Op. cit.* : Arch. nat. F¹⁸ 356, *La Gazette du bâtiment (1860-1861)* (propriétaire fondateur Auguste-Jean Morel).
12. Voir fig. 4 : Couverture de *l'Encyclopédie d'architecture, revue mensuelle des travaux publics et particuliers, 2^e série, publiée sous la direction d'un comité d'architectes et d'ingénieurs*, t.I, 1872, V^{ve} A. Morel et C^{ie}, libraires-éditeurs, 13, rue Bonaparte, Paris.
13. Voir inventaire des études préparatoires aux gravures de *l'Encyclopédie d'architecture* publiées entre 1850 et 1862, réunies dans un recueil conservé dans le fonds Destailleur de l'Académie d'architecture : B. BOUVIER, *op. cit.*, inventaire n° 7, pp 748-764. Voir fig. 5 : « Échafaudages pour la restauration de la tour Saint-Jacques », dessin n° 175 de Auguste Bellu (décédé en 1862), gravure de l'E.A., t.IV, 1854, pl. 110.

14. Voir fig. 6 : Delange, « Céramiques par Delange et Cie », *Encyclopédie d'architecture*, t.I, 1872, pl. 1 (imprimée chez Lemercier).
15. Voir Inventaire des clients créanciers de la librairie Morel, issue de la minute notariale de maître Augustin Massion, Minutier central, étude XXXIV 1287, inventaire après décès d'Auguste-Jean Morel, daté des mois de novembre et décembre 1869 : B. Bouvier, *op. cit.*, inventaires n° 5 et n° 6, pp. 708-747.
16. Arch. Nat. : F¹⁸ 295, état des tirages des journaux et écrits périodiques, politiques et non politiques, publiés à Paris (principalement pour l'année 1866).
17. Arch. nat. : AJ⁵² 444, rapports sur la bibliothèque de l'école impériale et spéciale des beaux-arts (consultations des documents de la bibliothèque de l'école depuis son ouverture au public en 1864).
18. Voir fig. 7 : Portrait de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) issu du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, B. Bance (A. Morel à partir de 1860), 1858, 1er vol.

INDEX

Mots-clés : histoire de l'architecture, message, représentation architecturale, espaces publicitaires, procédés de gravure, tirage, rationalisme architectural, éclectisme raisonné, débats doctrinaux, approche technique

Index chronologique : XIX^e siècle, Epoque contemporaine

Index géographique : Europe, France

AUTEURS

BÉATRICE BOUVIER

Docteur en histoire de l'art, chargée de la conservation des archives et des collections de la fondation Lurçat, Académie des beaux-arts.

Le point de vue critique de la presse architecturale germanique sur l'architecture contemporaine française dans les années 1840-1914

Anne Georgeon-Liskenne

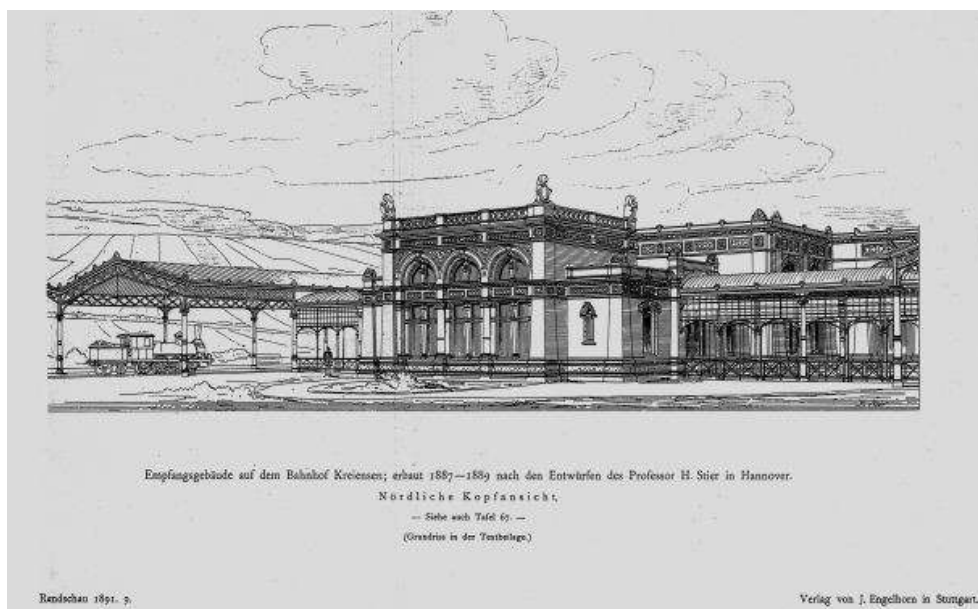
- 1 En Allemagne, la presse architecturale existe depuis 1789. En Autriche l'*Allgemeine Bauzeitung* (*Revue générale de construction*), revue d'importance nationale très ouverte aux créations étrangères, est fondée à Vienne en 1836. Jusqu'en 1914 des dizaines de titres sont créés dans les principales villes des pays de langue allemande pour répondre aux attentes d'un public spécialisé de constructeurs, ingénieurs, architectes, dispersé entre les provinces de l'Allemagne et de l'Empire austro-hongrois. Parler de presse germanique sur une période de soixante-quinze ans revient à évoquer les discours de plusieurs générations d'architectes plus ou moins marqués par la guerre franco-prussienne et par l'émergence des nationalismes en Europe Centrale.
- 2 Dans un siècle passionné par la critique philosophique, esthétique ou littéraire, on peut se demander quels types de personnalités produisent la critique d'architecture, sous quels angles les architectes rédacteurs considèrent la France, et quels programmes architecturaux ils privilégient pour l'équipement des villes.

Les critiques d'architecture

- 3 La revue architecturale en pays allemands est l'organe d'une association rassemblant à la fois des architectes, des ingénieurs ou des constructeurs moins diplômés. Les rédacteurs font en général partie de ces associations qu'ils renseignent sur les développements de l'architecture à l'étranger. Comme la plupart des articles sur la France ont pour seul objectif celui d'informer, l'expression subjective de la critique est rarement de mise et les rédacteurs d'articles restent anonymes ou bien signent seulement de leurs initiales.

- 4 Malheureusement pour le chercheur, il arrive que les auteurs des rares articles de fond soient difficiles à identifier. On ne sait rien de C.Jk., par exemple, sinon que ce rédacteur connaît bien la France et qu'il s'inspire entre 1882 et 1894 de deux revues françaises, la *Gazette des architectes et du bâtiment* et l'*Architecture* pour rédiger successivement dans la *Deutsche Bauzeitung* (*Revue allemande de construction*) une série d'études sur l'état de l'architecture en France : la réglementation urbaine à Paris, les architectes français devant les tribunaux, l'art à Berlin du point de vue français, les architectes français décédés dans les années 1880 et 1890, les progrès de la construction en France.
- 5 Quand l'auteur peut être identifié, on progresse beaucoup dans la compréhension du point de vue qu'il propose sur la France. En voici deux exemples avec Gottfried Semper (1803-1879) et Hubert Stier (1838-1907) : exilé d'Allemagne après le soulèvement de mai 1849, l'architecte de l'opéra de Dresde, Gottfried Semper, devient correspondant à Paris du mensuel *Zeitschrift für praktische Baukunst* (*Journal de construction pratique*) publié à Leipzig et Berlin. Familier des expositions et du milieu parisien, il propose une série d'articles sur l'art de la Seconde République, sur un immeuble de la rue Saint-Georges, ou sur la bibliothèque Sainte-Geneviève. Lui qui a toujours préféré dans son œuvre la fantaisie baroque, les formes plantureuses et les ressources de la polychromie, il juge la structure métallique apparente de la bibliothèque d'Henri Labrouste trop froide et sans monumentalité.
- 6 Hubert Stier, architecte originaire de Berlin, profite d'un voyage fait à travers la France en 1867 à l'occasion de l'exposition universelle pour exprimer dans la *Deutsche Bauzeitung* ses impressions sur l'état de l'architecture en France. Sa participation au congrès international des architectes, rapportée dans le *Bulletin de la Société centrale des architectes* de 1867, lui fournit un premier point de vue sur cette question. Il semble avoir été particulièrement marqué par ses échanges avec Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc lors d'une visite du château de Pierrefonds alors presque entièrement restauré. Malgré son enthousiasme pour l'enseignement du maître, il a passé sa carrière à édifier des monuments de style très éclectique (fig. 1).

Fig. 1 Hubert Stier. Gare de Kreiensen édiflée en 1887-1889, dessin de l'entrée principale, *Architektonische Rundschau*, 1891, pl. 66.



- 7 Dans un article paru en 1868 dans la *Deutsche Bauzeitung*, Hubert Stier adopte entièrement les arguments de Viollet-le-Duc contre l'intervention de l'État dans l'enseignement de l'art. Citant l'auteur de l'opuscule *Ce que réclame au XIXe siècle l'enseignement de l'architecture*, il écrit : « On ne viendra dans cette école [des beaux-arts], non plus pour apprendre, mais pour passer des examens et ces examens que l'on passe seulement pour obtenir un grade ne sont ni un moyen de connaissance, ni la preuve d'une formation quelconque ». Il trouve les envois de Rome « ennuyeux et uniformes » dépourvus de « la variété et de la saine authenticité d'esquisses de voyage ». Ces travaux d'élèves pourtant brillants laissent une place fort réduite à la construction. Théorie et pratique lui semblent bien mieux accordées à l'École spéciale d'architecture fondée par Emile Trélat deux ans auparavant en 1865. Ce long article polémique n'a pas exercé une grande influence sur la fréquentation de l'École des beaux-arts par les étudiants allemands en architecture, mais le vent commence à tourner en faveur de la modernité germanique (enseignement de l'architecture, recherches stylistiques, connaissance de l'actualité architecturale étrangère), et la France apparaît de moins en moins, particulièrement après la guerre de 1870, comme le mentor des architectes occidentaux.

Les angles de la critique

- 8 Les articles sur l'architecture française sont extrêmement variés et couvrent ainsi toute l'actualité architecturale, de la simple information à l'article de fond. Mais, pour pouvoir parler vraiment de critique, il faut sélectionner les articles les mieux documentés. Ils ne sont finalement pas si nombreux car la presse s'occupe moins de critique d'art que d'informations techniques ou générales sur l'organisation professionnelle ou la typologie des édifices contemporains en France. Les réflexions théoriques sur le choix du style, des matériaux, sur la recherche de la modernité qui

animent les débats entre les architectes français et les divisent en plusieurs courants ne sont pas à ma connaissance diffusées au-delà des frontières.

- 9 J'ai distingué trois thèmes de prédilection dans les revues de langue allemande : les notices biographiques, les expositions universelles et les édifices français.
- 10 Les courtes biographies s'inspirent, en réalité, le plus souvent des nécrologies parues à la mort de l'artiste dans les périodiques spécialisés français. La nécrologie est un exercice qui se pratique dans tous les types de revues d'architecture germaniques, tant techniques que décoratives. Elle est le plus souvent un hommage rendu à de grands architectes français : Victor Baltard, dont les fameuses halles l'ont fait connaître outre-Rhin, Charles Auguste Questel qui eut beaucoup d'élèves suisses et allemands dans son atelier de l'École des beaux-arts, Henri Labrouste dont les travaux à la Bibliothèque nationale et la bibliothèque Sainte-Geneviève ont été diffusés dans l'*Allgemeine Bauzeitung* de Vienne par l'un de ses élèves autrichien Albrecht Rosengarten, Auguste Magne qui, à sa mort en 1885, est présenté comme un architecte « majeur » de théâtres, Théodore Ballu, un des architectes « les plus importants », auteur de l'église de la Trinité, « intéressante pour son utilisation du fer », ou encore, Charles Garnier. L'exception parmi ces noms connus reste au début du XXe siècle Léon Benouville, pourtant moins célèbre que ses contemporains Hector Guimard ou Henri Sauvage. Un mensuel de Stuttgart, les *Moderne Bauformen*, le présente en 1904 comme l'architecte du *kleiner Mann*, supérieur à ses élégants camarades Plumet et Selmesheim ou même à l'imaginatif Guimard pour son grand naturel et son style adapté aux gens simples.
- 11 Mais il reste un architecte dont la carrière et l'œuvre ont été connus avant et encore plusieurs décennies après sa mort, phénomène rare dans la presse : c'est Viollet-le-Duc, dont les écrits et les dessins sont diffusés dans tous les pays de langue allemande. « Aussi longtemps qu'on apprendra à assembler des pierres entre elles pour construire des temples, des palais, des maisons, on parlera de Viollet-le-Duc », écrit Arthur Baignières en 1881, deux ans après la mort du maître, dans un journal d'arts décoratifs publié à Leipzig, la *Zeitschrift für bildende Kunst*. Jamais un architecte français n'avait fait l'objet d'un article aussi long ni aussi laudateur. À la lecture de ces dix pages, on se demande si l'auteur a pris en compte tous les aspects du travail de l'architecte restaurateur. Tout semble réussi à en croire Arthur Baignières : « Viollet-le-Duc a rendu la vie à Pierrefonds », « toutes ses restaurations révèlent sa finesse et la profonde connaissance qu'il avait de l'esprit des maîtres du Moyen Âge roman et gothique ». Mais rien n'est dit sur le rationalisme, l'utilisation vraie des matériaux ; seul l'archéologue est mis en valeur et les quelques réalisations personnelles de l'architecte ne sont pas évoquées. C'est avec plus d'esprit critique que la *Deutsche Bauzeitung* prussienne avait dénoncé le « système » de l'auteur du Dictionnaire dans ses nombreux articles. Cinq ans après la mort de l'architecte français, un rédacteur connu sous les initiales E.E.E., commentant le livre d'Anthyme Saint-Paul sur Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, qualifie de « roman d'architecture » l'œuvre écrite du restaurateur. Tout l'article dénonce la suffisance de l'architecte et son esprit doctrinaire qui fit passer « sur le lit de Procuste » les contradictions de son système. Cet auteur allemand est dans la lignée de John Ruskin et de Wilhelm Lübke qui dénonçait le « vandalisme restaurateur » des architectes, mais il annonce aussi le débat engagé par Georg Dehio et l'Autrichien Alois Riegl sur le monument à la fin du siècle. Ainsi, comme en France, c'est surtout autour du nom de Viollet-le-Duc que la critique germanique

s'affine, s'aiguise, s'anime et prend position car elle est, en définitive, presque toujours polie, voire policée, plutôt urbaine.

- 12 L'œuvre de Viollet-le-Duc est en outre particulièrement bien diffusé par les dessins que la commission des monuments historiques présente dans les expositions universelles. Le rôle de ces foires internationales est essentiel pour mesurer l'ampleur des échanges entre la France et les pays allemands. Si on trace la courbe du nombre d'articles parus sur la France durant la période, on voit aisément les pics des années 1867, 1878, 1889 et 1900, dates des expositions universelles à Paris (fig. 2, 3, 4 et 5). C'est parfois le seul sujet qui permette de centrer l'attention sur la France dans des revues spécialisées comme la *Zeitschrift für Bauwesen*, organe du ministère des travaux publics de Berlin, ou la *Zeitschrift für Baukunde* publiée à Munich. Ce « concours pacifique de la culture », confrontation aimable des intelligences entre les pays dans un contexte de tensions politiques, suscite beaucoup d'espoirs en la civilisation et la paix. Les réflexions de l'ingénieur L.A. Barré dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* sont représentatives de ces espoirs. Les possibilités techniques de destruction sont telles, écrit-il, qu'elles enlèveront toute envie aux hommes de faire la guerre. Mais l'enthousiasme manifesté en 1867 est étouffé par la guerre franco-prussienne de 1870 et par l'alliance autrichienne avec l'Empire allemand unifié. Le ton de la presse germanique change : le point de vue critique des architectes se mêle de considérations politiques. Une pointe de francophobie est perceptible en 1878 et plus encore en 1889 lors du centenaire de la Révolution.

Fig. 2 Articles sur la France dans 30 revues allemandes dépouillées sur 60 ans (1855-1914).

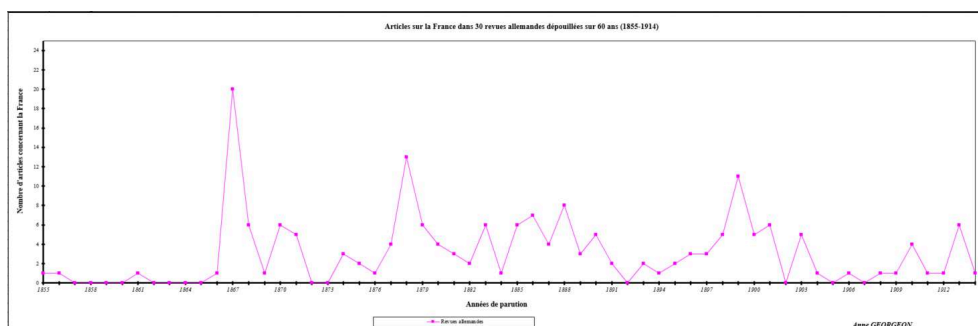


Fig. 3 Articles sur la France dans 18 revues austro-hongroises dépouillées sur 72 ans (1843-1914).

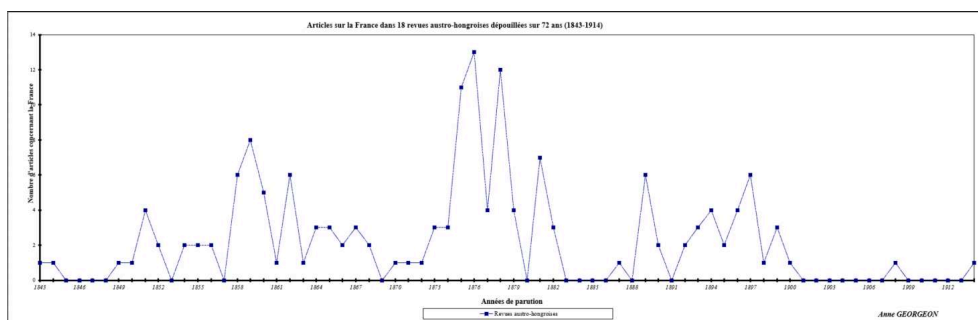


Fig. 4 Articles sur la France dans 48 revues allemandes et austro-hongroises dépouillées sur 72 ans (1843-1914).

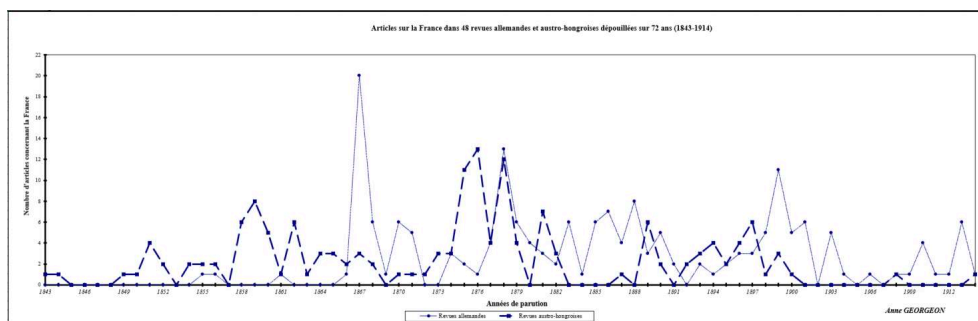
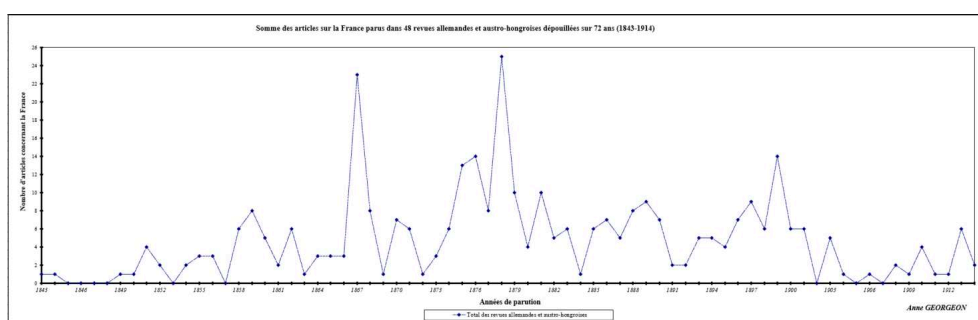


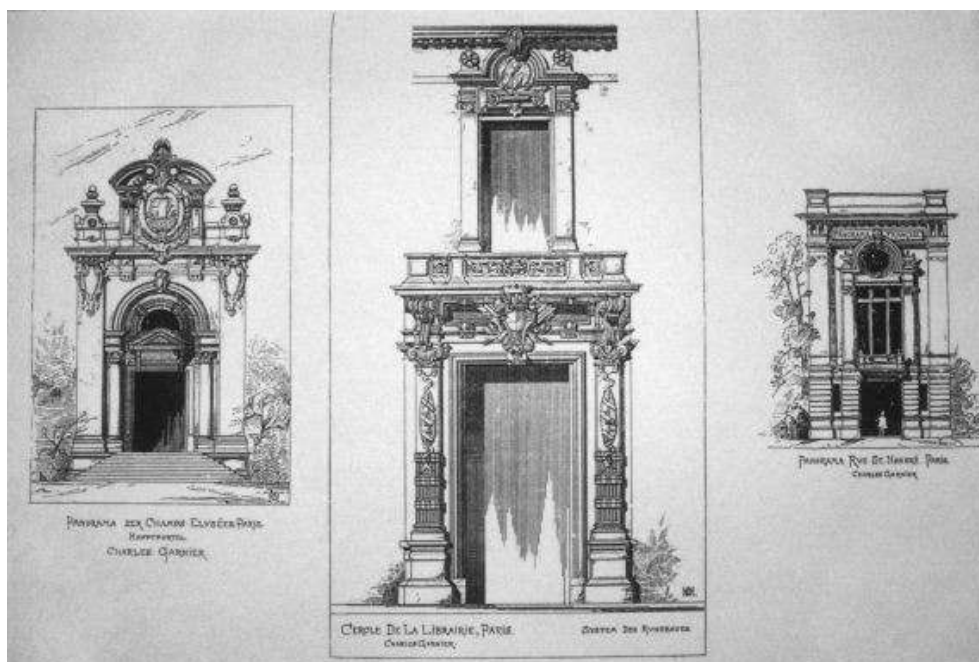
Fig. 5 Somme des articles sur la France parus dans 48 revues allemandes et austro-hongroises dépouillées sur 72 ans (1843-1914).



