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

Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance

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

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

Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance

Actes de colloque

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

DOI : 10.4000/books.inha.3312
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2012
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : Voies de la recherche
EAN électronique : 9782917902653

https://books.openedition.org

Référence électronique
GARRIC, Jean-Philippe (dir.) ; LEMERLE, Frédérique (dir.) ; et PAUWELS, Yves (dir.). *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance : Actes de colloque.* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 27 juillet 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/inha/3312>. ISBN : 9782917902653. DOI : https://doi.org/10.4000/books.inha.3312.

Ce document a été généré automatiquement le 27 juillet 2023.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

Ce colloque s'insère dans un ensemble de manifestations consacrées à la théorie de l'art : une table ronde introductive en avril 2009 sur la problématique organisée à Paris par Milovan Stanic (université Paris IV) au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, et un colloque sur la théorie des arts figuratifs à Saint-Pétersbourg (direction Milovan Stanic) en 2010. Il est exclusivement dévolu à l'architecture de la Renaissance à nos jours, dans le prolongement du programme de recherche Architectura du CESR, dont l'une des bases est consacrée aux livres d'architecture (XVI^{e}-XVII^{e} siècle). En même temps que l'architecture « à l'antique », la Renaissance voit renaître la théorie de l'architecture. Qu'il s'agisse de gloses du traité de Vitruve ou d'entreprises autonomes, les traités fleurissent, du *De re ædificatoria* d'Alberti (Florence, 1485) à l'*Idea della architettura universale* de Scamozzi (Venise, 1615), en passant par l'œuvre de Serlio, la plus vaste entreprise éditoriale du Cinquecento, la Regola de Vignole (Rome, 1562) maintes fois rééditée et les *Quattro libri d'architettura* de Palladio (Venise, 1570). Tous ces ouvrages formalisent une pratique de l'art de bâtir dont les représentations mentales restaient implicites au Moyen Âge, limitées aux transmissions traditionnelles des savoir-faire au sein des corporations. Ils ont été souvent réédités, lus et médités tout au long des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles ; et ils marquaient encore l'enseignement de l'École des beaux-arts au début du XX^{e} siècle. Comment la théorie développée dans les traités de la Renaissance a-t-elle contribué à former la pensée architecturale des architectes des siècles suivants ? Telle est la question à laquelle les intervenants, historiens de l'architecture, architectes et critiques contemporains, tenteront de fournir des éléments de réponse.

JEAN-PHILIPPE GARRIC (DIR.)

Jean-Philippe GARRIC est professeur à l'université Paris 1 Sorbonne.

FRÉDÉRIQUE LEMERLE (DIR.)

Frédérique Lemerle est directrice de recherche au CNRS, CESR, Tours.

YVES PAUWELS (DIR.)

Yves Pauwels est professeur d'Art moderne à l'université François Rabelais/Tours, CESR.

NOTE DE L'ÉDITEUR

Colloque international, CESR, Tours, 3 et 4 juin 2009, Ensa Paris-Malaquais, 5 juin 2009
Colloque organisé par le Centre d'études supérieures de la Renaissance – UMR CNRS 6576 Tours, l'université François Rabelais, l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais.

SOMMAIRE

Introduction
Ars sine scientia nihil est
Frédérique Lemerle et Yves Pauwels

Vitruve, Vignole, Palladio au XVII^e siècle : traductions, abrégés et augmentations
Frédérique Lemerle
Le Vignole de Le Muet
Un Palladio à la française
Les Vitruve de Perrault
La fortune éditoriale des éditions françaises

Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture
Anthony Gerbino
Entrepreneurs et architectes
« Libertinage » et la crise du Louvre

Words Fail Me: architectural experience beyond language
Christy Anderson

*L'*albero delle fortificazioni *de Giovan Francesco Fiammelli (1604)*
ou la place du Prince dans la rhétorique militaire moderne
Émilie d'Orgeix
Les arbres de la fortification
Ordonnance et rationalisation
L'efflorescence de l'art militaire

Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIII^e siècle
Jean-Philippe Garric

"Architecture according to proportions and rules of the Antique."
Architectural design systems in Dutch seventeenth-century classicism
Konrad Ottenheym
Proofs of Dutch seventeenth-century design practice
Some examples from the architect's drawing table

L'héritage de la Renaissance en France aux XVII^e et XVIII^e siècles
Yves Pauwels

Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières
Daniel Rabreau
Motifs et effets du Temps des Goths et de la Renaissance des arts
L'« Architecture à la française » revisitée
La pierre, en sublimes assemblages
Effets de structure et ornements emblématiques

Les lectures vitruviennes du XVI^e siècle et quelques-unes de leurs conséquences à l'âge classique : l'exemple de la domus
Pierre Gros

Introduction

Ars sine scientia nihil est

Frédérique Lemerle et Yves Pauwels

1 En même temps que l'architecture « à l'antique », la Renaissance a vu renaître la théorie de l'architecture. Si les peintres n'ont pour ainsi dire ni texte ni œuvre antique dont ils puissent s'inspirer, alors que les sculpteurs héritent d'un important corpus de vestiges, mais d'aucun traité antique, les architectes bénéficient avec les ruines d'un important héritage matériel et avec le texte de Vitruve d'un traité complet. Ce double legs est exceptionnel : il permet dès le milieu du XV^e^ siècle le développement d'une intense activité théorique, qui s'exprime d'abord sous forme manuscrite, avec Leon Battista Alberti, Filarete ou Francesco di Giorgio, puis bénéficie de l'extraordinaire amplificateur que fournit l'imprimerie. Qu'il s'agisse de gloses du texte de Vitruve ou d'entreprises autonomes, les traités imprimés fleurissent, du *De re ædificatoria* d'Alberti publié en 1485 après sa mort et du *Vitruve* de Giovanni Sulpizio dans les années 90 à l'*Idea della architettura universale* de Scamozzi en 1615, en passant par l'œuvre de Serlio à partir de 1537, la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignole et les *Quattro libri dell'architettura* de Palladio, qui tentent de formaliser une pratique de l'art de bâtir dont les représentations mentales restaient au Moyen Âge implicites, limitées aux transmissions traditionnelles des savoir-faire au sein des corporations. Tous ces ouvrages furent réédités, lus et médités tout au long des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ; leur doctrine marquait encore l'enseignement des Écoles des beaux-arts au début du XX^e^, et il n'est pas sûr que les fantômes de la Renaissance aient cessé de hanter les rêves des architectes contemporains.

2 En quoi la théorie exprimée dans ces traités a-t-elle contribué à former la pensée architecturale des siècles suivants ? Les textes réunis ici, issus d'un colloque tenu au Centre d'études supérieures de la Renaissance à Tours en juin 2009, ont fourni de nombreux éléments de réponse et donné des pistes inédites pour la France mais aussi l'Europe. Le XVI^e^ siècle, Pierre Gros le rappelle à propos de la conception de la *domus* des Anciens, hérite lui-même de la théorie antique, essentiellement représentée par Vitruve, et tente de la comprendre avec les outils « archéologiques » et idéologiques qui sont les siens ; sur ces bases, il la métamorphose en un « vitruvianisme » moderne, doctrine consubstantiellement hybride faite d'idées et de règles anciennes adaptées à

une pensée et surtout une pratique moderne. Mais ce corpus théorique neuf, qui revendique les vertus de l'antique, s'est à la Renaissance substitué à la lettre vitruvienne pour se constituer en référence doctrinale. De sorte que toute l'architecture « à l'antique » des XVII^e^, XVIII^e^ voire XIX^e^ siècles s'est moins définie par rapport au théoricien romain qu'en fonction d'une théorie en réalité originale et pseudo antique.

3 Les contextes intellectuels, politiques et techniques évoluant, les architectes et les architectures ont adapté et modifié les données théoriques que la Renaissance avait formulées. Mais, croyant gérer l'héritage de Rome, ils travaillaient en réalité sur l'héritage des Serlio, Palladio et Vignole. Frédérique Lemerle met en évidence le traitement éditorial de ce legs qui donne lieu à de nombreuses variations : les textes de la Renaissance, lors de traductions, d'abréviations ou d'augmentations originales voient en Europe leur substance même se modifier et s'adapter aux exigences nationales ou locales. Le cas d'Inigo Jones, traité par Christy Anderson qui analyse les annotations apportées par l'architecte anglais à son exemplaire de Palladio, met quasiment sous les yeux le travail quotidien de lecture, de critique, d'appropriation enfin d'une génération par l'autre. En France, François Blondel et l'Académie, objets de la contribution d'Anthony Gerbino, débutent leurs travaux en étudiant les grands traités du siècle précédent. Le rapport au réel est tout aussi significatif. Le domaine des ordres d'architecture est de ce point de vue très révélateur : Yves Pauwels montre comment les architectes français du XVII^e^ siècle se sont contenté de choisir parmi les modèles de Palladio, Vignole et Scamozzi sans quasiment jamais chercher à innover en ce domaine. Dans la Hollande calviniste du XVII^e^ siècle, ce sont les modèles de Scamozzi qui s'imposèrent, comme le montre Konrad Ottenheym – jusqu'à ce que le siècle suivant ne mette un terme au règne théorique des grands Italiens de la Renaissance, dont la décadence est illustrée par Jean-Philippe Garric. Plus généralement, il apparaît que l'héritage de la Renaissance innerve la plupart des problématiques concrètes de l'âge classique, qu'il s'agisse de la conception globale du décor « à la grecque », objet des analyses de Daniel Rabreau, des doctrines relatives à l'art de la fortification étudiées par Émilie d'Orgeix, ou des débats sur l'archéologie au tournant du XIX^e^ siècle analysés par Milovan Stanic. D'autres domaines avaient été évoqués lors du colloque, tels que les développements de la stéréotomie au XVII^e^ siècle à partir des ouvrages fondateurs de Philibert De l'Orme, les débats relatifs à la coupole de Saint-Pierre au XVIII^e^, ou, plus généralement, les évolutions différentes des doctrines au nord ou au sud de l'Europe pendant la période « classique ».

Vitruve, Vignole, Palladio au XVII^e siècle : traductions, abrégés et augmentations

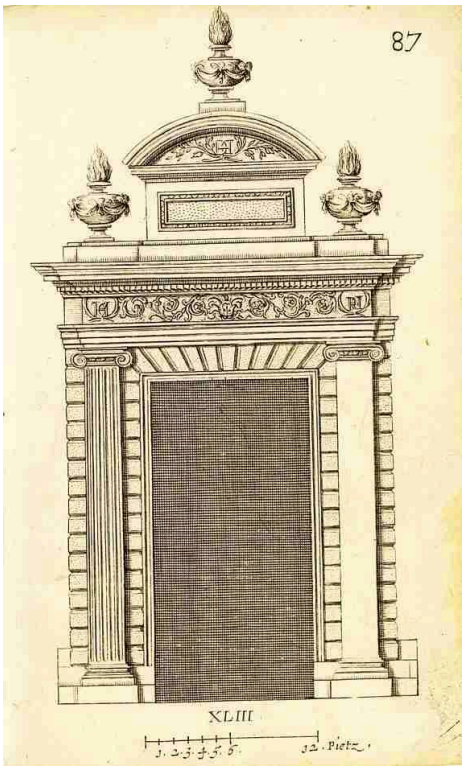
Frédérique Lemerle

1 Si l'architecture de papier naît au XVI^e siècle – tous les grands théoriciens de la Renaissance, les Italiens comme les Français, les Flamands ou les Allemands ont utilisé le nouveau média pour leurs traités –, c'est véritablement au XVII^e siècle qu'elle se développe. Cette nouvelle ère de la littérature architecturale rendue possible par la diffusion de masse et les progrès des techniques de gravure se caractérise par l'extrême diversité de la production qui englobe aussi bien la construction proprement dite, les savoirs techniques de tous ordres (charpenterie, stéréotomie, perspective, serrurerie, jardins, hydraulique, fortifications...), le second œuvre que les recueils de modèles (hôtels, palais, habitations pour toutes les fortunes, mais aussi portes et cheminées), les premières monographies d'édifices réels (Saint-Pierre, l'Escorial) ou les manuels pour apprentis architectes et collégiens[1]. Mais dans cette importante production éditoriale on ne compte pas pour autant que des auteurs nouveaux. Une part non négligeable des publications de cette époque à l'échelle européenne concerne les traductions des grands trattatistes de la Renaissance italienne, Serlio[2], Vignole, Palladio et Scamozzi, ou d'auteurs germaniques comme Blum[3], Dietterlin[4] ou Vredeman de Vries[5], comme si tout avait déjà été dit, en particulier dans le domaine des ordres. Et ce sont des Français qui publient à Paris, où sont installés les principaux imprimeurs, les traductions de Vignole, de Palladio et de Vitruve qui vont être des références pour l'Europe entière. Mais Pierre le Muet et Claude Perrault ne se contentent pas de traduire leurs prestigieux aînés ainsi que le père fondateur de la théorie architecturale moderne, ils réduisent, abrègent, augmentent, glosent leurs œuvres au point de leur donner un nouveau statut, qui fait que l'on ne traduira plus Vitruve ni Vignole, mais le Vitruve de Perrault ou le Vignole de Le Muet. Ces traductions si personnelles et particulières méritent ainsi d'être étudiées avec la plus grande attention.

Le Vignole de Le Muet

2 On ne peut comprendre l'originalité de l'édition de Vignole publiée en 1632 par Pierre Le Muet chez Melchior II Tavernier, qui avait déjà publié en 1623 sa *Maniere de bastir pour toutes sortes de personnes*, sans la replacer brièvement dans le contexte européen. Force est de constater que Serlio est vite supplanté par Vignole, dont la *Regola delli cinque ordini di architetura*, n'a pas cessé d'être éditée en Italie depuis 1562 dans des versions augmentées, malgré la publication des cinq premiers livres de Serlio en 1606 et de la version allemande de cette somme en 1608 et 1609[6]. La *Regola*, traduite en espagnol dès 1593[7], en allemand en 1617[8], fait cette année-là l'objet d'une belle édition quadrilingue in-folio publiée à Amsterdam (français, allemand, néerlandais, italien), retirée en 1619 à Amsterdam et rééditée en 1620. Elle est rapidement suivie d'une autre édition quadrilingue où la traduction anglaise remplace la version allemande (Utrecht, 1629) avant de connaître en 1640 à Amsterdam une édition en cinq langues, qui est rééditée en 1642. Ces premières versions françaises de la *Regola* imprimées aux Pays-Bas inspirent logiquement les traductions publiées à Paris, il faut le souligner, par des graveurs d'origine flamande : Pierre Firens en donne une édition probablement entre 1623 et 1631[9] puis Melchior Tavernier en 1632. La version due à Le Muet, comme l'indique le titre, est une version « revue, augmentée et réduite de grand en petit »[10]. Les détails des ordres (larmier, impostes, profil du chapiteau ionique), qui à l'origine étaient représentés latéralement dans les grandes planches in-folio, sont rejetés à la fin du texte du traité dans des planches supplémentaires. Le Muet qui se démarque des éditions hollandaises et des éditions italiennes contemporaines en ne reproduisant pas la planche des cinq ordres, raccourcit et récrit même l'avis aux lecteurs pour l'occasion (p. 8), simplifie le passage sur le tracé de la volute ionique (p. 34-35) et s'autorise bien d'autres libertés avec le texte (en particulier celui qui concerne la diminution des colonnes, p. 58-60), comme il le fera quelques années plus tard dans sa traduction de Palladio[11], quand il ne « retouche » pas le texte (p. 8 et 56).

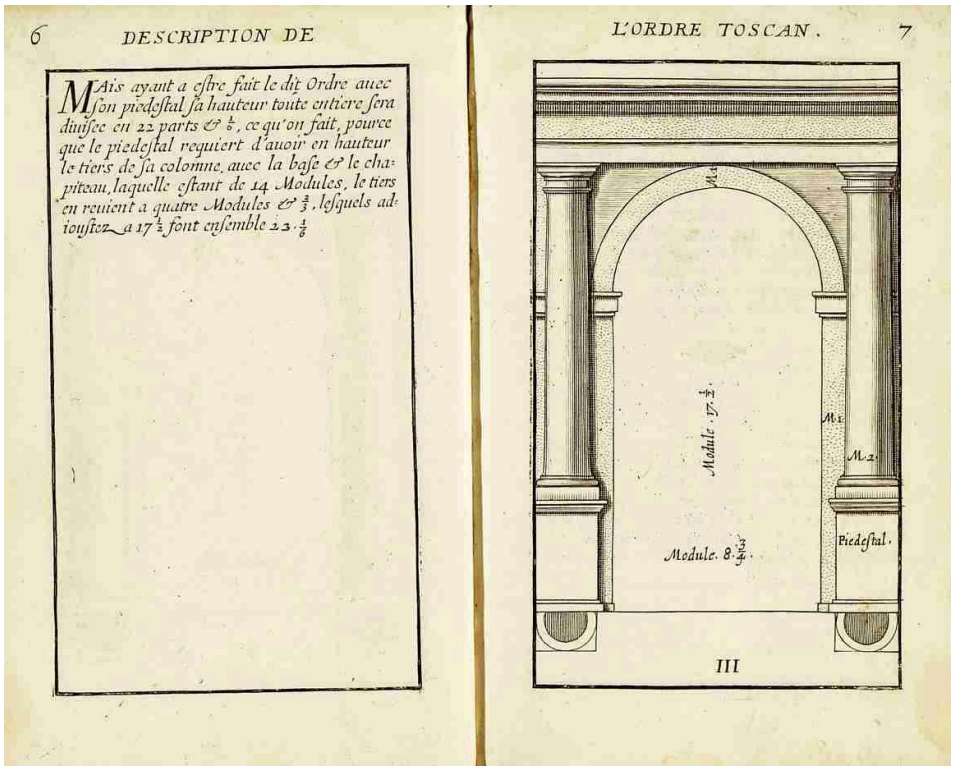
Fig. 1. Pierre Le Muet, *Porte*



Pierre Le Muet, *Regles des cinq ordres d'architecture de Vignolle…*, Paris, M. Tavernier, 1632, p. 87.

3 C'est sans doute Tavernier, « graveur et imprimeur pour les tailles douces » établi en l'île du Palais qui eut l'idée – géniale – de cet ouvrage de poche in-octavo (« réduit de grand en petit »), destiné aux professionnels et férus d'architecture. En effet, les graveurs flamands venus dans les années 1575-1585 pour les premiers d'entre eux (Thomas de Leu, Gabriel et Melchior I Tavernier…) avaient apporté une technique de taille-douce poussée à sa perfection. Ce sont eux qui s'attaquent en France aux tout petits formats. Dans les années 1620 cette technique est encore peu courante à Paris. Après l'avis au lecteur et la dédicace à M. de La Vrillière (p. 1), le volume donne la traduction de la *Regola* de Vignole avec le texte à gauche au verso et les planches à droite au recto (numérotées I-XXXVI, p. 2-73), mise en page nécessitée par le format (fig. 1).

Fig. 2. Vignole, *Ordre toscan avec piédestal*



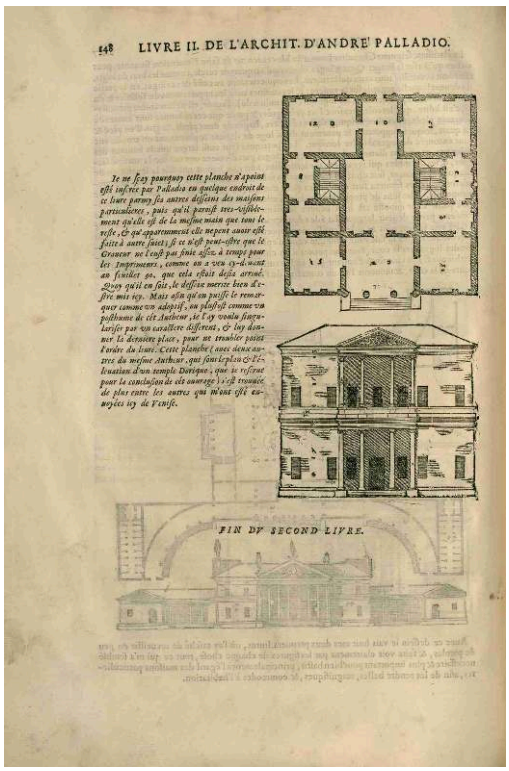
Pierre Le Muet, *Regles des cinq ordres d'architecture de Vignolle…*, Paris, M. Tavernier, 1632, p. 6 et 7.

4 La révision porte aussi sur les illustrations. Des douze planches présentes dans les éditions multilingues néerlandaises, Tavernier et Le Muet n'en gardent que cinq, d'après Vignole (deux portes du palais Farnèse à Caprarola dont la rustique adaptée à la française[12] et la porte du palais de la Chancellerie à Rome [13]) ou d'inspiration vignolesque (portes des palais Sforza et Grimani[14]). Mais, si l'ouvrage est réduit dans le format « de grand en petit », il est en fin de compte augmenté de neuf compositions nouvelles de portes, de l'invention du Français[15], soit quatorze planches numérotées de XXXVII à L (p. 74-101) (fig. 2).

5 Cette révision du texte, l'augmentation du traité par les propres modèles de Le Muet et la réduction du format ne s'entendent, selon moi, que par rapport à une édition concurrente proposée dans une version « courte », sans ajouts, c'est-à-dire l'édition de Pierre Firens généralement considérée comme postérieure, mais qui en fait la précède de peu. Enfin, le titre de l'ouvrage, on ne l'a jamais noté jusqu'ici, change de façon significative : de « la » *Reigle* (*Regola*) vignolesque on passe « aux » *Reigles*. Est-ce une initiative de Le Muet ou de Tavernier ? En tout état de cause, cette transformation apparemment anodine est un parfait contresens. En effet, la doctrine vignolesque, qui n'est pas explicitée dans la *Regola*, est fondée sur un rapport constant entre les trois parties fondamentales de l'ordre, quel que soit celui-ci. À la différence de ses devanciers (Serlio et Philandrier) et de ses successeurs (Palladio et Scamozzi), Vignole ne définit plus l'ordre par une hauteur spécifique, mais par des relations proportionnelles entre les trois éléments principaux qui le constituent dans le cadre mathématique unitaire d'une « règle » unique[16]. Cette méconnaissance de la doctrine de l'Italien n'empêche pas l'édition Tavernier/Le Muet de connaître un formidable succès éditorial qui rapidement dépasse les frontières du royaume.

Un Palladio à la française

Fig. 3. Andrea Palladio, *Projet de villa*



Les Quatre livres de l'architecture d'André Palladio. Mis en francois…, Paris, E. Martin, 1650, p. 48.

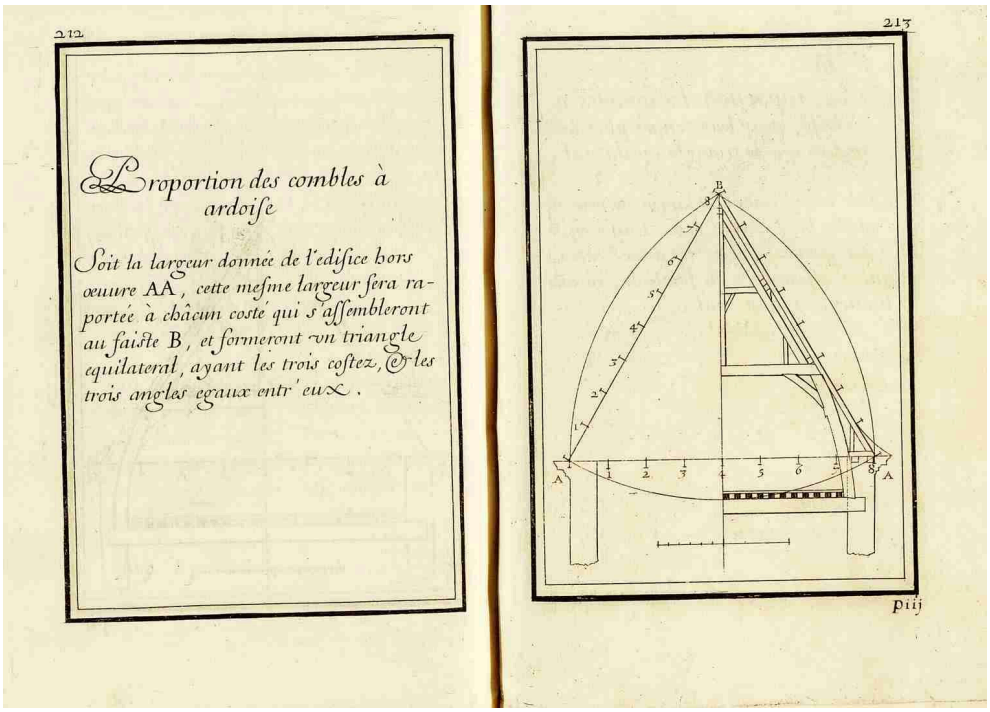
6 Palladio offre un cas différent, mais tout aussi intéressant[17]. Après sa traduction de Vignole, Le Muet s'attaque au théoricien italien qui jouit également d'une grande réputation auprès des Français, mais il ne traduit que le premier livre, dans une version revue et augmentée, *Traicté des cinq ordres… Traduit du Palladio augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir*[18]. Cinq ans plus tard, Roland Fréart de Chambray publie *Les Quatre livres de l'architecture*, première version française intégrale parue la même année que son célèbre *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*[19]. Palladio est alors on ne peut plus d'actualité. Fréart de Chambray qui a été chargé par son cousin François Sublet de Noyers, puissant surintendant des Bâtiments, de remettre l'architecture dans le droit chemin, dans le *Parallèle* distingue Palladio, le premier des Modernes à ses yeux car il a su se rapprocher des meilleurs modèles antiques. La traduction intégrale des *Quattro libri* doit simultanément faire connaître l'œuvre de l'Italien, qui incarne la nouvelle esthétique architecturale souhaitée par le pouvoir. Mais, après la mort de Louis XIII et la disgrâce puis la mort en 1645 de Sublet, ces luxueuses publications in-folio qui auraient dû être confiées à l'Imprimerie royale et illustrées de gravures sur cuivre se trouvent différées jusqu'en 1650. Si elle ne concurrence pas l'édition de Le Muet, la traduction de Fréart n'en est pas moins singulière car elle comporte trois planches supplémentaires que Palladio n'avait pas utilisées en 1570, sans doute parce qu'elle n'avaient pu être terminées à temps. Elles faisaient partie du lot des planches originales que Chambray avait eu la chance

« inespérée » de faire venir de Venise pour remplacer les gravures sur cuivre originellement prévues et qui avaient été partiellement réalisées[20]. L'une représente le plan et l'élévation d'une villa (fig. 3), les deux autres le plan et l'élévation d'un temple dorique (temple dit de la Piété). Par honnêteté scientifique Fréart les insère dans sa traduction, pour rendre le traité conforme au projet de leur auteur, tout en prenant soin de les distinguer des illustrations de l'édition originale : elles figurent ainsi à la fin des livres II et IV dont elles relèvent, accompagnées de leur commentaire en italique[21].

7 Cette démarche « scientifique » est tout à fait étrangère au praticien Le Muet, qui donne du livre I de Palladio une version pour le moins très personnelle, dans le même format de poche que le Vignole (in-octavo). Sa traduction se compose d'un premier volet consacré aux ordres dont le titre est explicite : *Traicté des cinq ordres d'architecture, desquels se sont servy les Anciens. Traduit du Palladio*, qui s'ouvre par une dédicace à Jacques Tubeuf, conseiller du roi, intendant et contrôleur général des Bâtiments de la reine, et se poursuit par les chapitres des *Quattro libri* consacrés aux ordres, c'est-à-dire les chapitres 12 à 19. Il comprend aussi le chapitre 20 sur les abus (« *Degli abusi* »). La dédicace et l'avant-propos aux lecteurs de Palladio ont logiquement disparu, mais aussi tous les chapitres sur les matériaux. La page de titre précise : *Augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir*. De fait, une seconde partie, avec une page de titre particulière, habille à la française les chapitres 21 à 29 qui traitent des galeries, entrées, salles, chambres, portes et fenêtres, cheminées, etc. Ce choix est justifié dans l'avis au lecteur : « pource que j'ay reconnu que les mesures qu'il [Palladio] prescript en beaucoup de choses sont extremement differentes de celles qu'on pratique aujourd'huy en France, au lieu de traduire precisement ce qu'il dict, et qui seroit ce me semble inutile, je te donne seulement les reigles et preceptes de ce qui est en usage parmy nous[22] ».

8 On ne saurait être plus clair. Pour résumer, Le Muet propose une traduction partielle du livre I et une interprétation française des chapitres techniques, en un mot un « Palladio à l'usage des Français ». Il amplifie ce qu'il a déjà réalisé avec Vignole vingt ans plus tôt. En cette première moitié du XVII^e^ siècle, les architectes et théoriciens français affichent ainsi leur liberté vis-à-vis des trattatistes de la Renaissance, en même temps qu'ils consacrent la réputation de Vignole et Palladio, les seuls jugés dignes d'être traduits. Le Muet suit même l'exemple de Palladio, le « premier de son siècle[23] », en publiant deux ans plus tard (1647), comme supplément à la *Manière de bâtir*, ses propres réalisations architecturales (hôtels Tubeuf et Cocquet, rue Vivienne ; châteaux de Pont, Chavigny et Tanlay). Le Muet n'établit pas moins une traduction littérale et précise du texte de Palladio. L'interprète, familier de la langue italienne, glose rarement[24]. Il développe surtout les légendes laconiques de l'Italien[25]. Toutes les illustrations sont regravées et sont du reste inversées. Surtout, Le Muet est contraint de rajouter des planches pour les détails en raison du petit format (in-octavo) de l'ouvrage présenté comme un manuel commode, comme il l'avait fait auparavant pour Vignole[26].

Fig. 4. Pierre Le Muet, *Proportions des combles à ardoise*



Traicté des cinq ordres d'architecture…, Traduit du Palladio augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir…, Paris, F. Langlois, 1645, p. 212-213.

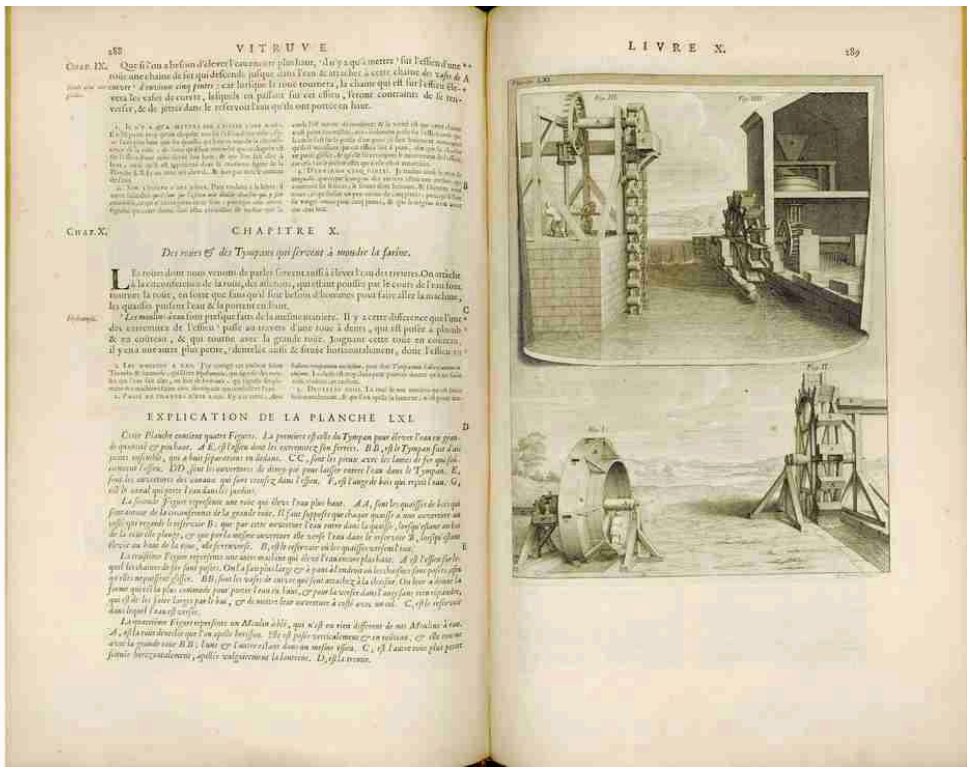
9 Seul le chapitre de Palladio sur les escaliers – le dernier du livre I – est assez fidèlement suivi. Unique précision ajoutée par Le Muet, mais elle est fondamentale : la place de l'escalier dans le bâtiment. De fait Le Muet donne ici le troisième volet de ce qui aurait pu être un grand traité : la *Manière de bâtir pour toutes sortes de personnes* publiée en 1623 en étant le premier, les portails ajoutés à son édition de Vignole, dans l'air du temps, constituant le second, et la version augmentée de la *Manière de bâtir* en 1647 avec ses propres réalisations le dernier.

10 La seconde partie du traité reprend les neuf derniers chapitres du livre I. Comme Le Muet l'avait annoncé dans l'avis au lecteur, sa traduction est librement adaptée, puisque les demeures et les usages de construction ne sont pas les mêmes en France qu'en Italie. De fait, un familier du texte palladien a bien du mal à se repérer, vu que tous les chapitres originaux ont été eux-mêmes subdivisés en plusieurs chapitres et que le texte est considérablement augmenté et abondamment illustré. La version de Le Muet est assurément moins révisée que développée, les *Quattro libri* fournissant la trame et les préceptes fondamentaux. Mais le Français ne se contente pas de substituer les traditions nationales aux habitudes italiennes lorsqu'il y a divergence de pratique et de technique : il raisonne avant tout en architecte français pour qui la décoration est subordonnée à la distribution – invention française. L'espace d'habitation est donc organisé autour des appartements du maître et de la maîtresse de maison et de la salle[27]. Alors que les pièces décrites par Palladio sont peu différenciées, pavées de carreaux ou de pierres, et voûtées de diverses façons, l'appartement français, relié à la salle, regroupe des pièces de taille et de plan variables (chambre, antichambre, cabinet)[28]. D'où un long développement consacré aux proportions des chambres avec cinq cas de figures illustrés, précédé lui-même d'un bref chapitre sur la proportion de l'antichambre[29], ce qui a un impact immédiat sur le traitement des sols (planchers pour

les pièces, dallages pour les galeries et vestibules). Aussi, tout naturellement, le texte de Palladio qui mettait l'accent sur les pavements « *di terrazzo* », comme à Venise, ou « *di pietre cotte overo di pietre vive* »[30], ainsi que sur les voûtes, est-il considérablement remanié au bénéfice des planchers et des plafonds, délaissés par l'Italien[31]. Les deux chapitres sur les portes et fenêtres (I, 25) et sur leurs ornements (I, 26) se voient considérablement étoffés[32]. Le Muet enrichit surtout son texte après la page 166 par une série de quinze planches de « Portes et Croisees selon les cinq ordres d'Andre Palladio », dont des modèles réels comme la fenêtre composite de la cour du Louvre. Les cheminées, moins nécessaires en Italie en raison du climat, sont traitées par le Français selon leur localisation (chambre, cabinet et garde-robe)[33] et les aspects techniques (conduits) ne sont pas oubliés. Quant au chapitre sur les couvertures, que Palladio n'illustre pas, il est aussi fort enrichi. Car la forme des toits, au même titre que la distribution, focalise les divergences de conception entre la France et l'Italie[34] (fig. 4).

Les Vitruve de Perrault

Fig. 5. Gérard Scotin, *Tympan et roues*

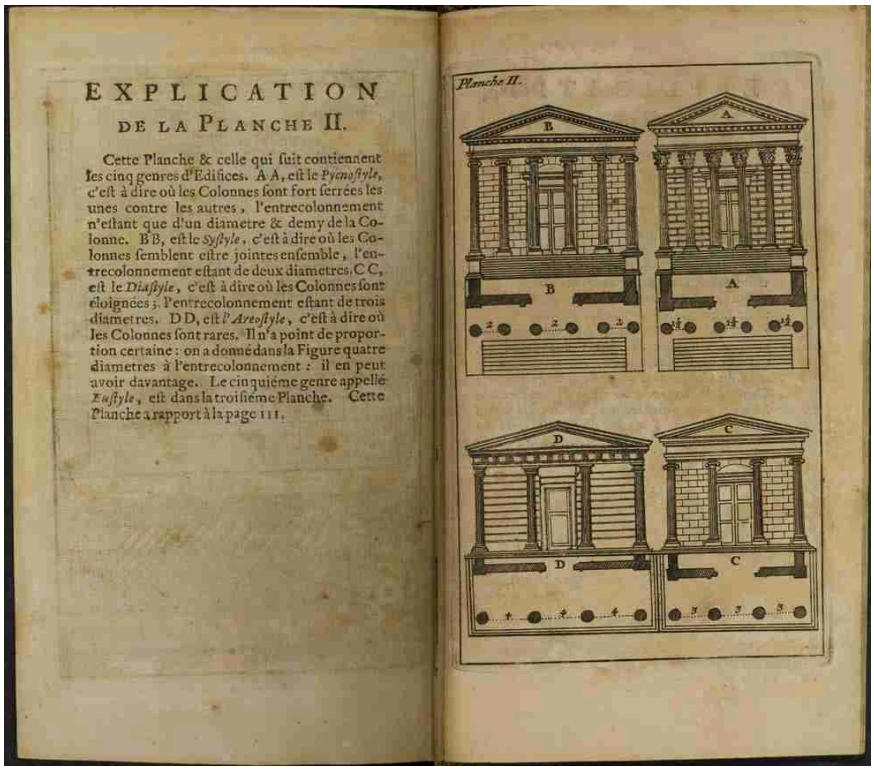


Claude Perrault, *Les Dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures*, Paris, J.-B. Coignard, 1673, p. 288 et 289.

11 Restait à traduire, ou plutôt à retraduire Vitruve, non qu'il fût parfaitement d'actualité, mais il était impossible de se passer de l'indispensable caution antique qu'il représentait, en dehors des monuments, pour fonder une architecture d'État à valeur universelle. Aussi la traduction de l'architecte est-elle une commande du ministre et surintendant Colbert à Claude Perrault et à ce titre elle obéit à un cahier des charges précis. Le dessein de Colbert est de rendre le traité vitruvien accessible à un large

public et en priorité aux divers corps de métiers, afin qu'ils y trouvent les « véritables règles du beau et du parfait dans les édifices[35] », ce qui était jusque-là impossible : la seule traduction française alors disponible, due à Jean Martin, datait de plus d'un siècle (Paris, 1547) et était en outre jugée illisible par les académiciens en raison du « peu de raport qu'il y a de cette traduction au sens de l'autheur[36] ». Comme pour Fréart de Chambray en son temps, le projet s'intègre donc dans une politique globale, qui vise à concrétiser la *translatio imperii et studii* déjà amorcée sous le règne précédent. Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Perrault est composite. La perspective normative de la commande l'a obligé à établir une traduction très précise, justifiée par un important appareil de notes, souvent plus volumineux que le texte traduit, et à l'illustrer abondamment. Comme l'une des exigences du cahier des charges était l'actualisation des sciences dans le domaine de l'architecture et celui de l'hydraulique, les techniques antiques, toujours applicables, sont illustrées et largement expliquées dans les notes : Perrault y développe également les applications modernes, voire les ingénieux perfectionnements. Colbert ne lésinant pas sur les moyens, l'ouvrage de format in-folio a été confié à Jean-Baptiste Coignard, l'imprimeur de l'Académie française. Les meilleurs dessinateurs du royaume (Edelinck, Pitau, Grignon, Scotin, Tournier…) sont aussi mis à contribution pour les illustrations pleine page ou double page qui sont gravées sur cuivre, tandis que plus de quatre-vingt planches viennent compléter les notes (fig. 5)[37]. Le ton est donné d'emblée avec le célèbre frontispice réalisé par Sébastien Leclerc (1637-1714), graveur des plus réputés : la France se voit offrir l'ouvrage de Perrault avec la colonnade du Louvre en fond et sur le côté le projet de l'arc de triomphe pour la place du Trône, réalisations auxquelles Perrault est lui-même associé. Les architectes du Roi-Soleil rivalisent désormais avec les plus grandes figures de l'antiquité, Vitruve et tous les architectes fameux cités tout au long de son traité. Il en résulte un œuvre étonnante au statut hétérogène, où le traducteur et commentateur accorde dans ses notes une place privilégiée aux réalisations architecturales ou techniques contemporaines et critique l'architecte romain dont il dénonce les erreurs, voire les incohérences. C'est du reste cette perspective contemporaine et l'abondante iconographie qui vont assurer le succès de l'ouvrage, Perrault profitant d'une deuxième édition publiée en 1684, toujours chez Jean-Baptiste Coignard, pour enrichir encore son commentaire[38].

Fig. 6. Claude Perrault, *Dispositions pycnostyle, systyle, diastyle et aréostyle*



EXPLICATION
DE LA PLANCHE II.

Cette Planche & celle qui ſuit contiennent les cinq genres d'Edifices. A A, eſt le *Pycnoſtyle*, c'eſt à dire où les Colonnes ſont fort ſerrées les unes contre les autres, l'entrecolonnement n'eſtant que d'un diametre & demy de la Colonne. B B, eſt le *Syſtyle*, c'eſt à dire où les Colonnes ſemblent eſtre jointes enſemble, l'entrecolonnement eſtant de deux diametres. C C, eſt le *Diaſtyle*, c'eſt à dire où les Colonnes ſont éloignées; l'entrecolonnement eſtant de trois diametres. D D, eſt l'*Areoſtyle*, c'eſt à dire où les Colonnes ſont rares. Il n'a point de proportion certaine: on a donné dans la Figure quatre diametres à l'entrecolonnement: il en peut avoir davantage. Le cinquiéme genre appellé *Euſtyle*, eſt dans la troiſiéme Planche. Cette Planche a rapport à la page 111.

Planche II.

Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve, Paris, J.-B. Coignard, 1674, pl. II et explication.

12 En 1674, soit un an après l'édition du *De architectura*, Perrault récidive avec l'*Abrégé* de Vitruve, destiné plus exclusivement aux professionnels, « apprentifs » et « maîtres ». L'ouvrage est moins luxueux : il s'agit d'un simple in-douze illustré de 11 planches rejetées à la fin. La tradition de l'abrégé (*compendium* ou *épitomé*) est ancienne : Vitruve lui-même avait eu dès l'Antiquité son abréviateur, Faventinus. En 1559, Jean Gardet et Dominique Bertin avaient publié un bel exemple d'*Épitomé*, débarrassant le texte vitruvien de son fatras mythologique superflu[39] et l'illustrant de gravures sur cuivre quelquefois décalées, comme celle de l'ordre composite. Mais si Gardet et Bertin suivaient le traité vitruvien, Perrault le refond totalement et, comme l'atteste la table des matières très détaillée de l'*Abrégé* qui suit le bref avertissement, il a réorganisé les matières traitées confusément et de façon dispersée par l'architecte antique. Cette efficace remise en ordre va bien au-delà de celle souhaitée par Philibert De l'Orme un siècle plus tôt : Perrault, qui s'appuie explicitement sur son édition intégrale, a donc refondu totalement le *De architectura* et remplacé les dix livres par un ouvrage en deux parties : l'une « contenant l'Architecture qui nous est commune avec les Anciens » (solidité, matériaux, planchers, murs, situation, exposition des bâtiments, ordres), la seconde « contenant l'architecture qui étoit particulière aux Anciens » (édifices publics tels que les temples, les places publiques, etc. et les demeures privées). En cas d'obscurité, il renvoie purement et simplement le lecteur à son édition intégrale publiée l'année précédente. Le traducteur Perrault qui n'a pas trouvé dans le *De architectura* les règles qui lui auraient permis de définir une beauté positive, ajoute donc au texte antique tout ce qui lui paraît manquer. Ces ajouts sont soigneusement signalés en marge par des guillemets (fig. 6). Malgré son titre, l'ouvrage est moins un abrégé qu'une édition revue et corrigée de Vitruve.

La fortune éditoriale des éditions françaises

13 Cette désinvolture vis-à-vis de Vitruve ou des auteurs de la Renaissance caractérise le XVII^e siècle qui est avant tout est un siècle rationnel et concret, où le savoir scientifique et technique connaît des avancées remarquables. Les grands théoriciens français ne sont pas architectes de formation : Fréart de Chambray est mathématicien, Le Muet est à l'origine ingénieur militaire, Perrault est médecin, Bosse, autre grande figure, est graveur et surtout un grand savant. Il n'est donc pas surprenant que l'autorité de Vitruve soit assez vite malmenée et que s'imposent des théoriciens aussi efficaces que Vignole ou aussi complets que Palladio, mais dans une perspective totalement contemporaine et française. Le succès du *Vignole* de Le Muet fut considérable en France : on compte plusieurs retirages parisiens pendant près de quarante ans, jusqu'à l'extrême usure des planches qui sont passées d'éditeur en éditeur. Mais le « petit Vignole français », lui-même inspiré des éditions pionnières hollandaises, connut aussi une grande fortune en Europe du Nord : c'est lui qui sert de référence aux nombreuses éditions in-octavo publiées à Amsterdam et Nuremberg. Et chaque fois le nom de Le Muet apparaît. Il inspire aussi la première traduction anglaise due à Joseph Moxon[40].

14 Quant à la « version française » de Palladio par Le Muet, elle s'impose logiquement aux dépens de l'édition intégrale de Fréart, qui en dépit de sa qualité n'apporte rien de neuf. Dans sa version partielle et très libre, Le Muet propose une architecture à la française qui a l'avantage de s'adapter parfaitement aux contrées d'Europe du Nord tout en diffusant une conception moderne de la construction (charpente, combles, distribution…). Rééditée en France en 1647, elle connaît trois contrefaçons hollandaises (1646, 1679, 1682), est traduite en néerlandais en 1646, en anglais en 1663 et, on ne s'en étonnera pas, sans cesse rééditée en cette langue (1668, 1676, 1683, 1693…), avant que ne s'impose la version que D'Aviler donne de la *Regola* dans son *Cours d'architecture* en 1691. Le Muet a donc un rôle décisif dans la diffusion des traités des deux théoriciens italiens les plus en vogue au XVII^e siècle. Toutes ces éditions in-octavo révèlent l'extraordinaire essor de la littérature architecturale en Europe auprès d'un public plus large, alors que les publications de prestige in-folio s'adressent à une clientèle d'amateurs fortunés et de riches érudits. Le succès de l'*Abrégé* de Perrault en est aussi la preuve éclatante. Si la traduction intégrale commentée et illustrée reste la référence par excellence jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, c'est bien son *Abrégé* qui rencontre un succès international, avec une édition hollandaise en 1681, une traduction anglaise souvent rééditée (1692, 1703 etc.), ainsi que sa traduction italienne (1711…). Les nouveaux théoriciens sont « M. Le Muet » et « Mr. Perrault de l'Académie des Sciences à Paris ». Le Romain Vitruve, les Italiens Palladio et Vignole s'effacent devant les Français. Le siècle de Louis XIV brille alors de tous ses feux.

NOTES

1. Les architectes eux-mêmes proposent alors pour modèles leurs propres réalisations : projets de Philips Vingboons publiés en 1648 et 1674, opuscule posthume de Borromini sur l'Oratoire des Philippins (1725).

2. Après le succès des traductions françaises, allemandes et néerlandaises des cinq premiers livres de Serlio en 1606, Cornelis Claeszoon réunit ces différents livres en reprenant les planches et les traductions de Pieter Coecke. Cette publication est la source de la première édition anglaise du Bolonais (1611). Il y eut une réédition à Amsterdam en 1616 chez Hendrick Laurensz. Cette somme est aussi publiée en allemand à Bâle en 1608 et 1609 par Ludwig König.

3. Le traité de Blum *Quinque columnarum exacta descriptio...*, paru d'abord en latin à Zurich en 1550, fut l'ouvrage le plus diffusé en Europe du Nord : il connut de très nombreuses éditions en allemand.

4. Dietterlin a fourni à toute l'Europe nordique des modèles d'ordres associés à des supports anthropomorphes, atlantes et cariatides dans l'*Architectura und Austheilung der V. Seüln. Das Erst Buch* (1593).

5. Son traité *Architectura* (1565) continua à influencer les praticiens nordiques, attachés à leur tradition ornementale. Il fut notamment réédité à la fin du XVI^e^ siècle en allemand (1581) et en néerlandais (1598).

6. Voir *supra*, n. 2.

7. *Regla de las cinco ordenes de architectura... traduzido de toscano en romance per Patritio Caxesi*, Madrid, s. n., 1593, in-folio.

8. *Regel der funff orden von architectur...*, trad. J. W. Boheim, Nuremberg, 1617.

9. Voir Frédérique LEMERLE, « Les versions françaises de la *Regola* de Vignole au XVII^e^ siècle », *In Monte Artium*, 1, 2008, p. 101-120. Voir aussi Jean-Philippe GARRIC, « Les éditions françaises du Vignole, du traité d'architecture au manuel technique », dans Jean-Philippe GARRIC, Valérie NÈGRE et Alice THOMINE-BERRADA (éd.), *La Construction savante. Les avatars de la construction technique*, Paris, Picard, 2008, p. 169-172.

10. Pierre LE MUET, *Regles des cinq ordres d'architecture de Vignolle Reveuee (sic) augmentees et reduites de grand en petit par Le Muet*, Paris, M. Tavernier, 1632.

11. Voir Frédérique LEMERLE, « Les traductions françaises de Palladio par Pierre Le Muet (1645) et Roland Fréart de Chambray (1650) », Corso Palladio 2001, *Palladio e i Moderni*, Vicence, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, à paraître.

12. Pierre LE MUET, *Regles des cinq ordres...*,*op. cit.* n. 10, pl. XXXVII, p. 74-75. Salomon de Brosse a dessiné en 1614 cette porte pour l'hôtel parisien de Bénigne Bernard : voir Henri SAUVAL, *Histoires et recherches de la ville de Paris*, Paris, Ch. Moette et J. Chardon, 1724, II, p. 198.

13. Pierre LE MUET, *Regles des cinq ordres...*,*op. cit.* n. 10, pl. XXXVIII, p. 76-77 ; pl. XXXIX, p. 78-79.

14. Pierre LE MUET, *Regles des cinq ordres...*,*op. cit.* n. 10, pl. XL, p. 80-81 ; pl. XLI, p. 82-83.

15. Pierre LE MUET, *Regles des cinq ordres...*,*op. cit.* n. 10, pl. XLII-L, p. 85-101.

16. À hauteur égale, l'entablement de chaque ordre équivaut toujours au quart de la colonne, le piédestal au tiers. Ce qui change donc d'un ordre à l'autre, c'est le diamètre de la colonne. Vignole, qui raisonne en architecte, envisage l'ordre comme une entité abstraite, le diamètre et par suite le module (demi-diamètre ou rayon) n'étant qu'un paramètre relatif. Partant d'une hauteur déterminée il établit un algorithme qui permet de calculer le module de l'ordre choisi, avec ou sans piédestal. Sur la doctrine vignolesque, voir Cristof THOENES, « Vignolas *Regola delli cinque ordini* », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, p. 345-376 [trad. ital. : *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza*, Milan, 1998,

p. 77-107] ; *Id.,* « La dottrina della "Regola" », dans *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan, Electa, 2002, p. 341-343 ; Gabriele MOROLLI, « Il 'fiore della regola'. Le componenti modanari e il proporzionamento dei "Cinque Ordini" di Vignola », dans Christoph L. FROMMEL, Maurizio RICCI et Richard J. TUTTLE (éd.), *Vignola e i Farnese*, Milan, Electa, 2003, p. 174-205.

17. Frédérique LEMERLE, « Les traductions françaises… », *op. cit.* n. 11.

18. Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres d'architecture, desquels se sont servy les Anciens. Traduit du Palladio augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir…*, Paris, François Langlois, 1645.

19. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Les Quatre livres de l'architecture d'André Palladio. Mis en françois…* Paris, Edme Martin…, 1650.

20. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Les Quatre livres…*, *op. cit.* n. 19, « Epistre ».

21. Voir Frédérique LEMERLE, Introduction à la réédition des *Quatre livres de l'architecture d'Andrea Palladio* (trad. d'après FRÉART DE CHAMBRAY, Paris, 1650), Paris, Flammarion, 1997, p. I-IX ; *Id.*, « À propos des trois planches de Palladio insérées par Fréart de Chambray dans sa traduction des *Quattro libri* », *Annali di architettura*, 9, 1997, p. 93-96.

22. Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres…*, *op. cit.* n. 18, p. 115.

23. Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres…*, *op. cit.* n. 18, dédicace, n. p.

24. Le terme « composite » est souvent suivi de son doublet « composé », terme utilisé volontiers par les Français depuis De l'Orme, quand il ne le remplace pas. Le mot « orlo » est souvent traduit par la séquence « orle, ourlet ou plinte ».

25. À l'exception de celles du toscan. « Moduli 11 minuti 10 » est ainsi traduit : « Modules unze parties dix iusques soubz la voulte » (les « parties » étant substituées aux minutes), voir Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres…*, *op. cit.* n. 18, p. 75. Voir aussi p. 33 (dorique), 53 (ionique), 93 (composite).

26. Le Muet supprime de même les mesures des planches illustrant le chapiteau et l'entablement et les reprend dans la planche suivante où il reproduit séparément l'entablement sans décor et le chapiteau. Pour les ordres corinthien et composite, il simplifie les gravures représentant l'entablement et le chapiteau : il en extrait le détail du soffite et l'ichnographie du demi-chapiteau auxquels il consacre une planche particulière qui cette fois précède la planche principale.

27. L'*anticamera*, présente dans les palais des papes et des cardinaux italiens, joue un rôle important dans le cérémonial. Elle est introduite en France par Serlio à Ancy-Le-Franc et son usage se généralise sous Henri II. Voir Françoise BOUDON et Monique CHATENET, « Les logis du roi de France au XVI^e^ siècle », dans Jean GUILLAUME (éd.), *Architecture et vie sociale*, Paris, Picard, 1994, p. 73-74.

28. Sur cette géotypologie, voir Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française*, Paris, Picard, 1982, p. 60-69.

29. Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres…*, *op. cit.* n. 18, p. 122-127.

30. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri dell'architettura*, Venise, F. de'Franceschi, 1570, I, p. 53.

31. Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres…*, *op. cit.* n. 18, p. 128-130.

32. Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres…*, *op. cit.* n. 18, p. 161, 165.

33. Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres…*, *op. cit.* n. 18, p. 168-169.

34. Le Muet illustre le comble dit « à la française », en tuiles et surtout en ardoise (Pierre LE MUET, *Traicté des cinq ordres…*, *op. cit.* n. 18, p. 211, 213, 217) et ajoute des modèles plus modernes de combles brisés dits « à la Mansart », qu'il avait lui-même adoptés quelques années auparavant (p. 224-225). L'ouvrage de Le Muet s'achève sur trois planches proposant des modèles de plafonds (p. 227-229).

35. Claude PERRAULT, *Les Dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures*, Paris, J.-B. Coignard, 1673, Préface.

36. *Procès verbaux de l'Académie d'Architecture, 1671-1681*, publiés par H. Lemonnier, Paris, 1911, I, 28 février 1673, p. 21. Sur la traduction de Vitruve par Jean MARTIN, voir Frédérique LEMERLE, « Jean Martin et le vocabulaire d'architecture », dans *Jean martin un traducteur au temps de François I^er^ et de Henri II*, *Cahiers* V. L. Saulnier, 16, Paris, PENS, 1999, p. 113-126.
37. Claude PERRAULT, *Les Dix livres d'architecture...*, *op. cit.* n. 35, Préface.
38. Claude PERRAULT (éd.), *Les Dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures. Seconde edition reveuë, corrigée, & augmentée...*, Paris, J.-B. Coignard, 1684. De nouvelles planches pleine page sont signées de Pierre LEPAUTRE.
39. Jean GARDET et Dominique BERTIN (éd.), *Épitomé ou extrait abrégé des dix livres d'Architecture de Marc Vitruve Pollion. Enrichi des figures et pourtraits pour l'intelligence du livre. Par Ian Gardet... et Dominique Bertin...*, Toulouse, G. Boudeville, 1556-1559. Sur l'ouvrage, voir Frédérique LEMERLE, « Architecture antique et humanisme : *L'Histoire tolosaine* (1556) et l'*Épitomé* de Vitruve (1559) », dans Nathalie DAUVOIS (éd.), *L'Humanisme à Toulouse (1480-1562)*, Paris, Champion, 2006, p. 423-437.
40. Joseph MOXON (trad.), *Vignola, or the compleat architect*, Londres, J. Moxon, 1655.

AUTEUR

FRÉDÉRIQUE LEMERLE

Directrice de recherche au Cnrs au Centre d'études supérieures de la Renaissance à Tours.

Elle a publié de nombreux articles et ouvrages sur la théorie architecturale, le vitruvianisme et la réception des antiquités aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Elle a consacré entre autres une édition critique aux *Annotations* de Guillaume Philandrier sur le *De architectura* de Vitruve (Picard, 2000 ; Classiques Garnier, 2011), ainsi qu'au *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* de Roland Fréart de Chambray (Ensba, 2005). Elle a fait paraître *La Renaissance et les antiquités de la Gaule* (Brepols, 2005). Elle a cosigné avec Yves Pauwels *L'Architecture à la Renaissance* (Flammarion, 1998 ; rééd. 2005 et 2008) et *L'architecture au temps du Baroque* (Flammarion, 2008). Elle est co-directrice de plusieurs ouvrages collectifs (*Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e^ au début du XVII^e^ siècle*, Édition du conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle, 2002 ; *Perspective, Projections, Design. Technologies of Architectural Representation*, Routledge, 2008 ; *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, IRHIS, 2009 ; *Le XIX^e^ siècle et l'architecture de la Renaissance*, Picard, 2010). Elle dirige au Cesr le programme ARCHITECTURA et a en charge aux Classiques Garnier la collection « Arts de la Renaissance européenne ».

Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture

Anthony Gerbino

Je tiens à remercier Olivier Morteau pour l'aide apportée dans la traduction de cet article.

1 Cette contribution examine le contexte politique qui entoure la création de l'Académie royale d'architecture en 1671, et en particulier le rôle joué par François Blondel et le ministre Jean-Baptiste Colbert dans la définition de son règlement et dans l'élaboration de son programme de conférences. Une telle enquête s'inscrit parfaitement dans la problématique du colloque – l'héritage de la Renaissance – car, lorsque l'on traite de la naissance du modèle professionnel de l'architecte moderne, on parle forcément de l'Académie. Et c'est précisément de la question de son héritage dont il s'agit ici[1].

2 Je voudrais revenir en particulier sur la tendance qu'ont les historiens à parler de la première Académie dans des termes moralisants, en la définissant notamment comme un instrument répressif fondé dans le seul but d'imposer des règles officielles au fonctionnement traditionnel du métier, que l'on supposait être plus libre et plus créatif. Ce préjugé est devenu particulièrement vif lors des polémiques au sujet du mouvement Moderne en architecture, au cours desquelles la première Académie fut

assimilée de façon anachronique avec sa descendante, l'École des beaux-arts. Pendant la première moitié du XX^e siècle, même les discussions les plus savantes étaient critiques envers le programme établi par Blondel. Henry Lemonnier – qui n'était guère un ennemi de l'Académie – le décrit ainsi : « Blondel est en effet un esprit dogmatique, autoritaire. Il parle de l'art, à la fois en disciple de Vitruve, de Palladio, de Vignole, et en mathématicien. Il appartient exactement à son temps par sa défiance à l'égard des innovations et par l'appel constant aux doctrines de l'antiquité[2]. »

3 Les récentes études, certes plus pertinentes, continuent à parler de la première Académie dans les termes établis par la critique moderniste. Aujourd'hui encore, le dessein de l'institution est souvent décrit comme la promulgation de la « doctrine » approuvée et la défense de « l'orthodoxie » esthétique. En effet, on continue de voir l'Académie comme une institution réactionnaire et rigide, et ce dès son origine. Comme dans le cas de Lemonnier, cette critique se fonde souvent sur l'importance que l'on accordait à l'étude des traités durant les conférences, aux dépens de la pratique créative.

4 Cette étude ne cherche pas à nier les impératifs politiques de la création de l'Académie, mais à filtrer nos préjugés modernes. On peut accepter l'idée que l'Académie fut un instrument de contrôle, mais la vraie question est de savoir exactement ce que Colbert a voulu contrôler, et pourquoi il a voulu le contrôler. Or, la réponse à cette question ne se trouve ni dans le système éducatif des Beaux-Arts, ni dans la culture académique du XVIII^e siècle, puisqu'ils ne définiront l'Académie que bien plus tard, lorsqu'elle deviendra une « école » formelle d'architecture vouée à la formation des jeunes praticiens. Je voudrais considérer l'Académie sous un autre angle, c'est-à-dire comme une institution propre aux années 1660. Mon hypothèse est que l'Académie est née directement de l'expérience que Colbert a lui-même vécue en dirigeant les grands chantiers royaux, en particulier celui de la Colonnade du Louvre. Pour Colbert, l'Académie était un instrument qui permettrait de réformer les relations entre la couronne et la communauté des bâtisseurs. Ses critiques à l'égard du métier étaient à la fois administratives et esthétiques. Selon lui, l'apprentissage pratique des architectes français les amenait à privilégier leur lien avec la famille et avec la corporation par rapport à la fidélité due au roi. En outre, leur formation était mal adaptée à l'architecture nouvelle qui convenait à sa vision grandiose de la monarchie. L'Académie permettrait à Colbert d'exercer plus de contrôle sur les projets royaux, que ce soit au niveau administratif que sur le plan esthétique.

Entrepreneurs et architectes

5 L'Académie accentuait la rupture, nouvelle en France, entre le statut de l'architecte et celui du maçon : le premier était associé au dessin, et le second aux tâches subalternes de la construction. À cet égard, son but était semblable à celui des autres corps académiques : élever le statut intellectuel de leur art. Mais, pour Colbert, cette séparation présentait aussi un avantage pratique. Selon lui, on ne pouvait pas faire confiance aux architectes pour qu'ils servissent le roi sans en tirer un intérêt personnel, compte tenu des liens étroits qui les unissaient à la communauté des bâtisseurs. Le problème venait particulièrement des entrepreneurs et des fournisseurs, dont était dépendant Colbert pour la conduite des grands chantiers. Ces entrepreneurs cherchaient toujours à tirer un maximum de profits des commandes royales, au point

même de se livrer à l'escroquerie et au vol. Le problème était particulièrement grave dans les provinces, où il était plus difficile de trouver de bons ouvriers et d'acheter et d'acheminer tout le matériel nécessaire aux grands projets royaux de voirie et de fortifications. Dans ces conditions, les entrepreneurs locaux avaient toutes facilités pour imposer des prix excessifs, mettre en place des monopoles et profiter de complicités pour l'adjudication et la réception des œuvres. On ne compte plus dans les sept tomes des lettres de Colbert les avertissements adressés à ses intendants chargés de la conduite des chantiers, afin qu'ils prennent des mesures pour lutter contre ces pratiques frauduleuses[3].

6 Dans l'esprit du ministre, les architectes, au lieu de lutter contre cette situation, en tiraient eux aussi profit. En essayant – très naturellement – d'exploiter les liens qui les unissaient aux corporations, ils agissaient eux-mêmes comme des entrepreneurs et engageaient des fournisseurs avec lesquels ils avaient des liens familiaux. Ces pratiques ne permettaient pas d'établir des relations de confiance. Dans une lettre adressée à l'un de ses intendants, Colbert notait que les projets publics n'étaient pas difficiles à contrôler pourvu que l'on fasse appel à des agents loyaux, mais qu'en revanche les dépassements de budget dans le secteur privé étaient beaucoup plus fréquents : « dans les bastimens des particuliers la fantaisie [peut] changer à mesure que leurs bastimens avancent[4]. » Même le titre de Premier architecte ne garantissait pas l'honnêteté financière de l'homme qui le portait. Colbert a lui-même soupçonné Louis Le Vau de malversations lors des travaux au collège des Quatre-Nations, et même à l'Hôtel Colbert, ce qui suggère que ces incidents n'étaient pas rares[5].

7 Dans les traités de Blondel, on trouve plusieurs déclarations qui vont dans le même sens, particulièrement dans ses notes ajoutées à l'*Architecture françoise des bastiments particuliers* (1673) de Louis Savot. Blondel avait réédité le livre expressément pour informer les commanditaires particuliers et les protéger contre ces pratiques. Il se plaignait qu'à l'époque de Savot, la belle architecture « n'étoit à peine connue que parmi les Ouvriers, qui ne travaillant que pour s'enrichir par toutes sortes de voyes, nous ont laissé des bâtimens qui n'ont ny solidité ny beauté, remplis de mille vilains ornemens appliquez sans jugement & sans ordre[6] ». Plus loin, il explique que le roi est « fasché que l'Architecture [...] demeurast engagée sous le faix de l'ignorance & de la sordide avarice des Ouvriers[7] ». En fondant l'Académie, le roi s'engageait non seulement au renouvellement de l'architecture française, mais aussi à la réforme morale de la profession : « D'où l'on doit attendre que l'Architecture sortira bien-tost [...] de la Truelle, & de l'ordure du vilain interest[8]. » Dans une autre note à Savot, Blondel parle du maçon et de l'entrepreneur dans les mêmes termes, disant que « la confiance aveugle que l'on a donné aux Ouvriers, a remply le Royaume d'une infinité de procez qui ont ruiné plusieurs familles ; jusque-là que pour y apporter quelque ordre, & pour empescher les tromperies & les cabales des Entrepreneurs, il [le roi] a falu chercher des Experts hors de leurs Corps pour estimer leurs ouvrages[9] ».

8 On peut se demander si Blondel ne serait pas le porte-parole de Colbert dans ce texte. C'est probablement le cas, car les propos qu'il tient ressemblent étrangement à ceux de Colbert dans les lettres à ses intendants. De ce point de vue, le but de l'Académie était de créer un groupe d'architectes fidèles au roi, indépendants des liens familiaux et corporatistes. L'Académie serait une alternative aux corporations, une « guilde » ou un corps de métier dépendant directement de la couronne, et la première étape pour transformer la culture professionnelle du métier.

« Libertinage » et la crise du Louvre

9 Colbert a créé l'Académie pour réformer l'architecture française non seulement d'un point de vue structurel, mais aussi dans une optique esthétique et stylistique. Colbert et Blondel embrassaient tous deux un classicisme raffiné, sobre et rigoureux un « atticisme » largement dérivé du traité de Roland Fréart de Chambray, le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* publié en 1650. Comme Frédérique Lemerle l'a montré dans son étude approfondie du livre, Fréart propose une vision purifiée des ordres classiques inspirés par les vestiges antiques les plus recommandables. Le livre est organisé comme une série de « parallèles » dans lesquels les théoriciens modernes sont hiérarchiquement classés en fonction du degré avec lequel ils approchent de l'idéal de l'auteur : Palladio est l'architecte exemplaire, dessinateur et savant archéologue. Le point de vue de Fréart sur l'architecture demeure très théorique : c'est celui des « Intelligents », pour reprendre ses termes, auxquels il oppose systématiquement l'expérience simple et sans réflexion des praticiens[10].

10 Pour Fréart, la licence et les abus évidents dans les édifices modernes résultent d'un manque de discipline, d'un libertinage architectural, qu'il associe non seulement au baroque italien, mais aussi à au langage orné et maniériste des architectes français du XVI^e^ et de la première moitié du XVII^e^ siècle. Par contraste, Fréart prône l'intégrité décorative et structurelle des ordres et la subordination de l'ornement appliqué à la clarté de composition, qui aboutissent à la simplicité et la grandeur : « Je dis donc que pour introduire dans l'architecture cette grandeur de manière dont nous parlons, il faut faire que la division des principaux membres des ordres ait peu de parties, et qu'elles soient toutes grandes et de grand relief, afin que l'œil n'y voyant rien de petit, l'imagination en soit fortement touchée[11]. »

11 Pourtant, il faut noter que du point de vue des praticiens, le discours tenu par Fréart était extrême. Ses prescriptions étaient contraires à la pratique française, qui valorisait la flexibilité dans le dessin, particulièrement à l'égard des motifs spécifiques à la tradition nationale. Ces « particularismes » comportaient des éléments caractéristiques français comme les toits élevés et les lucarnes ornées, mais, comme Jean Guillaume l'a montré, les architectes attachaient une importance égale à la composition des volumes, à l'emploi décoratif des ordres et à l'organisation des façades en travées verticales pour loger les grandes fenêtres. Peu d'entre eux se seraient soumis à une théorie aussi abstraite que celle de Fréart, qui aurait mis en cause les traditions dans lesquelles ils avaient été formés[12].

12 C'est cette tradition persistante qui poussa Colbert à fonder l'Académie et à donner à Fréart et au *Parallèle* une nouvelle vie. L'idée dut naître lors de l'affaire de la Colonnade du Louvre, plus précisément dans la période où Colbert peinait à arrêter son choix sur un projet final et définitif. Cet épisode est beaucoup trop complexe pour être exposé ici ; je voudrais seulement revenir sur l'un des problèmes majeurs que le ministre rencontra au cours de ce chantier. Colbert fut sans doute frappé par le contraste entre les grandes compositions théâtrales du Bernin et les projets qu'il avait sollicités auprès des architectes français. Ces derniers étaient certes mieux adaptés au contexte, plus pratiques et économiques, et en accord avec les traditions françaises de la représentation monarchique, mais il leur manquaient le concetto unifiant le visuel au théâtral qui était si naturel à l'Italien.

13 Pourtant, dans l'exécution de l'œuvre, Colbert parvint à faire aboutir un projet qui intégrait ces deux extrêmes, en mettant à l'honneur la tradition architecturale française tout en lui donnant une nouvelle dimension. La façade, par exemple, est composée de volumes distincts – les pavillons centraux et latéraux – mais les contrastes sont minimisés au profit d'une uniformité du relief. La verticalité des travées et des baies s'oppose aux longues horizontales ininterrompues de la corniche du soubassement, de l'entablement continu et de la balustrade. Par-dessus tout, la colonne est célébrée comme l'élément clef de la composition, en tant qu'élément unificateur de la forme et de conception. En s'inscrivant dans l'héritage antique tout en intégrant les manières typiquement françaises, la façade atteint une forme d'universalité : l'édifice se réfère à la tradition française mais va bien au-delà. Cette solution est presque impossible à imaginer sans l'influence du Bernin. Et c'est bien dans ce contexte que fut fondée l'Académie : son but était de définir une culture architecturale qui pouvait maintenir cette synthèse, afin d'institutionnaliser un style proprement français qui pourrait néanmoins être employé, comme celui du Bernin, de manière universelle et transcendante. Le langage architectural que Colbert envisageait était, à l'image de la Colonnade, propre aux édifices royaux, implicitement lié à la monarchie française et représentatif de ses ambitions universelles.

14 C'est dans ce contexte très réceptif à ses idées que le *Parallèle* de Fréart trouva une audience nouvelle. Ce n'était pas seulement son esthétique antique qui attira Colbert, mais aussi son approche archéologique et théorique. Blondel mit en œuvre la méthode de Fréart dans les conférences de l'Académie, qui étaient consacrées à l'étude des mêmes auteurs classés à peu près dans la même hiérarchie que dans le livre de Fréart. Palladio, par exemple, fut lu pendant plus d'un an, de février 1673 à juin 1674. Vitruve, Scamozzi, de l'Orme, Alberti, Serlio et Vignole furent lus et discutés, chacun pendant un à deux ans. François d'Orbay décrivait ainsi les activités de l'Académie en 1692 :

15 « On s'assemble presentement tout les lundis a trois heures precises et on tient la conference. Pendant trois heures, on y a faict jusqu'à present la lecture de plusieurs auteurs d'architecture et on continue toujours a le faire cela donnant des sujet de s'entretenir sur leurs desseing et y examinant leurs dispositions et leurs pratiques pour profiter de leurs lumierres et y adjoustant ce qui peut y manquer suivant nostre manierre[13]. »

16 Les effets de cette méthode nouvelle furent durables, car elle contribua fondamentalement à la transformation de l'ancienne tradition du dessin et du projet. Dans cette perspective pratique, les traités d'architecture étaient employés comme des outils, sources d'inspiration et d'idées visuelles. Blondel, en revanche, utilise systématiquement le traité d'architecture comme sujet d'une discussion, afin que les questions liées au projet puissent être posées au fil de l'analyse des différents auteurs. Cette méthode servit à définir le traité non seulement comme un recueil de modèles, mais aussi comme un texte qu'il fallait interpréter à la lumière de la réputation de l'auteur et du genre littéraire auquel il appartenait. Blondel étendit cette méthode jusqu'à inclure dans le débat l'influence des monuments anciens et, plus encore, les normes relevant de la pratique française contemporaine. Ce que Blondel a apporté à l'Académie, c'est une lecture cohérente et sophistiquée de la littérature vitruvienne destinée à définir une image épurée et classicisante de l'architecture française.

17 L'originalité de son enseignement fut donc méthodologique autant que stylistique. En fait, ces deux démarches étaient indissociables. La dépendance envers les traités, que

les historiens du XX^e siècle ont largement condamnée, fut l'outil nécessaire à la reformulation de la tradition pratique française, parce qu'elle força les académiciens à la justifier continuellement en référence à l'horizon européen. En fondant l'Académie, Blondel et Colbert réussirent à façonner une nouvelle classe de praticiens caractérisés non seulement par leur fidélité implicite à la monarchie, mais aussi par une approche du projet qui affirmait et célébrait la vision universelle de Colbert.

NOTES

1. Pour une étude plus approfondie du sujet, voir Anthony GERBINO, *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution*, Londres/New York, Routledge, 2010, p. 41-70.

2. Henry LEMONNIER (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, 10 vols., Paris, Jean Schemit, 1911-1929, vol. I, p. xxvii-xxviii.

3. Voir, par exemple, Jean-Baptiste COLBERT, *Lettres, instructions et mémoires*, Pierre CLÉMENT (éd.), 7 vols., Paris, Imprimerie Impériale, 1861-1873, vol. I, p. 294-295, vol. III, p. 152-153, vol. IV, p. cvi-cx, 428, 437-438, 443, 445, 457-458, 460-463, 465-467, 525-526, 539-540, vol. V, p. 11-12, 34, 40, 48-49, 101-102, 108, 119, 124, 129, 133-134, 138, 156.

4. Datée du 11 décembre 1670 et adressée à l'intendant de Tours : Jean-Baptiste COLBERT, *Lettres, instructions et mémoires*, *op. cit.* n. 3, vol. IV, p. 437-438.

5. Voir Paul FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Milovan STANIC (éd.), Paris, Macula, L'insulaire, 2001, p. 190.

6. Louis SAVOT, *L'Architecture françoise des bastiments particuliers*, Paris, S. Cramoisy, 1624 ; rééd. par François BLONDEL, Paris, Veuve F. Clouzier, C. Clouzier *et alii.*, 1685, p. 18.

7. *Ibid.*, p. 18-19.

8. *Ibid.*, p. 19.

9. *Ibid.*, p. 20-21.

10. Sur « l'atticisme » français, voir Claude MIGNOT, « Michel-Ange et la France : libertinage architectural et classicisme », dans Jean-Pierre BABELON, Pierre GEORGEL *et alii* (éd.), *Il se rendit en Italie : études offertes à André Chastel*, Rome/Paris, Edizioni dell'Elefante/Flammarion, 1987, p. 523-536. Sur Fréart, voir Frédérique LEMERLE, « Fréart de Chambray ou les enjeux du *Parallèle* », *XVII^e siècle*, CXCVI, 3, 1997, p. 419-453.

11. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris, E. Martin, 1650, p. 9.

12. Sur la tradition « française » du dessin, voir Jean GUILLAUME, « Les Français et les ordres 1540-1550 », dans Jean GUILLAUME (éd.), *L'Emploi des ordres à la Renaissance*, Paris, Picard, 1992, p. 193-218 ; Jean GUILLAUME, « Modèles italiens et manière nationale : l'invention d'une architecture nouvelle en France au milieu du XVI^e siècle », dans Max SEIDEL (éd.), *L'Europa e l'arte italiana*, Venise, Marsilio, 2000, p. 236-253 ; et Claude MIGNOT, « L'articulation des façades dans l'architecture française de 1550 à 1630 », dans Jean LAFOND et André STEGMANN (éd.), *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981, p. 343-356. Sur la réception du *Parallèle*, voir Frédérique LEMERLE, « Fréart de Chambray… », *op. cit.* n. 10, p. 449-453.

13. Voir Nicole FELKAY, « Nouveaux documents sur l'Académie d'architecture sous Louis XIV », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Isle-de-France*, 277, 1985, p. 275-286.

AUTEUR

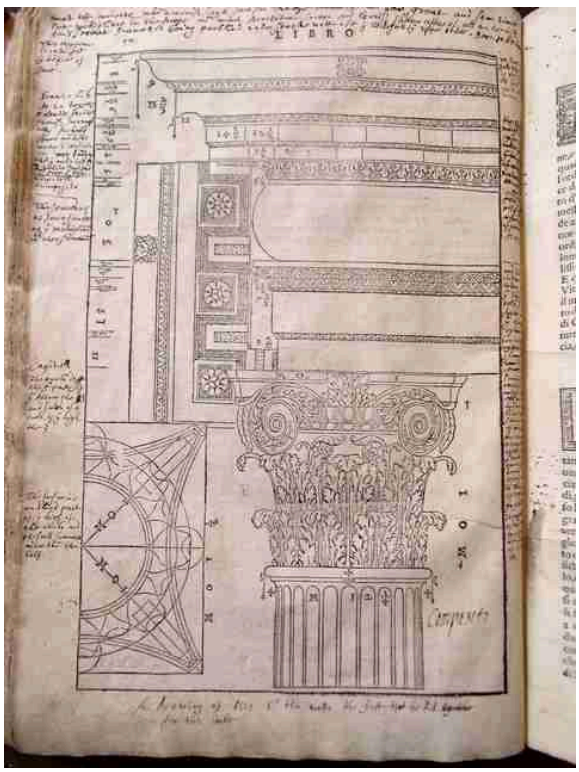
ANTHONY GERBINO

Lecturer in Art History and Visual Studies at the University of Manchester. His research covers two related areas: the role of architecture in seventeenth-century scientific and academic circles and the technical and mathematical background of early modern architects, engineers, and gardeners. He is the author of *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution* (Routledge, 2010) and co-curator of the exhibition *Compass and Rule: Architecture as Mathematical Practice in England 1500-1750* (Yale University Press, 2009).