- 13 L'évolution du ton est bien plus sensible dans les articles sur les œuvres architecturales que dans ceux qui portent sur les caractères techniques des bâtiments. L'Allemand Jakob von Falke, auteur de nombreux ouvrages théoriques sur les arts appliqués, encourage les artistes à engager « une réforme dans une direction antifrançaise » comme il l'écrit à l'occasion de l'exposition universelle de Vienne en 1873. La France présente en effet depuis plusieurs années les mêmes décorations d'habitation, alors que l'Angleterre et l'Autriche se tournent vers le style oriental. La France pourtant a obtenu cette année-là le nombre le plus important de médailles dans la section architecture. Mais les rédacteurs français sont les seuls à le souligner. Ils ne cachent pas non plus que leurs rivaux progressent, d'une part grâce à l'essor de l'industrie dans l'Empire allemand, d'autre part, grâce à la florissante Académie de Vienne qui forme jusqu'au tournant du siècle les architectes du Ring et de la modernité viennoise.
- 14 Lors de l'exposition universelle de 1889, la France apparaît dans les articles de la Deutsche Bauzeitung comme un pays trop vieux, qui s'est isolé et qui manque d'idées. Finies les louanges envers la patrie du bon goût. La tour Eiffel apparaît comme un « malheur esthétique » et, en 1900, quand la fête de l'art nouveau bat son plein, la France poursuit ses « compliments décoratifs aux styles du passé ». Le Grand Palais dont l'architecte a fait un compromis entre une colonnade Louis XVI et une verrière mesquine aux arcs de fer trop nus irrite les rédacteurs du périodique Der Architekt, revue fondée en 1895 à Vienne et très favorable à Otto Wagner.
- 15 Mais autour des expositions universelles dont les bâtiments éphémères représentent le goût français, toute l'architecture parisienne et durable trouve davantage grâce aux yeux de ses adversaires. La critique étrangère s'exerce en effet régulièrement sur les édifices de la capitale.

- 16 La courbe du nombre d'articles parus sur la France durant les décennies étudiées laisse apparaître une légère augmentation autour des dates de grands chantiers comme l'Opéra de Charles Garnier. Pourtant, en général, les parutions se répartissent de manière homogène. Il me semble qu'on peut les diviser en trois rubriques. La première comporte les ouvrages très techniques, les usines comme celle de Meunier à Noisiel que l'on retrouve dans deux revues, les gares, les halles métalliques, les passages couverts, les ouvrages d'art. La deuxième est celle des nouveautés, qui sont l'objet de courts articles, notamment les maisons et villas particulières, immeubles, le théâtre du Vaudeville, le nouvel Hôtel-Dieu, la prison de la Santé, l'asile de Vincennes, l'église Sainte-Clotilde et de rares exemples en province. Enfin, les chantiers spectaculaires de la période fournissent des modèles aux rédacteurs architectes : l'Opéra de Paris et les grands magasins en sont les deux principaux exemples.
- 17 Les programmes de l'actualité dans les revues allemandes
- 18 Dans les nombreux articles sur les constructions françaises destinées au public, opéras, théâtres, grands magasins, hôpitaux, un thème revient comme un signal d'alarme : le manque de sécurité en matière d'incendie et d'hygiène. C'est la critique la plus virulente et la plus récurrente. En 1887, année de l'incendie de l'Opéra comique, le *Wochenblatt für Baukunde (Hebdomadaire des sciences de la construction)* rappelle que les salles parisiennes sont moins sûres que celles de Munich ou de Vienne parce qu'elles ne sont pas exclusivement éclairées à l'électricité. En 1900, une semaine après l'incendie du Théâtre français, un rédacteur allemand conclut que « la loi française ne connaît pas les sévères prescriptions que suivent l'Allemagne et l'Autriche pour la construction des théâtres ».
- 19 Un édifice trouve néanmoins grâce aux yeux des critiques allemands, l'Opéra de Paris, dans lequel Charles Garnier a aménagé des galeries d'évacuation pour le public et le personnel, disposé des escaliers à double hélice, introduit l'électricité et des câbles métalliques. Les seuls reproches techniques que l'on rencontre touchent la ventilation défectueuse et la chaleur étouffante. Cet édifice, qui n'a quasiment pas été étudié à l'époque par les revues spécialisées françaises, est néanmoins bien connu des rédacteurs étrangers. Cette observation laisse supposer que les revues françaises n'étaient pas le seul moyen pour nos voisins de s'informer sur l'activité édilitaire en France, et qu'il existait d'autres relais comme des « correspondants sur place », qui devaient communiquer aux revues professionnelles le fruit de leur visite en France.
- 20 Après la réalisation de l'opéra, l'œuvre de Charles Garnier trouve régulièrement un écho dans la presse allemande, comme son Panorama des Champs-Élysées, celui de la rue Saint-Honoré ou l'hôtel du Cercle de la librairie boulevard Saint-Germain (fig.6).

Fig. 6 Charles Garnier, Panorama des Champs-Élysées, Cercle de la Librairie, Panorama de la rue Saint-Honoré, *Deutsche Bauzeitung*, 1887, p. 29.



- 21 Sous l'angle du style, l'Opéra Garnier a séduit ses contemporains. Plusieurs qualificatifs reviennent sous la plume des rédacteurs allemands, autrichiens, tchèques ou hongrois : ceux de fastueux (*prunkhaft*), heureux (*glücklich*), puissant (*mächtig*), riche. La *Budapester Bauzeitung* en fait la une de son numéro d'octobre 1875 en le comparant avantageusement avec son contemporain, l'opéra de Vienne (fig. 7).

Fig. 7 - « Die grosse Oper in Paris » de Ch. Garnier, Budapestester Bauzeitung, 17 octobre 1875, article extrait de la *Baugewerkzeitung* allemande.



- 22 La majesté du grand escalier, la féerie créée par les miroirs, le déploiement de luxe dans le foyer, l'espace réservé à la scène reviennent le plus souvent comme motifs d'admiration. Un rédacteur du *Baumeister (L'Architecte)* publié à Berlin emploie même en 1903 à propos de l'Opéra cette expression devenue alors courante d'« œuvre d'art totale » pour saluer la réunion en un seul édifice de tous les arts décoratifs.
- 23 L'introduction de la mosaïque avec ses chatoyantes harmonies polychromes apparaît comme un choix très original de Garnier. La presse germanique salue cette profusion de couleurs et paraît avoir oublié le débat qui avait tant divisé les architectes dans la première moitié du XIXe siècle entre partisans et adversaires de la polychromie.
- 24 Dans le même quartier des grands travaux haussmanniens, les magasins du Printemps réédifiés par Paul Sédille à partir de 1883 – après un incendie – intéressent aussi particulièrement la presse germanique. Les innovations techniques de l'architecte qui a profité en deux occasions, pour le système de fondations et pour les piliers, des progrès de construction des grands ponts métalliques, offrent le sujet de deux articles à la *Deutsche Bauzeitung* en 1886. Plus tard, en 1915, un journal allemand, la *Berliner Architekturwelt (Le Monde de l'architecture berlinois)* rappellera que Paul Sédille a créé le premier grand magasin moderne et monumental qui a servi de modèle aux Allemands, avant que ceux-ci ne dépassent la France dans ce type de programme ; Messel, par exemple, qui construit en 1896 le magasin Wertheim à Berlin. Les Allemands se distinguent particulièrement des autres pays d'Europe par l'attention qu'ils apportent aux règles de sécurité contre l'incendie. Victor Horta lui-même invité en 1903 à construire le *Grand Bazar* de Francfort se pliera avec soin à ces contraintes inhabituelles en Belgique, et y trouvera « un supplément d'originalité ».

- 25 Sous la Troisième République, les rédacteurs de la presse germanique s'intéressent particulièrement à la construction publique à Paris, relevée de ses ruines après le siège des Prussiens et la Commune. La forme républicaine du régime engendre, selon la voix officielle du jeune Empire allemand, la *Deutsche Bauzeitung*, des œuvres moins somptueuses qu'une monarchie ne l'aurait fait. La critique se poursuit à propos de la province qui n'a pas su ou pas pu se défaire du carcan de l'École des beaux-arts. Mais ce jugement ne suffit pas à expliquer la rareté des articles sur les réalisations architecturales hors de Paris. La presse germanique reflète en ceci les principales revues d'architecture françaises, lesquelles offrent rarement un point de vue provincial, à quelques exceptions près : le nouvel hôpital du Havre de Jules Bourdais, l'église Notre-Dame-la-Treille à Lille de Jules-David Leroy objet d'un concours international, l'église Saint-Vincent-de-Paul à Marseille, l'église Saint-Pierre à Dijon de Jean-Baptiste Lassus, la nouvelle bourse de Dijon, le théâtre de Reims de Alphonse Gosset, la faculté de médecine de Toulouse de Lambert et la faculté de droit de Bordeaux édifiée par Jean Burguet dont la façade, lit-on dans la *Deutsche Bauzeitung* de 1887, est « harmonieuse et monumentale ».
- 26 Au tournant du siècle, le passage de la commande publique à la commande privée, phénomène que connaît alors la France, est nettement perçu dans la presse germanique, qui se fait l'écho d'une évolution semblable dans les pays allemands. La maison particulière, l'immeuble, les concours de façade à Paris deviennent un thème récurrent. Certaines revues se spécialisent dans ce programme d'un genre nouveau, telle l'*Architektonische Rundschau*, qui choisit de présenter des villas de style pittoresque, régional, normand, ou les *Moderne Bauformen* à la recherche, comme leur titre l'indique, des signes de renouveau architectural. Cette revue diffuse des planches d'encorbellements fantaisistes de Maxime Roisin, la gravure d'une maison japonisante de Henri Sauvage et Charles Sarazin (fig. 8 et 9) ou d'architectes moins connus comme Jean Desmoulins, Léon Benouville ou André Collin très apprécié pour ses maisons de campagne élégantes et confortables.

Fig. 8 Maxime Roisin. Façade d'une maison et encorbellements de fer, *Moderne Bauformen*, 1902, pl. 9.

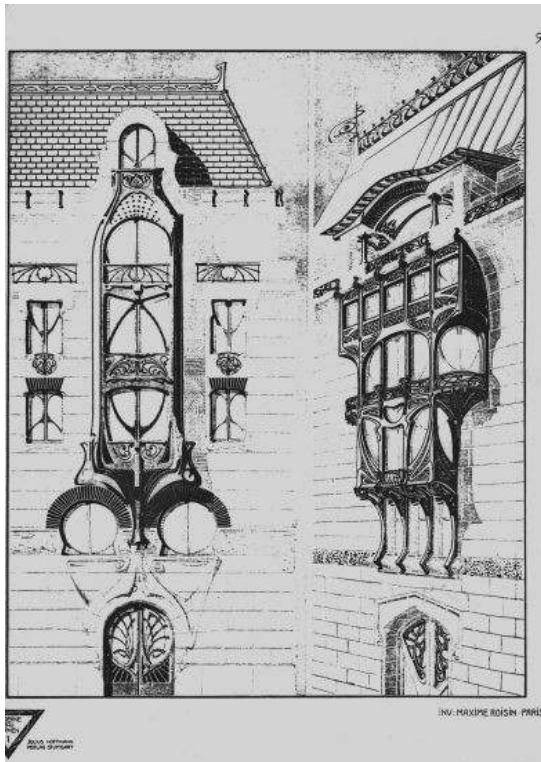
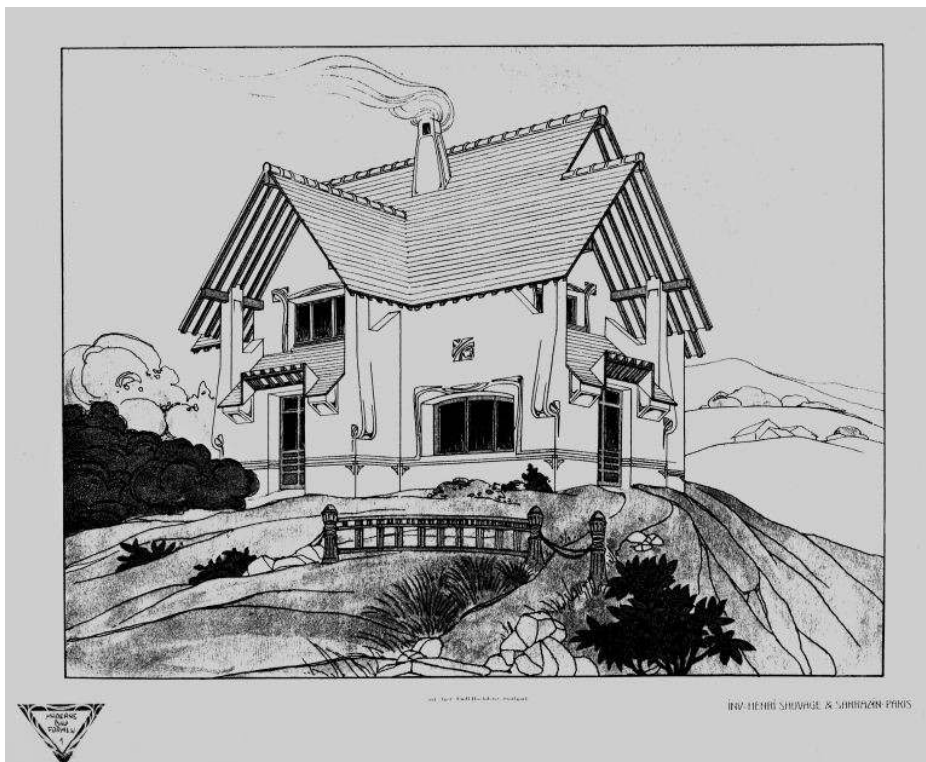


Fig. 9 Henri Sauvage et Charles Sarazin. Maison de campagne, *Moderne Bauformen*, 1902, pl. 9.



- 27 Les rédacteurs germaniques ont conscience que le relais de la modernité a été transmis de la France aux Belges et aux Allemands d'Europe Centrale. Les Français, convaincus

de porter le bon goût à toutes les nations, doivent progressivement admettre, notamment à l'occasion des expositions universelles dont ils sont les hôtes et auxquelles ils participent systématiquement, qu'ils n'excellent plus dans les arts et qu'il est nécessaire de s'intéresser aux pays voisins. Les précurseurs français de l'architecture moderne comme Hector Guimard ou Robert Mallet-Stevens l'ont compris et se tournent, qui vers Victor Horta, qui vers Josef Hoffmann. Mais, malgré le caractère nationaliste des critiques qui remettent en cause la suprématie artistique de la France après 1870, le ton des architectes reste mesuré, urbain, respectueux d'un pays dans lequel Jacques-Ignace Hittorff, Gottfried Semper, Otto Wagner, etc. ont profité de la rigueur de la formation académique.

Liste des titres de revues d'architecture allemandes dépouillées avec leurs dates de parution

28 Revues allemandes

- *Architektonische Monatshefte*, Stuttgart, 1900-1903 [exhaustif].
- *Architektonische Rundschau*, Stuttgart, 1885-1916 [1885-1886 ; 1895-1902].
- *Die Architektur des XX. Jahrhunderts*, Leipzig, 1901-1914 [exhaustif].
- *Bau- und Kunstgewerbe Zeitung für das deutsche Reich*, Munich, 1869-1890 [1877 ; 1885-1890].
- *Das Baugewerbe*, Karlsruhe, 1885-1886 [1885-1886].
- *Der Baumeister*, Berlin, 1902-1944 [1903 ; 1914].
- *Berliner Architekturwelt*, Berlin, 1898-1919 [1899 ; 1913-1914].
- *Centralblatt der Bauverwaltung*, Berlin, 1881-1914 [sondages en 1902, 1905, 1906].
- *Der Civilingenieur*, Leipzig, 1853/55-1896 [1856].
- *Dekorative Kunst* [sondages en 1905-1907].
- *Deutsche Bauhütte*, Hanovre, 1897-1942 [1899-1900 ; 1914].
- *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1867-1942 [1867-1914].
- *Die Denkmalpflege*, Berlin, 1899-1922 [sondages].
- *Konkurrenz-Nachrichten*, Leipzig, 1894-1910 [1905-1909].
- *Moderne Bauformen*, Stuttgart, 1902-1944 [1904-1914].
- *Notizheft des Westpreussischen Architekten- und Ingenieur Vereins*, Danzig, 1875-1881 [1875-1877].
- *Der Rohrleger und Gesundheits-Ingenieur*, Berlin, 1872-1879 [1878-1879].
- *Der Städtebau*, Berlin, 1904-1929 [1904-1914].
- *Süddeutsche Bauzeitung*, Munich, 1890-1922 [sondages en 1894, 1895, 1896, 1914].
- *Technische Zeitschrift des Westpreussischen Architekten- und Ingenieur Vereins*, Danzig, 1879-1881 [1879-1880].
- *Wochenblatt für Baukunde*, Francfort-sur-le-Main, 1878-1890 [sondages pour 1885-1890 grâce aux tables annuelles].
- *Wochenschrift des Architektenvereins zu Berlin*, Berlin, 1906-1922 [1906-1914].
- *Zeitschrift des Architekten- und Ingenieurvereins zu Hannover*, Hanovre, 1855-1895 [exhaustif].
- *<#ITALIQUES#>Zeitschrift des Bayerischen Architekten - und Ingenieur-Vereines</#ITALIQUES#>*, Munich, 1869-1878 [1869-1873].
- *Zeitschrift für Architektur - und Ingenieurwesen*, Hanovre, 1896-1923 [sondages en 1869, 1887, 1899-1900].
- *Zeitschrift für Baukunde*, Munich, 1878-1884 [sondages grâce aux tables annuelles pour 1878-1884].

- *Zeitschrift für Bauwesen*, Berlin, 1851-1944 [1872-1882].
- *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1866-1932 [1866-1900].
- *Zeitschrift für die Geschichte der Architektur*, 1908- [sondages en 1907-1913].
- <#ITALIQUES#>Zeitschrift für praktische Baukunst</#ITALIQUES#>, Leipzig, Berlin, 1841-1865 [sondages].

29 Revues de l'Empire austro-hongrois

- *Allgemeine Bauzeitung*, Vienne, 1836-1919 [1836-1914].
- *Allgemeine Illustrirte Weltausstellungszeitung*, parue pour l'exposition universelle de Vienne en 1873 [exhaustif].
- *Der Architekt*, Vienne, 1895-1922 [1895-1901].
- *Architekten und Baumeister Zeitung*, Vienne, Leipzig, 1898- [1899].
- *Bauzeitung für Ungarn*, Budapest, 1876-1896 [1876-1882].
- *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* [1889].
- *Der Civiltechniker*, Vienne, 1879-1914 [1881].
- *Mittheilungen der Kaiserlichen Königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vienne, 1856-1861 [1856-1858].
- <#ITALIQUES#>Mittheilungen des Architekten-und Ingenieurvereins Böhmen</#ITALIQUES#>, Prague, 1866-1882 [exhaustif].
- <#ITALIQUES#>Neue freie Presse </#ITALIQUES#> [1908].
- *Österreichs Bau und Werkkunst* [1924].
- *Österreichisch-Ungarische Revue* [1887].
- *Pest-Ofner Bauzeitung*, Pest, 1873-1876 [exhaustif].
- *Technische Blätter*, Prague, 1896-1921 [1896-1914].
- *Ungarische Bauzeitung*, Budapest, 1896-1914 [sondages en 1896-1897, 1914].
- <#ITALIQUES#>Wiener Bauindustriezeitung</#ITALIQUES#>, Vienne, 1883-1916/17 [1887-1897].
- <#ITALIQUES#>Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur-Vereines</#ITALIQUES#>, Vienne, 1849-1865 [1851-1865].
- <#ITALIQUES#>Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten- Vereines</#ITALIQUES#>, Vienne, 1865-1938 [1865-1895].

INDEX

Index chronologique : XIXe siècle, XXe siècle, Epoque contemporaine

Index géographique : Europe, Allemagne, France

Mots-clés : architecture, Allemagne, public spécialisé de constructeurs, équipement des villes, recherche de la modernité, francophobie, sécurité, polychromie, relais de la modernité, passéisme, expositions universelles

AUTEURS

ANNE GEORGEON-LISKENNE

Conservateur du patrimoine au Ministère des Affaires Etrangères

Les difficultés de la critique dans les années 1930 : discours critique des revues et définitions de l'architecture moderne

Hélène Jannière

- 1 En 1934, le critique italien Edoardo Persico, l'un des principaux rédacteurs de *Casabella*¹ de 1929 à 1935, dénonce la vacuité des revues d'architecture de son époque. Faisant référence aux différentes catégories de pré-critique et de critique distinguées par le philosophe Benedetto Croce dans son *Bréviaire d'esthétique* en 1913², Persico identifie ironiquement dans les écrits sur l'architecture une troisième catégorie, « la critique qui n'a rien à dire³ », et que « l'on nomme critique – poursuit-il – par commodité de langage ». Dans le même article, évoquant les revues et les livres français sur l'architecture, il s'interroge sur « l'efficacité de tant de papier imprimé ».
- 2 Sévères et polémiques, ces assertions doivent certes être restituées dans le contexte historique italien, et celui des difficultés des revues de ce pays face à un pouvoir politique qui, depuis 1931, tend à imposer à l'architecture la mission de représenter les valeurs du régime fasciste⁴. Elles expriment en outre les désillusions d'Edoardo Persico face aux apories de l'architecture rationaliste italienne : dès 1933, à l'occasion de la Triennale de Milan, il déclare le rationalisme mort, pour cause de formalisme superficiel et de compromission avec les caractères de « méditerranéité » et de « latinité » voulus par le régime fasciste, ce qui constitue aux yeux de ce critique une fermeture définitive à l'esprit du rationalisme européen⁵.
- 3 Quant à la critique architecturale elle-même, la formule lapidaire de Persico est vraisemblablement à tempérer. On peut néanmoins s'interroger sur les raisons qui ont conduit un critique, en 1934, à juger aussi sévèrement les écrits sur l'architecture du début des années 1930.
- 4 L'analyse des politiques éditoriales de plusieurs revues françaises et italiennes (en France *L'Architecture vivante*, *L'Architecte* et *L'Architecture d'aujourd'hui*, en Italie *Domus* et

Casabella) permet de faire quelques observations sur les rapports entre critique et diffusion des doctrines de la fin des années 1920 au début des années 1930. Ces revues ont à l'origine été fondées soit afin de défendre l'architecture dite « nouvelle » – dans une conception très large : de Perret aux avant-gardes européennes et à Le Corbusier (*L'Architecture vivante*, créée en 1923) – soit afin de diffuser, dans une Italie jugée provinciale, le « goût moderne », que ce soit celui de l'ameublement, des arts décoratifs ou de l'architecture domestique (*Domus* et *La Casa Bella*, 1928⁶). Ou encore, comme *L'Architecture d'aujourd'hui* (1930), elles revendiquent pour tout programme le soutien exclusif à l'« architecture moderne, et à celle-ci seulement⁷ ». *A priori* engagées, déclarant se démarquer de la presse spécialisée traditionnelle, ces revues constituent entre autres des instruments de consécration des positions professionnelles (par exemple, l'entrée d'une jeune génération d'architectes dans la sphère de la publication) et symbolique (la reconnaissance de l'architecture nouvelle, puis moderne).

- 5 De récentes études sur l'historiographie⁸ ont souligné le caractère extrêmement sélectif des récits historiques, de Pevsner à Benevolo, sur l'architecture du XX^e siècle. De tels ouvrages ont défini l'architecture moderniste de ce siècle comme un phénomène « progressiste »; jusque dans les années 1970, ces écrits ont retenu les ruptures plus que les lentes transformations, et accentué le caractère dominant de l'architecture « nouvelle » ou du « mouvement moderne » sur le reste de la production bâtie du XX^e siècle. Or, à côté de ces essais à vocation historique, d'autres types de publications, dont les revues d'architecture de l'entre-deux-guerres, ont contribué à étayer cette idée. C'est ainsi qu'une production architecturale est devenue dominante *doctrinalement*, alors même qu'elle restait minoritaire au sein de la production bâtie elle-même⁹.