Words Fail Me: architectural experience beyond language

Christy Anderson

Fig. 1. Inigo Jones's annotations on the Corinthian order in Book I of Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'architettura* (Venice, 1601)



The Provost and Fellows of Worcester College, Oxford.

1 When we open up the pages of the books that once belonged to the English architect Inigo Jones (1573-1652), we are bombarded with words. Along each margin and across the plates themselves, and in the blank spaces of the page, are notes by Jones (fig. 1).

The densest annotations are in his copy of Andrea Palladio's *I Quattro libri dell'architettura* (Venice, 1601) that he purchased not long after it was published and wrote in throughout his career. In fact, there are likely more words by Jones in his copy of Palladio than there are words by Palladio himself. Jones's famous handwriting, cramped and adjusted to the narrowness of the margin, is the running commentary on these printed texts and images. These notes are the cinematic voice-over, forever wedded to the text in a permanent gloss and record of the book's effect on its reader.

2 This essay will suggest that for Jones the books he read established an expectation of Renaissance architecture that was ultimately dislodged by the visual and emotional experience of seeing the buildings themselves. If Jones began his architectural career searching for the key to architectural classicism in the details and nuances of the orders, he ultimately experienced an aesthetic discernment that was both personal and professional.

3 The annotations by Jones are a remarkable historical survival and offer tremendous evidence of how this architect read and interpreted his books. The importance of these annotations spreads in many directions, and have endless importance for scholars of Jones and the English architecture of the early seventeenthcentury, but also for historians of the Renaissance and its *fortuna* for they give us hints as to how architecture and architectural books of the fifteenth, sixteenth and early seventeenth centuries were understood and interpreted[1]. Marginal annotations by early modern readers help us to understand the reception of books and their contents[2]. The search for notes and other evidence of use have fueled sub-fields of the humanities including history of the book and reception studies[3].

4 Jones's annotations are the most extensive examples of notes by a working architect of the time, and have been recognized as important almost from the moment of his death. In his will, Jones took special care that the books would be kept together and held in trust by his assistant, John Webb. Later architects, authors and editors recognized the importance of the library as the link between English architecture and the classical tradition as it had developed in Northern Italy during the sixteenth century. When Giacomo Leoni intended to publish his English translation of Palladio in 1715, he advertised the venture with claims that he would include in the publication "several Notes and Observations made by Inigo Jones never printed before"[4]. Under pressure to bring out his book quickly, Leoni did not receive permission to include Jones's annotation in time for publication of his Palladio translation. He had hoped to ensure the success of his publishing venture by establishing the seventeenth century English link back to Palladio. Jones's annotations were the physical traces of that architectural lineage.

5 The annotations survive from a turning point in the history of English architecture: the adoption of a more rigorous form of architectural classicism than had previously been used by English architects. The simultaneous shift in architectural style and the density of annotations in books on architectural classicism by the main practitioner of that style have an obvious causal connection. Jones read carefully, at times obsessively, about architectural classicism in order to understand its inner workings. He needed to understand classicism with enough fluency so that he could work within its limits, and then shape its language for his own use.

6 Architectural classicism demands an understanding of ancient architectural precedents and the corresponding classical culture. For architects in England, far from the actual objects of antiquity that information was available through books[5].

7 One of the most common ways that scholars have used Jones's annotations has been to comb them for evidence of Jones's typological and stylistic sources[6]. Palladio's treatise is the most copiously annotated of Jones's books, offering the reader a range of building types to use as models. Books I and IV provide a vocabulary of the orders and ancient building types as justification for his particular formal choices. If Palladio was the main book on Jones's desk, Jones read it alongside other architectural treatises including Serlio, his copy of Barbaro's edition of Vitruvius, Vincenzo Scamozzi's *L'Idea dell'architettura universale*, and Philibert de l'Orme[7].

8 Jones's annotated treatises are only one type of documentary record that he left behind. The evidence that Jones offers us, from what survives, can be categorized into various types: his buildings, books, and drawings[8]. Yet there is remarkably little overlap in content between these various types. Jones's books are filled with words, not images. In fact, there are relatively few drawings in any of his books even when there is sufficient room to draw. Given that he brought the books with him to the continent, carrying his Palladio through France and into Italy in the years 1613-14 (and buying more along the way), it is surprising that there are not more drawings. The absence of drawings in his books may be because he also kept sketchbooks or commonplace books at the same time as he was writing in the margins of the printed books[9]. Only one of these notebooks survive, the so-called Roman sketchbook, although we know others existed because Jones made reference to them in the margins[10]. By using these books as a commonplace book, organizing his reading into categories, Jones digested the material in ways that made the book more personally useful. In his notebooks he brought together reading, direct observation of architecture and art, and his commentary on what he saw and read. The format of the notebooks with its blank pages with no predetermined agenda required Jones to bring materials from various sources.

9 Yet in his books, on the printed page, Jones's principle form of response was textual. That is, Jones saw the product of reading and interpretation in the books to be writing, as if the printed books begat writing. Text into more text. This is particularly surprising when Jones is at great pains to explain, in words, what could be done so much more efficiently if he had decided to draw. When he writes about a particular use of an order that he studied and saw in one of Palladio's buildings, he could have sketched that quickly – yet he describes it in words. The density of writing, trying to capture what was in the plates of Palladio in words, suggests almost a level of discomfort with the images, as if he did not trust or fully understand what they were showing.

10 The precedence that Jones gives to words also indicates that he approached the printed treatises of Alberti, Serlio and Palladio as grammars of a foreign language. He read the books (and especially the Palladio) in sequence: that is, the principles of the orders followed by their use in buildings followed by their antecedents in antiquity. Antiquity justified the grammar, the syntax, and even the idioms of classicism[11].

11 Jones is exactly the kind of reader that Palladio or Serlio had in mind; in fact, when Serlio explains why he chose to publish Book IV first – he said he thought it would be "more relevant and more important than the others for the understanding of the different styles of buildings and their ornaments"[12]. But the orders in all their

complexity and refinement was also the aspect of contemporary architecture that certainly had the greatest interest to the widest range of readers. The detailed parsing of the images by Jones, comparing the solutions for the Corinthian order for example between Palladio, Serlio, Scamozzi, and Vitruvius (in the Daniele Barbaro edition) indicates the intensity with which Jones studied architecture as a textual critic.

Fig. 2. Inigo Jones, Elevation for a New Exchange

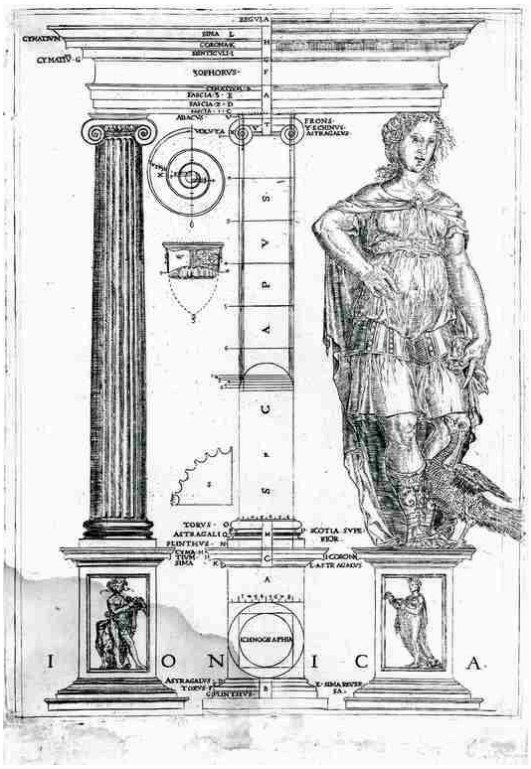


The Provost and Fellows of Worcester College, Oxford. Photo: Conway Library.

12 Jones's fascination with continental architecture should not detract us from seeing that he approached treatises as a source of information of new designs. Classicism was exotic, and therefore novel, for an English reader. Craftsmen were always on the lookout for ornament that they could incorporate into their own work. Jones himself, in his early architectural designs, freely combined classical architectural elements from various sources (fig. 2). Treatises, like collections of drawings and sketchbooks, offered new ideas that were transferable into a variety of materials at differing scales. Jones's first interest in the orders is typical of how an English craftsman might have approached the books of Serlio and Palladio. Yet is it this other side to his reading, his interest in the linguistic aspect of architecture that sets Jones apart from contemporary English readers[13].

13 Jones was not alone or innovative, of course, in thinking about architecture as a language. In this he is following his books that presented architecture in the guise of a complete system easily allied to grammatical systems. Sebastiano Serlio laid out the five orders in a systematic and visual fashion as a full visual language. He showed the orders together on one page so that the reader could make comparisons. Serlio says that he is imitating "the ancient writers of comedies, some of whom, when they were to perform a comedy, used to send out a messenger who, in a few words, told the spectators all that the comedy was about"[14].

Fig. 3. Ionic Order, John Shute, *The First and Chiefe Groundes of Architecture* (London, 1563)



The Provost and Fellows of Worcester College, Oxford.

14 By extracting the orders from the context of a complete building, or even ancient model, Serlio encourages the reader to interpret the orders within other contexts, including local traditions. In the first English architecture treatise, *The First and Chiefe Groundes of Architecture* (1563), John Shute presented the orders as different types of human figures[15]. The Doric is described as equivalent to Hercules, a massive male body with all the characters of the ancient god. According to Henry Wotton, writing in *The Elements of Architecture* (1624), the Ionic order "doth represent a kinde of Feminine slendernesse, yet saith Vitruvius, not like a light Housewife, but in a decent dressing, hath much of the Matrone ... Best knowne by his trimmings, for the body of this Columne is perpetually channeled, like a thicke plighted Gowne ..."[16] (fig. 3). As a scheme of five elements, comparable yet different, the orders evoked other hierarchical systems already in place. In sixteenth and seventeenth century England, gradations of social class included distinctions of rank and birth, and easily transposed with a classical architectural system. Ben Jonson mocks this easy exchange between class and architectural classicism in his play *A Tale of a Tub* (1640):

> I know his d'ameters, and circumference: 'A Knight is sixe diameters, and a Squire
> Is ive, and zomewhat more: I know't by compasse,
> And Skale of man. I have upo' my rule here,
> The just perportions of a Knight, a Squire;
> With a tame Justice, or an Officer, rampant,
> Upo' the bench, from the high Constable
> Downe to the Head-borough, or Tithing-man;
> Or meanest Minister o' the peace, God save 'un.
>
> (act. IV, scene 1)

Fig. 4. Tower of the Orders. Schools Quadrangle, 1613-19



University of Oxford.

15 In England classical columns had become by the sixteenth century a sign of educational reforms based on a humanistic arts curriculum[17]. The use of a tower of the orders at the School's Quadrangle in Oxford is just one example of how classical architecture came to stand for classical learning (fig. 4). The literary aspect of architecture found an easy alliance in a climate that valued textual exegesis at the heart of religious reform and classical allusion as part of political policy[18].

16 The effect of the linguistic analogy, however, on architectural history (and on architecture itself) has been profound and perhaps unexpected. We privilege the history of classicism as a linguistic system most closely aligned with books. Yet one result of the alignment of architecture to language was that it created a hierarchy of status within the field of architecture itself, giving precedence to those aspects of building which could be aligned with an educational program of humanism. Those elements of architecture that did not have that linguistic basis - the work of craftsmen, the attention to materials, the labor of architecture itself - that is, all aspects connected with the vernacular architectural traditions, were now assigned to a secondary status.

Fig. 5. Francesco Villamena, Inigo Jones, engraving



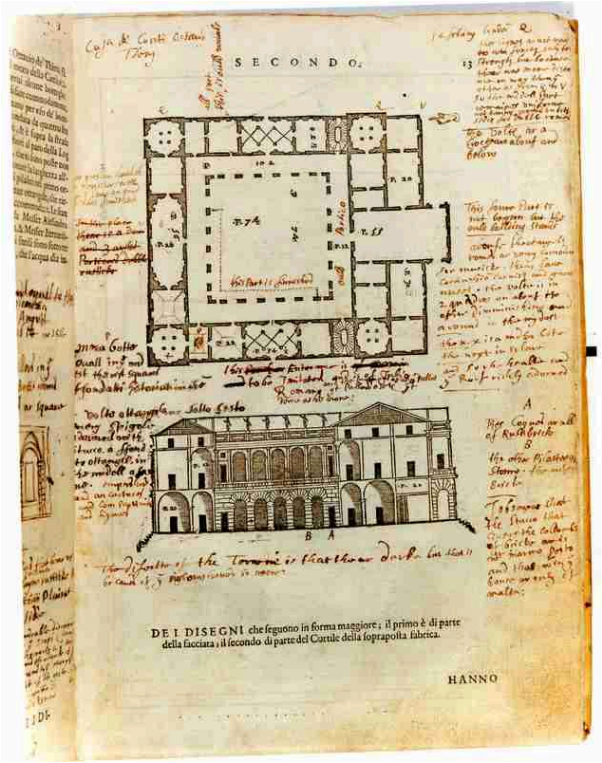
The Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of the Chatsworth Settlement Trustees. Photo: Photographic Survey, Courtauld Institute of Art.

17 It was a remarkable turn when Jones added to his self-education the experience of travel. The comments that he makes about the architecture that he has seen, and read about previously, adds information that the author does not include and could only be known by someone who had the almost unique opportunity to see the building. By recording these observations in the margins Jones is writing "more than is in Palladio", as he notes in Book IV of his copy of *I Quattro libri*. The very presence of the notes confirms a special status on Jones as both an educated and an experienced architect who had the opportunity to travel[19]. Anyone could read books but not everyone had seen the buildings. For Jones, travel was a transformation in his professional knowledge of architecture as well as a personal revelation about the intersections of the practice of architecture and the culture of continental humanism. The 1613-14 trip codified Jones's desire to shape himself in the guise of Palladio and Scamozzi. Self-portraits from this period embed the image of Jones within the sculptural frame of classical sculpture and architecture (fig. 5).

18 Jones owned books and read them carefully before he traveled abroad. Books, however, showed buildings as two-dimensional objects, complete yet immaterial in terms of scale, size and materiality. In books, architecture could be studied at a distance, using a comparative method that was at the center of humanistic methods of study and scholarship. Laid out on the page, with measurements and scales provided, the careful reader could extract numerical relationships and linguistic rules from the images, and fill in information from the accompanying text. Yet there was no way to understand the tangible and sensual aspect of architecture. In this way, books shaped Jones's preconceptions of modern and ancient buildings. Travel, however, upended any simple

or fixed notion Jones might have had about how classical architecture worked. On the ground, buildings were never as they seemed in books.

Fig. 6. Inigo Jones's notes and corrections to the plan of the Palazzo Thiene, Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'architettura* (Venice, 1601)



The Provost and Fellows of Worcester College, Oxford.

19 Antiquities were not whole and complete as Palladio showed them. Nor were Palladio's own buildings finished as he hoped they would be, and as he showed them in his treatise. For Jones, the inconsistency between book and building offered further evidence that the study of architecture required both hard work in his study, and attentive observation of the buildings in situ. For example, on the plan of the Palazzo Thiene in Book II of Palladio's treatise, Jones drew dotted lines to indicate that less than half of the palace was finished, and made a note in the margin that "This foure Part is not begoon but the ould building stands"[20] (fig. 6). Neither the wood-cut illustrations, nor the brief textual description of the buildings included extensive information on construction techniques or materials[21]. "I obsearve", he begins one note, "that the Stucco that c[o]vers the Collombs of bricke is w[i]th marmo pesto and that within the house are only of malta"[22]. That is, the outside stucco contained ground marble and the material used within was a less precious lime stucco. For an English architect used to different materials and building practices, the techniques used abroad were worthy of extensive comments. In his copy of Scamozzi, Jones later made extensive notes about the practice of covering brick with stucco in order to save expense[23].

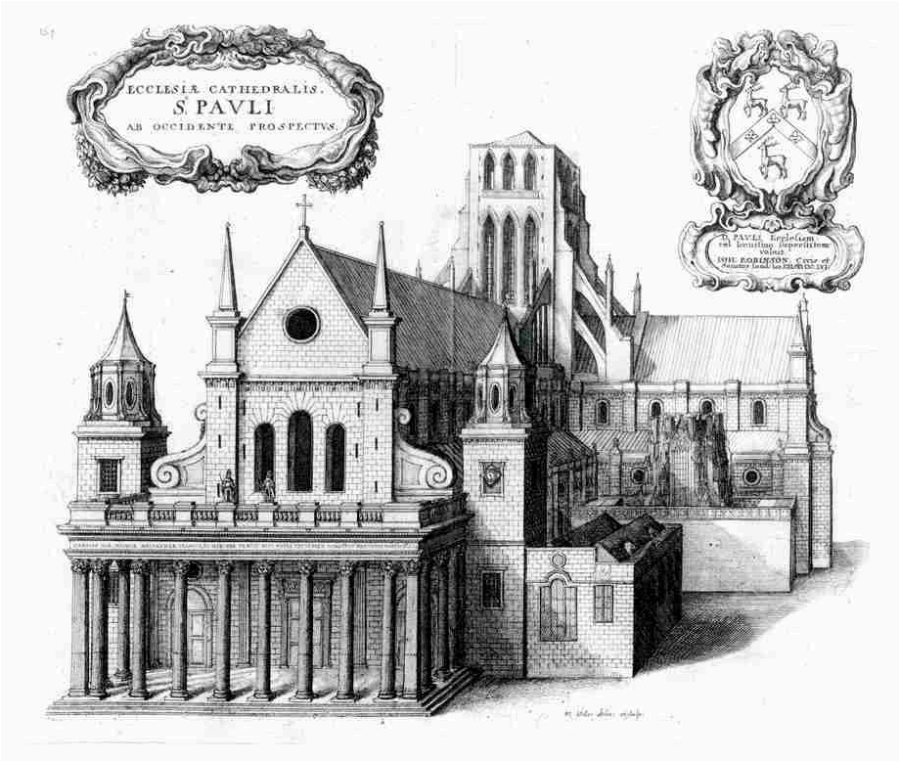
20 What did it mean for Jones to see ancient and modern buildings first hand? The experience of architecture outside of England was not only the observation of buildings that looked different from what he knew in England, but also architecture which felt different. This point requires a bit of an explanation. Jones owned at least four books

before he traveled to France and Italy in the company of Thomas Howard, the Earl of Arundel: Giorgio Vasari's Lives, Vitruvius [Daniele Barbaro edition], Sebastiano Serlio [*Tutte l'architecttura*], and Palladio. Annotations in these four books can be dated to the years before he traveled – and almost exclusively, those annotations are about the orders and ornament: the differences between the orders, the use of the orders in various types of buildings, and the techniques for composing ornamental details.

21 In contrast, almost all of the annotations that he makes on site are about aspects of the buildings that could only be understood by someone who visited the buildings. The annotations are more personal, more specific to a particular time and place. From masons in Vicenza Jones learned that Palladio had carved one of the capitals of the Palazzo Thiene himself[24]. There are notes that record conversations with architects or masons, famously his meeting with Vincenzo Scamozzi[25]. Many of these notes are dated, adding to their specificity in time as well as in place.

22 The trip in 1613-14 marked a turning point in Jones's career by transforming the ways in which he understood architecture as a physical object. No longer could he approach classical architecture as a discrete object at a distance, or as an abstract problem that could be solved solely through the manipulation of forms. This transformation stayed with Jones for the rest of his career as an architect. After his return from Italy, Jones continued to annotate his books and to read widely in the field of architecture, history, biography, philosophy and music theory. Yet, he never again wrote the same kind of annotations in his books as he had done before that formative trip. Almost without exception, he never again wrote the sort of linguistic analysis of architecture, the close study of the orders and architectural ornament that he had written before his 1613 trip. After this date he added notes that recalled the first hand experiences he had had when he was traveling. His ability to relive the experience of travel, to call it up again in his memory and then transfer those experiences into new architectural analyses and designs, indicates his belief in the importance and validity of his impressions of architecture[26].

Fig. 7. Wenceslaus Hollar, Ecclesiae Cathedralis St. Pauli Ab Occidente Prospectus from William Dugdale, *The History of St Paul's Cathedral in London* (London, 1658)



Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

23 For example, in a long series of annotations on the Temple of Peace in Rome (Basilica of Maxentius) in his copy of Palladio, Jones makes a note about the columns being taken down and one erected in front of Sta. Maria Maggiore. He notes that this happened while he was in Rome. Thus the note is a memory, a recollection of something that he had seen earlier[27]. He comes back to the annotations on this page as he is thinking about the relationship between the columns of a portico, and the interior space of a church, just as he was engaged in the design for a new west front for the church of St Paul's in London[28] (fig. 7). The other sort of annotation that Jones makes after he returns are historical, contextual comments about the buildings. These were often added with references to other texts, the histories of Herodotus, for example, or the geography of Strabo.

24 When Jones writes about ornament in his annotations made after 1613-14, he does so in order to understand ornament's meaning, not just its grammar. He looks for ways to defend what he likes and what he doesn't like (personal assessments, indeed) although based on broader principles. Most famously, in a long passage in one of his notebooks he condemns Michelangelo's architecture as appropriate only for garden architecture or fireplaces, but not for solid, that is masculine, architecture:

> For as outwardly every wyse man carrieth a graviti in Publicke Places, whear ther is nothing els looked for, yet inwardly has his immaginancy set free, and sumtimes licentiously flying out, as nature hirself doeth often tymes stravagantly, to dellight, amase us sometimes moufe us to laughter, sumtimes to contemplation and horror, so in architecture ye outward ornaments oft to be sollid, proporsionabl according to the rules, masculine and unaffected[29].

25 On the one hand in this passage we can connect Jones's comments in with broader ideas about the changing definition of masculinity in sixteenth and seventeenth century England, a new sobriety in dress that could also be seen in architecture: the restrained exterior of classical architecture as the proper attire for public architecture[30]. Public, in this case, includes both architecture of state as well as the public façade of the great urban house, the civic sign of its owner's status and bearing. The distinction between the exterior and interior had been discussed by Alberti: "In a town house the internal parts, such as the drawing rooms and dining rooms, should be no less festive than those of a country one; but the external parts, such as the portico and vestibule, should not be so frivolous as to appear to have obscured some sense of dignity"[31]. Yet Jones goes much further.

Fig. 8. Giulio Romano



Palazzo Te, Mantua.

26 Architecture, in his equation, is a catalyst to experience, a provocateur of emotion. Like nature, buildings are capable of cajoling us into various emotional states[32]. That is why ornament, solid and proportional, is necessary and significant because it affects us, it moves us emotionally and we are bound to respond[33]. Jones had recorded just this affect in the work of Giulio Romano at the Palazzo Te, where he noted that Giulio's use of the Tuscan rustic order (in all of its variations and inventiveness) had the effect of moving the visitor, as Jones himself must have been moved when he too visited the building in 1614[34] (fig. 8).

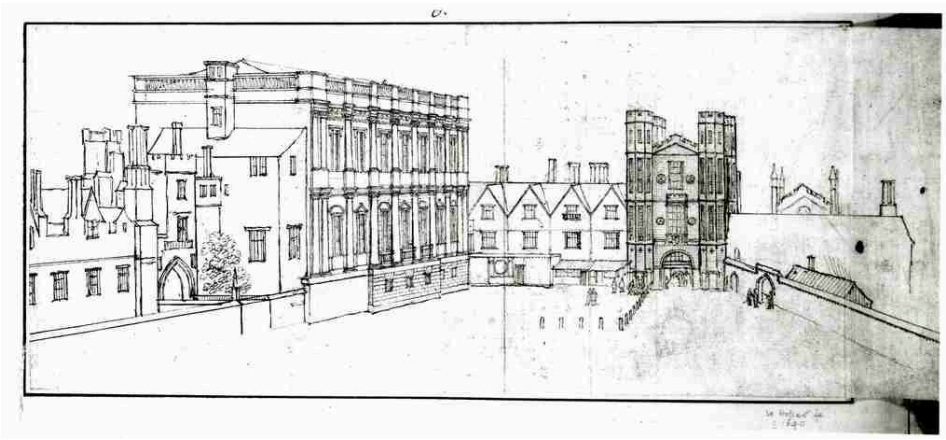
27 Jones resolved for himself that classicism was just an armature, a skeleton on which the real work of Renaissance architecture is done: the creation of an architecture which is emotionally engaged with the past and actively engaged in current social and historical dynamics[35]. The language of Renaissance architecture, the use of the orders in all their variety, allowed buildings to do their real and important work: to emotionally move the

viewer. Jones knew this from first hand experience. Books offered analytical information about the language of classicism that could be studied at a distance. Yet the experience of the physical presence of ancient buildings, half-buried and awe inspiring in size and complexity, brought classical architecture to life for Jones. His emotional experience of antiquity was fully articulated and shared by his patron on this 1613-1614 trip, Thomas Howard, the Earl of Arundel. Arundel, a passionate collector of antiquities and patron of humanist scholars, offered Jones a model of emotional engagement and rigorous study[36].

28 Ultimately what Jones figured out is that the legacy of the Renaissance is not architectural classicism as some sort of detached architectural language but as a rhetoric of emotion. In both his copy of Alberti and Barbaro's edition of Vitruvius, Jones praised the connection of the architect to the orator, as one whose job it is to move the audience[37]. Jones's extensive work for the court masques, designing stage sets and costumes, sharpened his understanding of all the ways that the visual arts could be used to affect the mind and body.

29 To see Renaissance architecture through Inigo Jones's eyes then is to construct a natural history of architectural emotion, a great taxonomy of spatial experiences, defined by architectural forms. What would be in this history of powerful emotional architecture? The work of Giulio Romano, to be sure, and Michelangelo. The theatre designs of Serlio, the great Roman antiquities (especially those in France), and the villas of Palladio[38]. Sixteenthcentury architecture almost exclusively would be part of this, with fewer areas of interest in the Quattrocento. Brunelleschi and even Alberti's own architecture (though not his writings) made less of an impression on Jones than did the bolder, more highly charged work of sixteenth century artists.

Fig. 9. Wenceslaus Hollar, Banqueting House and the Holbein Gate, Whitehall, drawing



Pepys Library, Magdalene College, Cambridge.

30 Jones's Renaissance was personal, emotional, selective and based on his own experience. Books may have formed the foundation, but his buildings rose out of what all his senses had to tell him. As Gordon Higgott has shown, Jones carefully adjusted his architecture based on visual corrections, altering the proportions of the orders in the Banqueting House, for example, to account for the height of the stories[39] (fig. 9). More broadly, however, Jones understood that much of the impact of his architecture would derive from its interaction with the urban context and existing buildings nearby. The

Banqueting House, for example, with its regular grid like façade, and carefully controlled use of the orders, was startling in contrast to the irregular, brick construction of the rest of Whitehall Palace. The classicism of the Banqueting House had the impact it did because of the disjunction, the contrast between the new and the old, and the disruption of English architectural expectations[40].

31 This visual anachronism was not an unfortunate side effect of adopting a new style in the midst of a city with older architecture. Classicism for Jones was a powerful mode of building precisely because it did clash with what was already there. It made a greater impact by being different and standing out from earlier building. As the court architect, creating a visual and public image of the court, the contrast between the old and new may have served to highlight the recent succession of monarchs from the Tudor Elizabeth after her death in 1602 to the house of Stuart with King James I from Scotland. A new king, and especially one from Scotland, needed to differentiate his rule from existing traditions. That political imperative could be achieved, as Jones showed, through the evocative use of architectural styles to achieve a desired aesthetic effect. Classicism in and of itself promoted the Stuart agenda through its references to ancient political rule and culture[41]. But equally important was the disjunction between old and new, Tudor and Stuart, which made the savvy visitor aware that the architecture commissioned by the new monarch was not simply a continuation of what had come before, but the mark of a new era.

32 The afterlife of Renaissance architecture, and Renaissance architectural theory, was more than a vocabulary of ornament or a justification through a scholarly attention to the remains of antiquity. Jones offers an example of an astute observer of the architectural condition, coming at the visual and literary debates about buildings as they were taking place in Italian and French culture, as an outsider. In the course of his architectural career he moved rapidly through several phases of work, yet always working out of the English traditions in which he was operating. Continental architecture only had meaning for Jones and his patrons because it could be translated into local idioms. The most powerful lesson Jones offers, however, was his evolution into an understanding of Renaissance architecture as a catalyst for emotional experience, a way to affect the viewer (and architect) through the manipulation of forms.

NOTES

1. Sarah MCPHEE, "The architect as reader", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58, 1999, pp. 454-461; Robin L. THOMAS, "From the library to the printing press: Luigi Vanvitelli's life with books", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69, 2010, pp. 508-533.

2. On annotating in the Renaissance see Anthony GRAFTON and Lisa JARDINE, "Studied for action: How Gabriel Harvey read his Livy", *Past and Present*, 129,1990, pp. 30–78; William H. SHERMAN, *Used Books. Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.

3. Helen J. JACKSON, *Marginalia: Readers Writing in Books*, New Haven, Yale University Press, 2001.

4. Andrea PALLADIO, *The Architecture of A. Palladio, in four books, Revis'd, Design'd, and Publish'd by Giacomo Leoni*, translated from the Italian original by [N. DU BOIS], London, John Watts, 1715, preface. See also Eileen HARRIS, *British Architectural Books and Writers 1556-1785*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1990, pp. 358.

5. Lucy GENT, *Picture and Poetry 1560-1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, Leamington Spa, James Hall, 1981.

6. Annarosa CERRUTTI FUSCO, *Inigo Jones Vitruvius Britannicus. Jones and Palladio nella architettonica culture inglese*: 1600-1740, Rimini, Magioli, 1985; John PEACOCK, *The stage designs of Inigo Jones: the European contex*t, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

7. Christy ANDERSON, *Inigo Jones and the classical tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

8. John HARRIS and Gordon HIGGOTT, *Inigo Jones: complete architectural drawings*, London, Zwemmer, 1989; Stephen ORGEL and Roy STRONG, *Inigo Jones: the theatre of the Stuart court; including the complete designs for productions at court for the most part in the collection of the Duke of Devonshire together with their texts and historical documentation*, London/Berkeley, Sotheby Parke Bernet, University of California Press, 1973.

9. Ann BLAIR, "Humanist Methods in Natural Philosophy: the Commonplace Book", *Journal of the History of Ideas*, 53, 1992, pp. 541-551.

10. On the Roman Sketchbook see Edward CHANEY, *Inigo Jones's "Roman sketchbook"*, London, Roxburghe Club, 2006. On the discussion of Jones's other sketchbooks, now lost, see Christy ANDERSON, *Inigo Jones..., op. cit.* n. 7, pp. 104-106.

11. See Georgia CLARKE and Paul CROSSLEY (eds), *Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture, c.1000–c.1650*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

12. Sebastiano SERLIO, *Sebastiano Serlio on Architecture*, vol. I, *Books I-V of 'Tutte l'opere d'architettura e prospetiva' by Sebastiano Serlio*, translated from the Italian with an introduction and commentary by Vaughan HART and Peter HICKS, New Haven, Yale University Press, 1996, Book IV, p. 253.

13. See the discussion on the use of printed sources by English craftsmen in Anthony WELLS-COLE, *Art and decoration in Elizabethan and Jacobean England: the influence of continental prints, 1558 – 1625*, New Haven, Yale University Press, 1997.

14. Sebastiano SERLIO, *Sebastiano Serlio..., op. cit.* n. 12, Book IV, p. 254.

15. Vaughan HART, "From Virgin to Courtesan in Early English Vitruvian Books", in Vaughan HART and Peter HICKS (ed.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, London & New Haven, Yale University Press, 1998, pp. 297-318.

16. Henry WOTTON, *The Elements of Architecture*, London, John Bill, 1624, pp. 27-29.

17. Edward CHANEY, "*Quo vadis?* Travel as Education and the Impact of Italy in the Sixteenth century", in *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London and Portland, Frank Cass, 1998, pp. 58-101; John H. HEXTER, "The education of the Aristocracy in the Renaissance", in *Reappraisals in History*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1979, pp. 45-70; Lawrence STONE, "The Educational Revolution in England, 1560-1640", *Past and Present*, 28, 1964, pp. 41-80.

18. John NEWMAN, "Laudian literature and the interpretation of Caroline churches in London", in David HOWARTH (ed.), *Art and patronage in the Caroline courts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993pp. 168-188.

19. Edward CHANEY, *The Evolution..., op. cit.* n. 17.

20. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri dell'architettura*, Venice, Bartolomeo Carampello, 1601, II, 13.

21. It is likely that Palladio did not include this information because he assumed that local architects and builders would adapt his designs based on local materials and building techniques.

22. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri..., op. cit.* n. 20, 1601, II, 13.

23. Vincenzo SCAMOZZI, *L'Idea dell'architettura universale...*, Venice, 1615, II, pp. 308-11.

24. Christy ANDERSON, *Inigo Jones..., op. cit.* n. 7, p. 92.

25. Howard BURNS, "Inigo Jones and Vincenzo Scamozzi", *Annali di Architettura*, 18-19, 2006/2007, pp. 215-224.

26. The intensity of these experiences for Jones, and the impact on his subsequent architecture, evokes a much later discussion of the same psychological effect described by Sigmund Freud. See the discussion of this phenomenon in David E. KARMON, *The Ruin of the Eternal City: Antiquity and Preservation in Renaissance Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 3-6.

27. On the column in front of Sta Maria Maggiore see Steven F. OSTROW, "Paul V, the Column of the Virgin, and the new Pax Romana", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69, 2010, pp. 352-377.

28. Christy ANDERSON, *Inigo Jones..., op. cit.* n. 7, pp. 183-196.

29. Inigo JONES, Roman Sketchbook, fol. 76v. Now in the Devonshire Collection.

30. Christy ANDERSON, "Masculine and unaffected: Inigo Jones and the classical ideal", *Art Journal*, 56, 1997, pp. 48-54.

31. Leon Battista ALBERTI, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Ryckwert, Neil Leach and Robert Tavernor, Cambridge MA, MIT Press, 1998, p. 300.

32. The literature on modern and contemporary architecture has been much more attentive to the emotional affect of architecture. See Anthony VIDLER, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge MA, MIT Press, 2000.

33. See the discussion of architecture as reflective of emotion in Caroline VANECK, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*, Cambridge MA, Cambridge University Press, 2007. I however would place architecture as a much more potent creator of emotion.

34. Jeremy WOOD, "Taste and Connoisseurship at the Court of Charles I: Inigo Jones and the Work of Giulio Romano", in Eveline CRUICKSHANKS (ed.), *The Stuart Courts*, Stroud, Sutton Publishing, 2000, pp. 118-140.

35. For a comparable discussion in regard to the architecture of Giulio Romano, see Manfredo TAFURI, "Giulio Romano: linguaggio, mentalitá, committenti", in *Giulio Romano*, cat. exp., (Mantua, Palazzo Te, 1989), Milan, Electa, 1989, pp. 15-63.

36. David HOWARTH, *Lord Arundel and his circle*, New Haven, Yale University Press, 1985.

37. Christy ANDERSON, *Inigo Jones..., op. cit.* n. 7, pp. 110, 133.

38. Gordon HIGGOTT, "Inigo Jones in Provence", *Architectural history*, 26,1983, pp. 24-34.

39. Gordon HIGGOTT, "'Varying with reason': Inigo Jones's theory of design", *Architectural history*, 35, 1992, pp. 51-77.

40. Christy ANDERSON, *Inigo Jones..., op. cit.* n. 7, pp. 166-183. On wonder generally in England during this period see Alexander MARR, "'Curious and Useful Buildings': the 'Mathematical Model' of Sir Clement Edmondes", *Bodleian Library Record*, 18, 2004, pp. 108-150.

41. Robert Malcolm SMUTS, *Court culture and the origins of a royalist tradition in early Stuart England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

AUTEUR

CHRISTY ANDERSON

Architectural historian and teaches at the University of Toronto. Her books include *Inigo Jones and the Classical Tradition* (Cambridge 2007) and *Renaissance Architecture* (Oxford History of Art, 2011) and the forthcoming *Fusible Stones and Solidified Juices: The Materials of Renaissance Building*.

L'*albero delle fortificazioni* de Giovan Francesco Fiammelli (1604)

ou la place du Prince dans la rhétorique militaire moderne

Émilie d'Orgeix

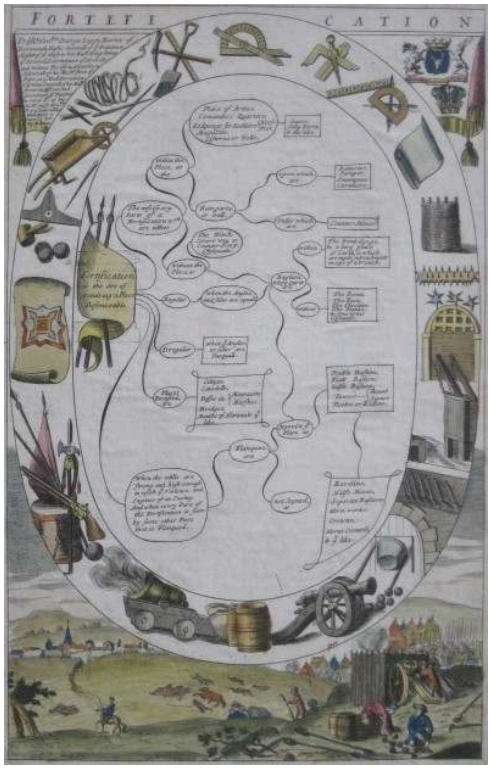
1 Dans les premières années du XVII[e] siècle, l'ingénieur militaire florentin Giovan Francesco Fiammelli livre dans un ouvrage intitulé *Il Principe difeso* un essai unique en son genre d'organisation graphique des termes et des concepts antiques et modernes de la science militaire[1]. Il s'agit d'une tentative de transcription en arbre de la fortification d'un schéma ou plutôt des influences conjuguées d'écrits antiques, de culture médicéenne et de littérature technique consacrés à la science militaire.

2 L'ambition de cette courte étude est de mettre à jour l'apport de ces différents courants dans la structuration d'un discours « alla moderna » de la fortification. Il s'agit de montrer comment l'architecture militaire, à la différence du nouveau langage architectural civil et religieux qui se nourrit de références formelles puisées dans l'antiquité, doit composer entre inspirations artistiques et littéraires et adaptation technique.

3 L'arbre des sciences de la fortification gravé par Fiammelli en 1604 est à cet égard exceptionnel car il met en valeur la complexité de la formalisation d'un nouveau savoir militaire et de son vocabulaire dans le cadre d'une science en pleine mutation, et, dans le cas spécifique, de la rhétorique médicéenne du bon gouvernement urbain établie durant le siècle précédent[2].

Les arbres de la fortification

Fig. 1. Richard Blome, « Tree of Fortification »



The Gentleman's recreation, London, S. Roycroft, 1686.

4 Les arbres de la fortification sont des documents rares en histoire de l'architecture. L'unique exemple étudié à ce jour est celui de l'anglais Richard Blome analysé par Alexander Tzonis et Liane Lefaivre dans un article intitulé "The Bastion as a Mentality"[3] (fig. 1). Néanmoins, l'ouvrage de Blome, *The Gentlemans Recreation* publié en 1686, conçu comme une vaste encyclopédie des arts et des sciences, ne traite pas spécifiquement d'art militaire[4]. Son arbre de la fortification ne représente que l'une des trente-deux figures qui composent son ouvrage et s'intègre au sein d'un projet plus vaste dans lequel l'architecture militaire illustre une branche mineure. Aucune des thématiques propres à la science militaire n'y est abordée de façon précise.

Fig. 2. Frontispice de Giovan Francesco Fiammelli

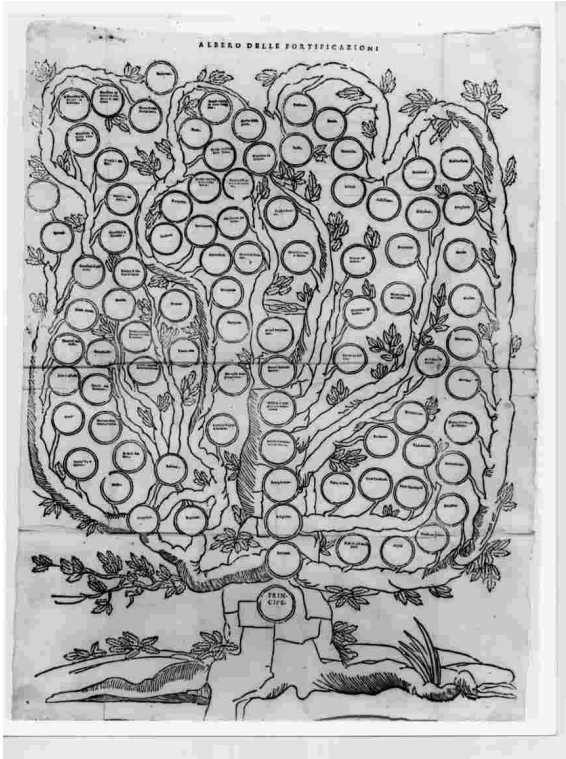


Il Principe difeso, Roma, Luigi Zanetti, 1604.

5 Dans ce contexte, la publication d'un tel arbre dans le traité d'architecture militaire de Giovan Francesco Fiammelli, *Il Principe difeso* paru en 1604, constitue un exemple précieux[5] (fig. 2). Giovan Francesco Fiammelli (1565- vers 1613) est le fils de Girolamo Fiammelli, capitaine florentin, auteur des *Quesiti militari*, ouvrage paru en latin en 1560 que Fiammelli fils traduira en italien et annexera à la dernière partie de ses propres *Questions militaires* publiées en 1606[6]. Bien que Fiammelli ait suscité l'attention de quelques chercheurs dans les dernières décennies du XIX^e^ siècle, sa carrière reste peu documentée[7]. Architecte et ingénieur florentin, il se définit lui-même comme « mathématicien expert dans les choses de guerre » (« nelle cose di guerra ») et souligne dans son introduction avoir passé plusieurs années au service d'Alexandre Farnèse aux Pays-Pays. L'œuvre de Fiammelli s'apparente encore, selon Daniela Lamberini, à cette veine d'auteurs du seizième siècle « dont la production militaire gravite autour d'un vaste et international public courtisan mais presque saturé de nouveauté[8] ». Ses différents écrits ont néanmoins connu une certaine fortune et se retrouvent dans la plupart des bibliothèques militaires en Italie et à l'étranger. À Paris, ils sont notamment présents dans les fonds de la bibliothèque Mazarine et de la bibliothèque Sainte-Geneviève.

Ordonnance et rationalisation

Fig. 3. Giovan Francesco Fiammelli, « L'albero delle fortificazione »



Il Principe difeso, Roma, Luigi Zanetti, 1604.

6 L'œuvre de Fiammelli peut sembler, à première vue, peu novatrice (fig. 3). Il reprend ouvertement dans son traité, à la fois le titre et les modèles de fortifications pourtant déjà surannés qui avaient été proposés par l'un de ses prédécesseurs, l'ingénieur florentin Bernardo Puccini (1521-1575) dans un traité manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale centrale de Florence[9]. Les emprunts de Fiammelli à un auteur du siècle précédent pourraient paraître surprenants dans le cadre d'un art en permanent renouvellement si l'on ne se souvenait du contexte dans lequel bon nombre de ces ouvrages étaient alors publiés. Les nombreuses publications qui inondent le marché éditorial italien à partir des années 1550, répondent majoritairement aux exigences d'un public de plus en plus large de gentilshommes lettrés versés dans l'art de la guerre et soucieux d'obtenir une bonne teinture en art militaire. Leur contenu reflète la composition des principales bibliothèques de l'époque. À Florence, celles du cardinal Taddeo Gaddi, d'Antonio da Sangallo, neveu de l'architecte du même nom et de Bernardo Puccini, révèlent toutes la coexistence des influences croisées de l'héritage littéraire antique, de la culture médicéenne et des sciences mathématiques contemporaines[10]. Elles comprennent ainsi des ouvrages antiques tels *L'Orateur* de Cicéron, l'*Histoire romaine* de Tite-Live ou les écrits militaires de César, Végèce, Polybe et Frontin. On y trouve également généralement les textes fondamentaux des humanistes florentins tels que l'*Éthique* d'Aristote traduit par Leonardo Bruni et *L'Histoire du peuple florentin* (*Historia florentini populi*). Enfin, la bibliothèque idéale de l'architecte et de l'ingénieur comprend aussi des textes contemporains dont la *Nova scientia* de Nicolò Tartaglia, *I Quattro primi libri di architettura* de Pietro Cataneo et, pour finir, *Della fortificatione delle città* de Girolamo Maggi et Jacomo Castriotto publié à Venise en 1564. Ces derniers ouvrages, dénotant l'usure du code chevaleresque,

mettent en valeur la volonté de concevoir l'art de la guerre différemment (sans parité d'homme à homme) et traduisent les nouvelles préoccupations formelles pour contrer les progrès de l'artillerie lourde, que Francesco di Giorgio Martini nomme : « quella non umana ma diabolica invenzione [...][11]. » Ils rappellent que, née de progrès technologiques, la science moderne de la fortification ne peut uniquement s'inspirer d'écrits d'histoire, de stratégie et de poliorcétique antiques, par opposition à l'architecture civile dont la relecture vitruvienne forme le nerf vital.

7 Si les emprunts à Puccini ne font pas de l'ouvrage de Fiammelli un best-seller de la littérature militaire, sa volonté d'ordonnance de la science militaire en arbre de la fortification, absente du traité de Puccini, est en revanche exceptionnelle. La rationalisation et l'organisation des différentes sciences de l'art militaire durant la première moitié du XVII^e^ siècle constituent généralement des préoccupations secondaires chez les auteurs de traités militaires. Ils se contentent d'ordinaire de justifier et d'énumérer les divisions de leurs ouvrages dans les chapitres d'introduction. Et, lorsque les différentes parties des fortifications sont considérées individuellement, ce sont généralement des liens organiques qui servent à expliquer leurs relations. La fortification est comprise comme un corps humain. L'exemple de Francesco di Giorgio Martini est révélateur de cette conception anthropomorphe : « Il faut construire la forteresse comme le corps humain / Il faut que la forteresse soit la tête / Que l'enceinte des murailles soient les bras / Et que ceux-ci enserrent tout le reste du corps [...][12]. »De tels exemples sont pléthoriques. Dans la péninsule Ibérique, Vincente Mut[13] use de mêmes discours pour expliquer le calcul des proportions parfaites en architecture militaire, « debese poner distincion en las figuras de las plaças, la cabeza algo grande, parece bien, en los hombres altos, y apersonados, y es calidad defectuosa y nociva en los pequeños, porque los espiritos, y la sangre se mueve en mas estrecho espacio en estos que en aquellos [...][14] ». En ce sens, la conception de Fiammelli est novatrice[15]. Loin d'obéir à un schéma rigide, il perçoit l'organisation de la science de la fortification comme une lente floraison. Tout comme la nature croît et prolifère au fil des saisons, il propose une fluidification progressive des thèmes de l'architecture militaire. Les transitions entre saisons ne sont jamais extrêmes mais graduelles, ainsi conçoit-il la découverte de son ouvrage : « La natura [...] commincia dall'erbetta tenera e dalle piante piccole, e andando sempre crescendo e indurando, ci apporta poi la desiderata ricolta, non passando mai da estremo a estremo ; percioche cominciando dalla primavera, ne va alla state, e non passa l'inverno senza il temperamento di mezzo, che è l'automno, e cosi noi volendo andare in questo discorso delle fortificazioni, ciò che meglio si venga in ogni cognizione di esse, m'ingegnero di ritrovare la loro derivazione perché altrimenti non si potrebbe haver perfetta cognizione di questa arte [...][16]. »

8 Cette conception de la nature, envisagée en tant que schéma organisateur, est inattendue en architecture militaire. Il est vrai que certains auteurs tels Léonard de Vinci et Bernard Palissy avaient spéculé sur les circonvolutions des mollusques pour créer de nouvelles formes de fortification ; néanmoins, leurs inspirations étaient uniquement morphologiques. La nature ne servait qu'à trouver, à l'image de la coquille et de la limace, « compensation pour sa faiblesse, la meilleure des forteresses [17] ».

L'efflorescence de l'art militaire

9 Fiammelli suggère donc une exploration progressive des thèmes propres à la fortification. Le titre de son arbre est explicite : « Albero delle fortificazione ». Il prend d'ailleurs soin d'isoler dans son introduction l'art de la fortification de l'architecture civile : « per tre ragioni principali a guidizio mio sono trovate le fortificazioni, prima per difendersi dagli animali, seconda per difendersi dalle pioggie, terza & ultima per difendersi da nimici : delle prime due, perche appartengono all'ornata architettura, della terza solamente raggioneremo[18]. »La science militaire moderne ne peut être comparée à aucune autre forme d'architecture. Son arbre est d'ailleurs, à première vue, représentatif de cette nouvelle vision de l'architecture militaire moderne qui s'inscrit en parallèle de l'architecture civile. Ses racines sont vierges. Elles ne puisent dans aucune science pour nourrir son efflorescence. Pourtant, en dépit de cette première constatation, la tradition humaniste va s'avérer profondément enracinée dans son schéma.

10 L'art de la fortification ne vient pas en premier lieu. Le tronc de l'arbre de Fiammelli est cérébral : c'est le Prince qui régit la science de la fortification. Elle ne constitue, quant à elle, qu'une classification mineure du tronc commun. Fiammelli le reconnaît d'ailleurs : « e poi parlaremo della fortezza che è il secundo ramo[19].»Et, si deux branches mères croissent à partir de la *fortezza*, le tronc commun se développe en fonction des vertus morales et religieuses que doit cultiver le Prince (*1-Religione - 2-Buon governo - 3-Amor e renumerar chi merita - 4-Guizticia, tempo e con misericordia - 5-Denari senza tirania - 6-Fedelli governatori*). Cette vision de Fiammelli dévoile combien la science de la fortification est encore ici dépendante des ouvrages de générations passées. La foi dans les progrès technologiques qui caractérise les traités militaires de la période ultérieure reste encore voilée dans son discours. Il s'inscrit bien évidemment ici dans la lignée d'écrits militaires européens du XVI^e^ siècle, tels ceux de Bérault Stuart d'Aubigné[20] et John Smythe en Angleterre[21] et de Juan Funes[22] dans la péninsule ibérique, tous auteurs pour lesquels les qualités humaines primaient sur l'innovation technique. Mais on y retrouve aussi les rouages de l'allégorie politique mise en image à la fin du moyen âge par des artistes tels Ambrogio Lorenzetti dans les fresques du Bon Gouvernement au Palazzo Pubblico de Sienne[23]. Fiammelli, reprenant la veine courtisane de Bernardo Puccini, s'inscrit dans la lignée des nombreux travaux florentins visant à associer le pouvoir médicéen avec le siège du bon gouvernement[24]. L'organisation de son arbre, tout comme celle du jardin de la villa de Castello par Niccolò Tribolo à partir de 1538, propose une version allégorique synthétique et symbolique des vertus du *dominio fiorentino*.

11 Si les vertus du Prince tuteurisent le tronc commun de l'arbre de Fiammelli, le sens religieux en est le canal médullaire : « Il Principe vuole essere pio, amatore e osservatore della vera religione e culto divino [...]. » Ses ramilles sont les vertus théologales, morales et cardinales et la crainte de Dieu sur lesquelles il discourt longuement. La foi et la crainte de Dieu préservent le Prince de mauvaises actions et lui donnent espoir et promesse d'un futur meilleur dans l'autre vie. Les vertus cardinales engendrent le salut et la sécurité de l'État et des forteresses par l'équité de ses actions personnelles : « Le virtù cardinali poi sono quelle che lo portano innanzi, perche la prudenza lo fa cauto in tutte le cose, si non possa ingannare, ne essere ingannato, dalla qual cosa ne nasce la salvezza e siccurezza dello stato, e delle fortezze, per si lui si

gardano[25]. » Enfin, les nombreuses vertus morales font que le Prince, clément et libéral, est unanimement aimé et respecté de son peuple : « Le virtù chiamati morali come la liberalità d'animo, la clemenza, la continenza, e simili vengono dietro a queste, e sono loro compagne, cagionano ne'sudditi una certa benevolenza verso il Principe si che da tutti è amato riverito a dimisura. » La prééminence de cette justice légale, inspirée de la sagesse et favorisant le bien commun, formait le socle du bon gouvernement[26]. Les autres définitions du tronc commun confirment l'importance des qualités personnelles du Prince. Le bon gouvernement d'un État est déterminé par la prudence, l'équité (*satisfazione a tutti*) et la détermination (*rezoluzione*) de son monarque. L'impartialité, la justice : « Che a ciascuno secondo i meriti, e che provegga, che a nessuno si fascia torto [...] e chi opera in contrario é da lui severamente gastigato [...] » se retrouvent tant dans les définitions principales que dans les ramifications de l'arbre[27].

12 L'amour du peuple constitue la sève de cet arbre des fortifications : « Tuttavia la migliore e la più sicura fortezza che si possa trovare è l'amore e la fede dei popoli a lui soggetti[28]. » Ce sont les mêmes propos que tient Garcia de Palacio à son Prince dans son traité intitulé *Dialogos militares*[29] paru à Mexico en 1590 : « La prudencia, la fortalezza, ser humilde, misericordio, affable, benigno, humano, modesto, liberal, franco, justiciero[30]. » Son contemporain, Bérault Stuart d'Aubigné, prône également cette tactique de miséricorde qui fait aimer le Prince : « quand il y aura aucuns gens de bien qui auront été blessés [...] le dit Prince ou chef les envoie visiter et faire panser et dire de bonnes paroles et envoyer des médecins et chirurgiens car c'est pour gagner le cœur des gendarmes[31]. » Le texte de Fiammelli traduit exactement les mêmes principes : « Il buon governo dal quale nasce tutto quello di buono che puo essere nel principe, col qual mantiene i popoli in buono stato dando soddisfazzione in tutti in fatti e in parole[32]. »

13 Autour de ce tronc commun, la science de la fortification croît d'une façon beaucoup plus désordonnée. Deux branches mères poussent symétriquement à droite et à gauche du tronc. La branche de gauche est la plus complète. Ses premières ramifications obéissent à la division en usage pour l'architecture militaire moderne (fortification régulière et fortification irrégulière) depuis la publication de l'ouvrage fondateur de Girolamo Maggi et Jacomo Castriotto, *Della fortificatione delle città*[33]. Fiammelli explique cette division : « Fortificazione : questa è di due maniere o regolare o irregolare, in quanto alla regolare è poca fatica di darne notizia, ma le irregulari & guidizio mio sono più difficili, che altri non pensa[34]. » Cette complexité des principes de la fortification irrégulière est, en effet, lisible dans son arbre. Son organisation est broussailleuse. Il place dans la partie de la fortification irrégulière les tenailles et les ouvrages à couronne, alors qu'ils ne constituent absolument pas des topiques de cette construction. De plus, selon son optique, la définition de la fortification irrégulière semble englober celle de la fortification médiévale. L'irrégularité est associée aux formes caduques de fortification. *Torrioni antichi*, *Barbacani*, *Speroni* sont certains des termes qu'il emploie à propos de la fortification irrégulière. L'enchevêtrement des ramifications rend encore plus confuse la lecture des différentes définitions relatives aux fortifications régulière et irrégulière. Se greffent d'un côté les bastions et de l'autre, de nombreux ouvrages particuliers qui appartiennent aux deux domaines. Dans cet ordre d'idées, on peut se demander pourquoi les *stelle* ne sont que l'apanage de la fortification irrégulière, et pourquoi au sein des nombreuses ramifications la fortification régulière ne possède aucune caractéristique qui lui soit propre. Quant à la branche de droite, aucun fil directeur ne sous-tend l'organisation des thèmes.

Fiammelli mêle allègrement l'*amore* avec *sentinelle* et *cortine* et utilise ce rameau pour rejeter toutes les définitions parasites qu'il ne sait où placer.

14 Cette analyse succincte de l'arbre de la fortification de Fiammelli met en lumière le statut de science et de vocabulaire en formation qui prévaut pour l'architecture militaire au début du XVII^e^ siècle. Bien que l'ambition explicite ait été de donner un compte rendu méthodique de toutes les définitions de la science moderne de la fortification, l'étude des ramifications de son arbre dévoile la complexité d'unir fidélité à son prince et modernité. L'art de la fortification est perçu à travers le prisme du Prince dont les vertus religieuses et morales forment encore l'essentiel du propos. Ces thèmes enracinés vont progressivement péricliter durant l'époque moderne au profit d'une foi grandissante en la science mathématique et les progrès technologiques. Alors que la volonté de Fiammelli est de débroussailler et d'ordonner les différentes parties de la fortification moderne, son organisation de l'architecture militaire reste obscure. Les définitions dont il use sont nouvelles et fluctuantes et l'organisation en arbre complexe. Son cas n'est d'ailleurs pas isolé. Son contemporain, Sir Roger Williams, critique à la même époque les néologismes du vocabulaire de l'architecture militaire qui rendent malaisés toute explication : "Some will condemn me for my strange names of fortifications, they ought to pardon me: for my part, I know no other names than the ones given by the strangers because these are few or none at all in our language. If a man should call a casemate a slaughter house, the multitude would think I speak a place to kill thieves, and such matters [...]. If I should call a rampier a wall, they should think I lied [...][35]."

15 La construction en arbre d'une science encore mouvante est malaisée. Fiammelli tente prématurément de défricher le champ de la fortification moderne et reste tributaire des fluctuations qui la font évoluer au gré des progrès technologiques successifs. Sa définition de la fortification en étoile en est révélatrice : « la fortificazione a stella è molto curiosa, e messa in uso da poco tempo in qua è in vero non mi pare da usarla in piano [...][36]. »Car, si au début du XVII^e^ siècle le cortège classique des vertus morales s'égrène toujours aisément, le vocabulaire moderne de la fortification n'a, quant à lui, visiblement pas encore pris racine.

NOTES

1. Giovan Francesco FIAMMELLI, *Il Principe difeso di Gio Francesco Fiammelli Fiorentino matematico nel quale si tratta di fortificazione, oppugnazione, espugnazione e propugnazione o difesa,* Rome, Luigi Zanetti, 1604.

2. Franco BORSI, *Firenze del Cinquecento*, Rome, Editalia, 1974.

3. Alexander TZONIS et Liane LEFAIVRE, "The Bastion as a Mentality", *La Città e le mura* (C. de Seta ed.), Rome, Laterza, 1989, p. 317-340.

4. Richard BLOME, *The gentlemans recreation in two parts: the first being an encyclopedy [sic] of the arts and sciences... the second part treats of horsemanship, hawking, hunting, fowling, fishing, and agriculture:*

with a short treatise of cock-fighting...: all which are collected fromthe most authentick [sic] authors, and the many gross errors therein corrected, with great enlargements..., Londres, S. Roycroft, 1686.

5. Giovan Francesco Fiammelli est également l'auteur de plusieurs autres ouvrages :
**Il Principe Cristiano Guerriero di Gio Francesco Fiammelli osservanze e precetti raccolti osservati e messi in pratica da lui nelle guerre delli paesi bassi & altrove ove si e trovato in persona [...]. Dove si tratta di quanto fare dee non solo il Principe, ma ancora qual si voglia altro uficiale da che piglia a far la guerra infino a tanto, che le dia in qualche modo fine*, Rome, Luigi Zanetti, 1602.
**Modo di ben mettere in ordinanza gli eserciti di Gio Francesco Fiammelli, matematico, teorico e pratico*, Rome, Luigi Zanetti, 1603.
**I Quesiti militari di... fattigli in diversi tempi da diversi principi, e gran personaggi, e da lui risoluti con esempi, e con l'esperienza fatta insu la guerra, e con da esso ritrovare per mettersi in esecuzione, e a commune beneficio con diligencia serbati, e ora messi in luce. con due tavole una de quesiti e l'altra delle cose notabili*, Rome, Carlo Vullietti, 1606.

6. Guiseppe BIRGILLI, « Giovanni Francesco Fiammelli e i suoi quesiti militari », *Rivista Militare Italiana*, XVI, 1900, 18 p.

7. Luigi MARINI, « Biblioteca istorico-critica di fortificazione permanente », dans *Architettura militare di Francesco de Marchi*, Rome, Mariano de Romanis e Figli, 1810, p. 53 ; Carlo PROMIS, « Biografie degli ingegneri militari italiani da sec. XIV alla metà del sec. XVIII », *Miscellanea di Storia Italiana*, XIV, 1875, p. 736-741 ; Pietro MANZI, *Architetti e ingegneri militari italiani dal secolo XVI al secolo XVIII. Saggio bio-bibliografico*, n° 98, Rome, Istituto storico e di cultura dell'arma del genio, 1976.

8. Daniela LAMBERINI, *Il Principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Florence, La Guintina, 1990, p. 143.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*,p. 47-48.

11. Francesco di GIORGIO MARTINI, *Trattato de architettura...*, rééd. par Corrado Maltese, vol. 1, Milan, Il Polifilo, 1987, chap. I, vers 245.

12. *Ibid.*, chap. III, vers 340.

13. Vicente MUT, *Architectura militar primera parte de las fortificaciones regulares y irregolares*, Majorque, Francisco Oliver, 1664.

14. *Ibid.*, p. 17.

15. Parmi les 500 traités militaires européens publiés durant l'époque moderne, l'arbre de la fortification de Fiammelli semble constituer un exemple unique.

16. Giovan Francesco FIAMMELLI, *Il Principe difeso...*, *op. cit.* n. 1, p. 22.

17. Ruben TER MINASSIAN, *De l'invention de la fortification. Art urbain et art militaire entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle*, Paris, Bureau de la recherche architecturale et urbaine France et Centre d'études pour le développement de la recherche architecturale, 1984, p. 174.

18. Giovan Francesco FIAMMELLI, *Il Principe difeso...*, *op. cit.* n. 1, p. 25.

19. *Ibid.*, p. 22.

20. Bérault STUART D'AUBIGNÉ, *Traité de l'art de la guerre*, Paris, [s.l.], c1500 ; rééd. La Haye, M.Nijhoff, 1978.

21. Sir John SMYTHE, *Certain Discourses Military*, Londres, [s.l.], 1590 ; rééd. Ithaca Cornell University Reprint, éd. John Hale, 1964.

22. Juan FUNES, *Arte militar en qual se declara que sea el oficio de Sargento mayor : y que sea orden quadrada, y como se ha de caminar con un campania de infantaria o con un tercio exercito : donde ha de yr la artilleria...*, Pampelune, Thomas Porralis, 1582.

23. Quentin SKINNER, "Ambrogio Lorenzetti: the Artist as Political Philosopher", *Proceedings of the British Academy*, 52, 1986, p. 1-56.

24. Philippe MOREL, « L'État médicéen au XVI^e siècle : de l'allégorie à la cartographie », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1993, 105-1, p. 93-131.
25. *Ibid.*
26. Quentin SKINNER, *Proceedings of the British Academy*, *op. cit.* n. 23.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*, p. 25.
29. Garcia de PALACIO, *Dialogos militares*, Mexico, Don Pedro Ocharte, 1590.
30. *Ibid.*, p. 40
31. Bérault STUARTD'AUBIGNÉ, *Traité de l'art de la guerre*, *op. cit.* n. 20, p. 25.
32. Giovan Francesco FIAMMELLI, *Il Principe difeso...*, *op. cit.* n. 1, p. 24.
33. Girolamo MAGGI et Jacomo CASTRIOTTO, *Della fortificatione delle città*, Venise, R. Borgominiero, 1564.
34. Giovan Francesco FIAMMELLI, *Il Principe difeso...*, *op. cit.* n. 1, p. 25.
35. Sir Roger WILLIAMS, *A Briefe Discourse of Ware*, Londres, Thomas Orwin, 1590, p. 41.
36. Giovan Francesco FIAMMELLI, *Il Principe difeso...*, *op. cit.* n. 1, p. 73.

AUTEUR

ÉMILIE D'ORGEIX

Maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'université de Bordeaux 3. Elle a obtenu un doctorat en histoire de l'art à l'Université Laval (Québec) sur le thème de la codification du dessin militaire du XVI^e au XVIII^e siècles et effectué son post-doctorat au cabinet des dessins et des estampes du Metropolitan Museum of Art. Elle y a publié deux collections de dessins d'architecture *Renaissance sur la Rome antique et moderne* (Journal, Metropolitan Museum of Art, 2001). Elle a, par la suite, été pensionnaire de l'axe architecture de l'INHA de 2007 à 2010. Ses recherches portent sur la culture architecturale civile et militaire en Europe et dans les colonies d'Amérique à l'époque moderne. Elle a publié de nombreux articles et co-dirigé plusieurs ouvrages dont *Les Villes françaises du Nouveau Monde. Des premiers fondateurs aux ingénieurs du roi* (Avec Laurent Vidal, Paris, Somogy, 1999), *Portefeuilles de plans. Projets et dessins d'ingénieurs militaires en Europe du XVI^e au XIX^e siècles* (Bourges, AD. du Cher/CEHD, 2001), *Atlas militaires européens (XVI^e-XIX^e siècle)* (avec I. Warmoes Paris, musée des Plans-Reliefs, 2003), *Vauban. La pierre et la plume* (Paris, éditions du Patrimoine/éditions G. Klopp, 2007) et *Le Livre et l'architecte* (avec J-Ph. Garric et E. Thibault, Mardaga, 2010).

Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIII^e siècle

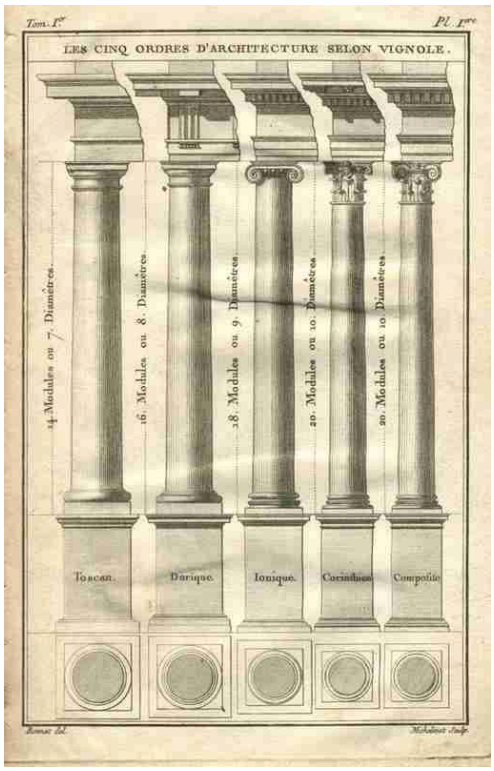
Jean-Philippe Garric

1 L'an VIII de la République, l'architecte Charles François Viel (1745-1819), constructeur chevronné et théoricien signataire de nombreux pamphlets[1], publiait une brochure à l'intitulé provocateur, *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^e siècle*[2]. Cette formule alarmiste et percutante, comme les affectionnait l'auteur, est emblématique du combat récurrent, qui motive toute son œuvre publiée, contre la dissociation de la triade, solidité, convenance, beauté, qui fondait la théorie de l'architecture depuis la Renaissance. Les titres des deux livres suivants, *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtimens* (1805)[3], puis, *De la solidité des bâtimens, puisée dans les proportions des ordres d'architecture* (1806)[4], font aujourd'hui figure de pure provocation, tant il est vrai que nous regardons comme une évidence que l'art de bâtir relève des techniques et des sciences de l'ingénieur et qu'il repose sur une connaissance expérimentale de la résistance des matériaux et sur des modèles mathématiques qui permettent de calculer la capacité des structures, non sur une maîtrise exemplaire du vocabulaire classique et du système des ordres. Pour autant, l'engagement réactionnaire de celui qui fut l'un des bâtisseurs les plus reconnus de son temps témoigne bien de la fin d'une époque. Elle s'oppose à l'instauration d'une approche autonome de la question de la solidité, fondée sur une compétence spécifique et qui coïncide avec l'émergence de la figure de l'ingénieur contemporain.

2 Cet abandon de la théorie de l'ordonnance, qui va de pair avec ce que Georg Germann a désigné comme la « fin du Vitruvianisme[5] » a notamment fait l'objet d'une étude de James McQuillan publiée en 1998 et intitulée "*From Blondel to Blondel: on the Decline of the Vitruvian Treatise*[6]". L'auteur y pointe ce qu'il considère comme les raisons du déclin de la théorie de la Renaissance centrée sur le modèle gréco-romain : le développement de l'archéologie comme un champ de connaissance autonome du projet architectural, l'ouverture de l'Occident à une diversité de cultures, qui résulte notamment de la multiplication des voyages, et, plus globalement, la remise en cause de tous les fondements des sciences et des arts par l'esprit des Lumières, qui s'exprime en particulier dans les colonnes de l'*Encyclopédie*. De fait, le *Cours d'architecture* en partie

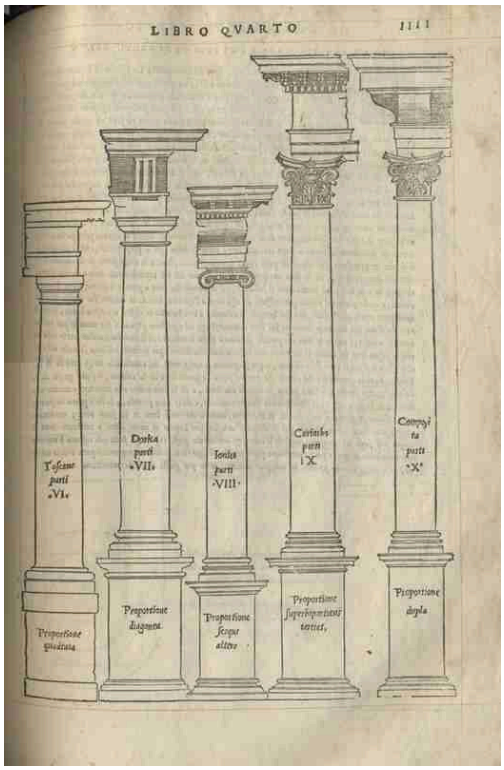
posthume de Jacques François Blondel, publié à partir de 1771[7], apparaît bien comme le dernier grand livre d'architecture français plaçant au cœur de son propos la théorie des ordres et son emploi dans l'ordonnance des édifices ou de leurs éléments les plus élaborés, comme les portes ou les portiques.

Fig. 1. Jacques François Blondel, *Cours d'architecture*, 1771, t. 1, pl. 1



3 Encore faut-il noter que les positions développées par cet auteur se distinguaient déjà de la tradition initiée dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. L'illustration la plus évidente de cet écart apparaît dès la première planche du *Cours*, dans laquelle les cinq ordres ne sont pas rangés du plus petit au plus grand, suivant la croissance de leurs hauteurs, mais du plus gros au plus fin, suivant la diminution de leurs diamètres (fig. 1).

Fig. 2. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, 1537, f° IIII



4 La figure synthétique de la croissance verticale des ordres, imaginée par Vignole[8] et reprise après lui par la plupart des auteurs, témoignait d'une conquête de la pensée systématique, par rapport au simple rapprochement d'objets indépendants les uns des autres, que constitue la juxtaposition proposée notamment par Serlio[9] (fig. 2). Sur le plan sémantique, c'est le passage du pluriel « *Regole* » employé par ce dernier, au singulier « *Regola* » du titre de Vignole, qui trouvait là son expression graphique. Cette mise en système illustrait aussi une progression *crescendo* de la formule la plus modeste vers la plus magnifique, la grandeur physique accompagnant la noblesse symbolique. Jacques François Blondel, pour justifier la réduction des cinq formules à une hauteur constante, explique que cette méthode permet de « faire connaître plus positivement la différence du diamètre »[10], ce qui sous-entend que le choix d'un ordre plutôt qu'un autre n'a pas d'incidence sur la hauteur de l'ordonnance, mais sur la grosseur des colonnes. Dans la planche de Blondel, la progression qui ne se fait plus du petit vers le grand, mais plutôt du fort vers le frêle, relève d'un pragmatisme qui atténue la hiérarchie entre les ordres et qui tend à considérer les colonnes comme des objets rapportés et interchangeables.

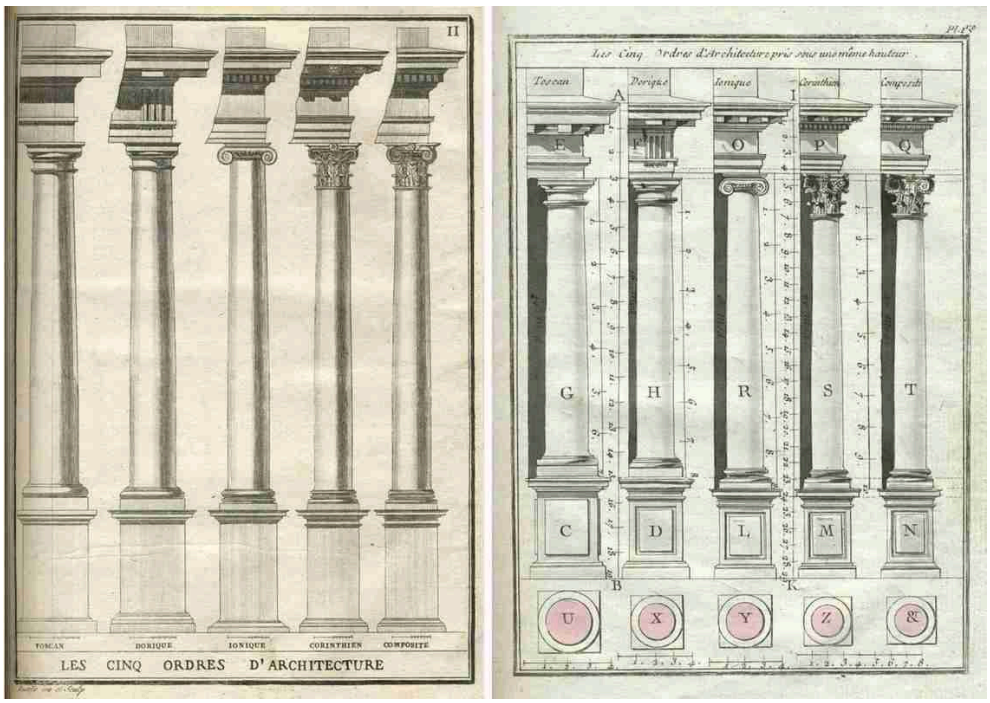
5 Si l'on accepte provisoirement l'idée qu'un cycle s'achève, après 1750, caractérisé notamment par un déclin de la théorie des ordres issue de la Renaissance, on doit pourtant noter que ce mouvement ne soldait aucunement la fin des édifices à portiques où à colonnades, qui devaient au contraire demeurer le modèle le plus utilisé dans le monde pour représenter le pouvoir et les institutions, jusqu'à la seconde guerre mondiale. Ainsi la « décadence des ordres à la fin du XVIII[e] siècle », sur laquelle s'accordent les historiens de la théorie de l'architecture, n'a-t-elle pas du tout la même évidence lorsque l'on s'intéresse à la production bâtie, surtout lorsque celle-ci émane d'anciens élèves de l'École des beaux-arts de Paris ou d'architectes formés dans l'une

des très nombreuses institutions d'enseignement dont elle fut le modèle. Car, si l'on peut affirmer que les principaux théoriciens abandonnent la théorie des ordres dès les années 1760, pour se tourner vers d'autres méthodes et vers d'autres objets, celle-ci reste néanmoins la base de l'enseignement jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, à Paris comme à Rio de Janeiro : une seconde vie qui permettrait d'écrire une histoire de la théorie des ordres après la théorie des ordres.

6 Comme on l'a souligné, la mort de Jacques François Blondel coïncide avec la multiplication de cours libres d'architecture[11] et de publications de second plan, qui témoignent de son influence, et, pour beaucoup d'entre elles, d'un surinvestissement dans la question des ordres, qui est une bonne illustration de l'emphase que le zèle des disciples ou des suiveurs donne parfois à la leçon des maîtres. Parmi ces fantassins de la théorie tardive des ordres figure notamment l'architecte Charles Dupuis (1733-1792). En dépit d'une réelle constance à tenter d'acquérir de la reconnaissance à travers les versions successives de son *Traité d'architecture* plusieurs fois remanié, entre 1762 et 1782[12], le rival malheureux de l'académicien Nicolas Marie Potain fut, selon ses propres termes, « repoussé par des ennemis acharnés hors de l'enceinte que le génie du siècle a établie pour les artistes distingués », c'est-à-dire tenu à l'écart de l'Académie. Accessoirement ruiné par son entêtement théorique, Dupuis en fut réduit à accepter un emploi alimentaire de commis aux bureaux de la Loterie royale de France, à Strasbourg[13].