Quels critères pour juger l'architecture moderne ?

- 6 *Casabella*, *L'Architecture d'aujourd'hui* ou *L'Architecture vivante* ont donc pu être les acteurs de stratégies de consécration de cette nouvelle architecture, voire de soutien à une doctrine : quel peut être, dans ces conditions, le statut de la critique architecturale dans leurs colonnes ?
- 7 Ces revues diffusent et, progressivement, généralisent la locution « architecture moderne », qui vient peu à peu se substituer à celle d'« architecture nouvelle ». En outre, prétendant à l'objectivité, elles affirment, du moins à leurs débuts, documenter l'architecture moderne dans son ensemble. Un tel pluralisme ne s'accompagne toutefois pas de définitions précises ; et les définitions fluctuantes de l'architecture moderne ne permettent pas l'établissement de critères de jugement stables. C'est dans cet esprit que l'historien Peter Collins relevait en 1965 (*Changing Ideals in Modern Architecture*¹⁰) les difficultés de la critique depuis la période de l'Art Nouveau jusqu'au début des années 1940 : une véritable critique ne peut pas s'exercer dans les périodes que cet auteur qualifie d'« incertitude doctrinale », c'est-à-dire quand les bouleversements esthétiques ne permettent pas encore de définir les formes canoniques d'un style. De plus, dans des moments d'émergence de nouveaux mouvements, un jugement critique ne doit pas entraver l'affirmation de nouvelles tendances, d'avant-garde ou modernes.
- 8 Mais quels peuvent être les critères d'évaluation, lorsque le terme le plus diffusé dans les commentaires critiques, le mot « moderne » ne semble pas désigner une conception bien arrêtée de l'architecture, mais recouvre un large spectre de tendances ?

- 9 Dans un apparent consensus, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *La Casa Bella* ou *Domus* qualifient en effet de « modernes » la très grande majorité, si ce n'est la totalité, des édifices ou des projets publiés. De ce fait même, « moderne » ne peut constituer une catégorie critique discriminante, apte à différencier les œuvres par des critères esthétiques ou constructifs, ou par le projet politique ou social dans lequel s'inscrivent ces édifices. Globalement, ces lignes éditoriales pluralistes *en apparence* livrent une image plus proche et plus complète de la réalité de la production architecturale que n'ont pu le faire, durant la décennie précédente, des revues plus engagées et, plus encore, les revues des avant-gardes. Ce n'est pas ici le pluralisme de ces revues qui est en cause, mais le fait que ce pluralisme même tende à étouffer de véritables prises de positions critiques et à amoindrir, en multipliant les courants désignés sous le vocable « moderne », la portée de cette notion. *L'Architecture d'aujourd'hui* constitue l'exemple le plus représentatif de cette tendance. En affirmant documenter *toute* l'actualité internationale, cette revue préfère l'abondance des exemples et des illustrations, à la clarification des contenus esthétiques, constructifs, symboliques des édifices présentés. Elle adopte de la sorte une politique ambivalente : d'un côté, elle revendique une large ouverture sur la scène internationale, à des tendances différentes ; de l'autre côté, elle a dès 1931, opté presque exclusivement pour une voie médiane de la modernité architecturale, qui s'inscrit pour elle dans la tradition rationaliste française, aboutissant au langage architectonique élaboré par Auguste Perret. Dès cette date, la critique Marie Dormoy, amie de Perret, et l'architecte Michel Roux-Spitz¹¹ ont pris position « contre le nouveau formalisme »¹² soit, dans les termes de ces auteurs, le « pseudo-moderne, qui ressort de la plastique plus que de la construction¹³ ». Il s'agit des courants que Dormoy et Roux-Spitz taxent avec mépris d'« avant-gardes », désignant ainsi la tendance française la plus radicale, incarnée par Le Corbusier ou par André Lurçat.
- 10 « Architecture moderne » à elle seule, utilisée en tant que *catégorie critique*, ne parvient donc qu'en de rares occasions à offrir un critère d'évaluation. La seconde difficulté de la critique architecturale réside dans le progressif affaiblissement sémantique de la locution « architecture moderne » au début des années 1930.
- 11 Car l'image de revues engagées pour les avant-gardes ou pour l'architecture moderne, image très souvent associée à *Domus*, *Casabella* ou *L'Architecture d'aujourd'hui*, ne résiste pas à une analyse approfondie de leurs politiques éditoriales. Au-delà des déclarations d'intention, se révèlent d'importantes distorsions entre les programmes annoncés de soutien exclusif à la jeune architecture, et la réalité de lignes éditoriales plus nuancées et plus complexes, qui contrastent avec l'apparente unanimité des débuts de ces périodiques. Chaque rédaction tend progressivement à fixer les critères esthétiques et constructifs attachés au qualificatif « moderne » dès 1931. Mais on constate qu'à mesure que se précisent ces critères, ceux-ci traduisent un affaiblissement des valeurs de rupture, une altération des contenus programmatiques, sociaux et esthétiques, initialement associés à cette architecture.
- 12 Une telle évolution sémantique et conjointement, la généralisation du terme moderne, entraînent les rédacteurs à recourir à d'autres termes, afin de formuler une appréciation critique sur un édifice, un projet ou une position doctrinale. Ce sont alors les significations octroyées aux mots « national », « tradition », ou encore « classique », qui permettent de différencier les courants et surtout de porter un jugement. Ce sont de tels qualificatifs qui *in fine*, contribuent le plus à expliciter les caractères de

l'architecture moderne dans les années 1930. De telles notions associent dès le début de cette décennie à la modernité architecturale un nouveau spectre de valeurs. Par exemple, dès 1931 en Italie, pour *Domus* l'architecture moderne doit être « latine » par essence¹⁴. *Casabella* offre un éventail plus riche de définitions : l'architecture moderne est celle du rationalisme nord-européen (en particulier allemand) pour le critique Edoardo Persico ; mais pour le directeur de la revue, l'architecte Giuseppe Pagano, plus ambivalent – ou plus prudent – à l'égard de la politique du régime fasciste¹⁵, l'architecture moderne italienne doit recouvrir les caractères plastiques et la rigueur constructive de l'architecture romaine, en se gardant néanmoins de toute rhétorique formelle. C'est dans l'esprit et les principes constructifs, ainsi que dans les rapports des masses architectoniques de l'architecture romaine, et non dans ses formes ou son style que Pagano, adversaire de l'Académisme, entrevoit des relations avec l'architecture moderne qu'il veut défendre. C'est en 1934 que *L'Architecture d'aujourd'hui* ouvre explicitement un débat sur les caractères nationaux de l'architecture moderne. Or, la revue d'André Bloc et de Pierre Vago a fixé l'essentiel de sa doctrine sur ce point dès fin 1931. Depuis cette date, elle soutient essentiellement un modernisme classique à la française, à l'image de celui d'Auguste Perret ou de Michel Roux-Spitz, courant abondamment représenté dans ses colonnes par des édifices emblématiques de la commande privée parisienne des années 1930 : notamment, des immeubles de rapport de style « moderne classique ».

- 13 C'est donc en précisant progressivement les contenus esthétiques d'une architecture « moderne » au début indifférenciée, que ces revues rendent des représentations les plus fines et les plus approfondies de la modernité. Si le recours aux caractères nationaux, à la tradition et au classicisme, en tant que *catégories critiques* et en tant que *notions explicatives* de la modernité architecturale, semble symptomatique d'un amoindrissement des valeurs initiales de l'architecture “ nouvelle ” qu'à leur création, ces revues se proposaient de soutenir, un tel déplacement de sens ne se dessine pas uniquement en creux, par la négative. Il reflète de nouveaux contenus esthétiques, propres aux développements et aux ramifications de l'architecture moderne dans les années 1930. Dans cette décennie marquée par des conjonctures politiques difficiles, les thématiques radicales des années 1920 se diffusent grâce à des dispositifs internationaux renforcés et géographiquement étendus. En même temps, s'érigent contre elles de fortes réactions : celles-ci s'incarnent dans la montée en puissance de thèmes néo-classiques, régionalistes et monumentaux, qui ne se limitent pas aux seuls impératifs de représentation symboliques des états totalitaires, mais investissent d'autres programmes.

L'engagement critique ?

- 14 De la critique architecturale de l'entre-deux-guerres, l'historiographie du Mouvement moderne a surtout retenu la figure, certes marquante, du critique engagé (à l'aune des Nikolaus Pevsner, Edoardo Persico, Sigfried Giedion...) ¹⁶. Mais l'hypothèse d'une critique engagée dominant les écrits de cette période – est, pour *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Domus*, *Casabella*, et même *L'Architecture vivante*, à relativiser.
- 15 En effet, la forme la plus élémentaire et la plus répandue de la critique dans les revues est ce qu'on pourrait appeler une critique implicite, c'est-à-dire la sélection que les rédacteurs opèrent dans la production architecturale. Or, notamment dans les revues françaises, on peut établir un parallèle entre la généralisation, dès le début des années

1930, de cette forme de critique “ non écrite ”, et l'affaiblissement précédemment évoqué des contenus esthétiques attribués à l'architecture moderne.

- 16 Par exemple, à partir de 1932, *L'Architecture d'aujourd'hui* multiplie les dossiers thématiques. Cette modalité rédactionnelle lui permet de présenter un grand nombre de réalisations, avec quelques articles généraux, mais peu d'analyses de bâtiments. La part du commentaire critique s'amenuise encore dans cette revue lors de l'apparition de numéros constitués d'un “ cahier technique ”. Ceux-ci, très nombreux à partir de 1935, présentent des typologies ou dressent l'état des lieux des techniques constructives : la revue divulgue alors un nombre toujours très important de réalisations, y compris étrangères, mais la part d'analyse et d'évaluation des bâtiments se fait toujours plus restreinte. Dans *L'Architecture vivante* et plus encore dans *L'Architecte*, le texte se réduit bientôt au seul commentaire des planches. Dans *L'Architecture vivante*, la seule chronique régulière tenue depuis 1923 par le rédacteur en chef Jean Badovici (« Entretiens sur l'Architecture vivante »), cède la place en 1927 aux écrits d'architectes et d'artistes. Aussi à partir de 1927, cette revue devient-elle en grande partie un support de diffusion des théories et des projets de Le Corbusier, qui y signe les articles commentant sa propre production. De son côté, *L'Architecte* adopte à partir de 1932 un procédé qui allie discours concis et prépondérance de l'image : les légendes longues, situées en regard des plans, des coupes ou des photographies deviennent le seul texte de la revue. Cette transformation s'effectue précisément au moment où le critique Jean Porcher, rédacteur en chef de *L'Architecte* de 1927 à 1932, et qui y signait la majorité des articles de doctrine, est remplacé par un architecte proche de la tendance Perret, Michel Roux-Spitz.
- 17 De la sorte, en se limitant parfois à l'inventaire des projets et des réalisations de l'actualité, le discours critique engage peu de notions explicatives de la modernité architecturale ; dans les revues françaises, il s'écarte parfois même de toute critique idéologique ou engagée. Le discours doctrinal et l'essai théorique cèdent en grande partie la place à des photographies et des dessins toujours plus nombreux, qui ont pour fonction de « documenter » l'actualité architecturale.
- 18 Ces quelques observations ne permettent de tirer que des conclusions partielles sur la critique dans les revues d'architecture des années 1930. Leur engagement est à relativiser. Mais, ce qui semble plus important encore, la relation a priori évidente entre revues et critique – les revues d'architecture seraient, par définition, un espace dévolu à la critique – doit également être reconsidérée.
- 19 Or, au-delà des imprécisions sémantiques concernant l'architecture moderne, relevées ici, il faut tenir compte que dans les années 1930, plusieurs facteurs rendent difficile toute tentative critique. Le premier est celui de la censure : en Italie, les positions comme celles de Giuseppe Pagano, soutenant dans *Casabella* l'architecture moderne italienne, devaient souvent s'exprimer à mots couverts ou emprunter des détours rhétoriques stratégiques. En second lieu, la nécessité pour les nouvelles revues de consolider des positions encore fragiles, comme celles de jeunes architectes qui ne pouvaient pas publier dans des périodiques plus conventionnels au début des années 1930, rend délicate toute tentative de critique sur leurs œuvres. Certes, ces revues ne sont pas le lieu d'une critique savante ; mais la lecture de *Domus* et de *Casabella* dans les années 1930 nous enseigne aujourd'hui combien, malgré les difficultés du contexte politique d'alors, un véritable débat était présent dans les revues d'architecture de cette période, loin du repli sur soi d'une critique architecturale fondée sur des critères

uniquement esthétiques ou formalistes, ou construite sur des contenus strictement disciplinaires.

- 20 Dans la formation d'un espace de la critique, les revues d'architecture ne peuvent constituer à elles seules des espaces de débat critique ni d'élaboration théorique. Une étude de la critique architecturale doit nécessairement englober d'autres supports de presse, vu le rôle essentiel qu'ont joué dans l'entre-deux-guerres les revues d'art, et notamment en Italie, les revues politiques, culturelles et la presse généraliste. Afin de discuter cette relation, il est indispensable d'envisager les relations d'interdépendance entre acteurs, supports et contenus théoriques et doctrinaux de cette critique.

NOTES DE FIN

1. Edoardo Persico (Naples, 1900 - Milan, 1936), entré dès 1923 en contact avec les milieux intellectuels turinois et arrivé à Turin en 1927, y découvre le monde ouvrier lors de son travail dans les usines Fiat. Après des expériences de revuiste (*Motor Italia*), puis d'éditeur (« Biblioteca Italiana Edoardo Persico », dans laquelle il publie la première édition du livre de Lionello Venturi, *Saggi di Critica*), il forge ses premières armes de critique en défendant le Groupe des Six peintres de Turin, sous la bannière de l'Impressionnisme français et contre le mouvement *Novecento italiano*, d'obédience néo-classique. Collaborateur de Pier Maria Bardi à la Galerie Bardi à Milan, devenue Galleria del Milione en 1931, il commence à travailler à *La Casa Bella* fin 1929, d'abord à la mise en page et aux rubriques annexes, puis comme rédacteur et co-rédacteur en chef (aux côtés de l'architecte Giuseppe Pagano), de 1933 à 1935.
2. Benedetto CROCE, *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Payot, 1923 ; édition originale Laterza & Figli, Bari, 1913.
3. Edoardo PERSICO, "Punto e da capo per l'architettura", in *Domus*, novembre 1934, in Giulia VERONESI, *Edoardo Persico — Tutte le opere (1923-1935)*, Edizioni di Comunità, Milan, 1964, p. 303.
4. Sur les rapports de l'architecture italienne des années 1920 et 1930 avec le pouvoir, voir les analyses de Giorgio CIUCCI, *Gli Architetti e il fascismo — Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Turin, 1989.
5. Voir Edoardo PERSICO, "Gli architetti italiani" in *L'Italia Letteraria*, 6 août 1933, reproduit in Giulia VERONESI, *op. cit.*, p. 64-67.
6. *La Casa Bella* ne devient *Casabella* qu'en 1933.
7. André BLOC, "Objet et programme de "l'Architecture d'aujourd'hui" ", premier éditorial, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°1, novembre 1930, p. 3.
8. Par exemple Maria Luisa SCALVINI, Maria Grazia SANDRI, *L'Immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platzen a Giedion*, Officina edizioni, Rome, 1984; Panayotis TOURNIKIOTIS, *Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.
9. Voir Giorgio PIGAFETTA, Ilaria ABBONDANDOLO, *Architecture traditionaliste - Les théories et les œuvres*, Mardaga, Sprimont, 1999 (édition originale Laterza, Bari, 1997), p. 9.

10. Peter COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture*, McGill - Queen's University Press, Kingston - Montréal, 1988 (1ère éd. Faber and Faber, Londres 1965).
11. Michel Roux-Spitz (1888-1957), Grand Prix de Rome en 1920, est entré au comité de patronage de *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1930. Architecte d'un modernisme classique, il est l'auteur de nombreux immeubles de rapports parisiens (dont celui de la rue Guynemer, érigé en modèle par *L'Architecture d'aujourd'hui* et par *L'Amour de l'art*).
- 12.. Marie DORMOY, « Contre le nouveau formalisme », in *L'Architecture d'aujourd'hui* n°9, décembre 1931, p. 4-6 et Michel ROUX-SPITZ, « Contre le nouveau formalisme », in *L'Architecture d'aujourd'hui* n°3, avril 1932, p. 61-63.
13. Marie DORMOY, *art. cit.*, p. 4.
14. Voir en particulier la série d'articles de Carlo Enrico Rava, « Specchio del razionalismo » et « Specchio dell'architettura razionale », parus dans *Domus*, de janvier à août 1931.
15. Giuseppe Pagano (1896-1945), entré à la rédaction de *La Casa Bella* en 1930, en devient directeur en 1933. Ainsi que de nombreux architectes du Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (M.I.A.R), Pagano a soutenu l'architecture rationaliste comme expression cohérente de l'idée fasciste en tant qu'idée sociale et révolutionnaire, qu'il veut anti-rhétorique. De 1932 à 1934, il participe à l'édification de la Cité universitaire de Rome puis, en 1938, à l'élaboration du plan d'urbanisme de l'Exposition universelle de Rome prévue en 1942 (E'42), sous la direction de Marcello Piacentini. Voir Giuseppe PAGANO, *Architettura e città durante il fascismo* (anthologie d'articles de G. Pagano réunis par Cesare DE SETA), Laterza, Rome - Bari, 1990 (1ère édition 1976).
16. Suivant la définition de Manfredo TAFURI, *Théories et Histoire de l'architecture*, S.A.D.G., Paris, 1976, préface de Hubert Damisch (1ère édition italienne 1968).

INDEX

Index chronologique : XX^e siècle, époque contemporaine

Index géographique : Europe

Mots-clés : architecture, revues, incertitude doctrinale, critères esthétiques, architecture rationaliste, projet politique ou social, critique engagée, censure, vacuité des revues, style «moderne classique»

AUTEURS

HÉLÈNE JANNIÈRE

Historienne de l'architecture, architecte, professeur à l'Ecole d'Architecture de Paris Val de Seine, Chercheur au LADYSS CNRS UMR 7533

Art éphémère

L'amphithéâtre et ses images. Quelques règles fondamentales du langage visuel

Jean-Claude Golvin

- 1 Les images antiques sont une des sources documentaires importantes dont nous disposons pour étudier les caractéristiques architecturales des édifices anciens. Elles nous renseignent sur leur aspect et leur fonctionnement. Cependant, en plus de leur intérêt propre, en tant que documents archéologiques, elles méritent d'être analysées de la même manière que le seraient des textes (sur le plan de la syntaxe, de la sémantique et de la pragmatique). Elles sont, en effet, particulièrement utiles à la découverte et à l'étude des règles de fonctionnement du langage visuel. Notre but, en commençant cette étude, n'est pas de nous éloigner de l'archéologie. Il est au contraire de permettre une meilleure exploitation des sources iconographiques dont nous disposons.
- 2 Il est en effet important de décrypter les règles du langage visuel pour parvenir à interpréter les images anciennes de manière approfondie afin d'en tirer, malgré leurs déformations, le contenu « cognitif ». Il nous importe de savoir pourquoi et comment ces images sont susceptibles de nous donner des informations pertinentes pour nous aider à restituer les monuments que nous étudions.
Il est important également, par ailleurs, de mieux connaître les règles de fonctionnement du langage visuel, en général, si nous voulons améliorer l'efficacité des images que nous serons amenés à produire pour exprimer nos idées et nos résultats.
- 3 Nous nous intéresserons ici aux documents qui ont évoqué de manière explicite l'architecture de l'amphithéâtre (sur des monnaies ou des bas-reliefs) et non à ceux qui concernent son « décor » (fragments d'architecture ou peintures murales retrouvées sur le mur du podium de certains monuments)¹. La question qui retiendra notre attention est celle des différences ou « écarts » que l'on peut établir entre les caractéristiques réelles d'un édifice et celles de ses représentations antiques.

- 4 Certes, le nombre des images concernées est relativement petit, mais il suffit à énoncer quelques-unes des règles fondamentales du langage visuel. Celles-ci seront donc valables pour tous les autres types d'édifices (le cirque ou les temples par exemple). Nous souhaitons cependant réserver l'étude des images du cirque romain ou des temples à d'autres articles car l'interprétation de l'iconographie de ces monuments permettra de révéler de nouvelles règles et d'une manière plus efficace que nous ne pouvons le faire à partir de la seule documentation de l'amphithéâtre.

La rareté des représentations architecturales

- 5 Les images de l'amphithéâtre sont rares, en effet, si l'on exclut celles qui font allusion au spectacle proprement dit. En effet, alors que les mosaïques, les bas-reliefs et les objets divers (lampes, vases, verres, gobelets) ont évoqué en très grand nombre les *munera* et les *venationes* dans toutes les provinces de l'Empire, les images qui concernent l'architecture de l'amphithéâtre en tant que monument se limitent à quelques exemples. Ce fait n'est pas étonnant car, d'une manière générale et quelle que soit la période de l'histoire considérée, l'évocation du spectacle a toujours été beaucoup fréquente que celle de l'architecture de l'édifice².
- 6 Une représentation exclusive de l'architecture n'a été faite (à toute époque) que dans la mesure où des raisons précises le justifiaient (inauguration, commémoration, évocation d'une phase d'embellissement de l'édifice). D'une façon générale, l'architecture n'a pas été représentée en tant que telle. Dans le meilleur des cas, elle n'est mentionnée que de façon partielle et allusive comme on peut le voir, par exemple, sur certains diptyques consulaires³. L'attention de l'observateur n'est pas attirée sur elle de façon prioritaire. Celle-ci ne joue qu'un rôle d'accompagnement visant à évoquer le contexte monumental du spectacle. Ainsi, les deux amphithéâtres de Dacie figurés sur la colonne Trajane n'apparaissent que parmi les autres monuments des villes correspondantes⁴. Le récit évoqué par ce long bas-relief a une importance prépondérante alors que les édifices jouent un rôle complémentaire secondaire. C'est bien lui qui fixe le *topos* (ou axe du discours) de l'exposé iconique⁵ et rien n'attire ostensiblement l'attention sur l'aspect des amphithéâtres figurés sur la colonne. Tout observateur découvrira le récit des campagnes militaires de Trajan en Dacie et seuls ceux qui auraient un intérêt particulier pour les amphithéâtres remarqueront la mention de ces derniers. Sortir de l'axe de lecture voulu et privilégié par les créateurs de cet exposé iconique implique une attitude particulière, une attente : certains pourraient tout aussi bien s'intéresser aux bateaux, uniformes, ponts, enceintes, chevaux, phares, figurés sur la colonne. Tous ces regards « spécialisés » ne sont pas particulièrement voulus, mais conséquents.