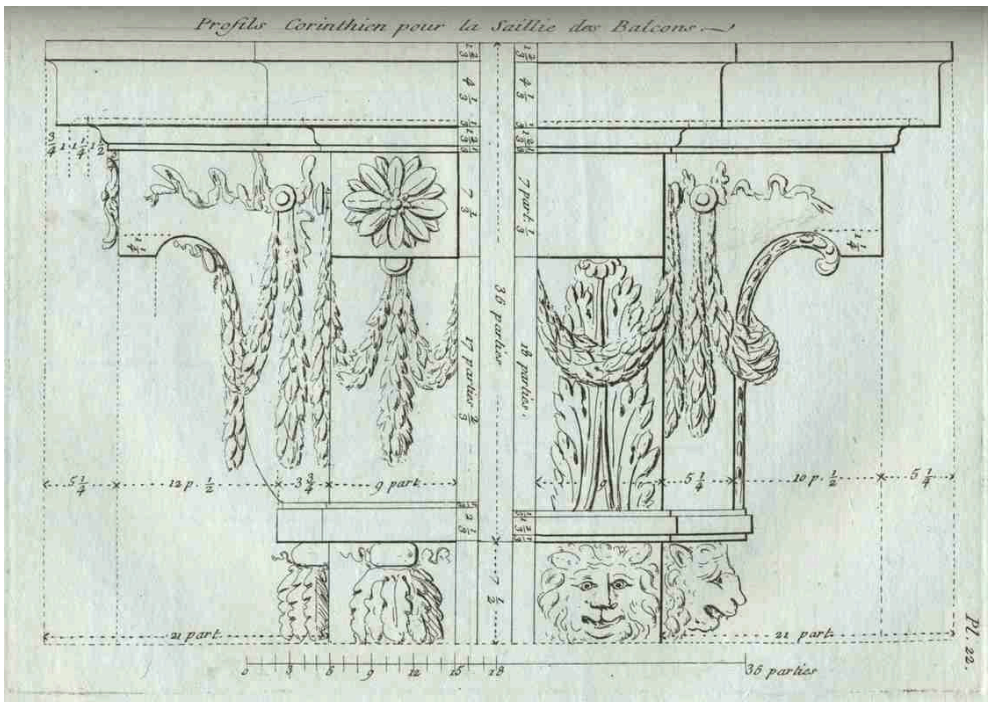
7 Dans ces mêmes décennies qui précèdent la Révolution française, deux suiveurs de Jacques François Blondel, Raymond Lucotte et Pierre Panseron (1742-1803), l'un et l'autre responsables d'un cours libre d'architecture, publient également des ouvrages sans doute acquis en premier lieu par leurs élèves et dans lesquels la théorie des ordres occupe une place centrale. Les deux publications commencèrent à paraître la même année, en 1772, deux ans avant la mort de Blondel, qui, l'année précédente, avait livré au public les deux premiers tomes de son propre *Cours.* Le *Vignole moderne* de Lucotte[14] et les *Éléments d'architecture* de Panseron[15] comptent chacun trois parties parues entre 1772 et 1784, pour le premier, entre 1772 et 1776, pour le second, qui comprend également des cahiers additionnels ajoutés jusqu'au milieu des années 1780. Il s'agit, par conséquent, de deux livres exactement contemporains l'un de l'autre et dont la publication s'étale sur une période de plus d'une décennie, malgré leurs tailles relativement restreintes : le premier forme au total un petit volume in-quarto, le second trois fins volumes in-octavo.

Fig. 3. Jacques Raymond Lucotte, *Le Vignole moderne*, 1772, t. 1, pl. II ; Pierre Panseron, *Éléments d'architecture*, 1772, t. 1, pl. 1



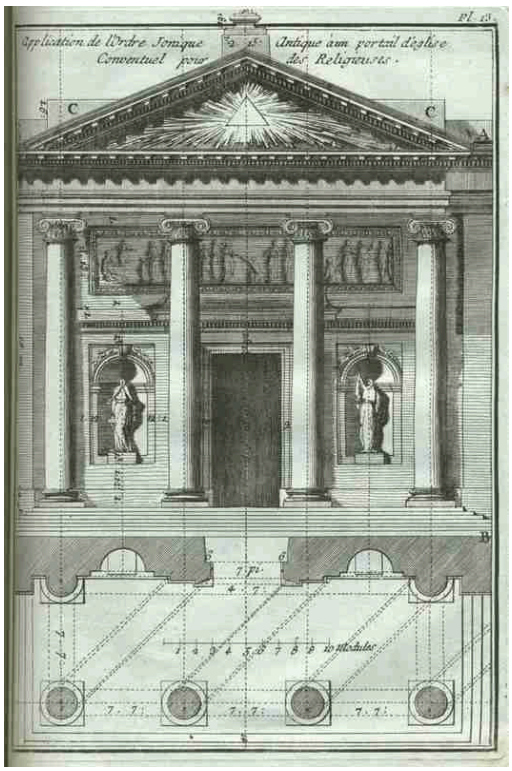
8 Lucotte et Panseron adoptent le principe de Blondel d'une représentation des cinq ordres réduits à une même hauteur (fig. 3). Le second, qui intitule sa planche « Les cinq ordres d'architecture pris sous une même hauteur », détaille très précisément la méthode qui permet, suivant l'ordre adopté, de déduire le diamètre du fût de la hauteur donnée. C'est une façon de prendre acte du fait que les architectes étaient plus souvent confrontés à la situation de devoir dessiner des colonnes pour les loger dans un emplacement déterminé, plutôt qu'à celle de déduire du type de colonne employé la hauteur des étages d'un édifice. Cela signifie également que la colonne était vue comme un décor ou un accessoire rapporté dans une architecture préexistante, plutôt que comme un élément véritablement structurant.

Fig. 4. Pierre Panseron, « Profil corinthien [sic] pour la saillie des balcons », dans *Recueil des profils d'architecture*, 1784, pl. 22



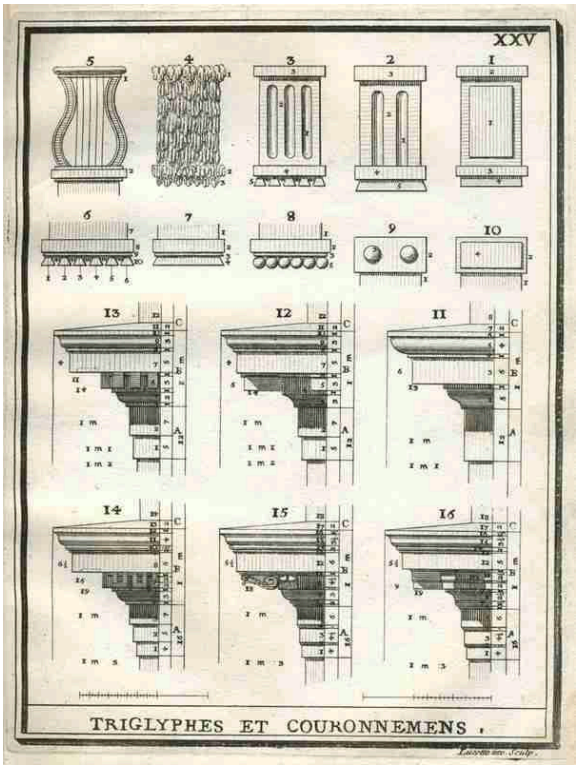
Chez Panseron, même des détails de décoration extérieure, qui ne font pas partie du vocabulaire antique, sont rangés suivant des catégories correspondant aux cinq ordres, comme les consoles supportant la saillie des balcons qui peuvent être toscanes, doriques, ioniques, corinthiennes ou composites (fig. 4).

Fig. 5. Pierre Panseron, « Application de l'ordre ionique antique à un portail d'église », dans *Nouveaux éléments d'architecture. Troisième partie*, 1776, pl. 16



Cependant, à l'opposé de cette réduction des ordres à une suite d'ornements interchangeables, l'auteur reprend, dans sa troisième partie, le principe qui consiste au contraire à étendre le contrôle modulaire issu du système des ordres aux proportions de toute une façade[16] (fig. 5). Appliquant ici la méthode que Vincenzo Scamozzi avait développée de façon systématique dans l'*Idea universale*[17], il règle à l'arrière-plan du portique la largeur des tables saillantes, des chambranles ou des niches en fonction du module des colonnes, non sans contredire le choix de ce système proportionnel par l'introduction de dimensions (sept pieds pour la largeur de la porte) et tout en persistant à prendre comme point de départ la hauteur des ordres, qu'il divise ensuite pour en déduire le module.

Fig. 6. Jacques Raymond Lucotte, *Le Vignole moderne*, 1781, t. 3, pl. XXV



9 Cette même hésitation, entre une façon de considérer les ordres plutôt comme des genres plus ou moins sévères ou gracieux permettant de classer les différents types d'ornements rapportés, ou plutôt comme des éléments structurants propres à régler la composition d'un édifice ou d'une partie d'un édifice, est également présente chez Raymond Lucotte. La première partie de sa publication se présente en effet comme un *Vignole* plutôt conventionnel dans sa forme comme dans son contenu, tandis que la variété des propositions réunies sur les planches de la deuxième partie évoque au contraire les feuillets des catalogues d'ornements tels que les fabricants du siècle suivant allaient bientôt les proposer aux architectes et dans lesquels les concepteurs seraient conduits à choisir les éléments de vocabulaire qu'ils souhaitaient mettre en œuvre (fig. 6) au lieu de les faire réaliser suivant leurs propres dessins. Même si les numéros qui figurent ici à coté des objets ne sont pas encore ceux d'un inventaire commercial, la juxtaposition de ces variantes interchangeables induit par elle-même un certain relativisme dans le choix d'un détail ou d'un autre et favorise l'idée d'une forme d'éclectisme dans la démarche de projet.

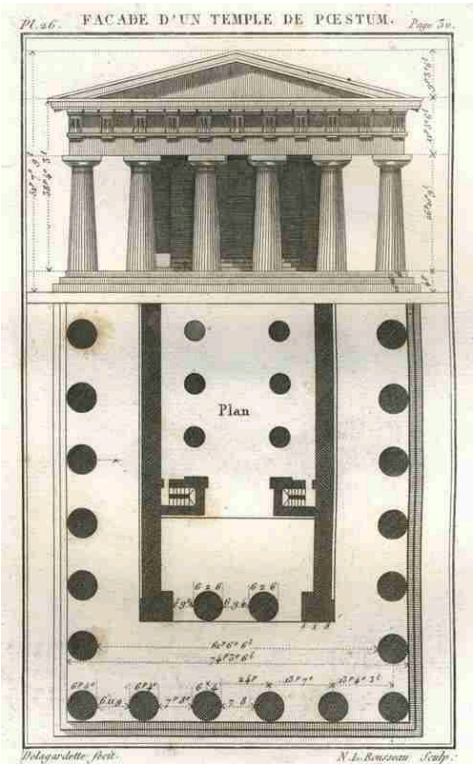
10 Une production comparable à celles de Panseron ou de Lucotte, par sa vocation pédagogique et son ancrage dans des cours libres destinés aux débutants, se poursuit après la Révolution, avec notamment le *Vignole* de Michelinot et de Moreau le jeune (1741-1814), qui se déclarent respectivement « professeur » et « professeur aux écoles centrales », publié par étapes entre 1800 et 1806[18], ou mieux encore celui d'Athanase Détournelle (1766-1807), en 1804[19], qui annonce, dès la page de titre, s'être mis « le plus possible à la portée de l'Intelligence de ceux qui commencent et des ouvriers en bâtiment ». « Après l'avoir étudié, ajoute-t-il, on pourra mieux concevoir les ouvrages plus importants qui traitent des nombreuses parties de la science de l'architecture, à laquelle il peut servir d'introduction. » Comme les *Eléments* de Pierre Panseron, le

Nouveau Vignole au trait était disponible dans une version « terminée au lavis ». « Les ombres, précise encore l'auteur, sont tracées avec le plus grand soin pour l'utilité des élèves. »

11 L'une des nouveautés qui fragilisaient la théorie des ordres issue de la Renaissance dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle était bien sûr la découverte du dorique grec, à la fois étranger au système et néanmoins auréolé du prestige dont bénéficiait la civilisation grecque, modèle de la culture classique romaine. Ce n'est pas du tout par hasard que Jacques François Blondel précise dans le commentaire de la première planche de son *Cours* que la proportion de 14 modules dévolue à l'ordre toscan lui paraît constituer un seuil en deçà duquel on ne saurait descendre : « Effectivement au-dessous de sept diamètres, il semble qu'on ne puisse faire un ordre régulier, qui puisse entrer pour quelque chose dans l'ordonnance d'un édifice de marque[20]. » C'était une façon de dire qu'en dépit des observations publiées en 1758 par Julien David Le Roy[21], puis, à partir de 1762, par Stuart et Revett[22], il n'y avait pas lieu de tenir compte des découvertes archéologiques en cours pour étendre la gamme des ordres issus de la Renaissance.

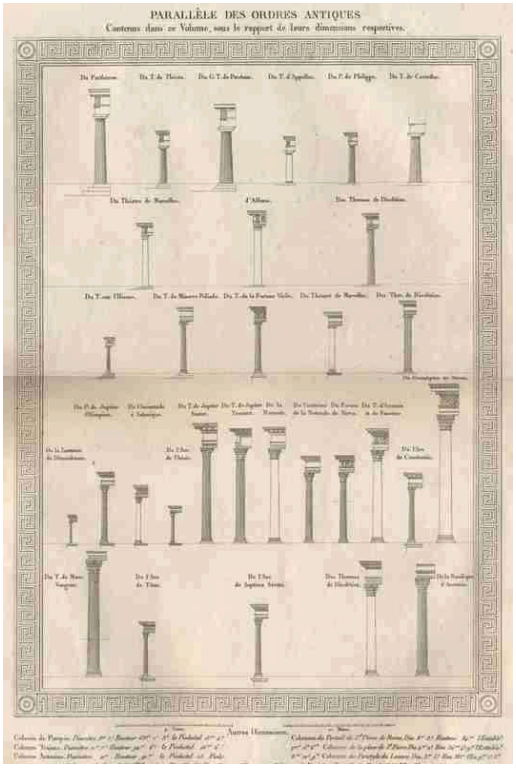
12 Mais cette position n'était pas tenable. Mettre à jour la règle des ordres en l'élargissant à l'ordre de Paestum était une façon de conforter l'ancien système en l'adaptant au goût du jour et à l'évolution de la connaissance. Ce fut l'ambition théorique majeure de Claude Mathieu Delagardette. Celui-ci publia en 1786 le traité des ordres le plus populaire de la fin du XVIII^e^ siècle et du début du XIX^e^, puisqu'il devait être réédité au moins cinq fois jusqu'en 1851 et traduit en espagnol[23]. L'auteur ne change pas le titre du livre, qui s'intitule bien *Traité des cinq ordres d'architecture de Vignole*, mais il ajoute dans le sous-titre « Avec un détail d'un ordre dorique de Paestum ». Dans son commentaire cependant, il estime que l'ordre de Paestum ne doit pas être confondu avec d'autres ordres accessoires, comme « le *rustique,* le *persique,* le *cariatide,* le *gothique,* [ou] *l'attique* », mais qu'il est « digne d'enrichir notre architecture », poursuivant : « il est remarquable par son austère simplicité, par le sublime effet de ses profils et de ses détails. C'est un véritable ordre dorique, dont la colonne de très courte proportion n'a point de base, et dont le chapiteau n'a pas d'astragale saillante[24]. »

Fig. 7. Claude Mathieu Delagardette, *Règle des cinq ordres d'architecture*, 1786, pl. 30



13 Delagardette intègre pour la première fois l'ordre de Paestum à son traité des ordres, avant de l'avoir vu sur place, puisque, lauréat du Grand Prix en 1792, ce n'est que l'année suivante qu'il peut se rendre au sud de Naples pour y relever les monuments grecs de la Campanie, qui lui fourniront la matière d'une monographie publiée en l'an VII[25]. Même s'il s'inspire du temple le moins archaïque du site, il est néanmoins conduit à présenter un ordre dont la colonne n'a pour hauteur que quatre fois son diamètre, mais surtout dont certaines spécificités dans la mise en œuvre empêchent qu'il soit traité exactement comme les cinq autres (fig. 7). C'est ainsi qu'il commence sa présentation, en montrant la façade complète d'un temple et le plan correspondant, qui expliquent l'irrégularité des entrecolonnements plus étroits aux deux extrémités. Dans la planche suivante il publie un détail expliquant le décalage entre le triglyphe et l'axe de la colonne à l'angle du temple[26]. L'ordre de Paestum ne diffère pas seulement du dorique classique par ses proportions ou par le détail de ses profils, il répond surtout à une logique de mise en œuvre dans laquelle la composition d'ensemble de l'édifice infléchit les principes d'assemblage des éléments du vocabulaire. C'est un ordre dans lequel la colonne, l'entablement et la composition de la frise sont assujettis à une logique supérieure, un ordre qui varie suivant sa position dans l'édifice et dans lequel, contrairement à ce qui était la règle depuis la Renaissance, on préfère terminer un angle saillant par la réunion de deux triglyphes et par une série d'adaptations, plutôt que par des demi-métopes. Comme l'auteur le remarque : « il faut observer que les entrecolonnements des angles sont plus serrés que ceux du milieu, et les quatre colonnes des angles plus grosses, à-peu-près d'un quarantième. » Ce n'est donc pas exactement un ordre.

Fig. 8. Charles Normand, *Nouveau parallèle des ordres d'architecture*, 1819, pl. n. c.



14 Après Delagardette, le dernier grand livre consacré aux ordres, qui ait été publié à Paris par un architecte important est dû à Charles Normand. Ce dernier, également lauréat du Grand prix, avait vu sa carrière perturbée et détournée, non seulement par l'impossibilité de se rendre en Italie en 1793, mais aussi, sans doute, par la crise de la construction monumentale qui peut expliquer qu'il se soit en partie détourné de la maîtrise d'œuvre pour se spécialiser dans la gravure (qu'il pratiqua abondamment, y compris au-delà du domaine architectural) et dans l'édition (dont il devint un véritable professionnel). Toujours est-il que Normand, qui possédait une culture architecturale livresque assez approfondie, choisit une référence prestigieuse pour son ouvrage publié en 1819 en l'intitulant : *Nouveau parallèle des ordres d'architecture des grecs et des romains et des autheurs modernes*[27]. Avant lui, cette notion de *parallèle* avait été employée notamment dans deux ouvrages d'architecture de premier plan, avec deux acceptions assez différentes l'une de l'autre, le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* de Roland Fréard de Chambray[28], en 1650, et le *Recueil et parallèle des édifices en tout genre*, de Jean Nicolas Louis Durand[29], en 1799. La première planche du *Nouveau parallèle* montre que Charles Normand emprunte à ses deux prédécesseurs (fig. 8). À Fréard, bien sûr, puisqu'il annonce vouloir, comme lui, aborder la question des ordres en établissant un parallèle entre des exemples anciens et modernes, mais à Durand aussi, en présentant une collection de colonnes antiques représentées à une échelle unique, comme le sont les modèles publiés par le professeur de l'École polytechnique.

15 Dans cette gravure intitulée « Parallèle des ordres antiques contenus dans ce volume, sous le rapport de leurs dimensions respectives », Normand propose une collection d'objets et non l'illustration d'une règle systématique. Les ordres, qui jusqu'ici avaient des proportions et rentraient dans un système qui les enchaînait tous, ont désormais aussi des dimensions et même des dimensions extrêmement variables entre elles.

L'archéologie est passée par là, enrichissant le registre des références d'une multitude d'exemples plus ou moins conformes aux canons classiques. Mais, surtout, la matière première collectée sur le terrain est d'abord présentée suivant un ordre chronologique (de la Grèce classique à la Rome impériale), ce qui répond davantage à une logique historique qu'à des motivations architecturales. On peut rappeler, à cet égard, que les publications contemporaines de recueils de modèles n'étaient pas ordonnées en fonction des dates des édifices représentés.

16 La suite du volume confirme, dans une certaine mesure, ce principe de collection. On privilégie désormais l'accumulation et la juxtaposition de différentes formules possibles et cet ouvrage, qui est sans doute un recueil de modèles d'ordres d'architecture plutôt qu'un traité des ordres, propose une série abondante d'exemples interchangeables. Si l'on considère, par exemple, l'ordre ionique, ce sont désormais neuf différents modèles antiques (six grecs et trois romains) qui sont proposés, avant les cinq versions modernes empruntées à Palladio, Scamozzi, Vignole, Serlio et Alberti. Néanmoins, Normand, dans son « Avis préliminaire », ne prétend pas alimenter une forme d'éclectisme ou de relativisme, mais plutôt fournir des outils pour dépasser la règle de Vignole. « Aujourd'hui, écrit-il, que nos écoles ont adopté les grands principes de l'Antiquité, et qu'elles en analysent les beautés avec discernement, et qu'une critique éclairée apprécie mieux les productions de l'art, on reconnaît l'insuffisance du seul auteur consacré par l'usage, et l'on sent la nécessité de recourir aux sources où il a puisé, ainsi que les architectes de ce temps qui se sont éloignés tous, plus ou moins, comme lui, de leurs modèles[30]. »

17 Pour comprendre le *Nouveau parallèle des ordres*, sans doute faut-il conduire une lecture croisée des intentions revendiquées par l'auteur, des planches qu'il publie et des commentaires qui les accompagnent. La planche de parallèle, placée entre le frontispice et la planche chiffrée 1, ne s'accompagne d'aucun commentaire. Chaque planche présente ensuite un exemple, plus rarement deux, comme la dernière de l'ordre ionique qui compare Serlio et Alberti. Si l'auteur livre un commentaire, d'ailleurs souvent succinct, il ne construit donc pas un parallèle graphique propre à faciliter la comparaison.

18 En revanche, qu'il s'agisse des ordres empruntés aux principaux auteurs modernes ou des nombreux modèles antiques provenant à chaque fois d'un édifice bien précis, il applique un système identique de cotation proportionnel exprimé en module. C'est ce qui distingue cette publication destinée aux architectes d'un livre d'archéologie. Les mesures recueillies sont transformées en un système de composition, qui relie les différentes parties entre elles, même si aucune règle ne vient plus désormais créer de relations systématiques entre les différents ordres.

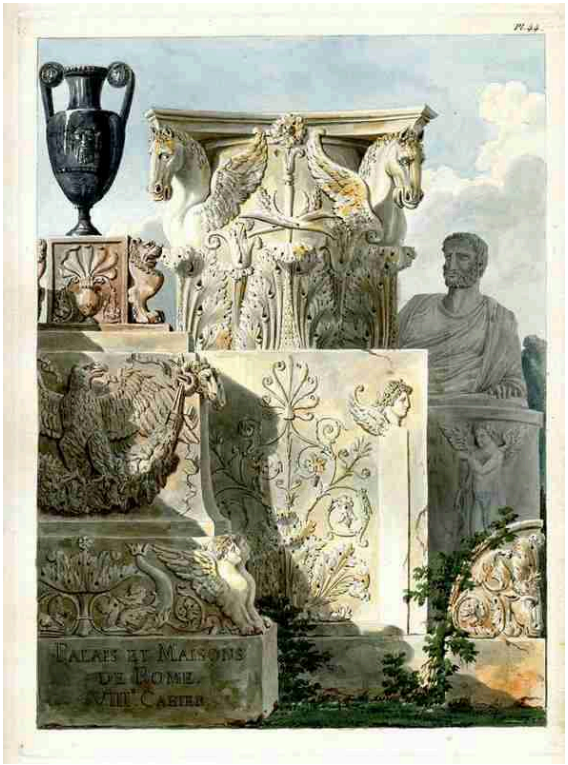
19 Parmi tous les ouvrages que l'on vient d'évoquer, quelques-uns connurent un succès commercial indéniable, d'autres n'ont sans doute guère dépassé le cercle direct des élèves de leurs auteurs, mais aucun ne compte parmi les ouvrages majeurs de la période considérée. Même si Delagardette ou Charles Normand eurent plus d'écho que Lucotte ou Panseron, aucun des quatre n'est un théoricien ou un maître très influent. Or, s'il se confirme ainsi que la théorie des ordres, qui demeure le fondement de la formation des jeunes architectes, n'est plus, à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^, un enjeu propre à mobiliser les principaux auteurs, il n'en reste pas moins que ces derniers ne sont pas pour autant indifférents à la question de l'ornement, du décor sculpté et du vocabulaire antique. Comme nous l'avons déjà montré[31], Charles Percier et Pierre Fontaine, lors de

leurs séjours italiens, consacrèrent aux fragments sculptés, qu'il s'agisse de ronde bosse, de bas-relief ou d'ornement d'architecture, davantage d'études qu'à la composition ou à l'ordonnance des édifices. Cette attention particulière à la sculpture, dont le moment emblématique est le relevé de la colonne Trajane par Charles Percier, pour son envoi de Rome, correspond explicitement à la conviction selon laquelle les exemples antiques en matière de sculpture et d'ornement ne sauraient être dépassés. Leur obstination dans cette voie était soutenue par l'idée qu'il s'agissait là de la véritable école du goût, seule façon de se hisser au diapason de la plus pure manière, celle de l'Antiquité.

20 Pourquoi, dans ces conditions, consacrer des publications uniquement à l'architecture de la Rome moderne, celle des palais et des villas construits depuis la Renaissance, comme l'ont fait Percier et Fontaine avec les deux recueils issus de leurs séjours romains : *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* en 1798[32] et *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* en 1809[33] ? À regarder de plus près, il apparaît au contraire qu'en dépit des thèmes annoncés par les titres ces deux grands volumes, dont l'influence fut majeure pour la culture architecturale contemporaine, ceux-ci accordent bien une place notoire aux éléments d'architecture antiques.

21 Le système de vente et de commercialisation du premier, fondé sur la nécessité de financer par souscription une entreprise éditoriale trop coûteuse pour des auteurs encore impécunieux et qui devaient assumer eux-mêmes le rôle d'éditeurs, fut celui d'une division en cahiers livrés successivement aux souscripteurs, afin de faire rentrer l'argent à mesure qu'on l'investissait. Chacune de ces livraisons de six planches commençait par une page de titre que l'annonce publicitaire présentait comme « une feuille de fragmens anciens ou modernes ». Ces frontispices, en marge du propos principal concernant les palais romains de la Renaissance et de l'âge baroque, instituaient un genre, qui n'avait pas été inventé par Percier et Fontaine, mais qui, issu des caprices piranésiens, devait, grâce à eux, s'installer durablement au cœur de la tradition académique française.

Fig. 9. Charles Percier et Pierre Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, pl. 44

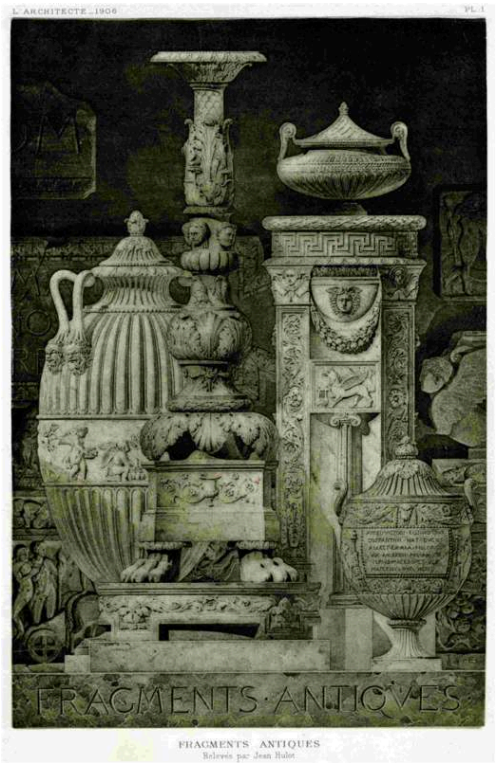


22 Les compositions à base de fragments antiques conçues par Charles Percier utilisent peu ou prou les mêmes éléments qui avaient déjà servi de base aux publications des siècles précédents. Mais, au lieu d'être employés à la création d'un système régulier proposant une définition graphique et des principes de mise en œuvre inflexibles, ils prennent désormais place dans un contexte subjectif, qui laisse le champ libre à l'imagination du dessinateur et dont l'évaluation est uniquement soumise à l'appréciation qualifiée du concepteur et de ses confrères (fig. 9). Les frontispices à la Percier sont la version *free style* de l'art d'assembler les éléments de vocabulaire antique, sans chercher à reconstituer un nouvel édifice conforme aux règles des Anciens, mais avec le souci de s'approprier cette culture partagée dans une approche créative, qui légitime le statut d'artiste des architectes du XIX^e siècle.

Fig. 10. Auguste Ancelet, « Rome. Fragments antiques » (1851) dans D'Espouy, *Fragments d'architecture antiques*, 1905, vol. I, pl. 33



Fig. 11. Louis Jean Hulot, « Fragments antiques », dans *L'Architecte*, vol. 1-1906, pl. 1



23 Nous l'avons souligné, la règle des ordres n'était pas oubliée. Au-delà même de sa fonction pédagogique, au début de la formation des futurs architectes, elle devait largement contribuer à imposer le principe d'une solution de continuité, dans la composition et dans les proportions de l'ensemble du projet d'architecture, un impératif dont le *Modulor* de Le Corbusier[34] est une adaptation moderne. Mais, dans la

seconde moitié du XVIII[e] siècle, une autre façon d'assembler les fragments antiques se superpose à la première, permettant de mesurer non plus la connaissance et la maîtrise des règles, mais la capacité d'imaginer des jeux de libre association. Dès 1806, les premiers élèves de Percier qui publient à leur tour un recueil d'édifices modernes italiens, Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) et Auguste Famin (1776-1859), reprenaient le principe des frontispices, qui s'imposa au cours du siècle comme un élément de reconnaissance, une sorte de démonstration de maîtrise architecturale. En témoigne la grande composition de Gabriel Auguste Ancelet (1829-1895), prix de Rome de 1851 (fig. 10), qui fut publiée par D'Espouy[35] et même, en 1906, le choix d'un frontispice à la Percier, dessiné par Jean Hulot (1871-1859), prix de Rome de 1901, avec lequel la Société des architectes diplômés par le gouvernement inaugure sa nouvelle revue *L'Architecte* (fig. 11). Le commentaire accompagnant la planche est assez éloquent : « Nous ouvrons la série de nos planches par la reproduction du si joli dessin de M. Hulot, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, où il a su réunir dans un ensemble fort harmonieux divers fragments d'architecture romaine. Le charme de la composition et de l'arrangement ajoute encore au plaisir que ressentiront tous les artistes à constater l'impeccabilité [sic], la souplesse du dessin et l'habileté du rendu[36]. » Les architectes sont alors des artistes, dont le talent, qui se manifeste dans l'arrangement des formes et la composition, s'exprime par le dessin.

24 Cette position héritière de Piranèse et d'Etienne Louis Boullée, institutionnalisée au début du XIX[e] siècle par des architectes artistes comme Charles Percier, ne soldait pas l'abandon de la règle des ordres mais son dépassement dans une pratique artistique. Connaître les principes de Vignole restait la condition *sine qua non* pour se prétendre un architecte, savoir s'en affranchir était devenu la gloire et la prérogative des maîtres.

NOTES

1. À propos de Charles François Viel et de ses publications voir Valérie NÈGRE, « *Principes de l'ordonnance et de la construction des bâtiments* (1797-1814) de Charles François Viel », dans Daniel RABREAU et Dominique MASSOUNIE (éd.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture français*, Paris, Monum/Éditions du patrimoine, 2006, p. 184-188.

2. Charles François VIEL, *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII[e] siècle*, Paris, l'auteur/impr. de Perroneau..., an VIII, in-4°.

3. Charles François VIEL, *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtimens, et recherches sur la construction des ponts par Charles-François Viel, Architecte de l'Hôpital général, Membre du Conseil des travaux publics du département de la Seine, de la Société libre des sciences lettres et arts de Paris*, Paris, l'auteur/impr. de V[ve] Tillard, 1805, in-4°.

4. Charles François VIEL, *De la Solidité des bâtimens, puisée dans les proportions des ordres d'architecture, et de l'impossibilité de la restauration des piliers du dôme du Panthéon français, sur le plan exécuté par Soufflot, architecte de ce temple. Par Charles-François Viel...*, Paris, l'auteur/impr. de Tilliard frères, 1806.

5. Georg GERMANN, *Vitruve et le vitruvianisme*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991 (éd. allemande, Darmstadt, 1987).

6. James MCQUILLAN, "From Blondel to Blondel: on the Decline of the Vitruvian Treatise", dans Vaughan HART et Richard HICKS (éd.), *Paper Palaces: the rise of the architectural treatise*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 1998, p. 338-357.

7. Jacques François BLONDEL et Pierre PATTE, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments ; contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes, par J. F. Blondel, architecte, dans son École des Arts [et continué par M. Patte, Architecte de S.A.S. Mgr le Prince Palatin, Duc régnant de Deux-Ponts]*, Paris, Desaint [puis Vve Desaint], 1771-1777, 9 vol.

8. VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, [Rome, 1563].

9. Sebastiano SERLIO, *Regole generali di architetura sopra le cinque maniere de gli edifici...*, Venise, Francesco Marcolini da Forli, 1537.

10. Jacques François BLONDEL et Pierre PATTE, *Cours d'architecture...,op. cit.* n. 7, t. I, p. 216.

11. Voir Laurent PELPEL, *La Formation architecturale au XVIII^e siècle en France*, Paris, Corda, 1980, p. 26.

12. Charles DUPUIS, *Nouveau traité d'architecture*,Paris, V^ve Chéreau, 1762 *; Nouveau traité des cinq ordres d'architecture tant ancien que moderne* [sic]*, dédié à l'Électeur de Cologne,* Paris, Mondhare, 1766 ; *Nouveau traité d'architecture comprenant les cinq ordres des anciens établis dans une juste proportion entre eux avec un sixième ordre nommé ordre françois,* Paris, Lambert et Delalain, 1768 (ouvrage remis en vente sous le même titre chez Jombert en 1773) ; *Traité d'architecture, comprenant les cinq ordres des anciens, établis dans une juste proportion entre eux*, Paris, l'auteur, 1782.

13. Minute manuscrite d'un courrier conservée au Centre canadien d'architecture de Montréal : Dossier « Architecture française : Lettres et documents 1776-1819 », CAGE PO 11694.

14. Raymond LUCOTTE, *Le Vignole moderne ou Traité élémentaire d'architecture*, Paris, Le Père et Avaulez, 1772 ; *Le Vignole moderne ou Traité élémentaire d'architecture, II^e Partie où sont expliqués les accessoires aux ordres de J. B. de Vignole*, Paris, Campions, 1781 ; *Le Vignole moderne ou Traité élémentaire d'Architecture, III^e partie, où sont expliqués les principes et la manière d'appliquer aux édifices les cinq ordres de J. B. de Vignole*, Paris, Campions, 1784.

15. Pierre PANSERON, *Éléments d'architecture dédiés à Monsieur de Sartine. Première [Seconde, Troisième] partie...*, Paris, l'auteur et Desnos, 1772-1773-1776, 3 part. en 3 vol, petit in-4° ; 28 p. (dont la page de titre imprimée à la date de 1776), 16 pl. lavées et rehaussées, 28 pl. (*Recueils des profils*), 28 pl. (*2^ème et dernier cayer des profils d'architecture*), [2] f. (catalogue) ; 22 p., 14 pl., [1] f. blanc, 7 cahiers de 6 pl. lavés (Pendentifs, Trophées militaires, Attributs de guerre, Bas-reliefs du Louvre, Vases, Attributs de chasse, Cartouches) ; 110 p., 38 pl., 6 pl. (cahier de portes), 6 pl. (cahier d'églises), relié avec les *Mémoire sur l'hôtel Dieu*, 17-[1] p., 1 pl. dépl. ; [2] f. (catalogue). L'ouvrage est paru sous la forme de multiples parties séparées vendues isolément. Aussi la composition des exemplaires varie.

16. *Ibid.,* 3^e part., pl. 13.

17. Vincenzo SCAMOZZI, *Idea della architettura universale di Vincenzo Scamozzi, architetto veneto. Divisa in X libri. Parte prima [seconda]*, Venise, Giorgio Valentino, 1615.

18. J[ean ?] MICHELINOT et Jean-Michel MOREAU, *Règle des cinq ordres d'architecture selon Jacques Barrozzi de Vignole, dessinée et gravée par J. Michelinot*, Paris, Jean, 1800-1806.

19. Athanase DÉTOURNELLE, *Nouveau Vignole au trait ou Élémens des ordres par Détournelle. Ce petit traité contenant 20 planches, g^rd in-4° est mis le plus possible à portée de l'intelligence de ceux qui commencent et des ouvriers en bâtiment, qui veulent avoir une idée exacte des ordres : après l'avoir étudié on pourra mieux concevoir les ouvrages plus importants qui traitent des nombreuses parties de la science de l'architecture, à laquelle il peut servir d'Introduction*, Paris, l'auteur, 1804.

20. Jacques François BLONDEL et Pierre PATTE, *Cours d'architecture...,op. cit.* n. 7, t. I, p. 217.

21. Julien David LE ROY, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture...*, Paris/Amsterdam, Guérin et Delatour/Nyon, 1758.

22. James STUART et Nicholas REVETT, *The Antiquities of Athen; And Other Monuments of Greece: As Measured And Delineated By…*, Londres, printed by John Haberkorn, 1762-1794.

23. Claude Mathieu DELAGARDETTE, *Reglas de los cinco Ordenes de arquitectura de Vignola. Con un orden dorico de Posidonia, y un appendice que contienne las lecciones elementales de las sombras en la Arquitectura, demostradas por principios naturales. Por C. M. Delagardette, Arquitecto discipulo de la Real Academia de Arquitectura de Paris. Dibuxado en mayor tamaño, y grabado al agua fuerte por Don Fausto Martinez de la Torre, y concluido a buril por Don Joseph Asensio, discipulos de la Real Academia de San Fernando,* Madrid, Manuel Gonzalez, 1792. Un exemplaire numérisé de cette première édition espagnole est en ligne sur le site de l'université de Heidelberg. Un exemplaire de la seconde édition, publiée en 1843, est conservé à la bibliothèque nationale de Madrid : voir Florentino ZAMORA LUCAS et Eduardo PONCE DE LEON, *Bibliografia Española (1526-1850)*, Madrid, Asociacion de libreros y amigos del libro, 1947, notice 269.

24. Claude Mathieu DELAGARDETTE, *Règle des cinq ordres d'architecture de Vignole… Nouvelle édition*, Paris, Jean, 1823, p. 19.

25. Claude Mathieu DELAGARDETTE, *Les Ruines de Paestum ou Posidonia, ancienne ville de la Grande Grèce, à vingt-deux lieues de Naples, dans le golfe de Salerne*, Paris, l'auteur, 1799.

26. *Ibid.*, pl. 29 et 30.

27. Charles NORMAND, *Nouveau parallèle des ordres d'architecture des grecs et des romains et des autheurs modernes…*, Paris, l'auteur de l'imprimerie Pillet, 1819.

28. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne : avec un recueil des dix principaux autheurs qui ont écrit des cinq ordres ; sçavoir, Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et de Lorme comparez entre eux*, Paris, Edme Martin, 1650.

29. Jean Nicolas Louis DURAND, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité et dessinés sur une même échelle*, Paris, l'auteur/Impr. de Gillé fils, 1801.

30. Charles NORMAND, *Nouveau parallèle des ordres d'architecture…*,*op. cit.* n. 27, p. [iii]-iv.

31. Voir notamment les introductions dans Charles PERCIER, Pierre-François-Léonard FONTAINE etJean-Philippe GARRIC, *Palais de Rome. Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* (réédition de l'exemplaire aquarellé de la collection Jacques Doucet),Wavre, Mardaga/Institut national d'histoire de l'art, 2008 ; et dans *Id.*, *Villas de Rome, dans le Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, (réédition intégrale de l'édition de 1809), Wavre, Mardaga, 2007.