Les représentations « techniques »

- 7 Nous qualifierons de représentation à caractère « technique » le plan du Colisée de Rome et celui de certains de ses édifices annexes tels qu'ils sont représentés sur la *Forma Urbis Romae*⁶. Cette image est d'un type particulier puisqu'elle correspond à un véritable plan de la ville. L'attention de l'observateur n'est pas plus attirée sur l'amphithéâtre que sur d'autres édifices. L'échelle relative de tous les monuments de la ville est respectée. La transformation opérée entre le référent (l'objet évoqué) et son image est homothétique. Nous avons affaire à un véritable relevé topographique dont le

but était de donner avec précision la localisation et les dimensions des monuments de la ville. Cette image n'a donc pas été déformée volontairement, mais au contraire conçue pour être aussi fidèle que possible à la réalité décrite quant à la forme de la ville considérée en plan. Il ne s'agit pas d'une image « naturelle » en ce sens qu'elle ne ressemble pas à une vue de la ville telle qu'un observateur aurait pu la découvrir. C'est une composition qui respecte non seulement certains critères, tels que la position relative des monuments (critères topologiques) mais aussi les angles des figures et les dimensions relatives des éléments. Cette image donne donc une vision d'ensemble cohérente et non déformée de l'*Urbs* (vue en plan) et cette vision est avant tout « technique ». C'est un document de référence précis, en tant que relevé planimétrique fiable des structures urbaines, mais sa présence dans le contexte du temple de la Paix où elle était placée indique qu'elle avait aussi un caractère symbolique. Elle évoquait en quelque sorte Rome comme un tout, comme une entité présente dans ce temple.

- 8 Il s'agissait d'une *ichnographia* (un plan fidèle en projection géométrale) et non d'une *scaenographia*⁷.
- 9 L'existence de la Forma Urbis et sa remarquable précision permettent de conclure qu'une représentation fidèle ou « réaliste » des édifices était techniquement possible à l'époque romaine, mais que ce type d'image (*ichnographia*) faisait partie des documents « techniques » (dessins d'architectes, d'ingénieurs ou de topographes de l'époque). En ce sens, la Forma Urbis apparaît comme un document singulier dont les nécessaires contraintes techniques ne se sont jamais imposées à des représentations qui n'avaient pour but que d'évoquer l'aspect extérieur de l'architecture des amphithéâtres et de « raconter une histoire ».

Les images « évocatrices »

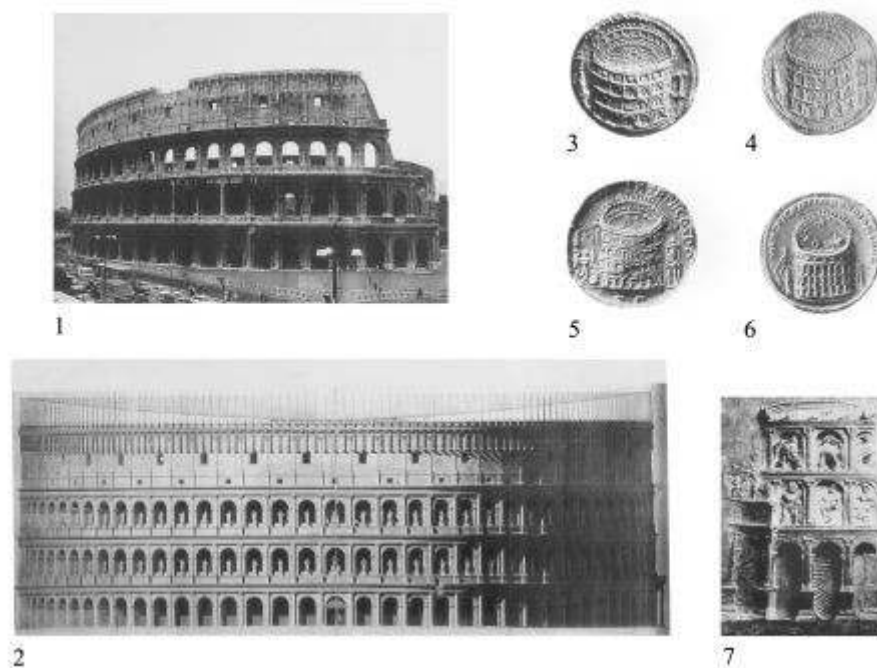
- 10 Il convient de citer, en premier lieu, la fameuse peinture murale (conservée au Musée de Naples) figurant la rixe sanglante survenue dans l'amphithéâtre de Pompéi entre les habitants de cette ville et ceux de Nocera en 59 avant J.C. (fig. 1, b).

Fig. 1 Aspect réel de l'amphithéâtre de Pompéi (1) confronté à la représentation de l'édifice sur une peinture murale datée de 59 av.J.C. (2). Extrait de Hönle et Hentze, op.cit, p.135.



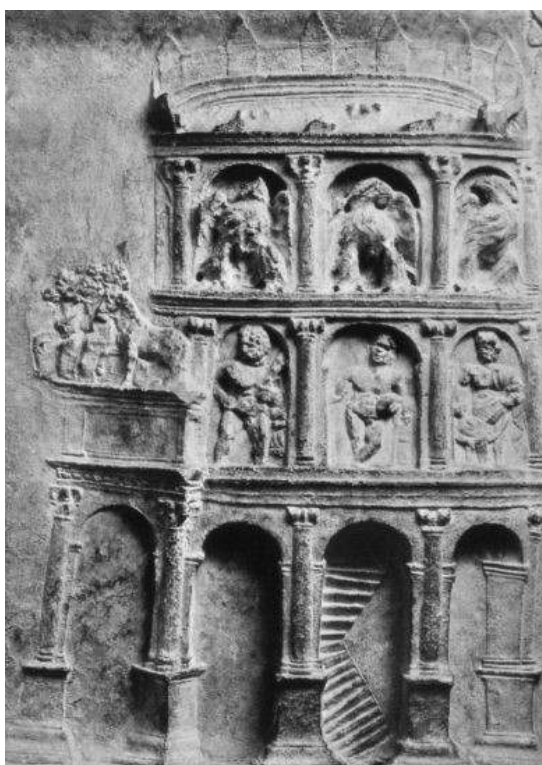
- 11 Nous mentionnerons aussi plusieurs images représentant le Colisée, vu en élévation et avec un certain modelé. Sur ces images, le monument été évoqué en tant que tel, du fait qu'il en constituait le sujet principal, voire unique.
- 12 Nous ne citerons que quatre exemples parmi de nombreuses monnaies connues: une sesterce de bronze frappée sous le huitième consulat de Titus (datée du 1er Juillet 80), une autre sesterce de bronze frappée après la mort de Titus (en 81, un denier d'argent d'Alexandre Sévère (daté de 222) et une monnaie datée du règne de Gordien III (238-244ap. J.C.), (fig. 3, 3 à 6).

Fig. 3 Confrontation de l'image « naturelle de l'édifice » et de ses représentations antiques :
 1. Photographie du Colisée tel qu'un spectateur peut le découvrir ; 2. dessin de restitution en vue géométrale de L.J. DUC ; 3 à 6 monnaies ; 7 Bas-relief des Haterii.



- 13 Il convient d'ajouter à cette liste le célèbre bas-relief de la tombe des Haterii, conservé au Musée du Vatican et daté du règne de Domitien (81-96ap. J.C.) (fig.2).

Fig. 2 Bas-relief du tombeau des Haterii daté de l'époque de Domitien, marbre du Musée du Vatican.



- 14 Ces images ne cherchent pas à traduire avec exactitude les proportions du monument. Nous les qualifierons d'évocatrices par opposition aux images techniques précédentes.
- 15 Nous ne reprendrons pas le commentaire historique et archéologique de ces documents, déjà réalisé par R. Rea, afin de concentrer notre attention sur les règles du langage visuel qui nous intéressent plus spécialement ici⁸.

Examen préliminaire de l'aspect réel du Colisée

- 16 Afin de pouvoir comparer les représentations précitées au monument qu'elles évoquent, examinons tout d'abord une photographie du Colisée tel qu'on peut le voir aujourd'hui (fig. 3-1). Cette image ressemble pour l'essentiel (mis à part la partie abîmée de la façade et la disparition des mâts du *velum*) à celle de l'édifice dans l'Antiquité. Une telle image est un reflet fidèle de ce que nous offrirait la contemplation directe de l'édifice⁹. On peut dire qu'elle est particulièrement conforme à l'original sur le plan iconique. Son « degré d'iconicité » est maximum comme le serait celui d'une photographie d'identité courante pour un individu. Prenons donc cette image fidèle comme référence et considérerons-la, en quelque sorte, comme le degré zéro de toute comparaison que nous allons faire ensuite.
- 17 La façade y apparaît sans déformations particulières. Tous ses éléments constitutifs sont présents, comme si l'on regardait l'édifice à l'œil nu. Les dimensions relatives de chacune des parties sont respectées compte-tenu de l'effet de perspective qui est rendu, lui aussi, très fidèlement.
- 18 Rapprochons cette photographie du dessin de restitution de la façade du Colisée réalisé par L.J. Duc en 1830-31 (fig.3- 2)¹⁰ et comparons ces deux documents dans le seul but d'énumérer le nombre des éléments constitutifs présents sur chacun (car nous ne traiterons pas ici, en tant que telles, des représentations ou restitutions « modernes » du Colisée¹¹.
- 19 Puisque l'amphithéâtre flavien comportait 80 travées, 40 d'entre elles devaient être visibles au maximum pour un observateur qui regardait le monument de côté. L'édifice nous apparaît bien ainsi sur la photographie avec ses trois niveaux d'arcades et son étage d'attique comprenant de petites ouvertures ainsi que les mâts du *velum*. Les proportions exactes de toutes les parties de la façade sont celles qui correspondent au dessin de Duc et l'on pourrait énumérer, si nécessaire, tous les autres éléments présents : le nombre des modillons de la corniche, celui des statues dans les arcades, le nombre des mâts du *velum*, etc... Ceci correspondrait à une description précise de la façade. La seule différence est que le dessin de Duc est une vue en géométral, correspondant à la projection de tous les points de la façade sur un plan vertical et sans déformation dû à la perspective. Ce n'est pas une image naturelle, mais une image technique fidèle. Considérons comme « images-bases » la photographie de la façade du Colisée précitée et le dessin de Duc qui serviront de référence à nos comparaisons.

Ecarts existants entre les images figuratives antiques et l'aspect réel de l'édifice réel

- 20 Si nous comparons maintenant les représentations antiques du Colisée avec ces images de base (fig.3), plusieurs constatations évidentes peuvent être faites¹² :
- 21 - les antiques images sont le plus souvent sans couleurs (achromes) alors que le monument était coloré. Cette règle est celle de « **l'achromie des représentations** ». Ceci correspond à l'une des « règles de transformation » analytiques énoncées par Klinckenberg, celle du filtrage.
- 22 - l'image du monument est toujours plus petite que lui (transformation géométrique). Cette règle est la « **loi de réduction globale de l'échelle** » de l'image par rapport au référent, mais cette réduction n'est pas homothétique en raison des nombreuses déformations que nous allons citer ci-après. Cette image n'est pas non plus une anamorphose car aucune règle géométrique ne peut lui être appliquée, pour rétablir une image conforme à celle que donnerait l'observation directe du monument. On ne peut la qualifier de difforme, comme nous le verrons ci-après car ses déformations correspondent à des règles précises. Il s'agit d'une sorte de métamorphose complexe et voulue pour lequel on peut tenter d'avancer le néologisme de « polymorphose » (ou image déformée de différentes façons).
- 23 - Le nombre des éléments figurés sur les représentations antiques est très nettement inférieur à celui des éléments correspondants visibles sur l'édifice réel. Par exemple le nombre des travées représentées est de 7 à 8 au maximum sur les monnaies alors qu'il est de 40 sur le monument. Il y a donc cinq fois moins d'éléments figurés que d'éléments réels visibles. Sur le bas-relief des Haterii (fig.2) ce nombre tombe à trois, un strict minimum, au-delà duquel on ne pourrait plus reconnaître l'édifice : il est ici plus de dix fois inférieur à celui des travées réellement visibles.
- 24 De même, sur la peinture murale représentant l'amphithéâtre de Pompéi précitée, le nombre d'arcades figurées (18) est nettement inférieur au nombre d'arcades qui seraient réellement observables (plus de 40). Un seul des escaliers extérieurs est représenté alors que l'on en verrait trois dans la réalité (fig. 1 et 2).
- 25 Les monnaies du Colisée, quant à elles, montrent une *cavea* extrêmement simplifiée, qui ne comporte que trois *cunei* séparés par deux *scalaria* alors qu'on devrait en voir au moins huit d'après l'étude de restitution de Duc. Les images représentent presque toujours moins, rarement autant et jamais plus d'éléments répétitifs qu'il n'en existait.
- 26 Nous appellerons cette règle : la « **loi de réduction des séries** ».
- 27 La mention d'un seul élément peut vouloir dire l'unité, de deux, la dualité et la mention de trois, trois et plus. Trois éléments expriment un pluriel, ceci est net dans le cas du bas-relief des Haterii.
- 28 - Sur le relief des Haterii (fig.2) l'étage d'attique ne figure pas. Certes, ceci pourrait s'expliquer par le fait que ce relief (destiné à la tombe d'une famille de constructeurs ayant prospéré sous Domitien) montre avec pertinence le monument inachevé, tel qu'il était à cette époque. Cependant, on voit que les fenêtres de l'attique ont disparu sur la monnaie de Gordien III et qu'il ne reste que les *clupe*¹³ alors que le Colisée était achevé depuis longtemps à cette époque. Il faut noter que les éléments de l'entablement de chaque étage sont, en outre, réduits à l'extrême sur tous les exemples précités.

- 29 Nous appellerons cette règle : la « **loi de sélection des éléments** ». ceux qui ne sont pas nécessaires à l'exposé iconique ne sont pas mentionnés bien qu'ils existent.
Les deux lois précitées se traduisent par une **simplification** de l'image.
- 30 Les images antiques ne respectent jamais, non plus, la perspective « naturelle » (ou perspective à deux points de fuite) comparable à celle que nous traduisait la photographie (fig.3- 1) ni la perspective codée ou « canonique » qui n'apparaîtra qu'à la Renaissance. Elles mettent en jeu des perspectives simplifiées et déformées¹⁴.
Nous appellerons cette règle : la « **loi de déformation perspective** »
- 31 Les images représentent parfois simultanément l'extérieur et l'intérieur de l'édifice (cas des monnaies du Colisée précitées et de la peinture murale figurant l'amphithéâtre de Pompéi). Ceci n'est possible qu'au prix d'une distorsion de l'espace et du non respect des lois de la perspective. Les vues précitées ressemblent à de grossières vues aériennes qui respectent surtout l'ordre topologique des éléments, mais qui ne respecte ni leur nombre ni leurs dimensions.
Nous appellerons cette règle : « **loi de distorsion de l'espace** ».
- 32 - Les images antiques ne respectent pas les proportions générales de l'édifice. Nous pouvons le mesurer sur nos illustrations et effectuer les calculs correspondants. Ainsi, le rapport entre la longueur du grand axe et la hauteur du Colisée, qui est de 3,2 dans la réalité, n'est que de 1,2 en moyenne sur les monnaies et de 0,75 seulement sur le relief des Haterii. De même, ce rapport, qui est de 7 dans la réalité pour l'amphithéâtre de Pompéi, n'est plus que de 2,1 sur la peinture murale du Musée de Naples précitée. Ceci veut dire que, d'une manière générale, l'édifice représenté est beaucoup plus tassé que l'édifice réel ; il semble être toujours très étiré en hauteur. Cet effet devait être considéré comme efficace et valorisant. Il s'agit du cas courant : l'imagerie de toute époque a toujours eu tendance à représenter les édifices plus hauts et plus étroits qu'ils ne l'étaient en réalité et jamais le contraire.
Nous appellerons cette règle la « **loi de l'étirement en hauteur** ».
- 33 - Aucune des proportions réelles des éléments entre eux n'est respectée, qu'il s'agisse du rapport entre la hauteur et la largeur des ouvertures, de la hauteur relative des ordres ou du rapport entre les vides et les pleins.
Nous appellerons cette règle : « **loi d'approximation des proportions** ».
- 34 - Ces proportions, qui sont traduites de façon très approximative, soulignent cependant le plus souvent les caractéristiques essentielles des éléments constitutifs du monument. Ceux-ci sont ainsi représentés de façon « caricaturale ».
Cette règle correspond à la « **loi d'accentuation des traits dominants** ».
- 35 - Souvent, un élément (ou une partie de l'édifice) est délibérément agrandie dans son ensemble, dans l'intention de souligner, par cette augmentation arbitraire des dimensions, son importance par rapport au tout. On souligne de cette manière le caractère noble d'une entrée ou d'un autre élément. Tel est le cas du colosse d'or de Néron figuré sur les monnaies à côté de l'amphithéâtre ou de l'entrée du petit axe du Colisée surmontée de son quadrigé représenté sur le bas-relief des Haterii.
Nous appellerons cette règle la « **loi d'augmentation sélective des éléments** ».
- 36 - Tout être vivant (et surtout la personne humaine) est figuré, généralement, à beaucoup plus grande échelle que l'architecture environnante. On pourrait croire que ceci n'est dû, qu'à la différence d'échelle entre l'homme et un monument, différence considérable qui aurait contraint l'artiste à augmenter l'importance des personnages

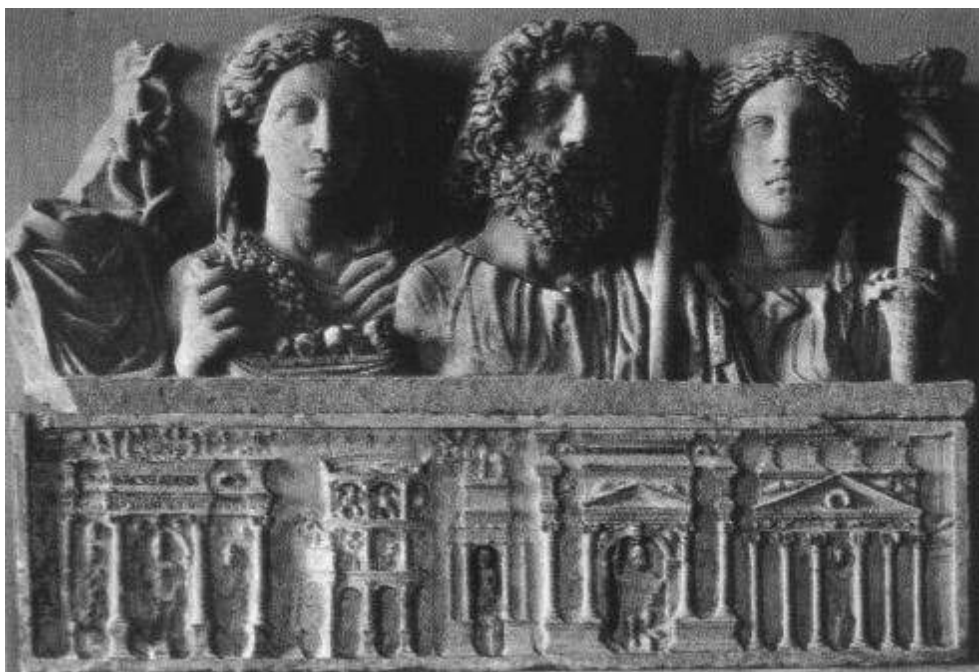
pour qu'ils ne soient pas trop petits et pratiquement invisibles. Songeons au peu d'espace qu'offre une pièce de monnaie ou à la difficulté de rendre des détails très petits à l'aide de tesselles dans le cas d'une mosaïque. On pourrait croire que ce sont les contraintes de la modalité choisie (pièce de métal ou mosaïque) qui ont conditionné le travail de l'artiste¹⁵. Certes ceci joue mais sans être la raison fondamentale car, en réalité, il y a plus que cela. Cette augmentation d'échelle est souhaitée. On la souhaite parce que l'on accorde plus de sens et donc plus d'espace à l'homme ou à l'être vivant en général. On veut qu'il prédomine dans le discours. L'homme est toujours figuré à grande échelle par rapport aux monuments même dans le cas où l'artiste dispose de beaucoup de place pour s'exprimer (colonne Trajane, peintures murales).

Nous appellerons ceci la « **loi de primauté du vivant** ». Jamais les êtres vivants ne sont figurés à plus petite échelle que dans la réalité, mais tout au plus, rarement, à même échelle (comme dans les peintures de la villa de Livie à Prima Porta, exposées au Palazzo Massimo à Rome, où les oiseaux figurés semblent avoir des dimensions assez réalistes par rapport au décor naturel et à l'architecture figurés)¹⁶.

- 37 Il est un fait, dans les images précitées et d'une façon générale dans les images anciennes, que les personnages et les êtres vivants sont pratiquement toujours représentés beaucoup plus grands qu'ils ne le seraient en réalité par rapport à l'édifice. Cette règle a connu une très large application. On peut en constater nettement l'emploi sur les diptyques consulaires où l'empereur est le personnage le plus grand. Il faut citer aussi le diptyque des Lampadii du musée de Brescia (daté du V^e siècle) qui provient d'un monument funéraire et montre une course dans le cirque où l'empereur est figuré au centre, tenant la *mappa*, les personnages les plus importants de la hiérarchie sociale étant représentés plus petits que lui, mais plus grands que les cochers¹⁷. Cette règle est appliquée aussi sur le diptyque d'Aerobindus (daté de 506: Zürich, Landesmuseum) représentant des combats dans l'arène d'un amphithéâtre et nous pourrions multiplier les exemples¹⁸.

Les Cabires qui se trouvent au-dessus du bas-relief des Haterii ont un visage dont la hauteur équivaut à celle du Colisée soit l'équivalent de 50 mètres (fig. 4) !

Fig. 4 Les cabires et le bas-relief des Haterii.



- 38 Nous appellerons cette règle : « **loi de hiérarchisation dimensionnelle** ». Elle explicite et consolide les arguments qui ont permis d'établir la loi précédente.

Le rapport entre les règles de transformations et la connaissance symbolique du référent

- 39 Tous les écarts que nous venons de constater incitent à poser la question suivante : « pourquoi, malgré toutes les modifications énoncées, une image aussi peu fidèle nous permet-elle de reconnaître l'édifice évoqué sans difficulté? . Ceci semble (a priori) paradoxal, si nous résumons les « défauts » apparents de celle-ci :
- cette image est bien plus petite que le référent (monument),
 - elle est achrome quand celui-ci est polychrome,
 - elle ne respecte ni les proportions générales ni celles des parties du monument entre elles,
 - elle supprime certains éléments et en agrandit d'autres,
 - elle réduit considérablement le nombre des éléments répétitifs
 - et elle souligne certaines caractéristiques de l'édifice de façon caricaturale.
- 40 Un tel bilan devrait se traduire par de grandes difficultés d'identification de l'édifice et de compréhension de son aspect. Tous ces écarts qui nous éloignent des images-bases et affectent beaucoup le degré d'iconicité (ou de ressemblance formelle) des représentations. Tout ceci devrait donc constituer autant de difficultés de compréhension. Or il n'en est rien : non seulement les signes présents désignent efficacement le référent, mais les règles de simplification et d'accentuation appliquées, en soulignant de façon caricaturale les caractéristiques de l'édifice, ont pour effet de faciliter la lecture du message.
- 41 Pour que l'on reconnaisse un édifice malgré toutes les déformations, simplifications et accentuation opérées, il faut donc que notre cerveau effectue un effort de

reconnaissance des formes et que ces accentuations au lieu de perturber ce processus facilitent celui-ci¹⁹.