32. [Charles PERCIER, Pierre FONTAINE, Claude BERNIER et Léon DUFOURNY], *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, les auteurs de l'impr. Ducamps, 1798.

33. Charles PERCIER, Pierre FONTAINE [et Pierre BONNARD], *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, mesurées et dessinées*, Paris, Pierre Didot l'aîné, 1809-[1813].

34. Charles Édouard JEANNERET, dit LE CORBUSIER, *Le Modulor*, Boulogne, Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, 1950 ; *Le Modulor 2*, Boulogne, Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, 1950.

35. Auguste ANCELET, « Rome. Fragments antiques », dans Hector D'ESPOUY (éd.), *Fragments d'architecture antique [du Moyen Âge et de la Renaissance] d'après les relevés et restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, vol. I, Paris, Massin, [1905], pl. 33.

36. Louis Jean HULOT, « Fragments antiques », *Société des architectes diplômés par le gouvernement, L'Architecte. Revue mensuelle de l'art architectural*, vol. I, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1906, pl. 1.

AUTEUR

JEAN-PHILIPPE GARRIC

Historien de l'architecture, architecte de formation, ancien pensionnaire de la Villa Médicis. Jean-Philippe Garric est actuellement Conseiller scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art et enseignant à l'École national supérieure d'architecture de Paris-Belleville. Ses travaux personnels portent sur l'architecture française au début de la période contemporaine, en particulier sur le livre et la théorie de l'architecture, les architectes Charles Percier et Pierre Fontaine, l'enseignement de l'architecture et l'architecture rurale. Il a notamment publié *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français* (Mardaga, 2002) et récemment les actes du colloque *Le livre et l'architecte* (ENSA Paris-Belleville/INHA, 2011), avec E. d'Orgeix et E. Thibault.

“Architecture according to proportions and rules of the Antique.”

Architectural design systems in Dutch seventeenth-century classicism*

Konrad Ottenheym

1 In 1648 the Amsterdam architect Philips Vingboons (1607–1678) published his first book with engravings of his own designs from the past decade[1]. In the introduction he wrote a brief history of architecture, from its biblical and antique origins up to his own time, including finally his own work. He informs us that in Holland “only recently had the love for true architecture according to the principles and rules of the Antique revived” (*naest weynige jaren herwaerts* [*heeft*] *de liefde tot de Bouwkonst, op maet en regelen der Ouden, alhier soo toegenomen*). “The rules of the Antique” of course refers to Vitruvian principles and their contemporary interpretation. And indeed, in Holland this kind of architecture had gained general favour only in the last 15 years. From the mid 1630s onwards classicist architecture inspired by the publications of Andrea Palladio and Vincenzo Scamozzi had gradually become the main standard for architecture in the Dutch Republic. Inspiration from Palladio and Scamozzi can be found in Dutch seventeenth-century front façades and ground plans, as well as in the details and proportions of the classical orders and their ornaments[2]. On a more scholarly level especially Scamozzi’s *L’Idea della architectura universale* (1615) may be regarded as the principal source for understanding the classic principles as well as the possibilities for their contemporary use[3]. In 1658 Scamozzi’s book III was translated into Dutch, his book VI having already been translated in 1640, with more than 27 new editions up to the mid nineteenth century[4]. The most important protagonists in this development had been the architects Salomon de Bray and Jacob van Campen, followed by their younger colleagues Pieter Post, Arent van ‘s-Gravesande, and Philips Vingboons[5].

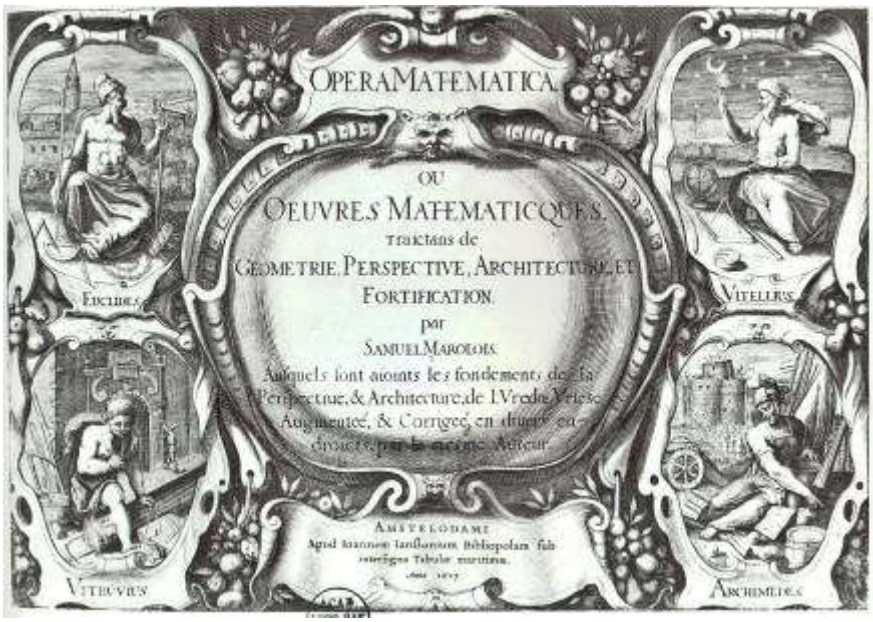
2 This paper concentrates on the design systems of this small group of seventeenth-century Dutch architects in order to explore to what extent theoretical notions of architectural design according to the principles of proportion and harmony as expressed by Scamozzi (following in the footsteps of Alberti and Palladio) had been

practiced in Holland as well. Was the use of classical architecture limited to a kind of fancy dressing up of façades, nothing more than another kind of ornament? Or were at least some architects seriously trying to emulate humanist principles in which the mathematical system of Euclid and Pythagoras was regarded as the key to understand divine and universal order and thus as the first principle of architectural beauty?

3 To answer this question we limit our focus to projects for new and freestanding buildings where no old structures dictated any architectural solution. Within this group we can only use projects that are well documented by original drawings or contemporary prints of the design, since what interests us now are the design principles as practised on the architect's desk, not the measurements of the final constructions that are always less perfect than what was envisioned on the drawing table.

Proofs of Dutch seventeenth-century design practice

Fig. 1. Marolois, frontispiece 1628



University Library, Leiden.

4 Mathematical principles always were dominant in Dutch seventeenth-century architectural handbooks. Even before the rise of the classical ideal in Holland, architectural design had been regarded as a kind of applied mathematics. Posthumous editions of Hans Vredeman de Vries's *Architectura* of 1606 were incorporated in books on geometry, land surveying and fortification. On the frontispiece of the 1617 Amsterdam edition of Marolois' *Opera mathematica* we find Vitruvius together with his antique colleagues Euclides (geometry), Vitellius (surveying) and Archimedes (fortification) (fig. 1). In the introduction to the *Architectura moderna* of 1631, the posthumous publication of the works of Hendrick de Keyser (1565–1621), Salomon de Bray explains that only by the use of mathematical principles can the craft of building be elevated to the art of architecture. Therefore the reader was encouraged to check the true principles of De Keyser's designs by checking the proportions of his buildings

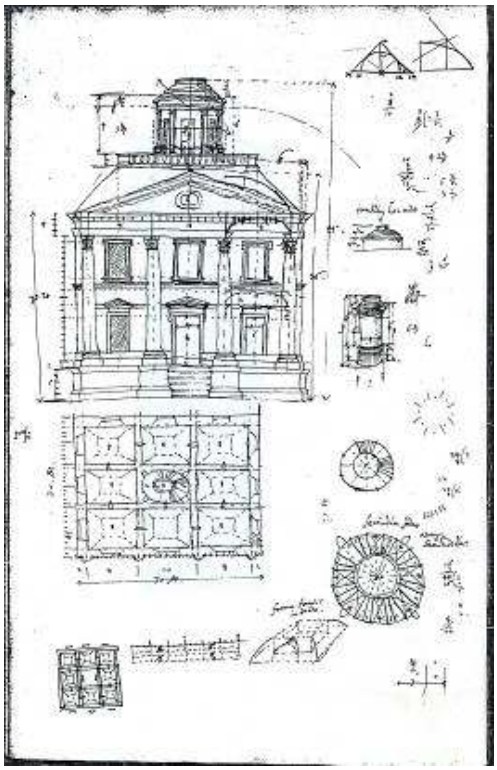
as shown in the engravings: "(...) *de selve met de ware redenen der wiskonstighe Bouwinge [te] proeven ende near [te] meten*".

5 Such a focus on mathematics is not surprising since all Dutch society was permeated with mathematics. Mathematics was essential to the Dutch mercantile and maritime society as such, necessary for everybody educated to pursue trade and navigation as well as building and fortification, even before the rise of the classical architecture. The first six books of Euclid may be regarded as a starting point for any applied science in this period, architecture included. All mathematical principles, as explained for example in Serlio's Book I or Scamozzi's Book I, are based on these same first six chapters of Euclid, including geometry and proportions as well as square root-proportions and *quadratura* principles with squares and circles (Euclid Book 4; 6-9). In Holland these basics from Euclid were taught in school everywhere, generally using the Dutch edition by Jan Pietersz. Dou from Leiden, published for the first time in 1606 and reprinted many times.

6 The focus on proportions in the works of Palladio and Scamozzi fitted easily into Dutch society, not only among the scholarly elite but also among the intellectual middle class. As elsewhere, mathematical principles were used in architectural design at all times but, with the introduction of the Vitruvian theory in its contemporary transformation by Palladio and Scamozzi, proportions became an essential for architectural beauty and thus a major issue in architectural theory. This is reflected in contemporary architectural drawings and designs.

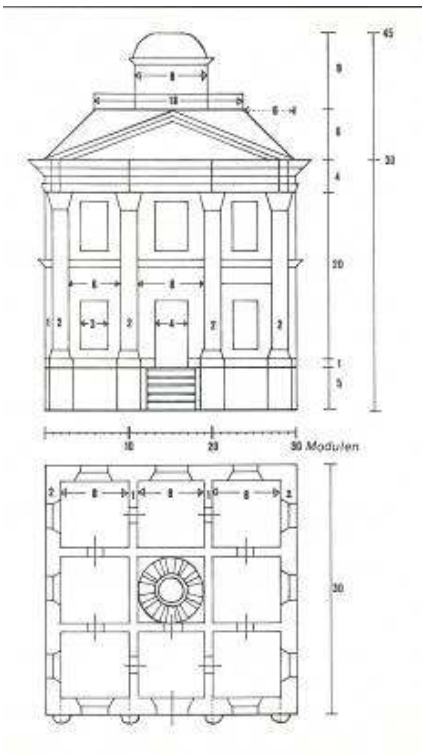
7 We have a few authentic witnesses for the use of mathematical systems in architectural design practice. The first is a whole series of hundreds of drawings made by Nicolaus Goldmann, a teacher in architecture in Leiden from 1640 until his death in 1665[6]. His course may be regarded as a private enterprise next to the official school for surveyors and military engineers, the so-called *Duytsche Mathematique*, founded by Prince Maurits according to a teaching programme by Simon Stevin[7]. Goldmann's drawings were made in the mid seventeenth century while teaching his pupils, like sketches on a blackboard. They show how to design all kinds of building types according to fixed mathematical principles. Goldmann followed the classical ideal of a mathematically perfect universe created by divine will and order. Mankind could only produce something of any value by following these eternal and universal principles. Goldmann's architectural designs are not created for real execution but as a teaching model to explain his principles.

Fig. 2. Nicolaus Goldmann, sketch for a cubic villa



Berlin, Staatsbibliothek.

Fig. 3. Idem, reconstruction to scale



Drawing by the author.

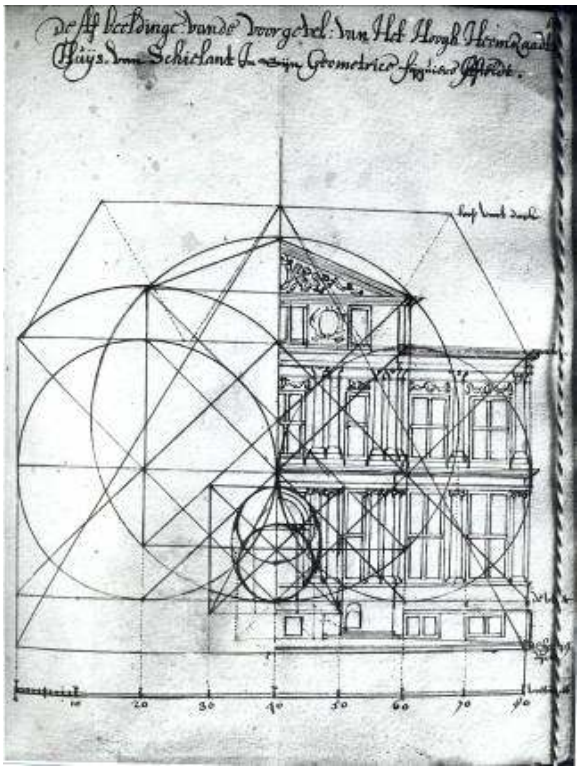
He works with very simple rational numbers, in principle arithmetical proportions. Root proportions are used as well, but not often. One of his most basic instruction examples shows a villa on a square ground plan of 30 x 30 *moduli* (Goldmann always uses an abstract measure, never real feet)[8]. The walls of this villa are also 30 moduli high, the height of the roof excluded (figs. 2, 3). The groundplan is divided into nine squares of 10 x 10 moduli, with outer walls of 2 moduli and inner walls of 1 modulus wide, thus creating nine inner spaces of 8 x 8 moduli (as said before, this is not meant to be a functional building but merely a first step in the art of mathematical design). The exterior height is divided into 5 moduli for the cellars and 25 for the main and upper floor together. Pilasters are 2 moduli wide and 20 high (1: 10), with a sousbasement profile of 1 modulus below and crowned by an entablature 4 moduli in height, in a proportion of 1: 5 with the pilasters below. The central bay is 10 moduli wide (with an intercolumnium of 8), the two outer bays 8 each (with an intercolumnium of 6 moduli), and 1 modulus at each end in order to support the projecting parts of the outer pilasters' bases and capitals.

Fig. 4. Rotterdam, Schielandshuis, by Jacob Lois 1662



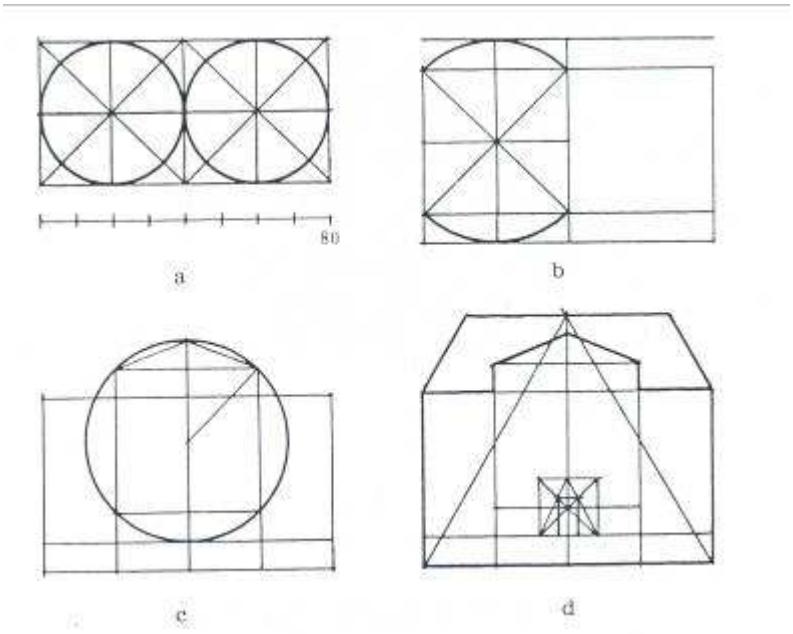
Photograph by the author.

Fig. 5. Jacob Lois, proportion system of his Schielandshuis

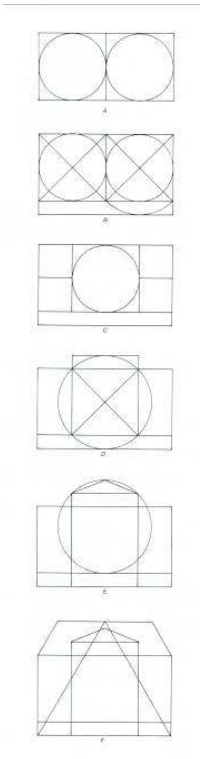


In his manuscript: *Oude en ware beschrijving van Schieland*, 1672, coll. Gemeentearchief Roterdam.

Fig. 6. Explanation of Lois' drawing



6a



6b
Drawing by the author (after Terwen 1983).

8 A second important contemporary source is a drawing made by Jacob Lois of his design of the *Schielandshuis* in Rotterdam, built in 1662 (fig. 4)[9]. Ten years later, in 1672, the architect wrote a manuscript book on the history of this institution, which controlled the dikes and polders in the area, and in this book he made this drawing of the geometrical system of his façade design (fig. 5)[10]. At first glance this seems to be utter abracadabra, but in fact he is just showing various steps of his very lucid design system in one drawing (fig. 6 A- F). The starting point is two squares, creating a regular rectangle of 80 x 40 feet (A). The central projection has a width of 40 feet thus creating a façade rhythm of 20 : 40 : 20 feet (C). Square root proportions are used to find the height of the basement (B) as well as for the height of the central projection (D) and its pediment (E). The height of the roof is determined by a equilateral triangle (F).

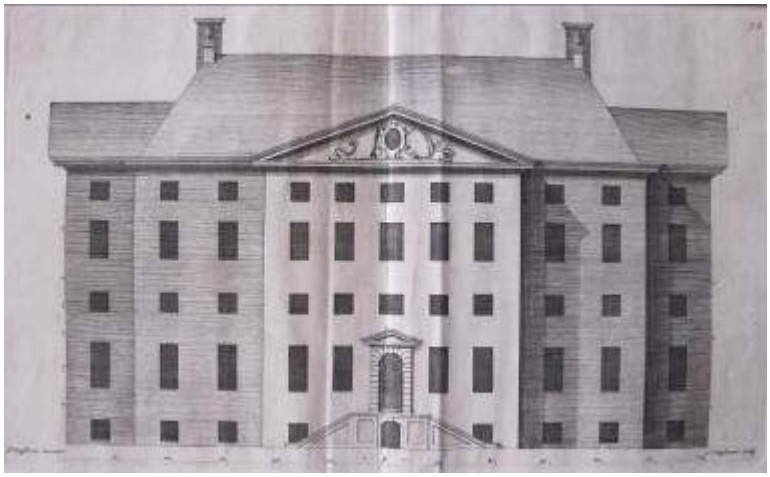
9 These contemporary examples show us some general principles. First the general outline of the volume or façade has to be found, based on a regular rectangle, preferably based on squares, that may be enlarged by volumes based on easy rational proportions or square root proportions. After the principal measures are defined, the classical orders are added as details of the second rank, and after these the other ornaments, if any. These principles may be used as a starting point to investigate other design projects of the same period. Apparently here we have a set of design tools that we may use to investigate seventeenth-century Dutch architecture without the risk of anachronistic over-interpretation, a serious danger as the historiography of the research on architectural proportions evidently shows.

Some examples from the architect's drawing table

Vingboons' villa of 1648

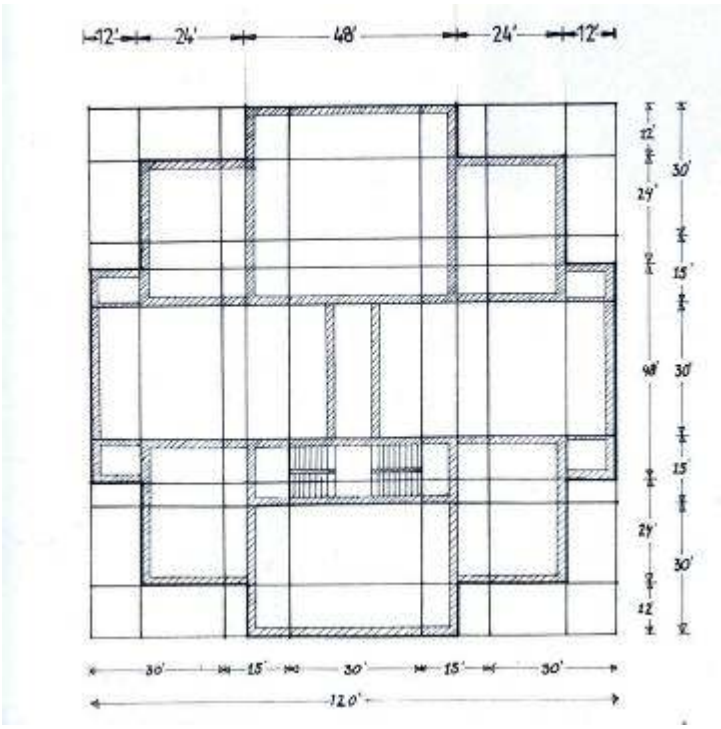
10 Philips Vingboons concludes his 1648 publication with some unrealised and even unrealistic villa projects (fig. 7).

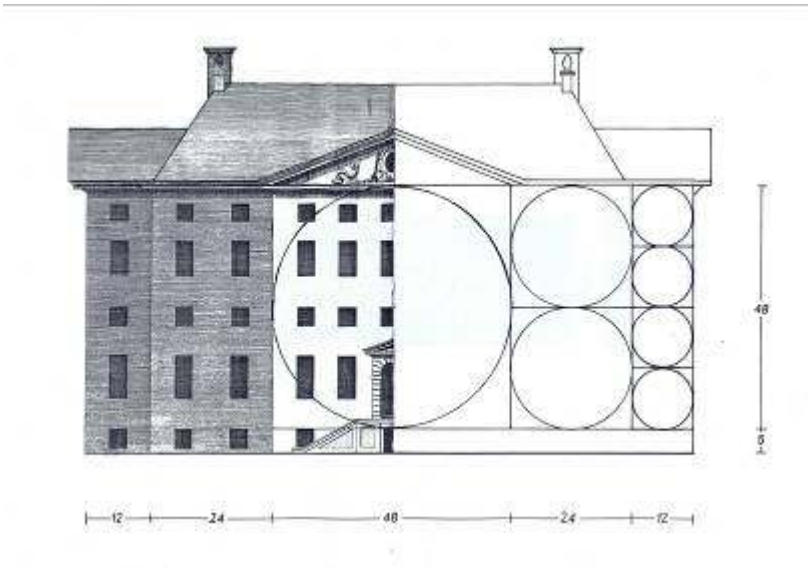
Fig. 7. Vingboons' "ideal" villa



Published in his *Afbeelsels* of 1648.

Fig. 8. Reconstruction of Vingboons' design system for the villa of 1648





Drawing by the author.

He is completely aware this is beyond the Dutch scale and the demands of his mercantile patrons. Apparently this is a true "capriccio" merely to show his capacity to master the ideal of perfect proportions. In one of these he indeed explains: "perhaps this design is too grand and expensive but we may build it in the same system on a lesser scale" (*al is het begryp en de huijsingh kostelijck toegestelt, kan echter wel op een geringere en kleynder manier herstelt worden en evenwel dese verdeelingen houden*). The villa on fols. 53-55 is based on a square of 96 x 96 feet, enlarged with central projections at all four sides, 48 feet wide and 12 feet deep, creating façades with a length of 120 feet on all sides, divided into 12 - 24 - 48 - 24 - 12 feet, thus in a proportion of 1 : 2 : 4 : 2 : 1 (fig. 8). The height of the façades, from the pavement of the ground floor up to the cornice, is 48 feet as well, placed on a basement table 5 feet in height (with the upper part of the basement floor). The result is that the front of the central projection is a square of 48 x 48 feet, flanked by walls each of 24 x 48 feet and of 12 x 48 feet at both ends.

11 In the ground plan of 120 x 120 feet we find in fact two interwoven ratios: a system in which these 120 feet have been divided into 10 units of 12 feet (like the exterior) as well as a second system that divides it into 8 units of 15 feet. This creates the possibility for manifold proportions of the internal spaces, like 12 x 12, 15 x 15, 15 x 30, but also combinations of both systems, like 12 x 15 (4:5), 15 x 24 (5:8) and 24 x 30 (4:5). The entrance hall measures 48 x 30 (8:5), both grand side rooms are 30 x 50 (3:5), and the main saloon at the rear 48 x 45 feet (16:15). These interior measurements are all theoretical proportions, created by *lines* not by actual *walls*. In reality these proportions are far less 'mathematically perfect' because of the thickness of the walls that are always constructed alongside the theoretical lines.

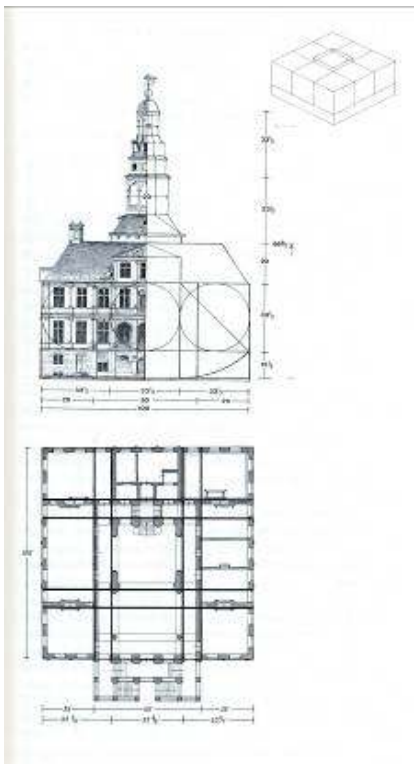
The Town Hall of Maastricht

Fig. 9. Maastricht, town hall, designed by Pieter Post 1656



Photograph by the author.

Fig. 10. Reconstruction of Post's design system for the Maastricht town hall



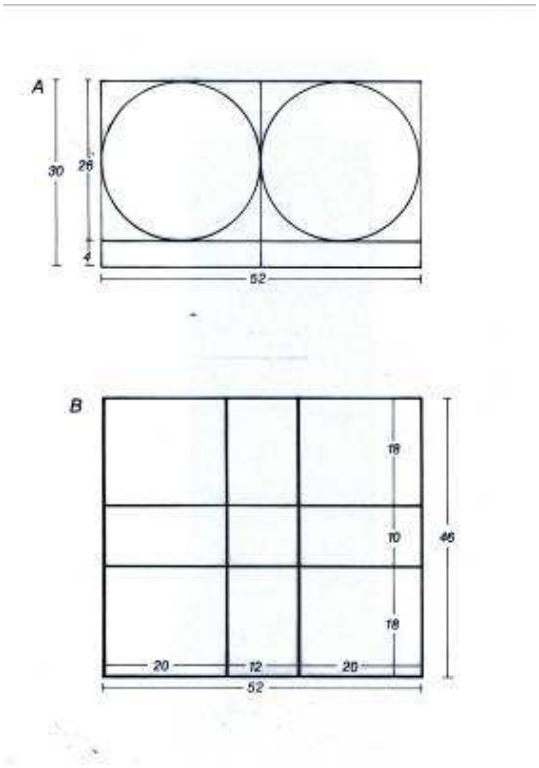
Drawing by the author based on Post's publication of his town hall design of 1664.

12 This system, as shown in this theoretical design of Vingboons, may well be compared with the design of a real building, the *Town Hall of Maastricht*, designed in 1656 by Pieter Post and built in 1659–1664 (fig. 9)[11]. This investigation is based on the original design as published by Post himself in 1666[12]. It is a freestanding square building, centrally located on a market square. Its ground plan measures 100 x 100 feet, divided into a ratio of 25 - 50 - 25 feet as well as into 33 ⅓ - 33 ⅓ - 33 ⅓ feet (fig. 10). The first and second storeys together are also 33 ⅓ feet high, situated on a ground floor of 13 ⅓ feet, the root square proportion of 33 ⅓. In the interior plan, the central hall is 50 feet wide and 75 feet long, surrounded by various rooms, all with a width of 25 feet. This main space includes the upper floor and is surrounded by a gallery that connects the rooms of the upper floor. Within the main hall the substructure of the central tower is situated, measuring 33 ⅓ x 33 ⅓ feet (this central space, with a dome on top – with an open oculus – also served as the high court of justice). Again, the real measurements of the internal spaces are less perfect due to the thickness of the walls that are situated alongside the mathematical system's lines. The proportional system has been used to facilitate the division of the ground plan in a logical and mathematically correct way, not for creating mathematically ideal rooms.

Country houses

13 In private buildings of a somewhat more modest scale, like the country houses of the Amsterdam mercantile elite, we still find these rational principles based on squares in the façade designs, but in the lay-out of the plan the square is replaced by rectangles that create a less theoretical but more practical ground plan, as two examples from Philips Vingboons will show, both situated on the banks of the river Vecht, the famous place of retreat among the Amsterdam elite.

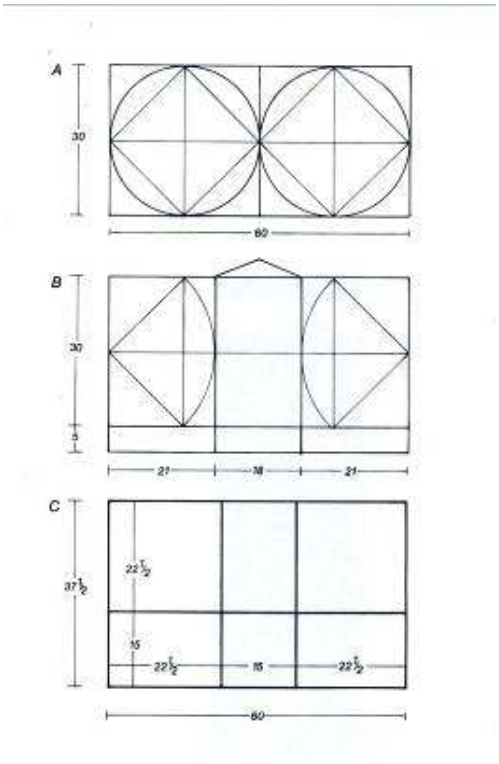
Fig. 11. Reconstruction of Vingboons' system for Gansenhoef, 1655



Drawing by the author, based on engravings in Vingboons' publication of 1674.

14 In 1655 Vingboons designed a country house called *Gansenhoef*, published in 1674 his second book[13]. In fact this is the most basic design of all his country houses. It has an astylar brick façade with the proportion of a double square, 26 x 52 feet, on a basement 4 feet in height (fig. 11). The side walls are 46 feet long, in a proportion of 7 : 8 to the length of the front at 52 feet. The ground plan of 52 x 46 feet is divided into a grid with units of various sizes: the length of 52 is divided into 20 - 12 - 20 feet and the width of 46 into 18 - 10 - 18 feet, creating a very flexible system in order to have a great variety of dimensions for all kinds of rooms. As in all the other examples shown above, the walls are positioned against these lines and as a result the rooms themselves only refer vaguely to the proportions of the grid system.

Fig. 12. Reconstruction of Vingboons' system for Vechtvliet, 1665



Drawing by the author based on engravings in Vingboons' publication of 1674.

15 The same system, but now with some additional geometry, can be found in *Vechtvliet*, designed in 1665 in fact not far from Gansenhoef (fig. 12)[14]. The design of the façade started once more with a double square, in this case of 60 x 30 feet, located on a basement of 5 feet. This is an astylar façade as well but it has a central projection with a width of 18 feet, constructed geometrically by the square root proportion of 15 feet (i.e., half of the diagonal of the basic square of 30 x 30). As a result the rhythm of the façade became 21 - 18 - 21 feet. In the interior this geometrical division is not used. Instead, there the length of 60 feet is divided arithmetically as 22 ½ - 15 - 22 ½, i.e., in a proportion of 3 : 2 : 3. The width of the house is divided into 15 and 22 ½ feet, again creating a flexible grid with various possibilities[15].

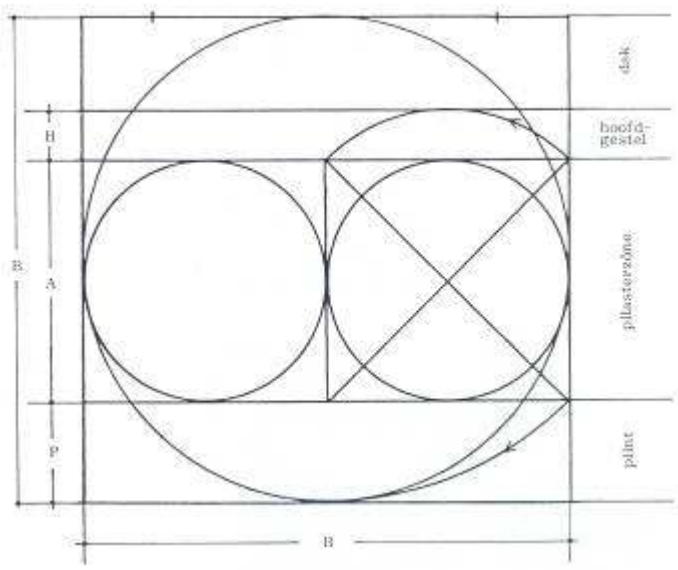
Town houses

Fig. 13. Amsterdam, the Trippenhuis at the Kloveniersburgwal 27, 1660–1662, by Justus Vingboons

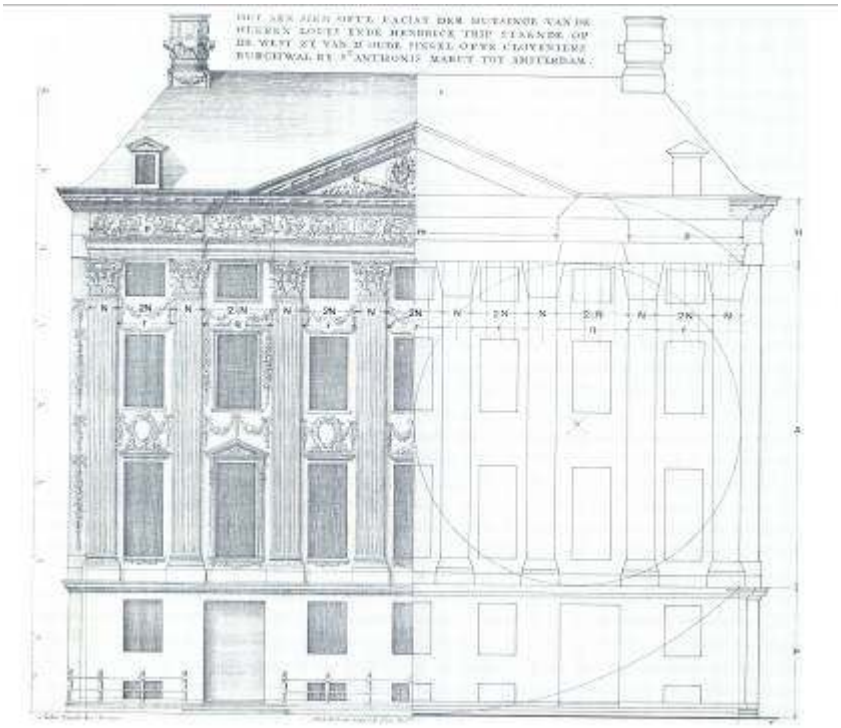


Photograph by the author.

Fig. 14. Reconstruction by J.J. Terwen of the design system of the Trippenhuis



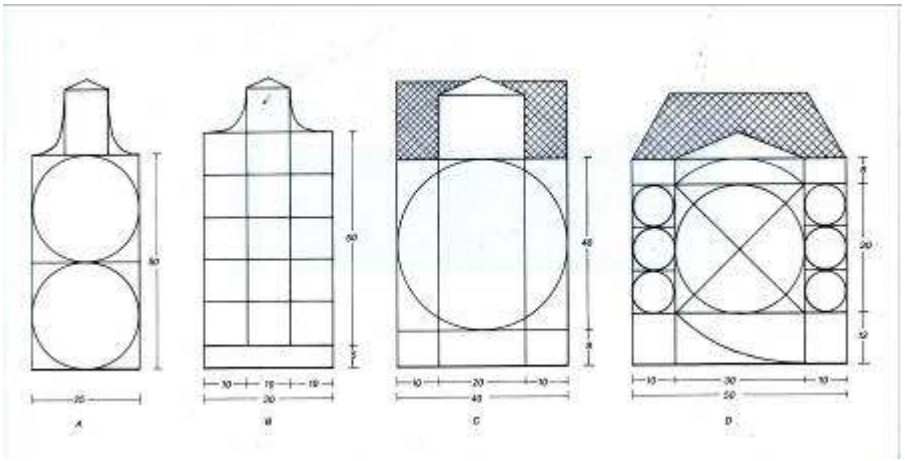
14a



14b
Terwen 1983.

16 Within the city walls the use of this kind of mathematical framework was restricted to the front façades. The existing building plots dictated more practical solutions for the size and division of the ground plans. Nevertheless in these façade designs we recognise the same principles. The utmost example of civic luxury is the *Trippenhuis* in Amsterdam, built in 1660–1662 by Justus Vingboons (Philips's younger brother) for two industrial magnates, the brothers Louis and Hendrick Trip (fig. 13)[16]. The grand facade, executed in stone, with Corinthian pilasters over seven bays, in fact hides two independent houses. Behind the windows on the central axis a wall divides the two houses. The only internal connection is on the ground floor where a door connects the offices of the two brothers. In reality the façade is 83 feet wide but in his architectural design Justus Vingboons used only 80 feet, leaving two 'blank' wall strips of 1 ½ foot at each end. The scheme is based on a double square of 40 x 80 feet, placed on a basement of 16 feet, which is the square root of 40, as demonstrated by Jan Terwen in 1983 (fig. 14)[17]. The same square root is used to determine the total height of the building, including the roof, while the height of the entablature is taken from the half-size diagonal (the root square of 20). The pilasters have a width of 3 ½ feet each and this was taken as the modulus of the façade, with a general intercolumnium of 2 moduli (7 feet), and two broader intercolumnia for both entrance bays, each 8 ½ feet wide (2 3/7 moduli – i.e., almost 2 ½). As a result the two outer projections are 4 moduli wide while the central projection measures 10 moduli. The pilasters are exactly 40 feet high, which, according to Scamozzi, should be ten times the modulus of the Corinthian column from which the pilaster originated[18].

Fig. 15. Overview of various standard proportions used by Philips Vingboons in Amsterdam between 1637 and 1674



Drawing by the author.

17 In Philips Vingboons' own designs for houses of all kinds – from a regular building plot with a width of 26 feet, up to a double plot of 50 feet – he invented a kind of standard proportion according to the classical ideals, which he used in many variations. Again this above all is based on the designs as published by Vingboons himself in 1648 and his second book from 1674 (fig. 15) Houses on building plots of 26 feet, the standard along the new canals of Amsterdam after 1660, were based on a system of 25 feet wide and 50 feet high (with two blank wall zones of half a foot on both sides). On the standard plots of 30 feet, in the first part of the canal system of the first half of the seventeenth century, he generally designed a façade of 50 feet high on a substructure of 5 feet (with the downstairs entrance and windows). On building plots of double size, 52 feet wide, he worked with a system of 50 feet wide, with two blank zones of 1 foot on each side. In general these broad houses have a central projection of 30 feet, creating a rhythm of 10 – 30 – 10 feet. The height of the basement is more than once determined by the square root proportion of 30, i.e., 12 feet. In this system the pilasters used on the central projection are 30 feet high, crowned by an entablature of 6 feet, which is one-fifth of the pilaster height, as it should be, according to Scamozzi, in the Ionic, Roman and Corinthian orders.