- 42 Parmi tous les signes utilisés il faut bien admettre que certains étaient considérés comme essentiels par les créateurs des images précitées (et donc aussi par leurs destinataires) alors que d'autres étaient considérés comme secondaires, au point d'être négligés (diminués ou éliminés). Les premiers signes avaient donc une importance fondamentale (nous les appellerons les **signes déterminants** ou plus simplement les **majeurs**) et les seconds n'avaient par conséquent qu'une importance mineure (nous les appellerons les **signes secondaires** ou plus simplement les **mineurs**).
- 43 Si nous reconnaissons quand même un référent à la seule observation des **majeurs** et malgré toutes les déformations de l'image, ceci ne peut se faire que parce que la structure générale de cette image et ses composantes correspondent à un modèle que nous avons déjà en mémoire.
- 44 Ce modèle ou « image mentale » joue donc le rôle de signifiant du concept de l'objet auquel est attribué le mot correspondant. L'image est reconnue parce que les signes qu'elle met en jeu sont majeurs, qu'ils sont placés dans un ordre pertinent les uns par rapport aux autres et que l'on peut attribuer au message ainsi défini un ou des mots connus que le cerveau a en mémoire. La forme et le sens sont liés. A ces images et formules iconographiques conventionnelles, un sens conventionnel est rattaché. Ceci signifie, par conséquent, que le sens attribué à l'image, comme à son référent, est de nature symbolique.
- 45 Il faut et il suffit qu'une image par sa structure et ses signes majeurs qu'elle contient ressemble à un modèle mémorisé pour que le référent soit désigné. Ainsi, très peu de signes suffisent à identifier rapidement un exemple familier.

L'image mentale

- 46 L'idée (ou concept) d'amphithéâtre correspond à une image mentale (une structure complexe faite de connexions neuronales) à laquelle a été attachée conventionnellement le mot²⁰. Le sens global de ce mot est donc symbolique (car c'est une formule, une règle susceptible d'applications infinies). Ce sens est aussi d'origine pragmatique car il a été construit par l'expérience (la visite d'un amphithéâtre, l'expérience concrète ou non de la première découverte de la chose). La « formule amphithéâtre » à laquelle notre mémoire fait appel à chaque fois que ce mot est prononcé ou à chaque fois que l'on voit une image qui l'évoque est, comme nous allons le constater, une structure mentale complexe.

L'apparition des signes visuels structurés que nous donne une image extérieure est une sorte de clé ou de déclencheur (de *stimulus*, de *representamen* selon les terminologies connues) du processus sémiotique (ou sémiose), celui par lequel notre cerveau les connecte avec les structures mentales correspondantes. L'image extérieure que nous proposons d'appeler « **imex** » (contraction des mots image et extérieure) joue le rôle de déclencheur de la sémiose. Les signes qu'elle contient ont pour fonction de stimuler le sens de la vue. Leur forme et leur mode d'association ressemblent (en raison de leur valeur iconique) à ceux que fournirait le spectacle réel de l'objet que l'on veut évoquer et ils désignent cet objet. Nous avons mémorisé ces formes et ces liens et avons appris à les lier au mot « amphithéâtre ». Nous appellerons désormais « **imen** » l'image mentale (contraction des mots image et mentale) la structure complexe comprenant tout ce qui

définit l'objet.

L'aspect iconique de l'image joue ici un rôle important puisque cette identification est fondée sur la ressemblance entre signes extérieurs et signes mémorisés. Cette ressemblance est celle qui existe entre l'**imex** et un seul aspect de l'**imen** que nous appellerons **imes** (contraction des mots image et simple). L'**imes** est exprimable par une image extérieure (**imex**) ressemblante, visualisable en deux ou trois dimensions. L'**imes** n'est donc qu'un sous-ensemble de l'**imen**. La partie complémentaire de cette dernière ne correspond qu'à des liens (liens du langage linéaire et liens du même ordre que les liens hypertexte en informatique). Nous proposons d'appeler cette partie non iconique de l'**imen** sous le nom d'**imel** (contraction du mot image et du mot lien).

L'**imen** comprend donc et rattache en une seule structure **imes** et **imel**. On peut, en effet, montrer le Colisée de Rome sous forme d'image (**imex**) mais on ne peut pas exprimer uniquement sous une forme iconique le nom de Titus, la date de 80 après J.C., ni aucun des nombreux renseignements qui, pourtant, constituent notre image mentale (**imen**) du Colisée. Nous ne pouvons qu'enregistrer ces informations et les écrire sous la forme aniconique de l'**imel**.

Il est bien établi aujourd'hui aussi que le concept d'une chose ne se borne pas à l'enregistrement des critères nécessaires et suffisants d'appartenance de cette chose à un type. Bien définir une chose implique d'en constituer le stéréotype ou ensemble des renseignements visualisables ou non, susceptibles de mieux le décrire²¹. Ceci veut dire que d'autres caractéristiques de l'objet doivent être mémorisées sous d'autres formes qu'une **imes**. Tous ces renseignements, mis en mémoire, peuvent cependant être exprimés en partie par des diagrammes, des tableaux, des séquences de symboles, des textes, des enregistrements divers, etc... Cette partie de l'**imen** qui ne peut donc pas être formulée sous une forme iconique simple est donc faite d'associations neuronales susceptibles de traductions formelles autres que le volume, mais qui sont partiellement traduisibles néanmoins visuellement sous une forme graphique (graphes, diagrammes) ou écrite (textes, formules écrites, recours à la métaphore, idéogrammes).

Tous ces réseaux expriment clairement les concepts qui y sont rattachés en un ensemble dense mémorisé et facilement reconnaissable. Nous appellerons cette partie de l'**imen** le « corps » de l'image. En effet, l'**imen** possède aussi des liens profonds qui en sont en quelque sorte les racines et qui définissent des champs sémantiques de plus en plus larges et de plus en plus flous au fur et à mesure qu'ils s'élargissent.

Ce sont des ébauches d'images qui ne franchissent pas le seuil du conscient, des structures organisatrices, des représentations archétypales, présentes et non révélées. Il n'est pas possible de les cerner complètement. Leurs contours sont flous, leurs extrémités se perdent dans les profondeurs de l'inconscient et s'entremêlent. Ces prolongements profonds de l'image mentale sont fatalement eux aussi faits de connexions neuronales. Ils existent et fonctionnent et entretiennent des relations entre eux.

⁴⁷ Mais notre but n'est pas de développer aujourd'hui des questions qui pourront faire l'objet de développements ultérieurs. Ceci nous amènerait au fond d'un lac obscur, dans les profondeurs de l'inconscient et nous ferait voyager au cœur d'un autre sujet qui nous éloignerait trop de l'archéologie.

Restons en donc à ce que nous ont appris les quelques images d'amphithéâtre que nous avons examinées. L'étude d'autres édifices permettra de confirmer ces règles et d'énoncer d'autres.

48 Nous n'avons fait que commencer à défricher un très vaste champ de recherche et tenté de lutter contre les difficultés dues à l'emploi du mot polysémique « image ». Quels que soient les mots qui s'imposeront à l'avenir, il faudra bien en trouver pour ne pas confondre des notions qui doivent absolument être distinguées.

Cependant, les quelques termes que nous avons proposés ici ont le mérite d'être simples. Tous conservent la trace du mot générique « image ». Ils tentent de simplifier les choses en répondant aux critères de ce que Peirce appelait la « morale terminologique »²². Des mots simples qui ressemblent à des mots usuels et qui introduisent la nuance utile à leur compréhension et des mots qu'il faut bien se résoudre à créer par nécessité.

NOTES DE FIN

1. Il faudrait citer les peintures du podium des amphithéâtres de Pompéi et de Mérida, celles du théâtre-amphithéâtre de Corinthe ou les fragments de baltei de l'amphithéâtre de Capoue et du Colisée de Rome.

2. Même aujourd'hui, les revues de sport ou la télévision nous présentent, presque toujours, les compétitions et non l'architecture des stades. Celle-ci n'est évoquée que beaucoup plus rarement et uniquement si le contexte le justifie : inauguration du stade de France de Saint-Denis, réalisations exceptionnelles pour les jeux olympiques faites, comme dans l'Antiquité, dans le but de valoriser des choix à caractère politique.

3. On peut citer ici la peinture murale commémorant la rixe sanglante survenue dans l'amphithéâtre de Pompéi où l'édifice est mentionné de façon schématique (délimitation de l'arène, esquisse des spectateurs dans la *cavea*, et mention allusive du *velum* mentionné sans respect de son échelle relative et de manière accentuée et simplifiée).

4. LEHMANN-HARTLEBEN, K. (1926), *Die Trajanssäule*, Berlin-Leipzig.

GAUER, W., (1977), *Untersuchungen zur Trajanssäule*, 1. Darstellungsprogramm und künstlerischen Entwurf, 76, p. 119sq, Berlin.

5. Pour tous les termes relatifs à la pragmatique: MOESCHLER, J.- REBOUL, A. (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Seuil, Paris.

Nous entendons par exposé iconique un message exprimé à l'aide de signes visuels, fondé sur l'aspect iconique des signes et une syntaxe propre au langage visuel. Sur la définition des trois aspects du signe, Icône, indice, symbole, nous renvoyons aux définitions de Charles Sanders PEIRCE : DELEDALLE, G. (1978), *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris; idem, (1979), *Théorie et pratique du signe*, Payot, Paris.

6. RODRIGUEZ-ALMEIDA (E.), (1980), *Forma Urbis Marmorea, Aggiornamento generale*, Rome.

7. Vitruve, *De Architectura*, Livre I, 2 ; GROS, P., (1996), *L'architecture romaine*, Vitruve, Picard, Paris, p.24, cite les volumes publiés dans collection des Universités de France dont livre I par FLEURY (Ph.) (1990), *de l'Architecture*, Paris.

8. REA, R., (1988), *Le antiche raffigurazioni dell'anfiteatro, dans Anfiteatro Flavio, Immagine, Testimonianze, Spettacoli*; archeologia e Storia di Roma, éd. Quazar, Rome, p.23-46.

9. Cette image a été prise à l'aide d'un objectif courant qui restitue une vision naturelle de l'objet à Rome en plein jour et donc sans volonté d'effets spéciaux tels que l'utilisation d'un très grand angle (*fish eye*) ni sans aucune augmentation de contrastes, effets de flou, changement de

couleurs ou trope iconique d'aucune sorte. REA, R., (1988), *Le antiche raffigurazioni dell'anfiteatro, dans Anfiteatro Flavio, Immagine, Testimonianze, Spettacoli*; archeologia e Storia di Roma, éd. Quazar, Rome, p.23-46.

10. DUC, L.J., *Le Colisée, dans Roma Antiqua, envois des architectes français (1788-1924)*, Paris, 1986, p. 258-291.

11. En ce qui concerne ces questions nous renvoyons à : PINON (P.) et AMPRIMOZ (F.X.), (1988), *Les envois de Rome, architecture et Archéologie*, collection de l'Ecole Française de Rome-110, Rome.

12. Certaines « règles de transformation » (géométriques, analytiques, optiques, cinétiques) concernant les écarts existants entre le référent et ses images, ont été énoncées en partie par J.M. KLINKENBERG et alii (1992), *Traité du Signe visuel*, Seuil, Paris, p.156-185; KLINKENBERG (1996), *Traité de sémiotique générale*, De Boeck, Bruxelles, p.300-307.

13. Sur le relief des Hateriii et son commentaire : REA, *idem*, p. 25; TURCAN, R., (1995) , *L'Art Romain*, Flammarion, Paris , p.114-116).

14. PANOFSKY , E. (1975), *La perspective comme forme symbolique*, ed. de Minuit, Paris 1975; DAMISCH, H. (1987), *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris.

15. Sur ces questions : P. VAILLANT, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris 1999.

16. TURCAN, R., *L'art romain*, Paris 1995, p.56-57 fig. 66.

17. A propos de tous les dipyques cités : DELBRÜCK, R.,(1929), *Die Konsulardiptischen und verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig.

18. HÖNLE, A.-HENTZE, A., *Römische Amphitheater und Stadien*, Zürich 1981, p.93.

19. LINDSAY, P -NORMAN, D, *Traitement de l'information et comportement humain*, Montréal 1980.

20. CHANGEUX, J.P., (1983), *L'homme neuronal*, Fayard, Paris. EDELMANN , G. , (1992), *Biologie de la conscience*, Paris.

21. REBOUL (A.)-- MOESCHLER (J.), (1998) , *La pragmatique aujourd'hui*, Seuil, Paris, p.131-146.

22. PEIRCE, *Ecrits sur le signe, op. cit*,p. 61-66.

INDEX

Index chronologique : Antiquité

Mots-clés : amphithéâtre, architecture, Colisée, contenu cognitif, degré d'iconicité, Forma Urbis, hiérarchisation dimensionnelle, image mentale, images, langage visuel, polymorphose, polysémie de l'image, signes déterminants

AUTEURS

JEAN-CLAUDE GOLVIN

Directeur de recherche au CNRS, Institut AVSONIUS, UMR 5607, Université de Bordeaux III.

Le décor des funérailles de Girolamo Aleandro Il Giovane à l'Académie des Umoristi : un art funéraire de l'éphémère à Rome en 1631

Sabine du Crest

- 1 Le 21 décembre 1631 eurent lieu à Rome les funérailles de Girolamo Aleandro Il Giovane. Organisée par l'Académie des Umoristi au palais Mancini, la cérémonie était un hommage rendu à l'un de ses fondateurs. De l'importance de ces funérailles dans le monde académique romain témoignent à la fois les descriptions données dans différentes correspondances et dans les « Avvisi di Roma » et les deux éditions successives de l'oraison funèbre. Ce sont les seuls éléments qui permettent de reconstituer le décor élaboré pour l'occasion par l'un des plus grands artistes romains, Pietro da Cortona à qui quelques mois plus tard fut confiée l'exécution du grand décor représentant Triomphe de la Divine Providence au palais Barberini.
- 2 Pour l'entrée des souverains, les cérémonies de l'élection des papes, les canonisations, les obsèques, l'inauguration d'un monument, la ville entière devenait une scène théâtrale, le lieu d'un rituel. Comme l'a montré Maurizio Fagiolo dell'Arco, la fête à Rome peut être considérée comme une véritable « vérification » de l'époque baroque puisque la fête en contenait tous les éléments, souvent poussés à leur extrême. Les funérailles furent parmi les meilleurs exemples de ces cérémonies romaines qui se présentent à l'historien comme des révélateurs de leur temps en livrant une sorte d'instantané de la commande, de la création et de la réception artistique. Dans ces tristes occasions, la salle des séances d'une académie devenait un des nombreux lieux de spectacle qui faisaient de Rome un théâtre permanent, une scène d'un type très original où les discours s'associaient aux représentations figurées pour un public très particulier.
- 3 L'étude d'un cas peut aider à comprendre le contexte du choix des artistes et des décors pour un public déterminé et à mieux cerner toute une période artistique. Témoin précis d'une commande, les funérailles permettent, en effet, de dater avec certitude un décor,

d'étudier un public connu grâce à des sources propres et donnent la possibilité de voir fonctionner un processus d'auto-représentation d'un groupe à travers l'un de ses membres et aussi de voir à l'œuvre des réseaux intellectuels, familiaux ou artistiques.

- 4 En même temps, un lien pourra être établi entre les discours d'éloge, art de l'éloquence qui accompagnait les funérailles et l'éloge graphique que constituait le décor. Les sources documentaires et les archives sont diverses : des essais, des lettres, des descriptions, des avis ...
- 5 Lieu de mondanité savante par excellence, le lieu de la cérémonie n'est pas choisi à la légère. Ce choix hautement symbolique fit parfois l'objet de guerre de préséance entre académies rivales, comme ce fut le cas pour les funérailles de Virginio Cesarini disputées par les Lincei et les Umoristi. D'autres fois, des cérémonies eurent lieu en deux endroits :
- 6 Girolamo Aleandro fut ainsi célébré à la fois chez les Umoristi et au Collegio Romano.
- 7 Le défunt Girolamo Aleandro né dans le Frioul en 1574 mourut brutalement en janvier 1629. Il était l'auteur de nombreux ouvrages sur les antiquités. À son intérêt pour les antiquités classiques, ecclésiastiques et orientales s'ajoutait un regard pionnier porté sur les mondes lointains (les Indes occidentales et orientales). Il connaissait tout Rome et se trouvait au cœur de tous les réseaux de la ville et de l'Europe des Lettres et des Arts. Il était ami d'Urbain VIII, du cardinal-neveu Francesco Barberini, de Cassiano dal Pozzo, de Peiresc dont il fut le plus important des correspondants italiens.
- 8 À l'Académie des Umoristi fondée en 1608, une académie marinienne et barberinienne eurent lieu des débats sur des points d'érudition, de critique littéraire et sur les antiquités.
- 9 Une vingtaine de leçons y furent données sur ces sujets par Aleandro. L'Académie comptait parmi ses membres les plus grandes familles romaines, de nombreux cardinaux parmi lesquels de futurs papes. Leur nombre augmenta sans cesse dans la première moitié du XVII^e siècle.
- 10 Certains étaient Français, comme Peiresc ou Gabriel Naudé. Ce fut la plus brillante Académie romaine du premier Seicento, concurrente de l'Académie des Lincei.
- 11 Dans le palais Mancini, d'abord, puis dans le palais de Pietro della Valle, sièges successifs de l'Académie des Umoristi, la salle de réunion était en permanence décorée de l'impresa dont l'auteur était le cavalier d'Arpin lui-même membre de l'Académie. On peut en avoir une idée à partir de la gravure qui figure dans l'ouvrage de Girolamo Aleandro sur l'impresa des Umoristi tiré des leçons données à l'Académie à sa création et publié à Rome en 1611. Selon le motto lucrézien, il s'agissait « d'adoucir les humeurs salées tirées de l'eau de la mer ». Le décor était également composé des portraits des princes et des académiciens les plus célèbres, selon la mode des portraits de savants, des galeries de portraits, une mode à la fois érudite, littéraire et mondaine. Ces décors étaient sans doute partiellement conservés pendant les cérémonies de funérailles.
- 12 S'y ajoutaient des éléments spécifiques aux funérailles :
- 13 Des tentures violettes, couleur de deuil dans l'Antiquité recouvraient les murs de la salle et des festons de cyprès paraissaient retenir les peintures représentant les *imprese* des académiciens, le portrait du défunt étant placé dans une position centrale. Le corps du défunt n'était jamais présent, il était donc représenté par son portrait physique fait pour l'Académie ou copié d'une autre collection romaine, mais aussi par son portrait intellectuel. Cet ensemble d'allégories, sur le mode de l'image peinte, constituait une

sorte de pendant aux discours prononcés devant ces décors, des allégories des vertus ou des domaines de l'activité intellectuelle du défunt. Ces décors comportant des œuvres peintes impliquaient la participation d'artistes proches de l'Académie qui avaient auparavant travaillé pour des Académiciens Umoristi ou qui eux-mêmes étaient membres de l'Académie. Cela sous-entendait une commande spécifique de certains académiciens qui finançaient le décor et choisissaient les maîtres d'œuvre.

- 14 Pour la célébration des funérailles d'Aleandro, le décor éphémère de l'Académie des Umoristi fut confié par le cardinal-neveu Francesco Barberini, dont Aleandro fut le secrétaire aux lettres latines et l'ami, à Pietro da Cortona.
- 15 Deux érudits liés aux Barberini et à la bibliothèque vaticane, le Français Joseph-Marie Suarez et l'Allemand Lucas Holstenius (1596-1661), géographe, antiquaire et bibliothécaire de la Vaticane travaillèrent ensemble à l'élaboration des inscriptions qui accompagnèrent les peintures. La correspondance de Peiresc et la biographie de Giambattista Doni, le grand musicologue de l'antiquité gardent le témoignage de cette cérémonie en hommage à leur grand ami, de même que la préface écrite par Agostino Mascardi pour l'oraison funèbre prononcée par Simeoni.
- 16 De l'importance de la cérémonie et du défunt témoignèrent les deux éditions de son oraison funèbre, la première à Rome en 1632 et la seconde à Paris en 1636 comportant la préface de Mascardi à François-Auguste de Thou, conseiller de Louis XIII, naguère reçu à Rome par Aleandro.
- 17 Dans quatre grandes toiles ornant la salle du sol au plafond, P. da Cortona représenta les quatre disciplines dans lesquelles le défunt s'était illustré : la Théologie, le Droit, l'Histoire, la Poésie, « avec parures, ornements et marques extraordinaires ». Il composait ainsi un véritable portrait « moral » ou allégorique d'Aleandro dont une particularité était justement l'intérêt multiple, comme le rapporta aussi Gaspardo di Simeoni dans son oraison funèbre. « Cette union formée en lui, dans un cercle régulier, de toutes les Sciences » pouvait rappeler son surnom académique, l'Aggirato (« le contourné »).
- 18 Ces différentes peintures allégoriques entouraient son portrait physique peint par Antonio Eclissi, un artiste qui travaillait alors pour Francesco Barberini pour établir des relevés de peintures paléo-chrétiennes et médiévales romaines. On y voit Aleandro debout derrière sa table de travail où sont posés livres, papier, et encrier. Une plume à la main il semble sur le point de cueillir une idée et de prendre une note. Comme pour son ami Marino, six ans auparavant, son portrait réalisé pour l'occasion le représentait dans une attitude coutumière et dans son occupation d'érudit.
- 19 Pietro da Cortona exécuta pour les funérailles d'Aleandro son premier grand décor peint pour les Barberini. L'année suivante, il commençait à travailler pour le plafond du palais des Quatre Fontaines, chef d'œuvre du décor plafonnant du baroque romain. De retour dans Rome, après une période d'exil consécutive à l'élection d'Innocent X Pamphili et à la disgrâce de sa famille, le cardinal Francesco Barberini commanda en 1660 un monument funéraire pour son vieil ami Aleandro. Transposition dans le marbre des éphémères appareils funéraires, ce monument a été exécuté à Saint Laurent Hors les Murs par les Giorgetti, sans doute sur un projet de Pietro da Cortona.
- 20 Pour mieux évaluer le contexte particulier de cette commande du cardinal Francesco Barberini en 1631, le rôle des Umoristi sur la scène artistique romaine du premier Seicento et mieux comprendre le caractère particulier de la composition des décors des

funérailles dans cette Académie dans les années 1610 à 1630, on peut se référer aux deux cérémonies qui précédèrent celle qui rendit hommage à Aleandro.

- 21 En 1613, pour le décor des funérailles de Giovan Battista Guarino, le nom d'Orazio Borgianni fut le seul à apparaître.
- 22 Le portrait du poète fut peint par Borgianni « peintre célèbre de Rome, en face de la porte d'entrée, et très ressemblant ». Le peintre caravagesque bien connu était lié au milieu des collectionneurs et des antiquaires romains, comme le montre son utilisation d'un antique de la collection des Farnese dans son Saint Charles Borromée à Saint Charles aux Quatre Fontaines. Le goût pour la peinture du Caravage et de ses suiveurs a été très vif chez de nombreux collectionneurs romains, comme Hasdrubal Mattei di Giove, également collectionneur d'antiques dans son palais de Campitelli et proche de G. Aleandro. Les oeuvres des artistes du courant classicisant n'étaient pas les seules à utiliser les antiques et à enrichir les collections des Romains les plus raffinés.
- 23 Douze ans plus tard, aucun des artistes cités n'appartenait plus au courant caravagesque, comme Borgianni, mort entre temps. En cela, les décors éphémères « vérifient » pour reprendre le terme de Maurizio Fagiolo dell'Arco le siècle baroque. D'autant plus qu'en 1631, les Umoristi ne firent appel qu'à un seul peintre, Pietro da Cortona. Sans doute est-il un peu facile de résumer l'évolution du goût de l'Académie dans notre parcours qui correspond bien à l'évolution des grands courants stylistiques romains : du caravagisme au premier baroque, en passant par un courant plutôt « classicisant » en 1625, marqué par la phase d'hésitation de Lanfranco, déjà « proto-baroque ».
- 24 Cette évolution a été aussi le résultat du choix personnel d'un Umorista comme Francesco Barberini pour Pietro da Cortona et pourrait signifier un certain infléchissement des commandes dans le sens d'un effacement progressif des caravagesques en faveur de P. da Cortona. Tous les grands artistes romains ne furent pas convoqués. Il y eut des absents comme Simon Vouet, Nicolas Poussin ou Guido Reni. Cependant, les Umoristi firent appel aux peintres les plus importants de l'Académie de Saint Luc reconstituée précisément en 1624, grâce au cardinal del Monte, autour du Cavalier d'Arpin, du Pomarancio, du Bernin et de Vouet. Deux de ces artistes ont collaboré aux pompes funèbres de Marino, plaçant ainsi les Umoristi en conformité avec les choix en vigueur à Saint Luc. Cet accord entre les tendances de ces deux Académies pourrait être aussi le signe de la part active prise par les Umoristi qui donnèrent à ces artistes une occasion prestigieuse de s'exercer ensemble, en mettant en pratique leurs résolutions.
- 25 Six ans avant les funérailles d'Aleandro, pour honorer la mémoire du grand poète italien et latin Giambattista Marino, pensionné par Louis XIII et qui venait à peine de rentrer de son séjour en France, pour s'éteindre à Naples fut élaboré un appareil somptueux. À son retour à Rome en 1624, il avait été accompagné de Poussin qu'il avait introduit dans le milieu académique et antique romain. Les Umoristi mariniens ont célébré en Marino leur « maître à penser ».
- 26 Girolamo Aleandro préparait alors sa *Difesa dell'Adone* en réponse aux critiques formulées contre l'oeuvre de son ami.
- 27 Rien n'était simple dans la Rome du Seicento. L'*Adone* fut mis à l'Index peu après. L'ouvrage d'Aleandro ne fut publié qu'après sa mort et imprimé par des presses vénitiennes et non romaines.

- 28 Le décor mis en place au palais Mancini composait une sorte de galerie, rappel de la Galleria de Marino. La principale décoration était constituée de huit tableaux de grand format peints en grisaille. Réalisée par des peintres « della prima classe de' più celebri che abbia oggidi l'Italia », sous la forme d'une émulation et en pendant pictural aux oraisons funèbres. En hommage à Marino « vero ed eloquente pittore », les décorations peintes concurrençaient la poésie marinienne, retrouvant encore et toujours les termes du paragone des arts en écho ou en miroir, selon la métaphore visuelle ou auditive choisie, au concept même de l'oeuvre de Marino. Toute une génération d'artistes célébrait le poète. Certains d'entre eux étaient aussi membres de l'Académie, comme le comte Francesco Crescenzi (Rome 1585-Naples 1648). Il s'était chargé de faire le portrait de Marino, assis, en train de composer dans une pose qui lui était coutumière, un livre posé sur le genou droit croisé sur la jambe gauche. À ses pieds parmi des livres figuraient une lyre, une flûte et une trompette surmontées d'une couronne, allusions à la poésie lyrique, pastorale et héroïque, trois genres dans lesquels Marino s'était distingué.
- 29 Cet artiste dilettante était le type même de l'académicien umorista, un homme influent dans les milieux de la création artistique et littéraire de la Rome des premières décennies du XVIIe siècle. Ami proche de Marino qui lui légua sa collection de dessins, il participa à l'illustration gravée des *Documenti d'Amore* édités par les Barberini en 1640. Son frère Giovan-Battista (Rome 1577-Madrid 1635) surintendant de la chapelle Pauline de Santa Maria Maggiore avait pu mener une véritable politique artistique, faisant travailler le Cavalier d'Arpin, Baglione, Cigoli et Guido Reni. Dans leur palais de Sant'Eustachio, les deux hommes régnaient sur une Académie qui fut à la fois un lieu d'étude et un atelier, proposant eux-mêmes des sujets à de jeunes peintres. Cristoforo Roncalli, dit Le Pomarancio (1552-Rome 1626), en fut le maître officiel. Ce ne fut donc pas le fruit du hasard mais du jeu de ce réseau serré de relations si l'on fit appel à ce dernier pour le décor des funérailles de Marino un an avant sa mort. Le Pomarancio représenta l'Honneur, à côté de la Vigilance, un jeune homme qui doit d'abord passer par le temple de la Vertu pour entrer dans celui de l'Honneur.
- 30 Un autre grand mécène romain des arts et des lettres lié aux Barberini et à la France, le prince cardinal Maurice de Savoie fut aussi un membre influent de l'Académie des Umoristi. Fondateur de l'Académie des Desiosi, qui comptait parmi ses membres nombre d'Umoristi comme Aleandro et des artistes comme Artemisia Gentileschi, il patronnait notamment Giovan Giacomo Sementi, (Bologne, 1583-Rome 1640) originaire de Bologne et suiveur de Guido Reni. Ce fut à ce dernier que l'on commanda une figure allégorique de l'Académie des Umoristi placée dans le décor des funérailles de Marino : une Vertu avec une trompette à la main, au-dessus de la Louve avec Romulus et Rémus. Giovanni Valesio (Bologne 1561-Rome 1641), un autre bolonais de Rome fit une jeune femme assise le front appuyé sur l'index de la main droite accompagnée de Mercure et d'enfants ailés lui montrant les étoiles, symbole des inventions de Marino. Il fut l'auteur d'un autre tableau où il représenta la Vigilance, avec à ses pieds un coq, « hiéroglyphe » de la Vigilance : pour montrer les travaux et les veilles du défunt pour parvenir à son triomphe. À Giovanni Baglione, artiste et historien de l'art (Rome 1566-1644) était revenue la charge de peindre la Poésie une femme couronnée de laurier en signe d'immortalité, dans la main droite l'Iliade et l'Odyssée et dans la main gauche, l'Énéide de Virgile, plus d'autres livres de poètes anciens et modernes qui ne sont malheureusement pas cités dans la relation du décor. Ces trois grands textes

anciens étaient représentés ici comme référence absolue et modèle de la poésie moderne, celle de Marino. Giovanni Lanfranco (Parme 1582-Rome 1647) exécuta un tableau allégorique placé sur le côté gauche de la salle : la Rhétorique. Précisément pendant cette période, entre 1625 et 1627, Lanfranco travaillait au décor de la coupole de l'Assomption à Sant'Andrea della Valle. Dans son art ce fut une époque clef pendant laquelle par-delà la leçon des caravagesques, le peintre originaire de Parme retrouvait le modèle du Corrège. Au dernier cité, le Cavalier d'Arpin (Arpino 1568-Rome 1640) membre de l'académie des Umoristi depuis les débuts et proche d'Aleandro, était revenu le privilège de peindre une Renommée ceinte d'un voile avec deux grandes ailes et soufflant de la main droite dans une trompette pour annoncer le nom de Marino.

- 31 Un point intéressant doit être précisé. Les allégories des appareils funèbres de Guarini, de Marino et d'Aleandro ont été peintes d'une façon particulière. Les descriptions les qualifient de *chiaroscuro* ou de « monochromes ». Les allégories représentant des sculptures feintes étaient en effet peintes en grisaille. Cette quasi-absence de couleur paraissait convenir au deuil. Pour les funérailles d'Aleandro, les différentes descriptions incomplètes signalent cependant toutes ce point : les ornements comme les statues feintes étaient peints en monochrome.
- 32 Ce type de peinture intéressait alors beaucoup les savants antiquaires, surtout dans l'entourage de Cassiano dal Pozzo, notamment Carlo Dati et Nicolas Poussin qui écrivirent sur le sujet des *monocromata* antiques. Leurs recherches ont contribué à remettre en vogue ces procédés considérés comme antiques qui furent exploités dans l'occasion particulièrement appropriée des décors des funérailles commandés par les Umoristi.
- 33 L'Académie se plaçait ainsi en pointe des tendances littéraires, antiquaires et artistiques des années 1620. On ne peut être surpris : cette brillante Académie comptait parmi ses membres les hommes les plus actifs pendant cette période dans ces différents domaines entre lesquels elle contribua justement à faire le lien. Ce lien se révélait si serré que le réseau des relations établies entre mécènes, hommes de lettres et artistes finissait par déterminer étroitement les commandes. Les Umoristi composaient une Académie littéraire d'une grande érudition et en même temps une sorte « d'atelier artistique », un lieu d'expérimentation des goûts, et d'expression des choix artistiques qui se manifestèrent dans les moments de visibilité particulière que furent les funérailles.

INDEX

Index géographique : Europe, Italie, Rome

Mots-clés : rituel, décor, allégorie, Accademia delli Umoristi, spectacle, éloge graphique, portrait intellectuel, baroque romain, grisaille, art éphémère, funérailles, Umoristi

Index chronologique : époque moderne, XVII^e siècle

AUTEURS

SABINE DU CREST

Maître de conférences à l'Université de Bordeaux III

Les décors des pompes funèbres en France 1643-1683 : naissance d'un genre.

Anne Péan

- 1 En 1924 et 1925 paraissait, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, une série de trois articles consacrés au « genre décoratif funèbre » : l'auteur, André Tessier, entendait faire « l'esquisse d'une histoire [des] débuts [de ce genre] en France ». Cette « esquisse », déjà ancienne, s'impose comme un premier jalon dans l'étude de ce « genre ». Mais elle demeure aussi une des rares tentatives d'en écrire l'histoire : à quelques exceptions près, le domaine reste un champ de recherches en friches.

André Tessier, suivi par la plupart de ceux qui se sont intéressés au sujet, faisait débiter l'apparition des machines funèbres « à l'italienne », en France, en 1669, lors des funérailles de la reine d'Angleterre, Henriette-Marie de France, à Saint-Denis. Si l'on peut effectivement retenir cette date comme celle du premier mausolée dressé lors d'une cérémonie funèbre organisée par la Couronne, il faut néanmoins la relativiser. Car depuis quelques décennies, les jésuites organisaient dans leurs murs des pompes funèbres aux décors ambitieux, introduisant au sein de la société cisalpine le nouveau « genre décoratif ».

Les services organisés à la mort de Louis XIII, en 1643, permettent d'établir des comparaisons : alors que les cérémonies officielles à la charge des Menus Plaisirs, perpétuèrent la tradition de la chapelle ardente, les pères de la Compagnie de Jésus déployèrent un faste exceptionnel dans le décor des églises où ils célébrèrent des services à la mémoire du roi. Fidèles en cela à leurs principes éducatifs, qui accordaient une place fondamentale au spectacle comme outil pédagogique, ils mettaient un point d'honneur à dresser des mausolées immenses. Mais cette politique du spectacle édifiant s'inscrivait également dans une logique de défense de la « vraie foi », dont les pères se faisaient les fers de lance dans toute l'Europe catholique. Et face aux cours italiennes, d'Espagne, d'Autriche, de Lorraine ou de Pologne, la cour française semblait refuser le discours militant des décors funèbres éphémères.

Au cours des décennies suivantes, les Menus Plaisirs adoptèrent brutalement la mode

italienne. Ils trouvèrent alors facilement des artistes à qui confier les décors, artistes déjà ouverts au genre comme le montrent les planches gravées par Marot, ou la pompe funèbre du chancelier Séguier organisée par l'académie royale de peinture et de sculpture, en 1672.

La collaboration du père jésuite Ménestrier avec le dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, Jean I Berain, chargé à partir de 1675 de la réalisation des décors éphémères, révèle la prise en compte par les Menus Plaisirs du « savoir-faire » de la Compagnie en la matière. Le père Claude-François Ménestrier, qui allait écrire quelques années plus tard un traité des *Pompes funèbres*, était entré en scène lors des cérémonies organisées à la mémoire des deux duchesses de Savoie, en 1664, puis d'Anne d'Autriche, en 1666. Théoricien fascinant par l'ampleur de ses travaux, il inventa le programme des pompes funèbres de Turenne, en 1675, à Notre-Dame, et de la reine Marie-Thérèse, en 1683, à Saint-Denis.

Les pompes funèbres organisées pour la reine, en 1683, par leur nombre et par leur ampleur, marquèrent un apogée dans le règne de Louis XIV : aucun autre Grand du royaume, pas même le roi, ne fut honoré *post mortem* d'une telle abondance de décors éphémères. Dorénavant, le « genre décoratif funèbre » à la mode italienne, importé par les jésuites, était « naturalisé », et, porté par le génie de Berain, il devait s'imposer, y compris lors du décès de personnages relativement secondaires sur l'échiquier social.

Le cas de la France en 1643

- 2 L'histoire des pompes funèbres en Europe au XVII^e siècle n'est pas l'objet de cet article. Néanmoins, on doit avoir à l'esprit l'étonnant contraste entre le faste décoratif déployé dans la plupart des cours européennes, durant la première moitié du siècle, lors des funérailles des princes, et la modestie des décors funèbres pratiqués en France. Durant toute cette période, à Vienne, Madrid, Rome ou Bruxelles, on vit s'élever d'immenses machines, catafalques hauts de plusieurs mètres, peuplés d'allégories, d'emblèmes macabres, de squelettes, sous un luminaire exceptionnellement riche et abondant.

On observe en réalité une corrélation entre la zone d'extension de cette mode et les territoires gagnés à la réforme catholique. Le zèle des Habsbourg à faire triompher la « vraie foi » s'exprimait aussi dans le faste de la mort. Le même phénomène avait cours dans toute l'Italie où, depuis un siècle, on multipliait les grandes machines funèbres, et encore en Lorraine, en Savoie, ou en Pologne.

Ces pompes funèbres étaient connues en France : en 1684, Ménestrier avait connaissance de cent dix-sept livrets, et l'abbé de Marolles constitua des recueils de gravures dès les années 1630. Pourtant, le royaume restait en marge de ce courant et maintint, jusqu'au milieu du siècle, les traditions anciennes : l'église, toute tendue de deuil, n'abritait qu'une chapelle ardente, et le convoi funèbre restait l'événement principal des rituels funèbres, celui qu'on immortalisait par la gravure.

Les cérémonies organisées à la mort de Louis XIII, en 1643, illustrent ce « retard » de la cour française à adopter la mode italienne ou espagnole. Une estampe montre le corps du souverain exposé sur son lit de parade juste après son décès, à Saint-Germain-en-Laye, avant sa mise en bière. Son titre annonce la pompe funèbre du roi, pourtant c'est bien du transport du corps à la nécropole royale dont il est question dans le texte imprimé.

Le détail des décorations du chœur de l'abbatiale, le jour de l'inhumation, le 22 juin 1643, est rapporté par les textes contemporains : on apprend que des tentures noires

chargées d'armoiries avaient été accrochées dans toute l'église, une chapelle ardente et un dais dressés dans le chœur, et des luminaires à profusion disposés partout. La chapelle ardente avait quatre pyramides à ses angles, surmontées de fleurs de lys, et portait 1500 cierges. Dispositif impressionnant sans doute, très lumineux, mais bien modeste en regard du catafalque dressé à l'initiative du grand-duc de Toscane Ferdinand II, à la mémoire du même Louis XIII, dans l'église San Lorenzo : à Saint-Denis, pas une statue, aucune devise, simplement des armoiries et un luminaire fourni ; à Florence, un mausolée octostyle fermé par une immense couronne royale, sur une estrade octogonale, et des squelettes assis au pied des piliers de la nef toute tendue de noir, avec des devises.

Certes, le roi Louis XIII avait expressément demandé, sur son lit de mort, qu'on fasse preuve d'une grande simplicité pour ses pompes funèbres. Pour autant, on ne peut attribuer la modestie de la chapelle ardente à ces seules volontés du défunt : n'avait-on pas accumulé dans la basilique pour près de 5000 livres de cierges, somme importante qui contraste avec l'humilité affichée. Lors du service solennel célébré cinq jours plus tard à Notre-Dame de Paris, on ne vit pas davantage de mausolée comparable à la « machine » de San Lorenzo.

Cette permanence des traditions anciennes relève, à mon sens, de la position française face à la réforme catholique : depuis l'édit de Nantes, la tolérance envers la « religion prétendue réformée » prévalait, bon an mal an, dans le royaume. Si les terres de la Contre-réforme militante étaient aussi celles où de grands décors étaient déployés lors des pompes funèbres des Grands, la timidité de la France à adopter cette mode peut s'expliquer par son approche toute gallicane de la réforme catholique.

Les jésuites en France et les décors funèbres

- 3 Dans ce contexte, le rôle joué par les jésuites, ces « champions de la Contre-réforme », dans l'introduction en France de cette mode, se comprend aisément : fers de lance de la papauté et de la « vraie foi », ils célébraient des pompes funèbres et construisaient de grands décors dans toutes leurs maisons européennes, à chaque fois que l'occasion leur en était donnée. A la mort de Louis XIII, la Compagnie fit honneur à la mémoire du roi qui lui avait confié son cœur : à Cahors, elle dressa un mausolée octogonal à quatre étages ; à Pau, quatre consoles soutenant une pyramide entouraient la représentation ; à Rouen, un catafalque ovale, de dix-sept pieds de long sur douze de large, porté par quatre colonnes corinthiennes, occupait le chœur de l'église des pères ; enfin et surtout, à Paris, dans l'église Saint-Louis la bien nommée, où allait reposer le cœur du monarque, une installation à trois étages fut dressée à la croisée du transept. La représentation en occupait le premier niveau ; au second, quatre colonnettes d'argent portaient une urne double imitant celle, en métal précieux, qui renfermait le cœur de Louis XIII ; huit consoles et quantité de chandeliers composaient le dernier étage, supportant encore une pyramide tournée en spirale et terminée par une fleur de lys. Et, dans chaque église, des devises et emblèmes, qui s'ajoutaient aux armoiries et chiffres habituels.

Ces services chez les jésuites furent décrits en détail dans la *Gazette*, mais aucune gravure ni aucun livret n'immortalisèrent l'événement. Dans la « politique des spectacles » de la Compagnie, les cérémonies et leurs décors éphémères entraient dans une même logique didactique et pédagogique, celle de la formation intellectuelle par la mise en scène et le jeu théâtral : les élèves devaient s'affronter dans des joutes oratoires

et jouer des pièces de leur propre invention, afin de devenir d' « honnêtes hommes » maîtrisant éloquence et rhétorique. Les pompes funèbres apparaissaient comme des occasions de mettre en scène un discours sur la mort, discours d'autant plus persuasif qu'il était matérialisé dans les décors. Car, comme l'écrivait le recteur du collège de Billom en 1557 : « On ne joue pas de spectacles de ce genre sans émouvoir les âmes et sans un fruit spirituel plus qu'égal à celui d'un sermon réussi ».

En 1645, à la mort du cardinal de la Rochefoucault qui avait lui aussi fait don de son cœur aux jésuites, un mausolée fut, en toute logique, dressé dans la cour de leur collège parisien de Clermont : une pyramide surmontée d'un cœur, tandis que sur les quatre faces de la cour étaient accrochés des tableaux de la main de Vignon.

Deux ans plus tard, les jésuites reçurent le cœur du défunt prince de Condé, Henri II de Bourbon, ancien élève de la Compagnie. La même cour du collège de Clermont fut tapissée de tableaux et de devises, et occupée en son centre par un mausolée à trois étages, de cinquante pieds de haut, soit environ 16 mètres. Mais la Compagnie rendit aussi hommage au prince dans son collège de Bourges : au centre de l'église, une haute chapelle ardente, coiffée d'une impériale, supportait la représentation d'un cœur ; au-dessus de l'autel majeur, on avait placé un tableau représentant une pyramide, entre deux figures tenant trophées d'armes et étendards militaires ; à la croisée du transept, quatre figures - la Foi, l'Espérance, la Charité et la Religion - s'adossaient aux piliers, sous des inscriptions et des emblèmes. Plus encore que les décors, modestes, de l'église, ceux installés dans les salles du collège devaient être remarqués : tableaux, emblèmes et chiffres ornaient trois premières salles, et dans une quatrième s'élevait un sépulcre feint, de papier noirci, « artistement taillé en diverses figures », selon la *Gazette*.

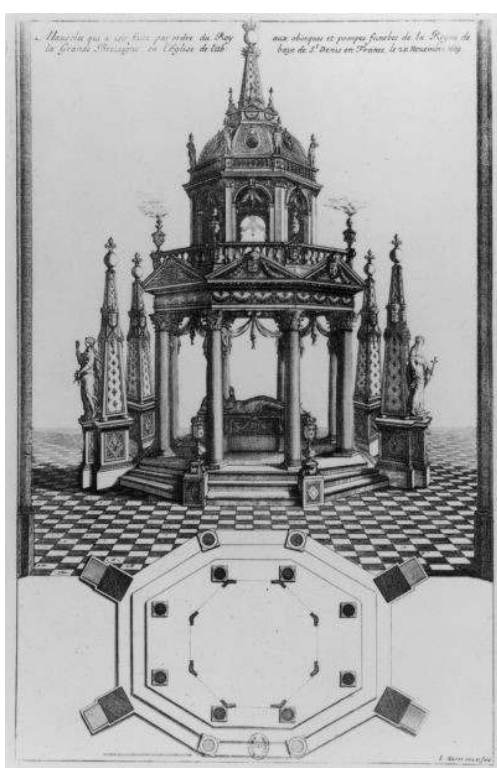
Ainsi les pères jésuites honoraient-ils, avec la théâtralité qui leur était coutumière, le souvenir d'un de leurs anciens élèves, formé lui-même dans cette pédagogie du spectacle, et qui pouvait être loué, à travers les décors, pour la sollicitude dont il n'avait cessé de faire preuve à l'égard de la Compagnie. Dans le même temps, les cérémonies officielles organisées à la mémoire du Premier Prince du Sang restaient parfaitement traditionnelles, avec chapelle ardente, lés de velours, et luminaire abondant.

A la mort d'Anne d'Autriche, en 1666, aucune évolution n'apparut non plus lors des services célébrés aux frais des Menus Plaisirs. Mais les jésuites, une fois encore, se signalèrent par l'invention de décors éphémères : le père Ménestrier inventa le programme décoratif de l'église du collège de Grenoble, variations sur le thème des *Grâces pleurantes sur le tombeau de la reine tres-chrestienne Anne d'Autriche*, avec tableau sur le portail d'entrée, squelettes autour de l'autel, et médailles autour de l'église. Le décor s'avérait en réalité modeste, mais riche de correspondances érudites qui nécessitaient de longues justifications et explications, consignées dans un livret. Le souci apparaissait de faire connaître au public le contenu du programme décoratif, au-delà de l'impact immédiat attendu sur les spectateurs. Ménestrier, fier de ses inventions savantes - et les programmes qu'il élaborait relevaient immanquablement de l'érudition la plus recherchée, voire la plus alambiquée - s'attachait à en faire profiter un large public, grâce à ses descriptions. Aucune gravure ne fut cependant réalisée : les livrets insistaient sur le contenu édifiant des programmes décoratifs, et non sur leur valeur esthétique.