18 To most builders and contractors in Holland the introduction of the classical architecture according to Palladio and Scamozzi was nothing more than a change of ornament. Only among a small group of architects, like Jacob van Campen, Pieter Post and Philips Vingboons, and some of their patrons, were the theoretical principles of this kind of architecture seriously studied and fully understood[19]. The examples discussed here were selected from this limited group. To them, the 'true principles according to the proportions and rules of the Antique' was not just a hollow phrase, but the clue to a rather strict and clear design system for all kinds of buildings. Notwithstanding its mathematical principles, their system, as far as we may reconstruct it today, was neither stiff nor inflexible. It contained the possibility for variations without end and individual solutions fit for any specific occasion or building. Moreover, the system became the core of their architectural aesthetics, following the tradition started by Alberti two centuries before, where the essentials of classical

architecture are not the five orders or other ornament, but the harmony of proportion of the design.

NOTES

***.** This article is based on two existing studies published by the author on the same subject, both only available in Dutch: Konrad A. OTTENHEYM, 'Mathematische uitgangspunten van de Hollandse bouwkunst in de 17de eeuw', *De zeventiende eeuw* 7 (1991), p. 17-35; *Idem*, 'Harmonische proportie in de Hollandse bouwkunst van de zeventiende eeuw', in: Jacomien PRINS and Mariken TEEUWEN (eds.), *Harmonisch labyrint. De muziek van de kosmos in de westerse wereld*, Hilversum (Verloren), 2007, p. 95-110.

1. Philips VINGBOONS, *Afbeelsels der voornaemste gebouwen uyt alle die Philips Vingboons geordineert heeft*, Amsterdam, 1648.

2. Konrad A. OTTENHEYM, "Classicism in the Northern Netherlands in the Seventeenth Century", in: Guido BELTRAMINI and Howard BURNS (eds.), *Palladio and Northern Europe. Books, Travellers, Architects*, Milan (Skira) 1999, p. 150-167; Krista DE JONGE and Konrad A. OTTENHEYM, *Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700*, Turnhout (Brepols Publishers), 2007.

3. J.J. TERWEN, 'Mag de bouwkunst van het Hollands classicisme "palladiaans" genoemd worden?', *Nederlands Kumnsthistorisch Jaarboek,* 33, 1983, p. 169-189; Konrad A. OTTENHEYM, « *L'Idea della architettura universale* de Vincenzo Scamozzi et l'architecture du XVII^e^ siècle aux Pays-Bas », in: Michèle-Caroline HECK, Frédérique LEMERLE and Yves PAUWELS (eds.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e^ au début du XVIII^e^ siècle*, Lille (UL3) 2002, p. 121-139.

4. J.J. TERWEN, *Nederlands..., op. cit.* n. 4; Arnold WITTE and Andrew HOPKINS, "From de luxe architectural book to builder's manual: the Dutch editions of Scamozzi's *L'Idea della architectura universale*", *Quaerendo,* 26, 1996, p. 274-302. See also the recent English translations of Scamozzi's Books III and VI: *Vincenzo Scamozzi, Venetian Architect, The Idea of a Universal Architecture, Villas and Country Estates*, Amsterdam, Architectura et Natura Press, 2003; *Vincenzo Scamozzi, Venetian Architect, The Idea of a Universal Architecture, The Architectural Orders and their Application*, Amsterdam, Architectura et Natura Press, 2007.

5. Friso LAMMERTSE, 'Salomon de Bray, schilder, bouwmeester en theoreticus', in: Pieter BIESBOER (ed.), *Salomon, Jan, Joseph en Dirck de Bray. Vier schilders in één gezin*, (Exh. Cat. Frans Halsmuseum Haarlem), Zwolle, Waanders, 2008, p. 10-16; Jacobine HUISKEN *et alii*. (eds.), *Jacob van Campen en het klassieke ideaal van de Gouden Eeuw*, Amsterdam, Architectura et Natura Press, 1995; Konrad A. OTTENHEYM, *Philips Vingboons (1607–1678), architect*, Zutphen, Walburg Pers, 1989; Jan J. TERWEN and Konrad A. OTTENHEYM, *Pieter Post (1608–1669), architect*, Zutphen, Walburg Pers, 1993; Guido STEENMEIJER, *'Tot cieraet ende aensien deser stede'. Arent van 's- Gravesande, architect en ingenieur, ca. 1610-1662*, Leiden, Primavera Pers, 2005.

6. Jeroen GOUDEAU, *Nicolaus Goldmann (1611-1665) en de wiskundige architectuurwetenschap*, Groningen, Philip Elgers, 2005; *Idem*, "A Northern Scamozzi: Nicolaus Goldmann and the Universal Theory of Architecture", *Annali di architettura* 18-19, 2006-2007, p. 235-248.

7. E. MULLER and Kees ZANDVLIET, *Admissies als landmeter in Nederland voor 1811*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1987, p. 23-27; Charles VAN DEN HEUVEL, 'Simon Stevin, De *Crychconst* en de *Duytsche*

Mathematique', in: Guido VANDEN BERGHE*et alii.*, *Simon Stevin (1548-1620). De geboorte van de nieuwe wetenschap*, Brussels/Turnhout, Brepols Publishers, 2004, p. 103-113.

8. First published in TERWEN & OTTENHEYM, *Pieter Post*, *op. cit.* n. 6, p. 219.

9. A.M. MEYERMAN, *Schielandshuis*, Zwolle, Waanders, 1987.

10. Jan J. TERWEN, 'Het mathematisch system van de gevel', in: R. MEISCHKE and H.E. REESER (eds.), *Het Trippenhuis te Amsterdam*, Amsterdam, Oxford/New York, Noord-Hollandse Uitgevers Maatschappij, 1983, p. 171-181 (Schielandshuis on p. 172-173); TERWEN & OTTENHEYM, *Pieter Post*, *op. cit.* n. 6, p. 218.

11. A.R. Ed DE HEER and Servé MINIS (eds.), *"Een seer magnifick Stadthuy". Tien studies over de bouw en de inrichting van het stadhuis van Maastricht*, Leiden and Delft, Delftse Uitgevers Maatschappij, 1985; TERWEN & OTTENHEYM, *Pieter Post*, *op. cit.* n. 6, p. 176-182, 226-227.

12. *Ibid*. The architect did not supervise the building site (since the city of Maastricht was 200 km away from his home town of The Hague,) and the final result differs in many details and in essential proportions from the design. In 1664, when the building was finished, Post published his own original designs in a series of engravings.

13. Philips VINGBOONS, *Tweede deel van de Afbeeldsels der voornaemste gebouwen uyt alle die Philips Vingboons geordineert heeft*, Amsterdam, 1674, fols. 27-30. OTTENHEYM, *Philips Vingboons,op. cit.* n. 6, p. 47-50, 164-165.

14. VINGBOONS, *Tweede deel van de Afbeeldsels..., op. cit.* n. 14, fols. 64-65. OTTENHEYM, *Philips Vingboons,op. cit.* n. 6, pp. 47-50, 165-166.

15. Apparently Vingboons added here half a foot in order to create better interior measures. As a result the width of the house is 38 feet, which is 6 inch too much for a mathematically perfect size of 37 ½, that is, five-eighths of the length of 60 feet.

16. MEISCHKE & REESER, *Het Trippenhuis te Amsterdam*, *op. cit.* n. 11.

17. TERWEN, *Het Trippenhuis te Amsterdam*, *op. cit.* n. 11, p. 171-181.

18. The width of a pilaster is not equal to that of the column. Instead the width of a pilaster is taken from the upper size of the column, just below the capital, where, according to Scamozzi, a column has only seven-eighths of its size below. The height of a pilaster, on the other hand, must be determined by the modulus of the column, that is, eight-sevenths of the width of the pilaster, in this case 8/7 x 3 ½ = 4 feet. With a height of 40 feet (10 moduli), the Trippenhuis pilasters have the correct proportions according to Scamozzi's rule for the Corinthian order. TERWEN 1983, *op. cit.* n. 11, p. 177.

19. For other detailed examples of the use of design systems by Post and Vingboons, see OTTENHEYM, *Philips Vingboons, op. cit.* n. 6, p. 162-172, and TERWEN & OTTENHEYM, *Pieter Post*, *op. cit.* n. 6, p. 220-237. For an analysis of van Campen's town hall design, based on a regular grid pattern of 10 x 10 feet, see Cornelis WEGENER SLEEWIJK, 'De maten van het paleis op den Dam te Amsterdam', *Bouwkundig Weekblad Architectura,* 1940, p. 338-341.

AUTEUR

KONRAD OTTENHEYM

Professor for architectural history at Utrecht University (The Netherlands). He teaches architectural history of Europe ca. 1400-1800. His research topics are focussed on the classical

tradition in the architecture of the early modern period in the Low Countries (16th-17th centuries); the reception of Italian (and French) sources in the Low Countries and the architectural exchanges between the Low Countries and the other countries in Northern Europe, Britain, Scandinavia, Northern Germany, Poland and the Baltic region.

L'héritage de la Renaissance en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*

Yves Pauwels

1 Les contemporains du « Grand siècle » français ne savaient pas qu'ils avaient été précédés par la « Renaissance » et ne se souciaient évidemment pas des « périodisations » de nos historiens. Leur culture s'enracinait naturellement dans celle de leurs prédécesseurs ; et même si de fortes critiques s'exprimaient par rapport au goût du siècle précédent, celles de Boileau vis-à-vis de Ronsard ou de Fréart de Chambray vis-à-vis de Michel-Ange, les artistes procédaient dans le cadre d'une continuité certaine. Les architectes en particulier disposaient d'un corpus théorique déjà bien établi : les grands Italiens, Serlio, Vignole et Palladio avaient jeté les bases formelles de l'art de bâtir, et les Français, De l'Orme ou Jean Bullant, avaient contribué à enrichir les bibliothèques des bâtisseurs.

2 Le XVII^e^ siècle français perpétue la production du siècle précédent d'abord en rééditant les traités. Je ne m'étendrai pas sur l'extraordinaire fortune éditoriale des deux grands Italiens, Palladio et surtout Vignole, traduits et réédités à de nombreuses reprises[1]. La *Raison d'architecture antique…*, traduction française des *Medidas del Romano*, le vieux traité de Sagredo publié à Tolède en 1526 et traduit pour la première fois vers 1536, est encore réédité par Denise Cavellat en 1608[2]. Il est encore utile, puisque dans la « bibliographie » de son *Architecture françoise des bastimens particuliers*, en 1624, Louis Savot le mentionne explicitement[3], de même que François Blondel dans ses notes à la réédition de 1673. Les Français de la Renaissance, Philibert De l'Orme et Jean Bullant sont eux aussi réédités : en 1626, Regnaud II Chaudières réunit le *Premier tome* de 1567 et les *Nouvelles inventions* de 1561 dans un volume unique intitulé *Architecture de Philibert de L'Orme*, leur adjoignant un cahier de gravures inédites provenant pour la plupart de l'héritage de l'architecte[4]. L'ouvrage dans cette configuration est repris en 1648 par un libraire rouennais, David Ferrand, qui donne du traité une version assez mauvaise[5]. Le même Ferrand avait publié l'année précédente l'ultime édition de la *Reigle générale d'architecture* de Jean Bullant, parue du vivant de l'auteur en 1564 et 1568, et déjà rééditée en 1619 à Paris par André Sittard[6]. D'autres auteurs, moins connus, continuent eux aussi de nouvelles et plutôt confidentielles aventures. Ainsi les modèles de

l'Allemand Hans Blum, qui avaient été publiés en français en 1551 à Anvers, puis à Lyon en 1562, sont-ils ressuscités par un autre libraire lyonnais, François Demasso, vers 1650 – tout en poursuivant dans des éditions polyglottes une carrière remarquable sous les presses anversoises et amstellodamoises qui les rééditent en 1619, 1623, 16341 1642, 1647[7]... Par ailleurs, les images de Blum inspirent directement Mathurin Jousse, qui adjoint à son traité de charpenterie un petit appendice sur les ordres, illustré par des modèles évidemment copiés sur ceux de l'Allemand[8].

3 De l'omniprésence de la théorie architecturale renaissante au XVII^e^ siècle témoigne parfaitement la « bibliographie » ajoutée par Louis Savot à son *Architecture française*, citée plus haut. Cette liste d'ouvrages spécialisés, la première du genre, fait le point sur ce que pouvait être la bibliothèque idéale de l'architecte en 1624, au moment de la première édition, mais encore en 1685, lors de la dernière version de l'ouvrage publiée avec d'abondantes notes de François Blondel. Ces gloses apportent un point de vue critique, absent du texte de Savot, et plein d'enseignements sur la vision que les contemporains de Louis XIV pouvaient avoir sur la littérature artistique de la Renaissance. On y lit sans surprise l'éloge de Palladio, de Scamozzi et de Vignole, la critique du goût « gothique » de Serlio ou de Philibert De l'Orme ; de façon plus inattendue, on découvre que le vieux traité de Sagredo était encore en usage[9] : « quoy que le livre de Diego Sagredo, que les Ouvriers connoissent sous le nom de Tampeso, soit extraordinairement barbare & plein de ce vilain goût Gothique, qui regnoit au temps qu'il a écrit, il y a neantmoins quelque chose de curieux à apprendre touchant l'origine des moulures d'Architecture[10]. » D'autres livres attestent à la même époque que le fonds renaissant restait déterminant dans la formation des architectes : ainsi le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* de Roland Fréart de Chambray n'est-il qu'une analyse comparée des modèles (parfois aménagés en fonction de la démonstration), de Palladio, Vignole, Scamozzi, Serlio et d'autres Italiens, sans oublier, même s'ils ne sont pas à la hauteur de leurs rivaux transalpins, De l'Orme et Bullant[11]. Les mêmes auteurs apparaissent encore dans le titre d'un ouvrage plus rare, composé par un collaborateur de Jules Hardouin Mansart, Jacques Le Blond : *Deux exemples des cinq ordres de l'architecture antique et des quatre plus excelens autheurs qui en ont traitté*, publié chez l'auteur à Paris en 1683. Parallèle toujours entre ces maîtres dans le volumineux *Cours d'architecture* de François Blondel, qui fonde sa réflexion sur l'analyse des ordres des mêmes Palladio, Vignole et Scamozzi, triade exemplaire pour l'esthétique architecturale en France au XVII^e^ siècle. Mais Blondel n'oublie pas, lorsque son propos l'y invite, à recourir aux exemples de Serlio[12] ou de Philibert De l'Orme[13] ; peut-être même utilise-t-il les vieilles gravures de Sagredo pour illustrer le profil des piédestaux au premier chapitre du livre II de la deuxième section. Les modénatures ne sont pas exactement identiques, mais le mode de représentation est très similaire à celui utilisé dans les éditions françaises du traité espagnol[14]. Quant à D'Aviler, il a pour objet avoué une réutilisation de Vignole : le frontispice de 1691 mentionne explicitement l'Italien (« L'architecture de Vignole avec les commentaires du S^r^ Daviler »), de même que le titre, qui ajoute la référence à Michel-Ange[15]. Dans le contenu du *Cours*, qui sera sans cesse réédité, apparaissent en outre de nombreuses références à Palladio et à Scamozzi.

Fig. 1. Paris, église Saint-Gervais, entablement dorique

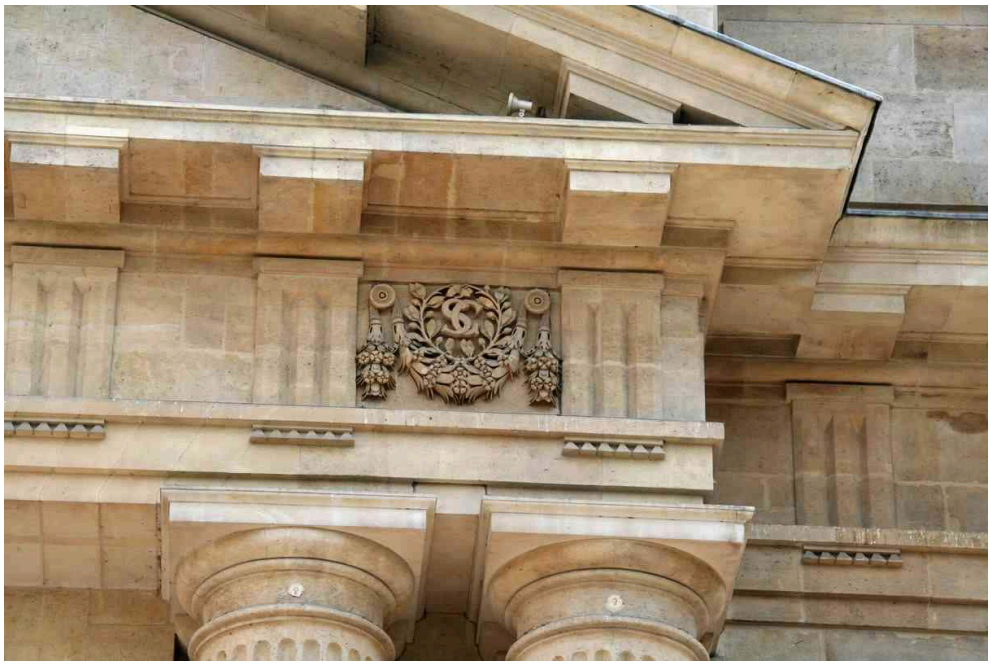
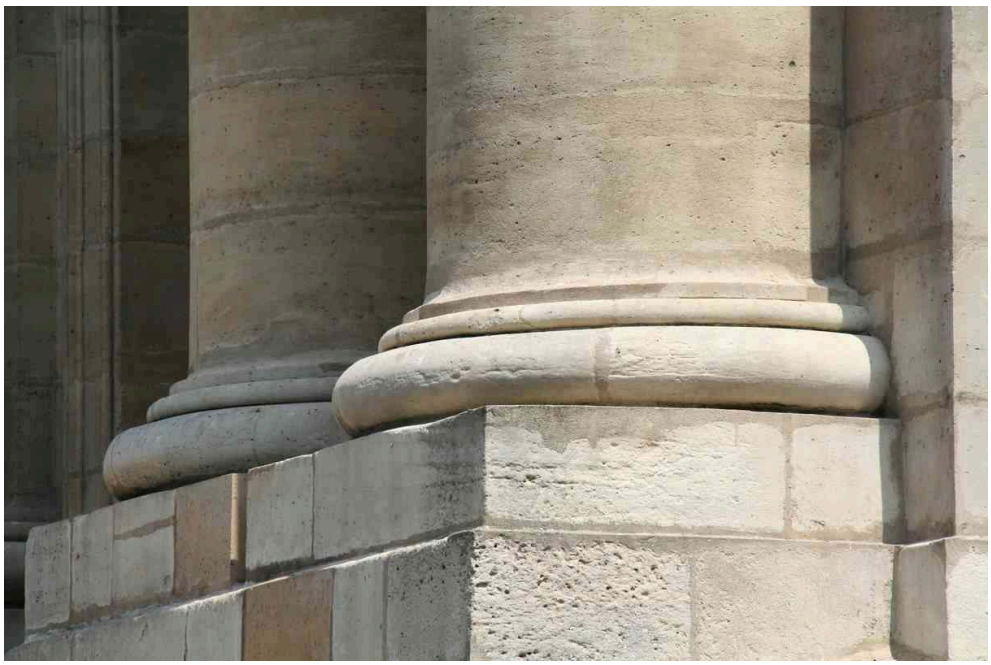


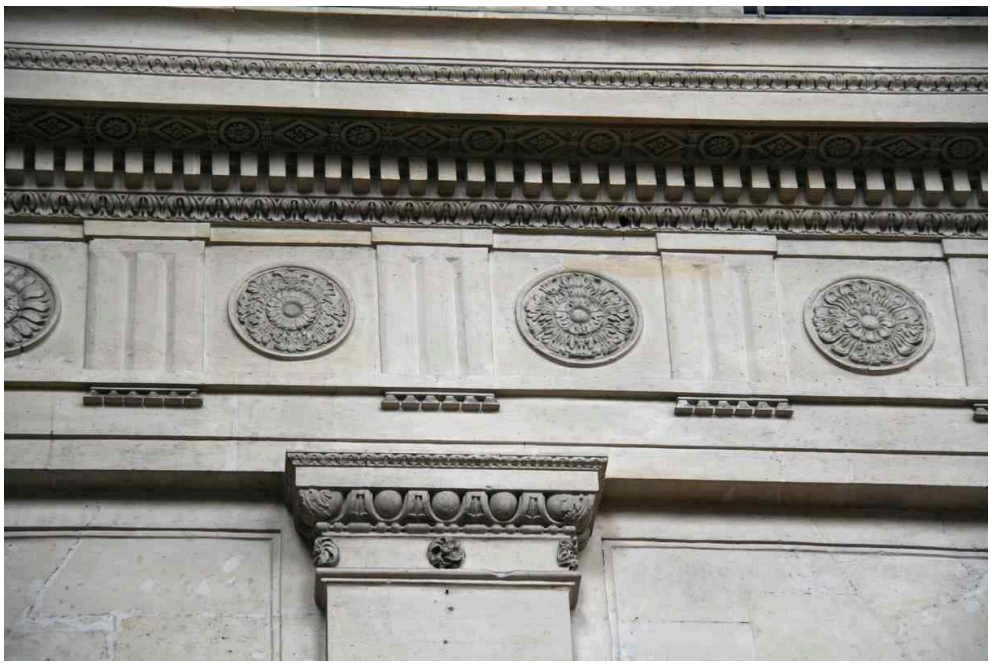
Fig. 2. Paris, église Saint-Gervais, base dorique



4 Vignole, Palladio et Scamozzi sont en effet les trois références majeures pour tous les architectes du XVII[e] siècle français. Dans la pratique des ordres, le débat semble clos dès les années 1620 : les trois Italiens ont tout dit, et il n'y a plus rien à inventer – le *fiasco* des efforts imaginés par Colbert pour inventer un sixième ordre français est du reste très significatif de la situation. Pour les Français, l'innovation et l'affirmation de leur supériorité est ailleurs : dans la réflexion sur la stéréotomie, par exemple, et surtout dans l'amélioration de la *commoditas* et le raffinement de la distribution. Dès la façade de Saint-Gervais, Salomon de Brosse manifeste clairement son désintérêt pour la

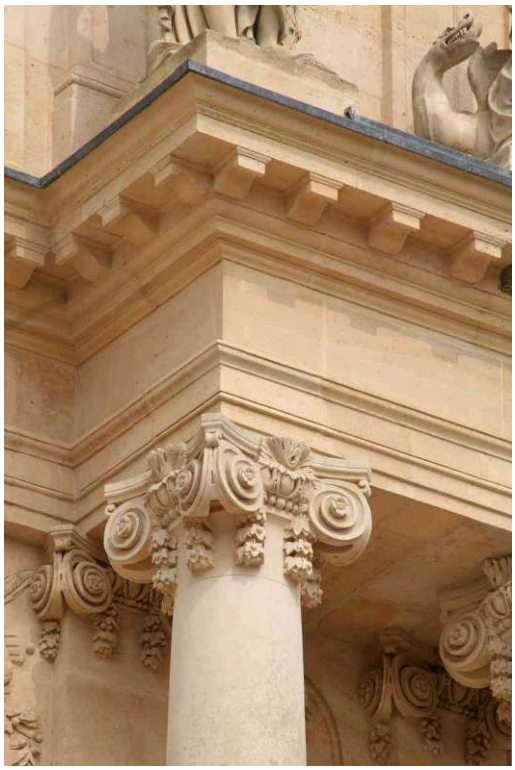
recherche de formules ornementales nouvelles : le dorique du rez-de-chaussée (fig. 1) reproduit sagement l'un des deux modèles de la *Regola* de Vignole, qui est parue en 1562[16] et dont la première traduction française est publiée dans une édition polyglotte en 1617 à Amsterdam. Les bases constituées d'un tore unique surmonté d'une baguette (fig. 2) sont une invention de Vignole[17], que ni Serlio ni Palladio ni Scamozzi ne reprennent. Ce dessin de la base, très caractéristique et surtout non vitruvien, se répandra très largement en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Quant à l'ionique du second niveau, il s'inspire plutôt de Serlio ou de Palladio, qui tous deux proposent une frise bombée, caractéristique négligée par le modèle vignolesque. Enfin, l'origine du corinthien sommital est moins identifiable dans la mesure où les archétypes de Vignole et de Palladio sont très proches. Cette spécialisation des modèles se vérifie dans d'autres exemples : le dorique du Parlement de Bretagne est lui aussi vignolesque, mais il reprend le second modèle de la *Regola*, avec un denticule sous la corniche, et sans mutules[18].

Fig. 3. Paris, église Saint-Roch, ordre dorique de la nef



Pour celui du Luxembourg, de Brosse a choisi la corniche à modillon, comme à Saint-Gervais. De fait, Vignole est le principal pourvoyeur de dorique : il inspire François Mansart à Maisons et à Blois, Louis Le Vau à Vaux-le-Vicomte, Lemercier au portail et à l'intérieur de l'église de Richelieu, Jules Hardouin Mansart aux Invalides… À Saint-Roch, à Paris, l'ordre de la façade utilise les mutules tandis que celui de l'intérieur est orné d'un denticule (fig. 3). Dans ce dernier cas, l'emploi d'une architrave à deux fasces pourrait renvoyer aussi au modèle dorique de Scamozzi, car Vignole associe ce parti à la corniche à mutules.

Fig. 4. Versailles, château, ordre ionique de la façade sur jardin



5 Les ordres ioniques sont en revanche volontiers empruntés à Palladio, comme à Saint-Gervais ; mais il y a davantage de variété, et les trois auteurs sont utilisés de façon plus égale. Par exemple, Mansart utilise l'entablement ionique à frise bombée et corniche modillonnaire directement issu du modèle des *Quattro libri*[19] au tombeau des Laubespine à la cathédrale de Bourges et aux avant-corps sur jardin de l'hôtel de Jars. Mais à la façade des Feuillants, il s'était limité à la frise bombée ; et c'est Vignole qui inspire l'entablement ionique de Maisons, avec la succession d'un modillon et d'un quart-de-rond dans la corniche. Quant à l'ionique à cornes de la façade sur jardin de Versailles (fig. 4), avec sa corniche modillonnaire, il sort tout droit du traité de Scamozzi[20].

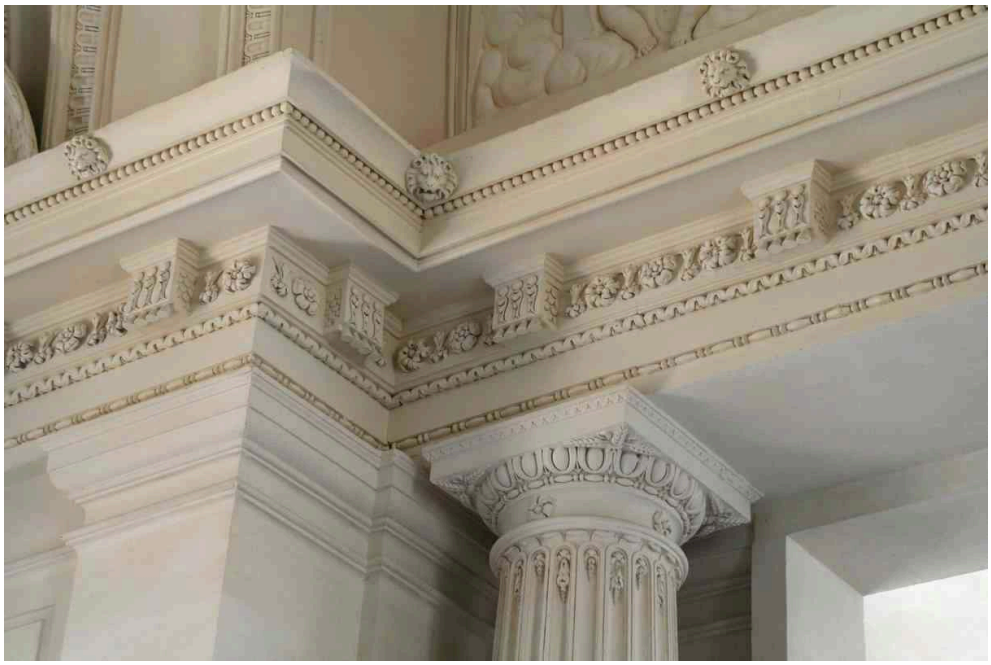
Fig. 5. Paris, chapelle de la Sorbonne, ordre composite



Nous avons dit qu'il était difficile de se faire une idée de l'origine des ordres corinthiens, car les profils recommandés par les trois auteurs sont très similaires. En revanche, pour le composite, le modèle palladien semble l'emporter nettement. Son architrave à deux fasces, sa frise bombée et ses modillons en forme de double parallélépipède ont séduit Lemercier pour l'étage de la façade de la Sorbonne (fig. 5), Le Muet pour celle du Val-de-Grâce et Hardouin Mansart pour le tambour des Invalides.

6 Mansart semble parfois prendre plaisir à combiner les différentes formes proposées par Palladio et Vignole, témoignant ainsi d'une indifférence certaine à l'égard des normes classificatrices dusiècle précédent[21]. Ainsi à Blois, les modillons de la corniche corinthienne, à l'extérieur du château, différents de ceux qui ornent l'avant-corps de la cour, sont profilés selon le modèle ionique de Palladio, avec une tête quadrangulaire. Le même modèle ionique de Palladio, avec frise bombée, est utilisé avec des colonnes corinthiennes pour l'encadrement de la porte de la Visitation et dans le projet du « Portail » des Minimes.

Fig. 6. Maisons, château, ordre du vestibule



7 Et des exemples qui *a priori* pourraient passer pour plus inventifs révèlent pourtant une généalogie précise. La feuille d'esquisses pour l'hôtel de la Bazinière de 1653[22] présente ainsi des idées de chapiteaux très originaux, dorique au grand gorgerin à glyphes orné de feuilles dans la partie inférieure, ou composite à corbeille ornée elle aussi de glyphes. De même, les chapiteaux des pilastres du décor intérieur dessiné sur ce même projet sont peu canoniques : leur tailloir semble dorique, mais ils sont dotés d'une haute corbeille couverte d'étroites feuilles. Les uns évoquent des modèles « composés » du *Quarto Libro* de Serlio[23], ou les chapiteaux de Lescot au « tribunal » de la grande salle du Louvre ; les autres, les chapiteaux de la chapelle d'Anet de Philibert De l'Orme. Le *Premier tome* de Philibert apparaît du reste comme le modèle le plus vraisemblable pour l'ordre du vestibule de Maisons (fig. 6), qui copie la « corniche composée du dorique » présentée par De l'Orme au folio 154 du *Premier tome*, si proche de celle de Michel-Ange au *cortile* du palais Farnèse [24]. En l'occurrence, la liaison de cette « corniche architravée » avec des chapiteaux doriques prouve que Mansart se réfère ici à De l'Orme et non à l'original romain.

8 La constatation finale est claire : en ce qui concerne les ordres, les modèles des théoriciens du XVI[e] siècle, Palladio et Vignole au premier rang, sont omniprésents, et dans ce domaine, l'inventivité semble avoir fui les architectes français, alors qu'à la même époque en Italie Borromini, en digne hériter de Michel-Ange, continue à créer des formes nouvelles, et que la fantaisie règne sur les façades baroques d'Allemagne ou de Bohème – les chapiteaux du palais Czernin à Prague donnant un bel exemple de variété grotesque. Les livres qui garnissent désormais les bibliothèques des architectes semblent suffire à former le répertoire ornemental : de ce point de vue, l'existence de la « bibliographie » de Louis Savot, en 1624, est très révélatrice[25]. Mais d'autres ouvrages rédigés alors rendent compte de cette importance nouvelle donnée à la culture théorique livresque. « Que si quelqu'un les désire voir, & avoir plus amplement », écrit Mathurin Jousse dans son traité de charpenterie, « il pourra s'adresser aux Autheurs desquels j'ai emprunté, comme Vitruve, Philibert De Lorme, Diego Sagredo, Vignolles,

& des cinq ordres des Colomnes qui se vendent en feuilles, imprimées à Lyon, & autres qui en ont traité amplement : mais je me suis contenté de coucher succinctement ce que j'ai veu pouvoir servir au Charpentier, mettant nuement & simplement les symmetries & proportions que doivent avoir les parties de chacune par entr'elles[26] ». De l'Orme, Sagredo, Vignole et les « feuilles qui se vendent à Lyon », c'est-à-dire la traduction de Hans Blum publié en 1562, renvoient bien le lecteur à la théorie du XVI^e siècle : de l'artisan auquel s'adresse Jousse à l'« honnête homme » pour qui travaille Savot, tous ceux que concerne l'art de bâtir sont marqués par la théorie de la Renaissance.

NOTES

***.** Les ouvrages anciens mentionnés dans ce texte sont consultables sur le site Architectura du Centre d'études supérieures de la Renaissance.

1. Voir ici même la contribution de Frédérique LEMERLE « Vitruve, Vignole, Palladio au XVII^e siècle : traductions, abrégés et augmentations », et *eadem*, « Les versions françaises de la *Regola* de Vignole au XVII^e siècle », *In Monte Artium*, *Revue de la Bibliothèque royale de Belgique*, 1, 2008, p. 101-120.

2. Diego DE SAGREDO, *De L'architecture Antique, Demonstree Par Raisons Tresfaciles, Pour L'utilite tant de ceux qui se delectent en Edifices, que des Architectes, Peintres, Portraieurs, Maçons, & tous autres qui se servent de l'Esquierre, Regle & Compas. Traduict d'Espagnol en François. Avec Table des chapitres contenus audit livre*, Paris, Denise Cavellat, 1608.

3. Louis SAVOT, *L'Architecture françoise des bastimens particuliers*, Paris, Cramoisy, 1624, p. 323.

4. Philibert DE L'ORME, *Architecture de Philibert de L'Orme, conseiller et et aumosnier ordinaire du Roy, et abbé de sainct Serge lez Angers : Oeuvre entière, contenant onze livres augmentée de deux, et autres figures non veues, tant pour desseins qu'ornemens de maisons, avec une belle invention pour bien bastir et à petits fraiz. Tres-utile pour tous architectes, et maistres jurez audit art, usans de la regle et compas. Dediee au Roy*, Paris, Regnauld Chaudiere, 1626. Voir Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, « Les éditions des traités de Philibert De L'Orme au XVII^e siècle », dans Jean GUILLAUME (éd.), *Les Traités d'architecture à la Renaissance*, Paris, Picard, 1988, p. 355-365.

5. Philibert DE L'ORME,*Architectvre de Philibert De L'Orme... Oeuvre entiere contenant vnze Liures, augmentée de deux ; & autres Figures non encore veuës, tant pour desseins qu'ornemens de maison. Avec Vne Belle Invention Povr Bien bastir, & à petits frais...*, Rouen, David Ferrand, 1648.

6. Jean BULLANT, *Reigle generalle d'architecture des cinq manieres de colonnes... reveue et corrigée par monsieur de Brosse architecte du roi. - Seconde et dernière édition*, Paris... André Sittart, 1619 ; *Reigle generalle d'architecture des cinq manieres de colonnes a sçavoir, tvscane, dorique, ionique,corinthe, et composite...* Rouen, David Ferrand, 1647. Sur les caractéristiques de ces deux éditions, voir Yves PAUWELS, « La fortune de la *Reigle* de Jean Bullant », *Journal de la Renaissance*, 3, 2005, p. 111-119 ; ainsi que les présentations sur le site Architectura.

7. Voir Yves PAUWELS, « Les éditions françaises du traité de Hans Blum aux Pays-Bas (XVI^e et XVII^e siècles) », *In Monte Artium*, *Revue de la Bibliothèque royale de Belgique*, 1, 2008, p. 123-134.

8. Voir Yves PAUWELS, « Hans Blum et les Français, 1550-1650 », *Scholion. Mitteilungsblatt der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, 6/2010, p. 77-88.

9. Voir Yves PAUWELS, « La bibliographie d'architecture de Louis Savot (1624) », *Journal de la Renaissance*, 5, 2007, p. 371-382.
10. Louis SAVOT et François BLONDEL, *L'Architecture française des bastimens particuliers...*, Paris, François Clouzier et Pierre Aubouïn, 1673, p. 347-348.
11. Voir Frédérique LEMERLE, « Une querelle des Anciens et des Modernes en architecture : Fréart de Chambray », *Travaux de Littérature,* XII, 1999, p. 37-47 ; Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne,* (Paris, 1650), édition critique établie par Frédérique Lemerle, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005.
12. Par exemple au livre I, chap. 1 de la seconde partie, p. 12, pour les variations de proportion des colonnes en fonction de leur situation par rapport au mur.
13. Blondel reprend la corniche « composée du dorique » présentée par De l'Orme au folio 154 du *Premier tome* de 1567 (*Cours*, seconde partie, livre VI, chap. V, p. 133).
14. Par exemple à la page 106 de l'édition de 1608.
15. Augustin-Charles D'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtiments, & de ceux de Michel-Ange*, Paris, Nicolas Langlois, 1691.
16. VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura...*, Rome, s. n., 1562, pl. XIV.
17. *Ibid.*, pl. XII
18. *Ibid.*, pl. XIII.
19. Andrea PALLADIO, *Quattro libri...*, Venise, Dominico de'Franceschi, 1570, I, p. 36.
20. Vincenzo SCAMOZZI, *L'Idea della architettura universale...*, Venise, 1615, parte seconda, chap. XXIII, p. 101.
21. Voir Yves PAUWELS, « François Mansart et la culture architecturale du XVI^{e} siècle », *Les Cahiers de Maisons*, 27 & 28, déc. 1999, p. 52-57.
22. Paris, BnF, Est. Va 269 i.
23. Sebastiano SERLIO, *Regole generali...*, Venise, Francesco Marcolini, 1537, fol. LXIIIr.
24. Claude MIGNOT, « Michel-Ange et la France : libertinage architectural et classicisme », dans *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Rome/Paris, Edizioni dell'Elefante/Flammarion, 1987, p. 523-536.
25. Voir à ce propos Yves PAUWELS, « La bibliographie d'architecture... », *op. cit.* n. 9.
26. Mathurin JOUSSE, « Brief traicté des cinq ordres des colomnes », dans *Le Théâtre de l'art de charpentier*, La Flèche, Georges Griveau, 1627, p. 1.