L'adoption des « grandes machines » par les Menus à partir de 1669

- 4 Il fallut attendre 1669 pour qu'un mausolée fût érigé à Saint-Denis, lors des funérailles d'Henriette-Marie de France, reine d'Angleterre en exil, célébrées le 20 novembre, mausolée qui devait être transporté à Notre-Dame pour le service solennel du 25 novembre suivant. C'était la première fois qu'une telle construction apparaissait tant à Saint-Denis qu'à Notre-Dame, aux frais de la Couronne, et, d'emblée, on en réalisa une estampe qui montre un attique à huit arcades au-dessus d'un édifice octostyle formant un octaèdre oblong (fig. 1).

Fig. 1 : Jean MAROT, Mausolée qui a esté fait par ordre du Roy aux obseques et pompes funebres de la Reyne de / la Grande Bretagne, en l'Eglise de l'abbaye de S^t Denis en France le 20. Novembre 1669



Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Qb1 fol. 1669, M 92637. Titre à l'intérieur du trait carré, en haut, sur deux lignes ; signature en bas à droite : I. Marot inu. et fecit.

- 5 La description assez minutieuse qu'en donna la *Gazette* détaillait les couleurs de chaque élément de l'architecture : de l'or, du bronze, des marbres feints. Autour du mausolée, quatre figures de Vertus, de marbre blanc, grandeur nature, s'adossaient à des pyramides. Pour ce coup d'essai, les Menus offraient un catafalque digne des précédents jésuites. Dès l'année suivante, le mausolée dressé dans le chœur de Notre-Dame, le 13 août 1670, à la mémoire de François de Vendôme, duc de Beaufort, fut lui aussi reproduit et diffusé (fig. 2).

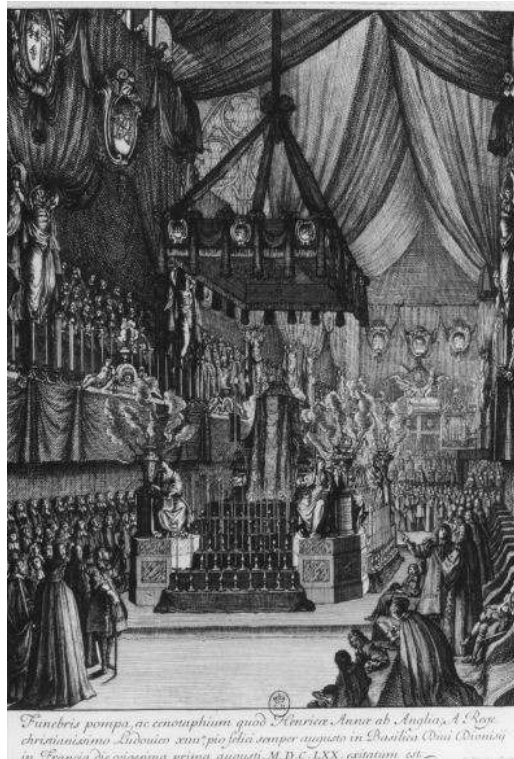
Fig. 2 : Jean LEPAUTRE, Mausolée de François de Vendôme, duc de Beaufort, dressé dans le chœur de Notre-Dame de Paris le 13 août 1670. D'après Henri Gissey.



En bas à gauche : Gissey inuen., et à droite : le Pautre sculp. cum Pri. Regis ; au centre, brochant sur l'image, les armoiries du duc d'Aumont, à qui l'estampe est dédiée. Dans la marge inférieure, dédicace sur quatre lignes, commençant par : Excellentissimo viro Domino Ludouico Mariae... et finissant par : ...humillimus cliens Henricus Gissey. 460 x 333 mm. Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Ed 42 b, p. 12.

- 6 L'allure de ce mausolée est bien différente de celle du mausolée d'Henriette de France. Celui-ci semblait tout aérien, celui-là apparaît lourd, dense, superposition de trois blocs : un socle quadrangulaire, sur les faces duquel sont dépeintes les grandes batailles livrées par le défunt ; au-dessus, ses armes, encadrées par quatre grands squelettes, qui soutiennent l'étage supérieur, au sommet duquel repose la représentation, gardée par les quatre Vertus cardinales. Un très court livret avait été imprimé avant même la cérémonie, qui expliquait les principaux éléments du mausolée inventé par Henri Gissey, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, et qui nous apprend que la pompe funèbre avait été ordonnée par Louis XIV. Quelques jours plus tard seulement, le 21 août, un autre mausolée était dressé, dans le chœur de la basilique Saint-Denis cette fois, pour les funérailles solennelles de Madame, Henriette-Anne Stuart. C'était l'œuvre du même Henri Gissey, gravée par le même Jean Lepautre (fig. 3).

Fig. 3 : Jean Lepautre, d'après Henri Gissey, Pompe funèbre de Madame, Henriette-Anne d'Angleterre, à Saint-Denis, le 21 août 1670



Dans la marge inférieure, légende sur trois lignes commençant par : *Funebris pompa, ac cenotaphium...* et finissant par : *M.D.C.LXX exitatum est* ; au-dessous, de gauche à droite : *H. Gisseyin. - cum Priuil Regis - le Pautre sculp.* ; 329 x 233 mm. Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Collection Hennin, tome L, 4544.

- 7 C'est lors de ces obsèques que Bossuet prononça une si célèbre oraison funèbre : « O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable, où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte ! » L'éloquence spectaculaire de l'évêque de Condom trouvait dans les décors de la basilique un écrin exceptionnel, et l'alliance des uns et de l'autre devait susciter une émotion intense, tous les effets théâtraux se conjuguant pour ébranler les âmes. Le catafalque d'Henriette-Anne d'Angleterre était plus modeste que ceux de Beaufort ou d'Henriette-Marie de France, mère de la défunte, quelques mois plus tôt. C'était une structure légère, sans architecture : sur un socle de quelques marches, on avait posé la représentation ; aux angles, sur des piédestaux, huit statues s'adossaient à des autels, la Noblesse, la Jeunesse, la Poésie, la Musique, la Foi, l'Espérance, la Force et la Douceur. Mais la décoration dut surtout impressionner par l'utilisation massive des tentures qui masquaient totalement la lumière du jour.

Ainsi, en quelques mois, les Menus avaient organisé et financé les décors des services solennels de trois défunts, dans les sanctuaires de Saint-Denis et de Notre-Dame, où l'on avait pu admirer, pour la première fois, des " machines " spectaculaires, à l'italienne. L'apparition et l'adoption de cette mode posent question : pourquoi fallut-il attendre si longtemps, alors que les jésuites avaient habitué leur public à de tels décors éphémères ? Et pourquoi adoptait-on cette mode, au lieu de perpétuer la tradition de la « chapelle ardente », fermement implantée ?

Pour les contemporains, Jean I Berain, successeur de Gissey, joua un rôle capital dans

cette évolution, comme en témoigne un petit texte largement postérieur, rédigé en 1711 par le maître des cérémonies Desgranges. Il s'agit du Procès-Verbal des services funèbres du Grand Dauphin, où Desgranges rapporte qu'on a balancé, alors, pour déterminer « s'il convenoit mieux de prendre l'ancien usage des ornemens et tentures qu'on faisoit en pareil Cas, et qu'on avoit fait en dernier lieu pour le feu Roy et pour la Reyne mere [Louis XIII, en 1643, et Anne d'Autriche, en 1666] ou si on suivroit la maniere Introduite dans les derniers temps par Berain dessinateur du Cabinet du Roy qui depuis plusieurs années s'estoit mis dans le Goux de faire des Mauzolées et des Decorations qui paroissent plus convenables a un theatre d'opera qu'a une Ceremonie aussy serieuse que celle la ».

Ce court passage témoigne des réticences des officiers chargés d'organiser les cérémonies, à poursuivre une mode qu'ils jugeaient inconvenante, incompatible avec la tradition, et dont ils faisaient porter la responsabilité à Berain. En 1711, celui-ci venait de disparaître, et, sans doute, sa mort permettait-elle aux nostalgiques d'envisager un retour au passé. En réalité, Berain ne fut nommé au poste de dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, et par conséquent, chargé des décors éphémères, qu'en 1675. On ne peut donc lui attribuer la paternité de la mode nouvelle, mais Desgranges le fit presque à juste titre, car depuis sa nomination, Berain avait inventé la quasi totalité des décors funèbres financés par les Menus.

Le changement est plutôt à rapprocher de l'accession de Colbert à la charge de secrétaire d'Etat de la maison du Roi. Colbert était surintendant des Bâtiments du Roi depuis 1664, mais c'est en 1669 qu'il prit en main la Maison du Roi, dont dépendaient les Menus Plaisirs ; et c'est en 1669 qu'on dressa un premier mausolée dans le chœur de Saint-Denis. La corrélation des deux faits ne peut être négligée : Colbert souhaitait probablement étendre sa politique artistique de prestige aux pompes funèbres, la France ne pouvant rester en deçà des grandes cours européennes en matière de funérailles et de décors éphémères. Elle devait rapidement prouver ses capacités, dans des réalisations exceptionnelles, dirigées par le talentueux Berain.

Après 1672 : maturité des décors éphémères

- 8 Avant d'évoquer les premiers décors funèbres de l'invention de Berain, il convient toutefois de mentionner une cérémonie qui ne fut pas le fait de la Couronne, mais celui des artistes de l'académie : en 1672, à la mort du chancelier Séguier, les peintres et sculpteurs décidèrent d'honorer la mémoire de leur Protecteur. Et, sous la direction de Charles Le Brun, personnellement obligé envers le chancelier, ils réalisèrent une décoration funèbre exceptionnelle, que la verve de Madame de Sévigné n'a sans doute pas peu contribué à rendre célèbre. « Ma bonne, il faut que je vous conte. C'est une radoterie que je ne puis éviter. Je fus hier à un service de Monsieur le Chancelier à l'Oratoire [...]. Jamais il ne s'est rien vu de si magnifique, ni de si bien imaginé ; c'est le chef-d'œuvre de Le Brun ». Mais si ces décors nous sont familiers, c'est aussi grâce à la planche de Sébastien Le Clerc représentant une vue d'ensemble de l'église de l'Oratoire, avec le mausolée dressé en son centre. Aux angles d'une estrade à cinq degrés, quatre figures de Mort étaient assises sur des piédestaux ; au sommet des marches, quatre Vertus debout soutenaient le sarcophage et la représentation ; dans les airs, quatre génies ailés élevaient une pyramide de lumière, d'où s'envolait une Renommée tenant le portrait de Séguier. Et, tout autour de l'église, tableaux, tentures et devises, squelettes et sabliers composaient un ensemble décoratif unique, digne du défunt, mais

aussi prouesse et fierté des académiciens qui l'avait entièrement financé et réalisé. Cette pompe funèbre marqua certainement les esprits et dut contribuer à familiariser le public parisien à ce genre de décors.

Trois ans plus tard, la mort du vicomte de Turenne offrit aux Menus l'occasion d'égaliser la magnificence du service du chancelier. Car le roi avait décidé d'honorer la mémoire d'un grand chef de guerre : outre la commande de son tombeau à Le Brun, pour la basilique Saint-Denis, il fit célébrer un service solennel dans le chœur de Notre-Dame, le 9 septembre 1675. Ménestrier fournit le programme des décors, que Berain dessina. Le père jésuite livra au public une savante description de son dessein dans un livret, tandis que Jean Lepautre gravait le mausolée et la décoration du chœur (fig. 4).

Fig. 4 : Jean Lepautre, d'après Jean I Berain, Catafalque pour les obsèques de Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne dressé à Notre-Dame de Paris le 9 septembre 1675



Au bas de la pl., brochant sur la marge, les armoiries d'un membre de la famille Portier ; 423 x 284 ; non signé. Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Qb1 fol. 1675.

- 9 Le mausolée devait être un unicum dans l'histoire du genre : une tour de plan ovale. Jérôme de La Gorce a su résumer le symbolisme touffu dont Ménestrier l'avait chargée : “ la tour, dont était composé le mausolée, était censée évoquer à la fois celle du roi David, susceptible de rappeler que Louis XIV avait commandé la cérémonie, l'aspect des tombeaux des princes valeureux de la Rome antique, les figures de l'Eglise et de la Vierge dans le Cantique des cantiques, allusions à la conversion au catholicisme de Turenne, enfin les armes de ce soldat qui portait également le nom de La Tour d'Auvergne ”. Il avait sans doute fallu tout le talent de Berain pour réussir à dessiner un mausolée équilibré, construction esthétiquement satisfaisante malgré le poids des références érudites dont Ménestrier l'avait investi.

La collaboration des deux hommes dut être difficile, voire ombrageuse. Elle ne fut pas

renouvelée à la mort de la reine, en 1683. Méneestrier dirigea les travaux à Saint-Denis, tandis que Berain inventait les décors pour Notre-Dame, les plus majestueux, dignes de la cérémonie dans l'église métropolitaine. Mais, pour la reine, on célébra, dans tout le royaume, de très nombreux services, avec souvent de grands décors. C'était l'apogée du genre : les machines funèbres étaient définitivement adoptées en France, et partout, se dressèrent des mausolées en l'honneur de la reine. Aucun autre défunt ne fut honoré, *post mortem*, d'une telle quantité de décors éphémères, pendant tout le règne de Louis XIV. Si le rang de la défunte explique le nombre de services célébrés à sa mémoire, l'abondance des décors relevait bien de l'adoption généralisée de la mode des mausolées.

Sur un almanach de l'année 1684 furent représentés quelques uns de ces services : celui érigé dans le chœur de Notre-Dame, par Berain, au centre, et les décors de Saint-Denis, de Notre-Dame de Nazareth à Aix-en-Provence, de Saint-Corneil de Compiègne, ou encore des Célestins d'Avignon et de Notre-Dame du Havre tout autour. Berain avait inventé, pour la cathédrale de Paris, une structure simple, rappelant le mausolée de Séguier : quatre figures portaient la représentation, sur un socle encadré de quatre pyramides. Un immense dais magnifiait le dispositif.

A Paris, on put voir un autre mausolée de taille, dans l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés : un baldaquin à quatre colonnes supportait la figure de cire de la reine, accompagnée d'un ange lui montrant le Ciel. Le fameux sculpteur en cire Antoine Benoist avait inventé le décor, sans doute en collaboration avec l'architecte Pierre Bullet, et fourni les figures au naturel de Marie-Thérèse, de l'ange, et de l'Europe éplorée qui se tenait devant la représentation. Huit autres figures flanquaient les colonnes, formant toutes ensemble un portrait moral quelque peu idéalisé de la défunte, détaillé dans deux livrets.

Le Mercure, comme il se devait, se fit l'écho de nombreux services, et s'efforça d'en décrire les décors. Il publia même quelques planches, dont celle qui montre le mausolée d'une des chapelles de l'église des Célestins d'Avignon, le 4 septembre. Ici, les ambitions étaient mesurées : une estrade à degrés, surmontée d'un socle qui supportait la représentation, entre quatre piédestaux servant de support à des urnes de marbre noir utilisées comme torchères, un dais couronnant l'ensemble. Mais cet exemple illustre bien « l'épidémie » de décors éphémères, dans tout le royaume, rapportée par le Mercure et diffusée par des gravures et des livrets.

Dernier exemple, et de taille, de cette « épidémie », l'ensemble décoratif réalisé à la mémoire de la reine Marie-Thérèse dans l'église Notre-Dame des Tables, à Montpellier, le 25 octobre. Le Mercure n'en fit pas mention, mais les Etats du Languedoc, qui en étaient les commanditaires, en firent publier un livret explicatif, dans lequel furent insérées trois planches (fig. 5).

Fig. 5 : Jean de Troy, Mausolée dressé dans l'église Notre-Dame des Tables de Montpellier, le 25 octobre 1683, à la mémoire de Marie-Thérèse d'Autriche ; eau-forte, signée en bas à droite : I de Troy inv.



Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Db 14 +, œuvre de François de Troy (sic), p. 2.

- 10 Le peintre Jean de Troy avait inventé le mausolée circulaire à huit colonnes, avec un attique supportant une couronne fermée ; au-dessus, un ange enlevait le portrait de la défunte. Ce magnifique exemple de décor éphémère s'inscrivait dans une tradition déjà ancrée dans la ville, où s'étaient dressés à plusieurs reprises, dans la même église, depuis une dizaine d'années, quelques mausolées de taille.

Conclusion

- 11 De 1643 à 1683, une évolution considérable s'était produite à la cour de France, dans laquelle il faut sans doute reconnaître un choix politique de Colbert ; alors que le corps de Louis XIII avait été placé sous une traditionnelle chapelle ardente, à Saint-Denis, l'on put voir, quarante ans plus tard, se dresser dans tout le royaume de France, de grands mausolées à la mode italienne, lors des services à la mémoire de Marie-Thérèse d'Autriche. Mais il n'est sans doute pas judicieux de parler alors de mode italienne, car si le genre a été importé d'Italie par les jésuites, il est patent, en 1683, qu'il avait trouvé ses lettres de noblesse en France, et qu'il était servi par le génie d'artistes français, Berain en tête qui sut, pendant quelque trente années encore, le développer et l'entretenir. La rupture consommée, en 1683, entre Berain et Ménestrier - qui, frustré de n'avoir pas ordonné les décors de Notre-Dame, en 1683, prit sa revanche un an plus tard en publiant son traité *Des Décorations funèbres* - révèle par ailleurs l'autonomie gagnée par le « genre décoratif funèbre ». Son évolution vers une plus grande place accordée à l'aspect esthétique, au détriment du discours édifiant qui servait de corps et

de prétexte aux décors éphémères dans la pédagogie jésuite, l'amena aux grands décors du XVIII^e siècle.

RÉSUMÉS

The ephemeral obsequies decorations appeared late in France in comparison with the huge machines exhibited in other European courts. Even if the Jesuits used to raise catafalques in their colleges to honour their great protectors during all the seventeenth century, the Menus Plaisirs only abandon the ancient tradition of castrum doloris in 1669 for the funeral of Henriette-Marie de France. Hereafter the funeral pomp was designed by official artists like Jean I Berain who invented several of the most beautiful ephemeral apparatus intended by the Throne. The catafalques erected in the entire French kingdom for the Queen Marie-Thérèse d'Autriche in 1683 show the maturity of this genre in France, celebrated by Ménéstrier in the treatise *Des décorations funèbres* that he published in 1684.

INDEX

Index géographique : France, Europe

Mots-clés : décor des pompes funèbres, Menus-plaisirs, art éphémère

Index chronologique : XVII^e siècle, XVIII^e siècle, Epoque moderne

AUTEURS

ANNE PÉAN

Conservateur du Patrimoine.

Installation en marche

Itzhak Goldberg

- 1 *Installation en marche* est un titre proche de l'oxymore. La définition donnée par le dictionnaire du verbe installer - « aménager un espace, le plus souvent celui d'habitat, en général pour une période longue » - s'accorde mal avec l'idée de mobilité, du mouvement. Et pourtant, la durée est une composante constitutive de cette forme artistique « inventée » par le XX^e siècle. Rares, en effet, sont les installations qui s'enracinent dans un musée, une galerie ou un lieu équivalent. Leur taille, leur façon encombrante d'envahir l'espace font que, hormis certaines œuvres historiques, elles se plient aux lois du marché et ne restent exposées qu'un temps limité et déterminé d'avance.
- 2 Les contraintes qu'impose le milieu environnant aux installations dans la nature, sont d'ordre différent. Leur durée n'est pas restreinte par une décision arbitraire mais plutôt par ce que l'on nomme entropie. Ici, les œuvres ne sont pas démontées mais, soumises aux avaries du temps, à l'érosion, au processus de la décomposition, parfois délibérément anticipé par l'artiste, elles s'effacent progressivement. Les différents changements, plus ou moins maîtrisés, font que ces travaux, parfois de taille monumentale, peuvent être réduits à un vestige, à une trace, ou disparaître complètement, sauvés *in extremis* de l'oubli par la photographie.
- 3 Toutefois, les installations que j'ai choisi de traiter ici sont celles qui se mettent réellement en marche ou évoquent, d'une façon ou autre, la situation de différents « êtres nomades », des SDF aux déportés, tous ceux qui se voient dans l'obligation de quitter leur lieu et entrer dans une spirale interminable, souvent tragique.
- 4 Dans ce parcours, centré autour de destins sociaux et politiques, je n'évoquerai pas les installations « constitutivement » mobiles, sortes de musées personnels portatifs. Pour mémoire, on pourra rappeler le fameux exemple de Duchamp, qui se fait la malle en 1938, inventant sa *Boîte en valise* où, sous une forme miniaturisée, on trouve les répliques des ses principales œuvres. Dix années plus tôt, Calder avait rempli deux valises de figurines en fil de fer - acrobates, trapézistes, jongleurs, dresseurs ou animaux de la ménagerie - pour endosser le rôle de représentant du plus petit cirque ambulante au monde.

- 5 Les travaux examinés ici illustrent des situations où la migration n'est pas un choix mais est imposée par des événements d'ordre économique ou politique. Leur cadre est souvent une zone géographique très vaste, celui d'un pays ou même d'un continent. Avec ces œuvres, les « sujets » se déplacent sur un échiquier géant et deviennent synonymes d'errance perpétuelle. L'invention d'une forme artistique qui se tient prête à plier bagage et se poser un peu partout s'explique peut-être par la violence d'un siècle marqué par d'exodes de masse.
- 6 Le cas emblématique est celui du *Merzbau* de Schwitters. Son œuvre est le reflet d'un pays déchiré par la guerre, où le « bricolage » apparaît comme la seule réponse à l'instabilité politique et sociale. « Comme le pays était en ruines, écrit l'artiste, par économie, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut aussi créer avec des ordures et c'est ce que je fis, en les collant et en les clouant ensemble ». Mais, le départ précipité de Schwitters d'Allemagne, suite à la montée du nazisme fait que cette œuvre inachevée se transforme en alter ego du destin même d'artiste. L'histoire tragique de l'Europe se confond ainsi avec son autobiographie.
- 7 C'est en 1923 que l'artiste dada aborde l'œuvre qui va désormais être le centre de ses préoccupations. Le *Merzbau* va transgresser les frontières entre les genres, échapper à toute définition artistique. Dans sa maison de Hanovre, il édifie une envahissante construction qui s'alimente des débris recueillis au cours de promenades. Au fur et à mesure de sa croissance, ce collage universel prend de plus en plus les allures d'une architecture fantastique, en constante métamorphose.
- 8 Comme dans toute œuvre romantique, le principe de composition est avant tout organique. Le *Merzbau*, ce Frankenstein architectural, ne cesse de croître, ne sera jamais achevé, comme s'il échappait à toute prise. Au delà du problème artistique de l'inachèvement, peut-il en être autrement quand les liens avec le réel sont discrédités, quand les certitudes s'effacent, quand la « réalité » se décompose ? Cette archéologie du présent, composée de fragments hétéroclites, est à l'image, sans en être l'image, d'une réalité en désagrégation.
- 9 Schwitters découpera les plafonds de la maison familiale pour permettre au *Merzbau* de passer d'un étage à l'autre... La famille de l'artiste, elle, devra déjà vagabonder au gré des différentes ramifications de cette création tentaculaire, haute de trois étages, et occupant la surface de quatre pièces.
- 10 Le *Merzbau* devient la réponse la plus éloquente aux accusations de Dada quant à la réticence de Schwitters à s'engager politiquement, à son caractère soit-disant petit-bourgeois. « Ce que nous préparons, déclare l'artiste, est une œuvre d'art total qui se propulse largement au-dessus de toutes les affiches publicitaires. »
- 11 De fait, l'œuvre de Schwitters ne plaît pas au régime nazi. L'exposition « Art dégénéré », qui réunit et condamne les œuvres de la plupart des représentants de l'avant-garde allemande et européenne, annonce l'enterrement définitif de l'art moderne, dont les œuvres sont retirées des musées allemands ; quatre des *Merzbild* (tableaux-collages) sont ici présentées. Les opposants du régime deviennent soit des « exilés de l'intérieur », des étrangers chez eux, réduits à une pratique semi-clandestine, soit des fugitifs qui entament leurs pérégrinations à travers le continent. Le *Merzbau*, ce clone de l'artiste, devient en effet comme le sismographe de la situation géopolitique européenne. En s'identifiant au *Merzbau*, Schwitters est ici littéralement « habité par son œuvre ».

- 12 Ses pérégrinations en Allemagne, en Norvège et en Angleterre tracent, sur la carte de l'Europe, les zones qui restent à l'abri du régime nazi. En 1937, Schwitters, qui a consacré quatorze années à la construction du *Merzbau*, fuit Hanovre pour la Norvège. Il commence un nouveau *Merzbau*, qu'il doit interrompre au moment où le pays est à son tour envahi. C'est en Angleterre que Schwitters entreprendra la construction d'un troisième *Merzbau*, travail définitivement interrompu cette fois par la mort de l'artiste, en 1948.
- 13 L'Histoire, avec son ironie coutumière, se chargera de faire de cette tour de Babel du XXe siècle, un « chef-d'œuvre inconnu ». Le premier *Merzbau* est détruit en 1943, au cours du bombardement de Hanovre par les armées alliées. Le deuxième est réduit en cendres par un incendie provoqué accidentellement par des enfants, qui, sans hésitation, avaient élu cette étrange construction comme terrain de jeu... Le dernier *Merzbau*, qui est resté à un état embryonnaire, a trouvé sa place dans un musée en Angleterre.
- 14 Il ne reste du *Merzbau* que des photographies ou des reconstitutions, cette opération ambiguë et complexe qui fait revivre le détruit ou subsister l'éphémère.
- 15 Le parcours géopolitique de Schwitters est sans doute l'exemple le plus « accompli » d'une errance involontaire. D'autres artistes, sans heureusement subir le même sort, montrent une sensibilité particulière vis-à-vis de tous ceux que l'Histoire a mis sur les routes. Qui plus est, ce sont parfois les matériaux mêmes et les techniques employées avec les installations qui évoquent immédiatement les conditions fragiles, tragiques, de différents réfugiés du XXe siècle.
- 16 Ainsi, Shimon Attie, avec un cycle nommé *Écriture sur les murs* (1992-93), tente d'exhumer l'histoire de la population juive berlinoise, exterminée par l'Holocauste. L'artiste américain projette sur les parois des maisons de l'ancien quartier juif de Berlin, le Scheunenviertel, des photographies de scènes de rue prises avant-guerre. Chaque projection, qui se déroule uniquement le temps d'une ou deux soirées, accentue l'aspect éphémère de cette « excavation » de la mémoire. Ces images « de passage » semblent glisser sur les murs comme des fantômes étrangement paisibles, de retour sur le lieu du crime.
- 17 A Copenhague, neuf grandes boîtes lumineuses de 1m60 sur 1m80 furent immergées dans le canal Borsgraven, près du Parlement Danois (*Portraits de l'Exil*, 1995). Sur leur face visible, des visages de réfugiés juifs qui sont venus en 1943 pour rejoindre des bateaux de pêche en Suède mais aussi ceux des réfugiés d'aujourd'hui, venus de l'ex-Yougoslavie et d'ailleurs.
- 18 Avec ce « tissage » intemporel, Attie met en évidence que si la Shoah reste l'événement traumatisant du XXe siècle, son ampleur ne doit pas faire oublier d'autres génocides et tragédies ethniques.
- 19 Les *Trains* (1993) se réfèrent toutefois directement à ce drame-matrice de la souffrance. Dans la gare ferroviaire de Dresde, l'artiste projette sur les wagons et les rails des visages de personnes assassinées pendant l'Holocauste. Le titre de l'installation rappelle que les plus sombres pages de l'histoire du XXe siècle ne permettent plus de regarder ce moyen de transport comme l'illustration du progrès de la science ou comme la victoire de l'homme sur l'espace. Trains, wagons, locomotives sont désormais assimilés à un autre procédé, non moins scientifique, celui de la déportation.

- 20 Ainsi, au cœur de l'œuvre de Jean-Michel Frouin, jeune artiste français, on trouve un train ou plutôt une locomotive particulière. Immense, écrasante dans son immobilité, séduisante et effrayante à la fois. Avant de l'approcher on la voit d'abord à travers une petite fenêtre, percée dans la porte de l'atelier de l'artiste, 91, Quai de la gare. Situé dans les entrepôts d'une ancienne usine frigorifique, à deux pas de la gare d'Austerlitz, ce vaste espace plonge le spectateur dans un cauchemar glacial.
- 21 De fait, si l'on remarque immédiatement qu'il s'agit d'une machine ancienne, plus proche de celle conduite par Gabin que du TGV, on ne s'y trompe pas. Ce lieu de mémoire n'a rien de commun avec un quelconque écomusée.
- 22 Cette évidence est renforcée par le « décor » planté par l'artiste. Au long des murs, des toiles où figurent des paysages d'absence, teintés d'un bleu froid, sont comme un rappel lointain des scènes de *Nuit et Brouillard* de Resnais ou de *Shoah* de Lanzmann. Toutefois, *L'infini du paysage*, le titre donné par Frouin à ces tableaux, refuse de localiser précisément ce panorama sinistre, en le situant entre ailleurs et partout.
- 23 L'artiste a trouvé son engin en Pologne, dans un cimetière de locomotives - les TY 2 - qui furent fabriquées pendant la guerre dans tous les pays occupés, y compris la France, longtemps avant la création de l'Europe. 7000 machines de ce type seront mises au service des troupes allemandes, puis des camps de concentration et d'extermination pour y acheminer des millions des victimes, en majorité des juifs. Celle que l'on trouve ici faisait partie de ce programme industriel.
- 24 Si la vision de l'holocauste s'est condensée autour du wagon, qui incarne l'image atroce des déportés embarqués sur le chemin de la mort, la locomotive se situe à l'autre bout de la chaîne de la souffrance. Elle est, peut-on dire, le maillon actif de cette chaîne, qui l'a faite fonctionner. On se souvient de la précision passionnée et professionnelle avec laquelle les différents acteurs de la solution finale s'expriment devant le micro de Lanzmann. Des tableaux de Jean-Michel Frouin décrivent aussi sans pitié les mécanismes et les rouages de la locomotive (*Le Fonctionnement du tiroir*, 1991, *Le Piston et le tiroir*, 1991). Les dessins se dissolvent lentement mais les termes techniques, écrit en toutes lettres, dispersés sur la surface de la toile, résistent à tout effacement.
- 25 Pour autant, Jean-Michel Frouin ne sait pas et ne veut pas savoir si ladite locomotive a participé réellement au massacre programmé. Pour lui, il ne s'agit pas de faire un travail d'archiviste mais plutôt de montrer un engin meurtrier parmi d'autres. Son « objet », malgré sa taille imposante, n'est pas un monument, un « dépôt » définitif de mémoire, mais une oeuvre d'art qui pose à la société occidentale la question du partage des responsabilités, plus complexe et plus inextricable que l'on voudrait croire.
- 26 Faire venir la locomotive des terres polonaises à son atelier est devenu une priorité vitale pour l'artiste. Ce projet dément a demandé l'intervention de plusieurs pays. La locomotive parcourt plus de trois mille kilomètres avant d'être immobilisée.
- 27 De fait, autour de la locomotive, Frouin construit, touche par touche, un monde fatal, un lieu entre la mémoire et l'oubli. Ainsi, avant le départ de l'engin, l'artiste a recouvert de peinture fluorescente les bandeaux de roues, des traces éphémères, visibles uniquement pour ceux qui ont assisté au dernier passage de ce vaisseau fantôme le long d'un chemin déjà connu. Frouin a refusé que l'on filme ou même photographie cette lumière aussi évanescence que la fumée qui montait des camps et disparaissait dans un ciel à peine moins bleu que les paysages peints par l'artiste.

- 28 Arrivés dans l'atelier du peintre avant la locomotive, ces paysages d'un Friedrich après la Shoah, rappellent la présence d'une réalité que même l'horreur absolue n'a pas gommée. Paysages en marge, visions de chemins qui menaient en-deçà de nulle part. Images d'une nature vidée de toute figure humaine et où d'étranges bottes de foin ressemblent aux miradors. Disparus les témoins qui pourtant ont travaillé dans ces champs, disparus les passants qui se sont arrêtés quand un de ces convois passait, disparus les gens qui ignoraient paisiblement la destination de ces trains. Mais, en réalité, ils n'ont pas disparu. Pour ceux enfermés dans les wagons, ils n'ont jamais existé, ils ne se sont jamais manifestés.
- 29 Sous une fine couche d'acrylique, on découvre les victimes. Sans être représentés, ils sont là, incrustés à jamais dans le support pictural, des toiles traversées par des bandes horizontales. Frouin travaille uniquement sur coutil de sommier, un signe muet qui crie.
- 30 Dans ce travail qui questionne la mémoire, l'artiste n'est pas dupe. Les paysages, de grands tableaux (150x150), sont systématiquement séparés par des réserves blanches, comme des espaces de silence. Toute idée d'une continuité imperturbable de la nature comme de l'histoire après Auschwitz n'est plus possible.
- 31 Sait-on encore que tout près d'ici, au 43 Quai de la Gare, existait un camp de travail, lieu de transit vers Drancy ? Chez Jean-Michel Frouin, qui le sait, l'esthétique va de pair avec l'éthique, l'artiste n'oublie pas d'être aussi citoyen.
- 32 Mais le train n'est l'unique moyen de suggérer la mobilité, le dépaysement définitif, le déracinement. A la dernière Biennale de Venise, Philip Rantzer, dans une oeuvre qui porte le titre ironique *Comment papa a rencontré maman 1999*, a choisi un autre moyen de locomotion afin d'illustrer l'errance imposée. Entassées sur un vélo, plusieurs maisons-maquettes, aux fenêtres éclairées d'une lumière douce, piégées dans un filet, évoquent tous ceux qui se voient obligés de se déplacer avec leur habitat sur le dos. De même, Andreas Slominski (*Sans Titre*, 1994) met en scène une image new-yorkaise récurrente, celle des *homeless*, des hommes sans domicile qui déambulent dans les rues avec des paquets en plastiques déposés dans des caddies ou sur un vélo.
- 33 C'est encore la même ironie cruelle qui se trouve au cœur de l'oeuvre de Lucy Ortea. L'artiste anglaise réalise en 1992 des *Vêtements Refuges*, habits pour les SDF, transformables en fonction des besoins de première nécessité (tente, sac de couchage...). En 1993, souhaitant recréer, lors de performances ou d'installations éphémères, de nouvelles conditions d'échanges, elle crée des *Vêtements Collectifs*, accueillant jusqu'à 16 personnes dans un même espace et les *Architectures Modulables* où, à partir de fragments vestimentaires disloqués, une ou plusieurs personnes reconstituent leur propre espace vital.
- 34 Dernières traces d'absence, les dépouilles ou les reliques vestimentaires sont à la base de l'oeuvre de l'artiste pour lequel le travail de la mémoire reste indispensable : Boltanski. Comme le dit l'artiste, ils sont à la fois l'objet et le souvenir de l'objet. Les plis forment une seconde peau, les tissus condensent et pétrifient la vie, en la rendant parfois encore plus présente qu'elle ne l'a jamais été, car l'aspect figé du vêtement surexpose la disparition de la vie. Mais surtout, la puissance de l'oeuvre est due au dépassement de l'aspect personnel, intime, au fait que les tas de vêtements n'appartiennent pas à une personne mais à un groupe, à une foule, et deviennent une représentation collective. Ces milliers de vieux habits dont chacun symbolise un corps

disparu forment un « paysage de souvenirs » ou un cimetière à ciel ouvert. Sans l'apparence trompeuse de l'énergie que lui communique l'homme, ils deviennent une simple matière, mais une matière qui reste anthropomorphique, comme des gisants qui auraient perdu tout leur volume.

- 35 Véritables reliques, ces dépouilles exercent une violence plus directe que les photographies sur le spectateur. De fait, là où les visages partiellement désincarnés de l'artiste s'enferment dans un silence retenu, les habits sont dans le débordement, dans la démesure, dans l'affirmation de leur matérialité. Le désordre de ces vêtements abandonnés au sol, leur souplesse qui garde les formes du corps disparu font leur puissance atroce.
- 36 Boltanski a beau dire qu'il refuse de se référer directement à la mémoire de l'Holocauste où même faire appel à Blanchot qui dit : peut être l'art exige-t-il de jouer avec la mort, peut être introduit-il un jeu, un peu de jeu là où il n'y a plus de recours ni maîtrise. Les souvenirs trop présents de la Shoah, font qu'ici la réalité ne laisse plus entrer la fiction et que l'éthique écrase l'esthétique. L'œuvre d'art se démarque difficilement de l'horreur initial et aveuglant. C'est probablement aussi sa force.
- 37 L'œuvre d'Erik Dietman (*Quelques mètres et centimètres de sparadrap*, 1962), n'est pas très bavarde non plus. Cette mini-installation n'est qu'une valise usée, « chiffonnée », posée sur un tabouret. Là où la *Boîte-valise* de Duchamp n'était qu'une tautologie artistique, celle de l'artiste hollandais exprime une détresse profonde avec peu de moyens, la détresse de ceux qui n'ont pas les moyens de l'exprimer. Dietman connaît-il le titre du recueil de poèmes de Mahmoud Darwich, le poète national palestinien : *Mon pays est une valise ?*

INDEX

Index chronologique : XX^e siècle, époque contemporaine

Index géographique : Europe

Mots-clés : mobilité, vestige, migration, exode de masses, Merzbau, projections, trains, reliques vestimentaires, installations

AUTEURS

ITZHAK GOLDBERG

Itzhak Goldberg est Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Université de Paris X Nanterre.

La place de l'histoire de l'art dans la synthèse historique

Table ronde dirigée par Jean-Michel Leniaud

La place de l'histoire de l'art dans la synthèse historique

Jean-Michel Leniaud

- 1 L'idée d'une table ronde sur la place de l'histoire de l'art dans la synthèse historique est née d'un constat : l'absence totale de toute référence à la production artistique, plastique ou musicale, dans un ouvrage destiné aux étudiants du premier cycle sur le XVI^e siècle religieux. Bien entendu, il n'est pas question de généraliser à partir d'un fait ou deux — encore que j'aie pu noter que, dans un colloque récent qu'elle organisa en 1999 à Rennes sur vingt ans d'historiographie religieuse, la société d'histoire religieuse de la France a simplement omis d'évoquer les travaux considérables conduits par les historiens de l'art sur ce sujet au cours de cette période. On est conduit, cependant, à se demander si l'historien, qui, en France (contrairement à l'Italie, par exemple), est traditionnellement chargé par le consensus des milieux scientifiques et éditoriaux ainsi que de l'opinion de rassembler de façon synthétique les avancées de la recherche pour le public, si cet historien n'aurait pas trop tendance à oublier l'histoire des arts plastiques, comme il pourrait aussi oublier l'histoire de la musique et celle de la littérature. À ce stade, il faut s'entendre sur le mot « synthèse » qui, par certains côtés, pourrait paraître démodé : il renvoie à cette notion qui formait le nœud de la problématique de la fameuse revue d'Henri Berr, avant la première guerre mondiale, la *Revue de synthèse historique*, notion sans doute aujourd'hui dépassée — encore qu'il faille noter que cette publication consacrait de façon régulière de très longs articles méthodologiques et critiques à l'histoire de l'art. En fait, par « synthèse », et dans le cadre de cette table ronde, j'ai suggéré que l'on vise ces ouvrages destinés à un public généraliste dans lesquels un historien ou une équipe d'historiens entend présenter de façon aimable, comme on aurait dit au XVII^e siècle, le tableau des connaissances sur un sujet donné.
- 2 Mais il faut aussi s'entendre sur l'histoire de l'art. Si l'expression elle-même n'est pas admise de façon univoque, puisque l'on parle aussi de l'" « histoire des arts », a fortiori le contenu et les méthodes ne le sont-ils pas. Entre ce que produisent les administrations de la culture (Musées, Monuments historiques et Inventaire) et les chercheurs de l'Université, entre ceux qui fondent leur recherche sur un système de

valeur qui désignerait des chefs d'œuvre et ceux qui, de façon anthropologique, entendent englober toutes sortes d'artéfacts en privilégiant le critère de l'impact social, entre un historien de la peinture qui, pour ainsi dire, ne traite que *d'unica*, de commande et de réception, et un historien de l'architecture qui est conduit à prendre en compte les institutions, l'économie et la société, on pourrait penser qu'il n'y a guère de rapports. À tort, car cette macédoine épistémologique, c'est précisément cela l'histoire de l'art ou des arts.

3 La table ronde a été articulée autour de trois couples, chacun formé d'un historien et d'un historien de l'art. L'un se tourne vers le Moyen Âge, avec Michel Sot, professeur à Paris X-Nanterre et directeur d'une histoire culturelle du Moyen Âge et avec Éliane Vergnolle, professeur à Besançon. Le deuxième, vers l'histoire moderne avec Yves-Marie Bercé, professeur à Paris-IV et directeur de l'école nationale des chartes et avec Claude Mignot, professeur à Paris-IV. Le troisième, vers l'histoire contemporaine avec Françoise Mélonio, professeur à Paris-IV, spécialiste de l'histoire des idées et auteur d'une histoire culturelle du XIX^e siècle. Dominique Dussol, maître de conférences à Pau, devait lui faire pendant ; il en a été malheureusement empêché.

4 On trouvera ci-dessous la note préparatoire que j'avais élaborée à l'intention des intervenants, de façon que les prises de position pussent partir d'une base, non pas consensuelle, mais commune. Elle est suivie des communications écrites qu'ils ont bien voulu remettre à l'issue de la séance. Le débat ayant principalement valeur de prise de conscience et nullement pour objectif d'afficher des convictions collectives, il ne m'a pas paru utile de proposer des conclusions quelles qu'elles fussent.

Note préparatoire

5 1 – L'œuvre d'art au regard de l'histoire

6 1-1. L'œuvre apparaît à une époque donnée et s'interprète ainsi comme un « événement » historique.

7 1-2. Cependant, les références qu'interprète l'artiste et la réception que les époques suivantes font de l'œuvre lui confère une « permanence » transchronologique.

8 1-3. L'œuvre d'art relève donc à la fois du passé et de l'actuel.

9 2 - La masse de la production artistique

10 2-1. L'histoire de l'art ne se limite pas aux œuvres jugées majeures aux jalons de la « création ».

11 2-2. Elle s'intéresse à la masse de la production artistique et dérivée.

12 2-3. Celle-ci possède également une signification historique et transhistorique.

13 3 - La personnalité du créateur

14 3-1. Dès les débuts de l'histoire de l'art, la personnalité des créateurs a fait l'objet d'études : les « vies » d'artistes.

15 3-2. Ce genre historiographique s'inscrit dans le cadre de la « biographie » historique, genre décrié par les uns, adulé par les autres.

16 3-3. La biographie d'artiste ne se résume pas à la méthode de Taine — démontrer que le sujet est le « témoin » de son temps — si on admet plus ou moins d'autonomie à la pensée créatrice. La vie d'artiste peut, au reste, être considérée comme une œuvre d'art.

17 4 - Le contexte au temps de la commande et des périodes de réception

- 18 4-1. Pêle-mêle, on désignera les conditions économiques, culturelles, sociales, techniques, politiques.
- 19 4-2. Peut-on les évoquer en termes explicatifs (causalité, structures) avec un degré plus ou moins élevé de déterminisme ? Que penser du concept de « cause », du danger d'explication téléologique ? Quelle valeur attribuer aux tentatives antérieures des historiens pour rendre compte de ce contexte - Taine, Riegl, les marxistes, etc. ?
- 20 4-3. Que vaut la notion de contexte (« air du temps », *Zeitgeist*, etc.) ? Le contexte peut rendre compte des œuvres moyennes, voire de certains caractères particuliers du chef d'œuvre, mais ne peut rendre compte de l'émergence du chef d'œuvre. S'en tenir à l'explication « possibiliste » ?
- 21 5 - Les outils conceptuels des historiens sont-ils utilisables en histoire de l'art ?
- 22 5-1. Tout particulièrement, celui de rupture (continuité-discontinuité) : est-il opérationnel en histoire de l'art ?
- 23 5-2. Peut-on adopter en histoire de l'art les périodisations et les spécifications de celles-ci qu'élaborent les historiens ? Comment utiliser les notions de synchronie et de diachronie si on admet le caractère transhistorique de l'œuvre d'art.
- 24 Sur cette toile de fond approximative, on peut esquisser une série de questions sur les modalités d'insertion des résultats de la recherche en histoire de l'art dans le discours historique.
- 25 1 - L'historien travaillerait-il seul ou avec une équipe comportant un historien de l'art ?
- 26 2 - Comment intégrer les deux discours historiographiques pour que l'un n'apparaisse pas comme l'annexe de l'autre ?
- 27 3 - Peut-on imaginer un discours qui intervertisse les points de vue et place l'histoire de l'art comme épine dorsale ?
- 28 4 - La place de l'illustration. Simple annexe d'agrément ? Ou pièce justificative du discours ? Comment intégrer le commentaire d'une œuvre sans rompre le dynamisme du discours ?
- 29 5 - L'histoire culturelle. Envers de l'histoire marxiste ? Une façon « nouvelle » de concevoir le déterminisme ? Un discours méprisant les « valeurs » de l'histoire de l'art traditionnelle ? Une réduction de la production au quantitatif et à divers types de structure ? La réponse aux problèmes ?
- 30 6 - Cause commune avec les « oubliés » du discours historiographique, l'histoire de la musique, l'histoire de la littérature, de la philosophie, des sciences, contre l'« hégémonisme » des historiens généralistes ? Peut-on faire une histoire de l'invention, de ce qui est inattendu et qui parle toujours ?
- 31 7 - La situation particulière de la France : statut « social » de l'historien, pesanteurs éditoriales, goût du public ?
- 32 8 - Jouer en histoire au « jeu des perles de verre » (au sens où Hermann Hesse l'entend dans son roman éponyme, i.e. mettre en relation soit de façon historique, soit de façon transhistorique les créations de différents types) a-t-il un sens ?

AUTEUR

JEAN-MICHEL LENIAUD

Professeur à l'École des Chartes et à l'École pratique des Hautes Études