AUTEUR

YVES PAUWELS

Professeur d'histoire de l'art moderne au Centre d'études supérieures de la Renaissance à Tours, membre de l'Institut universitaire de France. Il a publié de nombreux articles et ouvrages sur l'architecture française et européenne. Il est l'auteur entre autres de *L'Architecture au temps de la Pléiade* (Gérard Monfort, 2002) et *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance* (Mardaga, 2008). Il a cosigné avec Frédérique Lemerle *L'Architecture à la Renaissance* (Flammarion, 1998 ; rééd. 2005 et 2008) et *L'Architecture au temps du Baroque* (Flammarion, 2008). Il est co-directeur de plusieurs ouvrages collectifs (*Théorie des arts et création*

artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e^ au début du XVII^e^ siècle, 2002 ; *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, 2009 ; *Le XIX^e^ siècle et l'architecture de la Renaissance*, Picard, 2010). Il dirige au Cesr le programme *ARCHITECTURA* et a en charge aux Classiques Garnier la collection « Arts de la Renaissance européenne ».

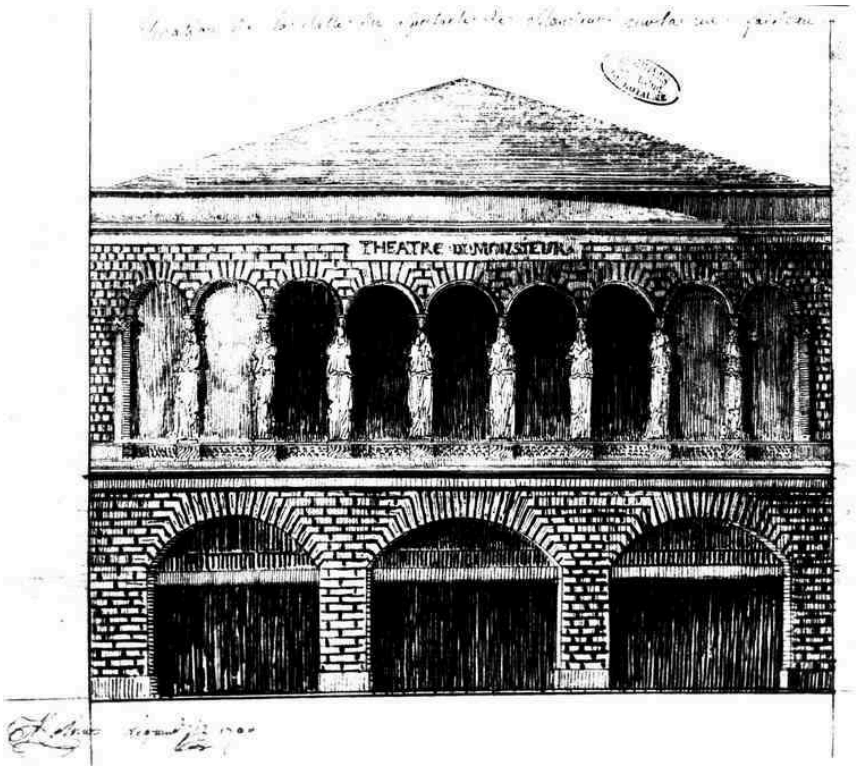
Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières

Daniel Rabreau

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

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

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



Plume, 1790, Paris, Archives nationales Z1J.
Cliché de l'auteur.

2 Certes, les noms des architectes Jacques-Guillaume Legrand, Jacques Molinos, Bernard Poyet, et du sculpteur Augustin Pajou, sont associés à celui de Jean Goujon, dans la sauvegarde et le remontage de la Fontaine des Innocents[3]. Les noms de Legrand et de Molinos sont encore évocateurs du modèle qu'ils choisirent pour exécuter la première coupole en charpente de la Halle aux blés : Philibert De l'Orme[4] – Chalgrin s'en inspire à Saint-Philippe-du-Roule. Mais on n'a pas assez insisté sur le fait qu'il ne s'agit pas d'exemples exceptionnels. Le style « à la Goujon » est nommément identifié par les critiques, les amateurs, les gazetiers ou les artistes eux-mêmes, au style le plus avancé des sculpteurs du règne de Louis XVI et du Directoire ; l'exécution de nombreuses charpentes « à la Philibert » en France, à la suite du prototype réinventé par Legrand et Molinos, prouve clairement que ces « imitations » tenaient lieu d'impulsion *progressiste*, alors jugée nécessaire aux arts comme aux gouvernements. La préservation de la colonne Médicis de Jean Bullant intégrée dans son plan de Halle aux blés par Nicolas Le Camus de Mézières[5], le remontage avec des compléments de la Fontaine des Innocents, comme l'utilisation projetée des quatre statues de Vertus de l'atelier de Germain Pilon (musée du Louvre) pour la chasse de sainte Geneviève dans la nouvelle église de Jacques-Germain Soufflot (actuel Panthéon), témoignent donc d'un élargissement quasi *historiciste* du renouveau classique solidement promu dans l'art de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. L'inspiration du « goût à la grecque », au moment de la parution du livre sur Athènes de Julien-David Le Roy[6], souscrit à l'hommage aux cariatides du Louvre de Jean Goujon, par exemple, soit en façade au théâtre Feydeau (fig. 1) de Legrand et Molinos qui font usage de ce motif[7], soit en fond de tableau symbolique dans le *Pâris et Hélène* de Jacques-Louis David, ou encore comme décor de scène de la tragédie *Charles IX*

de Marie-Joseph Chénier, largement diffusé par la gravure. J'ai montré ailleurs[8] comment une certaine prise de conscience *patrimoniale* – certes le vocable est anachronique ! – dirige, dès le milieu du règne de Louis XV, la réflexion sur plusieurs témoins emblématiques de l'histoire de la Nation (depuis les « modernes » Goths jusqu'au Grand siècle de Louis XIV), parallèlement avec l'émergence du culte des Grands hommes dont l'initiative ne revient pas uniquement au dernier directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, mais qu'il favorisera systématiquement dans ses commandes de statues et de peintures à sujet d'histoire moderne destinées au futur muséum.

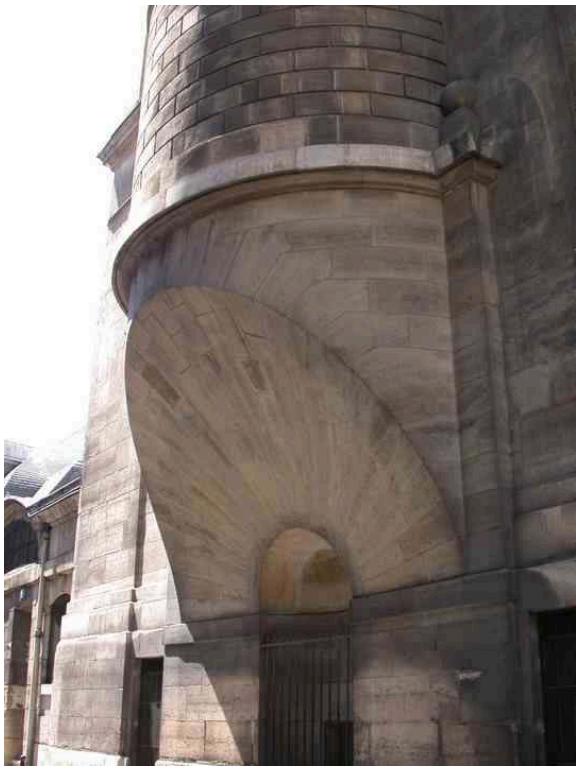
L'« Architecture à la française » revisitée

3 Relisant Serlio, Palladio, Philibert De l'Orme et « deux ou trois auteurs de cette trempe », Claude-Nicolas Ledoux (selon son ami l'architecte Jacques Cellerier, auteur de sa première biographie[9]) se lança dans la promotion d'une nouvelle architecture « à la française », où l'histoire nationale autorisait un *anti vitruvianisme* militant – c'est-à-dire anti académique dans le contexte de la docte assemblée à laquelle appartenait l'architecte...

4 Plus qu'à la théorie, cette communication est consacrée à l'usage et aux raisons d'être d'une nouvelle *parité* entre l'Antique et le Moderne historique qui bouleverse l'esthétique classique dominante dans tous les domaines de l'architecture.

5 Dans la *Description de Paris et de ses édifices* de Legrand et Landon, réédition augmentée de 1818, l'architecte Nicolas Goulet qualifiait l'architecture, toujours contestée, des pavillons d'octroi des fameuses barrières du mur des Fermiers généraux de Ledoux (1785-1789) en ces termes : « Cette architecture, pleine de grâce et de force, n'est ni égyptienne, ni grecque, ni romaine, c'est de l'architecture française ; elle est neuve et l'artiste n'en a puisé le goût et la forme que dans son imagination[10]. » Ce phénomène identitaire dans la création durant la période dite néoclassique, avec ses raisons d'être et l'exaltation des sources ou modèles historiques français qui l'expriment, est le grand absent de toutes les synthèses sur l'histoire de l'architecture en France, depuis Louis Hautecoeur jusqu'à Pérouse de Montclos, en passant par Allan Braham ou Emil Kaufmann[11].

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



Cliché de l'auteur.

6 On aurait pourtant pu l'attendre dans la thèse de Jean-Marie Pérouse de Montclos consacrée à *L'Architecture à la française* (1982)[12]. Il n'en est rien. On sait que l'auteur fonde sa théorie sur l'observation et l'analyse de la stéréotomie pour définir une architecture vernaculaire dominante, jusque dans l'architecture savante. La démonstration est faite, certes, pour une production qui s'étend du XVI^e^ au milieu du XVIII^e^ siècle ; mais le demi-siècle qui s'achève vers 1800 est traité d'une manière paradoxale et quasi incompréhensible. Dans la deuxième partie de son livre, sous l'intitulé « Destin de la stéréotomie après 1750 » – période qu'il juge à juste titre anti vitruvienne – Montclos écrit : « Dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, la stéréotomie recule sous le double effet de la concurrence d'autres techniques et d'une proscription esthétique. Mais il ne s'agit que d'une éclipse de quelques dizaines d'années. Le XIX^e^ siècle rétrospectif favorise la renaissance de la stéréotomie, qui rentre en faveur à la fin du siècle et au début au XX^e^ siècle[13]. » Le Néoclassicisme, ou plutôt « l'utopie classique » « supra nationale », tels que l'envisage Pérouse de Montclos devient la bête noire qui « avoue sa véritable nature : internationaliste, ou mieux encore utopiste[14] » ; « utopiste par doctrine, le classicisme prétendait libérer l'architecture de la topographie » pour mieux imposer sa « dictature[15] ». Les mots sont forts. Mais la réflexion, qui s'appuie surtout sur quelques théoriciens de l'époque – des Charles-Nicolas Cochin, Marc-Antoine Laugier, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy ou Charles-François Viel – qui dénoncèrent l'exercice stéréotomique virtuose encore pratiqué de leur temps, ne justifie justement pas cette opposition entre moderne (c'est-à-dire régnicole – plutôt que vernaculaire) et classique universel imité de l'antique ! N'est-ce pas deux chefs-d'œuvre absolus du genre qui illustrent, bien paradoxalement, la théorie hâtive de notre collègue : pour la référence à la renaissance des arts, la

grande trompe, à la simplicité expressive, que Charles De Wailly ajoute à la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice en 1774 (fig. 2) et, bien sûr, l'église Sainte-Geneviève de Soufflot. Ce chantier, à la complexité rayonnante, témoigne d'une esthétique *gallo-grecque* de l'avenir qu'approuve publiquement, en 1765, le théoricien sensualiste de l'architecture Laugier[16]. En cours d'achèvement dans les années 1780-1790, l'édifice accuse une structure délicate et lumineuse, à la fois technique et symbolique, dont le système constructif gothique est épuré en apparence par l'usage de l'ordre et des ornements à l'antique – chef-d'œuvre de stéréotomie, Sainte-Geneviève fut également un chantier expérimental dans l'emploi démesuré du fer armant la pierre[17].

7 Bien des exemples, tant à Paris qu'à Bordeaux, Lyon ou Nantes, illustreraient le triomphe de la stéréotomie jusqu'à l'époque révolutionnaire. Et se souvient-on que Ledoux lui-même, après Jean-Louis de Cordemoy et Laugier, témoignait son admiration pour l'architecture historique française « du bon vieux temps », comme on dit dans l'inspiration de la peinture *Troubadour*[18] naissante sous Louis XV ? L'auteur de la Saline royale d'Arc-et-Senans écrit : « Oh ! Que de chefs-d'œuvre les Goths eussent laissés à la postérité, si les Phidias du temps avaient épuré leur style[19]... » Militant pour une libération de l'imagination créatrice, tout en respectant le goût dominant pour l'Antique, Ledoux s'est exprimé sur le recours aux sources formelles et aux modèles inspirateurs historiques :

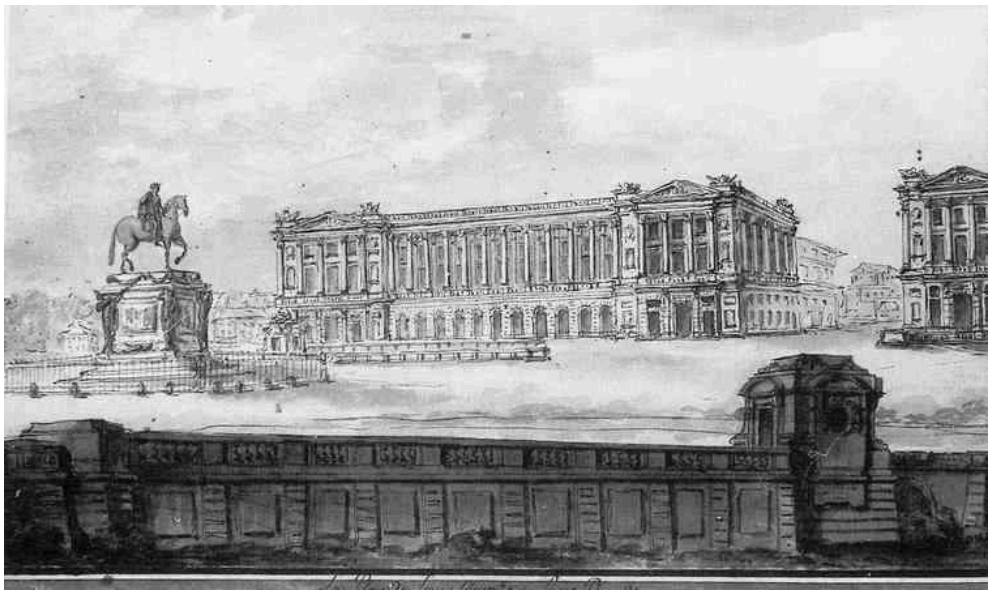
8 « Les monuments de l'antiquité, leurs fragments, quels qu'ils soient, portent un caractère qui commande nos respects. Ceux des architectes modernes pourraient contribuer à fixer les bases de l'instruction, s'ils adaptaient ce qu'ils ont de bon à nos usages. En effet, comparez les productions de Ménésiclès [sic], celles de Palladio ; adaptez ces dernières à nos maisons de campagne, à nos châteaux couverts depuis un siècle d'une charpente tourmentée, que la faveur du temps qualifia de mansardes. Écartez cette absence du vrai goût ; appliquez les grands principes, les ordres qui exigent peu ou point de détails à nos manufactures ; vous verrez que l'on aurait pu les généraliser en les employant aux édifices qui excluent la dépense, et ne permettent que les effets que l'on obtient avec la combinaison des masses[20]. »

9 Citant Du Cerceau et Inigo Jones, « et deux ou trois auteurs de cette trempe » (Serlio, Philibert De l'Orme, Palladio), comme le rappelle Cellerier, et citant même le *Songe de Poliphile*, Claude-Nicolas Ledoux poursuit sa réflexion historiciste : « Interrogez les cendres d'Illion, les annales des nations les plus célèbres ; tous ces hommes qui ont paru à leurs plus brillantes époques, pour le bonheur des arts autant que pour le progrès de la Civilisation : que nous apprendront-ils ? Les Grecs dégrossissent les masses que la main patiente de l'Egyptien a formées ; les peuples les plus modernes les atténuent ; elles s'appauvrissent sous Théodose ; les Goths occidentaux les divisent, et les rendent fatigantes à l'œil dont ils les surchargent[21]. »

10 L'épuration du goût, indispensable aux progrès espérés de l'architecture des Lumières, nécessite cette approche relative de l'antique par rapport aux autres sources historiques qui témoignent de l'évolution des civilisations. Ledoux semble suivre Laugier qui, de son côté, déclarait à propos de l'architecture du temps de Philibert De L'Orme ou de Salomon De Brosse, qu'il ne trouvait pas sans défauts évidemment : « Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quand au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous[22]. »

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

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



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

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



Cliché de l'auteur.

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



Cliché de l'auteur.

12 Après les premiers exemples d'un patrimoine historique national à préserver , on l'a vu, il faut considérer les signes de l'architecture « à la française », régnicole, comme emblèmes de la féodalité (sujet que j'ai développé antérieurement dans une étude intitulée, « Châteaux et révolution[23] »). J'aurais pu choisir de montrer ici deux girouettes bien explicites : celles de la Halle aux blés, dessinée par Le Camus de Mézières en forme de soc de charrue, ou celle de la nouvelle Comédie-Française (le Théâtre de l'Odéon actuel) dessinée en forme de lyre d'Apollon *fleurdelysée* par De Wailly. Deux autres emblèmes féodaux, cette fois monumentaux et fort répandus, récusent toute référence aux modèles réputés néoclassiques : les fossés, délimitant une plate-forme, dans l'architecture noble moderne (sans la moindre nécessité de douves défensives), et les gros pavillons carrés ou semi-cylindriques, substituts détestés des donjons depuis le XVI^e^ siècle, comme le rappelle Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy[24] – témoins, les fossés entourant l'espace noble de la statue de Louis XV (fig. 3) sur la place qui lui était consacrée (la Concorde actuelle), hors de la ville ou « aux champs » comme on disait ironiquement, et tels que les dessine l'architecte William Chambers en 1774 ; témoins également les dômes sur plan carré « à la française », dont la recrudescence après 1750 est flagrante, non seulement dans les châteaux, mais au centre même d'édifices publics royaux de la plus haute importance, par exemple depuis l'Hôtel Dieu de Lyon de Soufflot (fig. 4), jusqu'au Palais de justice à Paris sous Louis XVI, en passant par l'Ecole royale militaire d'Ange-Jacques Gabriel dont la partie centrale était d'ailleurs appelée le « château[25] »... Dans ces deux deniers cas, la présence d'une grille en fer forgé doré, ostentatoire, rappelle Versailles (fig. 5)...

13 Le phénomène *pavillonnaire s*'explique donc dans le cadre du recours à l'architecture *régnicole* des XVI^e^ et XVII^e^ siècles et, au-delà, au modèle ancestral : l'architecture féodale.

Avec tous les auteurs de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Quatremère de Quincy, à l'article « château » de l'*Encyclopédie méthodique* (1788 – il refuse explicitement de traiter le sujet et renvoie à l'article « maison de campagne »), rappelle qu'il faut regarder les pavillons carrés, massifs, ornés de bossages et couverts de dômes sur plan carré, comme les substituts des tours ou donjons de l'époque médiévale[26]. Le Louvre et les Tuileries en sont le symbole absolu qui contraste évidemment avec l'archétype classique – fort discuté d'ailleurs – de la fameuse colonnade dite de Perrault, le glorieux moderne !

14 Nous allons le voir avec les barrières du mur des Fermiers généraux, c'est dans cet esprit que Ledoux exalte le style pavillonnaire – à l'encontre du motifs de la porte arc de triomphe qu'attendait Quatremère de Quincy[27]. Signe urbain, royal et civique, les *Propylées* méritaient un décor approprié, parlant. L'idée *historique* de régénération, justifiait de bon droit le recours à la parure de bossages. Jadis les débats théoriques sur la « manière à la française », à partir des traités de Serlio et de Philibert De l'Orme, tournaient autour du bon usage de ce décor indissociablement lié, au XVI^e siècle, à la question de la *stéréotomie*[28]. On sait comment l'*ordre français* inventé par De l'Orme, caractérisé notamment par des fûts bagués, était justifié par la façon de composer les colonnes avec des tambours dont il fallait cacher les joints – genre opposé aux colonnes monolithes à l'italienne.

15 Au XVIII^e siècle, un théoricien réformateur comme Laugier, qui n'approuve pas cette manière de composer, lui reconnaît toutefois des mérites qui pourraient bien avoir inspiré Ledoux dans sa propre démarche : je reprends la citation faite plus haut, car elle est fondamentale : « Nos anciens dessinaient de petit goût et avaient une architecture bizarre. Mais, quant au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des palais, ils l'entendaient beaucoup mieux que nous[29]. » Et mêlant tous les modernes – ceux qu'il appelle paradoxalement « nos anciens » pour les distinguer de l'antique – le bon abbé poursuit dans l'enthousiasme :

16 « Je suis presque tenté de regretter ces tours gothiques de diverses formes et de différentes hauteurs, qui flanquaient et distinguaient nos vieux châteaux[30]. » « Pourquoi les vues des villes où l'on aperçoit une multitude de dômes et de tours dans une confusion de bâtiments hauts et bas, présentent-elles une perspective si frappante ? C'est que nous aimons en tout la diversité des masses. Ne renonçons donc point à la bonne habitude de les varier sur les façades de nos bâtiments. Souvenons-nous qu'il n'y a proprement que les hauteurs inégales qui varient les masses : parce qu'elles seules dessinent cette variété dans le vide des airs. Ce sont comme des montagnes à l'horizon, qui par l'inégalité de leurs contours, par la bizarrerie de leurs formes et par la fierté de leurs cimes, tracent devant nos yeux une scène pleine de pompe et de majesté[31]. » Louant les « gros pavillons surmontés de combles » qui l'enchantent au palais des Tuileries, car « de quelque endroit qu'on l'envisage [il] présente toujours l'idée d'un grand palais », contrairement à Versailles dont il critique l'uniformité et la platitude, Laugier érige en principe l'aspect *pavillonnaire* des grandes compositions architecturales : « La surface extérieure des bâtiments doit être proportionnée relativement à leurs différents genres. Ce sont ou des corps de logis, ou des pavillons, ou des portails, ou des tours, ou des galeries. De là résultent autant de façades de genres différents qui ne sauraient avoir les mêmes proportions[32]. »

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



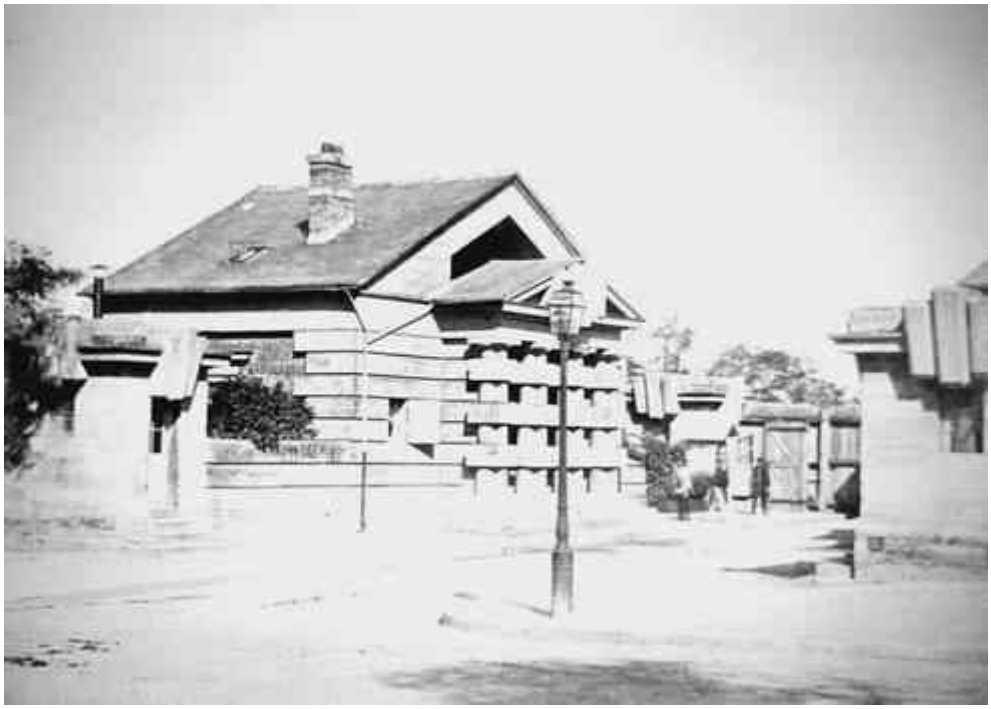
Cliché de l’auteur.

17 On peut s'étonner de découvrir dans un texte publié en 1765 autant d'intérêt porté au pittoresque des effets ! Et, comment ne pas s'apercevoir que l'avant-dernière phrase citée paraît presque programmer la variété de composition des bureaux d'octroi de Ledoux ? De Laugier à Ledoux : l'architecture idiomatique se cherche. Avec l’art de la citation, dans le vocabulaire de l’ordre, elle relativise la référence alors dominante du « goût à la grecque ». En voici deux exemples, parmi bien d’autres, curieusement passés sous silence par les meilleurs auteurs. C’est d’abord l’Ecole de Chirurgie de Jacques Gondoin dont la linéarité formelle de la façade et la transparence de la colonnade étaient considérée comme du meilleur « goût à la grecque », vrai classicisme de l’époque de Louis XV, et par Legrand et par Quatremère de Quincy[33], lui si sévère pour l’architecture témoin de sa jeunesse. Monument le plus néoclassique des années 1760-70, dirait-on aujourd’hui, il sacrifie toutefois ostensiblement au maniérisme très palladien du système d’imbrication des deux ordres de la façade sur cour et, aux angles de celle-ci, à la disposition singulières des fragments de deux volutes du chapiteau ionique (fig. 6), directement inspirés – mais épurés – de ceux du tombeau de François I[er] de Philibert de l’Orme.

La pierre, en sublimes assemblages

18 « *Bossages*, sont des pierres qui font saillie sur le nu du mur, et dont les joints sont artistiquement séparés pour être rendus sensibles. Les bossages sont un assez bel ornement quand il est bien employé. Il convient surtout aux édifices rustiques, parce qu'il marque un air de négligence dans la manière de bâtir. Le bossage ne doit jamais avoir lieu sur les colonnes[34]. »

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



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

19 Laugier à qui l'on doit cette définition et ces préceptes ne s'écarte pas de la tradition académique : la stricte séparation des *genres* (ordre et bossage) est de rigueur ; s'ils peuvent coexister dans un même bâtiment, ou dans un groupe de bâtiments (château et communs, programme urbain), ce ne sera pas mêlés, mais juxtaposés ou superposés selon une hiérarchie bienséante. Ledoux, anglomane amateur d'Inigo Jones et de Shakespeare[35], imbrique les deux genres ; il brosse avec furia des caractères où le rustique et le fracassant peuvent s'exprimer sans égard pour la dignité native de l'ordre antique. Une fois de plus, si l'on considère le jeu cathartique de son art, on s'aperçoit que ses effets les plus anti-vitruviens (fig. 7) sacrifient à une nécessité quasi opératoire – nécessité pittoresque ou parlante « dont les effets tiennent à la magie trompeuse de nos théâtres[36] », écrit-il.

20 Le bossage, qui « marque un air de négligence dans la manière de bâtir », comme le rappelle Laugier, s'oppose donc par *essence* à l'ordre. La colonne et son entablement, décorés et proportionnés selon des règles inspirées par la nature soumise, signifiaient la perfection constructive et ses attendus symboliques variés. La suite des *Cinq ordres*, sujet de prédilection des débats de l'Académie, représentait jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle la quintessence d'un art superbement maîtrisé par une société qui s'estimait policée. Ledoux, avec les philosophes, fustige ces prétentions qui, si l'on peut dire, sont identifiées aux préjugés que dénonce sans relâche l'artiste. L'usage intense du bossage et, plus encore, le rôle que Ledoux fait jouer à celui-ci pour soumettre l'ordre à la parité qui l'obsède, ne sont-ils pas l'exacte traduction plastique, ou l'effet *parlant*, de cette dialectique à la fois morale et compositionnelle, dans laquelle s'inscrit le programme *régénérateur* des *Propylées* ? Artifice suprême, le jeu des bossages paraît introduire le chaos originel dans un système d'équilibre, l'ordre grec, dont au

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

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



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

21 Délire ! s'exclame Quatremère de Quincy, pour qui le bossage, réservé par la tradition académique à quelques effets de soubassements, secondaires (ou à l'architecture militaire), devient un objet sacrilège, lorsqu'il se conjugue avec l'ordre antique. Sous sa plume, l'évocation des barrières ressemble à un cauchemar. Mais dans l'ordre des filiations plausibles, comment ne pas supposer Ledoux rêvant devant une singulière gravure du huitième livre de Philibert De l'Orme (dans l'édition de 1648) qui montre un pavillon indéterminé qui clôt le chapitre consacré aux portails, aux grandes entrées de ville et arcs de triomphe (fig. 8) ?

22 L'éloge du genre pavillonnaire, creusé, « modelé en masses fracassantes », ramène à la question du bossage lié à l'ordre, mais aussi au nouveau dessin *décidé* et proportionné « à la grecque » que Ledoux oppose au « petit goût » de l'ancien temps.

23 Côté antique, le rapprochement entre l'art *originel* d'assembler les blocs et le bossage à grand appareil de la Renaissance italienne, apparaissait bien établi par les théoriciens de l'architecture. Le caractère des carrières et le mode d'extraction de la pierre chez les Étrusques, selon la croyance en la loi du milieu historico-géographique, justifiaient la persistance d'un grand genre de maçonnerie en Toscane au Moyen Âge et à la Renaissance. De Michelozzo et de Brunelleschi à Ammanati, jusqu'aux imitations françaises du tout début du XVII^e^ siècle, l'affaire était entendue. Salomon de Brosse, élevant à Paris pour Marie de Médicis le palais du Luxembourg, à l'imitation du palais Pitti, ne semblait-il pas vouloir rappeler que la reine, épouse d'Henri IV, avait « apporté

du sang étrusque à la lignée de France » – selon la formule de J.-M. Pérouse de Montclos, qui paraphrase Sauval[37] ? Un siècle et demi plus tard, la question des filiations nationales retrouvait son importance, avec le débat sur la prééminence des modèles, grecs ou romains (étrusques), selon qu'on se ralliait à l'optique de Le Roy ou à celle de Piranèse. Ledoux n'a-t-il pas tenté et réussi la synthèse, à l'époque où Winckelmann – tenant des Grecs – triomphait dans l'Europe entière ?

Effets de structure et ornements emblématiques

24 Côté moderne, l'offensive du goût « à la grecque » lancée contre la *rocaille* et les « caprices » du premier style Louis XV, était un essai de réforme par le biais de l'*ornement* classique. L'idée morale de régénération suscitait une volonté de densifier la valeur iconographique de l'architecture ; elle entraîna une hypertrophie des ornements, naturalistes ou géométriques. Cette conception narrative de l'architecture ne pouvait qu'engager les réformateurs (autour de Soufflot d'abord, puis avec la génération des piranésiens français des années 1755-1765) à mieux comprendre les débuts de la *renaissance des arts*, ses développements, les modes d'ornementation et les effets obtenus par l'assemblage de l'ordre et des jeux de matière apparente ou simulée... Le problème de la structure gothique entretenue par la tradition des maîtres maçons au XVII[e] siècle, poussait certains théoriciens à engager une réflexion globale sur le caractère expressif de ce mode de construction et ses multiples avantages techniques, bien connus des maîtres anciens comme De l'Orme, notamment dans l'art des voûtements. Des commentaires de Frézier sur la géométrie naturelle pratiquée dans l'architecture gothique[38], jusqu'aux méthodes de la géométrie descriptive de Gaspar Monge, contemporain de Ledoux : une histoire parallèle à l'histoire stylistique *ornementale* fondée sur les cinq ordres de Vignole, se dessine à partir du goût pour les formes constructives et le plaisir mêlé – sensuel et intellectuel à la fois – qu'entretient la perception des rapports entre la matière et la géométrie qui la met en œuvre, entre le volume et le dessin.

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



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

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



Cliché de l'auteur.

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



Cliché de l'auteur.

25 L'archivolte et la façade creusée, concave ou en cul de four, est un motif avec lequel Ledoux traite de l'accueil d'une façade sous forme d'une structure de coupe d'un bâtiment – il en existe des modèles piranésiens, avec ou sans colonnade en transparence[39] et Nicolas Poussin, l'un des premiers *palladiens français*, dans certaines fabriques de tableaux[40] en donne l'image... Dans cet esprit, les façades de l'hôtel de M^lle^ Guimard et de la Barrière des Bonshommes à Passy, route de Versailles (fig. 9), exaltent par leur décor un motif récurrent chez Ledoux. Il s'agit des plus beaux exemples de cette démarche d'une continuité compositionnelle historique moderne, appuyée, et « anti-grecque » par essence : la grande forme concave qui creuse les façades monumentales, au Moyen Âge bien sûr sous la forme d'archivoltes, mais aussi à la Renaissance qui adopte le motif en le *romanisant*. De l'église à l'entrée du château, la *porte* s'inscrit dans cet espace d'accueil monumentalisé qui, de voussure plein cintre, se transforme parfois en niche ou en arcades géantes. L'exemple le plus antiquisant au XVI^e^ siècle, autrefois attribué à De l'Orme, la façade de l'église Saint-Nizier de Lyon (fig. 10)[41], comporte, avec son cul-de-four et ses colonnes monumentales engagées, tous les ingrédients formels que Ledoux saura varier dans ses barrières – l'épuration graphique et la mise en scène des volumes dans l'espace transfigurent le motif aux barrières de Passy, du Trône (fig. 11), de l'École Militaire, tandis que l'introduction de la *serlienne* dans la structure de la niche engage de nouvelles métamorphoses, à l'exemple des *écorchés* (ou coupe dans un intérieur) que Piranèse se plaisait à sélectionner dans ses vues de voûtes et de colonnades ruinées (Barrière de la Chopinette, du Maine, de Vaugirard, etc.). Outre l'idée symbolique générale, la baie géante cintrée associée au genre pavillonnaire *rappelle* aussi la tradition des vraies portes de ville ou à l'avant du château des XVI^e^ et XVII^e^ siècles[42].

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



Cliché Centre Ledoux.

26 Mais l'arc monumental en niche, orné de claveaux à bossage géométrique, alternés et reliés entre eux par la trace d'une architrave plein cintre, tel qu'on l'observe à la Barrière du Trône, renvoie plus directement à des sources emblématiques fondamentales de l'histoire de la Renaissance française. Le motif est analogue à celui qu'avait dessiné Philibert De l'Orme au portail du château d'Anet, mais dans un module inférieur (dessiné de « petit goût » comme l'énonce Laugier) ; d'une manière plus frappante encore, par son association à d'étonnants jeux de bossage, il embellit deux arches édifiées sous Henri IV à Fontainebleau et qui servirent alors d'entrée royale au château : la Porte de la cour des Offices et la Porte Dauphine – dite « baptistère de Louis XIII » (fig. 12).

27 Ces sources, qui précisent l'idée de modèle historique, inspirent d'autres architectes que Ledoux dans la seconde moitié du XVIII[e]. A-t-on bien remarqué, par exemple, que A.-J. Gabriel, à l'époque où il *imite* lui aussi ces formes du bossage régulier dans un projet de grand portail cintré pour la Cour du Cheval Blanc à Fontainebleau[43], orne également la galerie du rez-de-chaussée des façades de la place Louis XV, ainsi que les chambranles et le linteau des baies des corps de garde de l'entrée de la place, de bossages en petit appareil similaire ; le premier projet pour les nouvelles façades du château de Versailles, non réalisées[44], et le dessin mis en œuvre pour la cour d'honneur du château de Compiègne illustrent le même motif. Compte tenu du caractère royal de ces programmes, on ne saurait douter de l'à-propos des sources d'inspiration ! D'autres architectes, réputés classiques, se sont livrés à cette imitation « canonique » du bossage ornemental « à la Philibert » ou « à la Serlio » : par exemple, Soufflot, au château d'eau de la Fontaine du Trahoir – premier monument public édifié sous le règne de Louis XVI[45] –, qui poursuit avec grâce une tradition solidement implantée à Paris par Salomon de Brosse, l'auteur de la Fontaine Médicis.

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



Cliché de l'auteur.

28 À la barrière d'Enfer, l'entrée des pavillons est un socle creusé dans la *matière* expressive. La grande forme horizontale, reportée au sommet du mur, comporte un entablement complet, très développé : sous une forte corniche, soutenue par des couples de modillons de section cubique, se déroule la frise féminine (fig. 13). Les figures drapées des Villes tenant des boucliers, gravées dans *L'Architecture...* et sculptées par Moitte dans un style à l'antique, incisif, proche de la célèbre frisedes *Danseuses Borghèse*, que n'aurait pas désavoué Jean Goujon, forment un feston entraînant, mais digne, de plis et de bras nus aux contours très purs[46]. J'ai été surpris de découvrir dans *Les Plus excellents bâtiments de France* de J. Androuet Du Cerceau, un motif analogue, et particulièrement bien mis en valeur par la gravure et le commentaire qui l'accompagne. Il s'agit des Neuf Preuses, « faites selon le temps modernement[47] », sculptées sur la cheminée de la seconde grande salle du château de Coucy. Donné comme une œuvre remarquable, à la suite des sculptures des Neuf Preux qui ornaient l'autre salle, « qui est le tribunal », ce bas-relief témoignait, déjà du temps de Du Cerceau où le château de Coucy était devenu domaine royal, de la magnificence de la civilisation féodale ; chef-d'œuvre de fortification, le château de Coucy n'était-il pas réputé posséder le plus imposant donjon de l'architecture gothique ? Coïncidence ces figures sculptées similaires, mais personnalisées différemment par l'image de Villes épurées à l'antique, au-dessus des masses géométriques qui enchaînent le dorique ledolcien ? Le thème des Preuses n'est pas ignoré de *L'Architecture...*

29 Une autre coïncidence, moins étrange, mais plus piquante, concerne un troisième motif, ornemental cette fois, qui décore ces barrières. Il faut d'abord y regarder attentivement, de très près, puis on l'aperçoit : c'est une luxueuse tresse géométrique qui court tout autour des pavillons, *sous* la corniche dans l'intervalle des modillons. Transformé en couronne discrète, cet ornement « à la grecque » a connu dans l'architecture royale de la Renaissance une utilisation plus ostentatoire. J'en veux pour preuve deux exemples, d'un dessin analogue, sculptés sur les chambranles des fenêtres

de l'aile de Pierre Lescot au Louvre et de la façade du château de Vallery, chef-d'œuvre d'architecture « à la française », situé dans l'Yonne à proximité de Sens, et attribué aussi à Pierre Lescot[48]. Ledoux ne pouvait ignorer ce château qui se trouvait sur le territoire de la Maîtrise des Eaux et Forêts de Sens, dont il était l'architecte dès 1764.

30 Relever, ou reconstruire, implique des choix relatifs au *goût*. Il s'agit donc de sélectionner les bons motifs et d'épurer leurs proportions et leur dessin selon l'idéal (reconnu pour absolu) de la Grèce, « mère des arts ». L'historicisme nationaliste, si l'on peut dire, de Ledoux s'oppose à toute idée de pastiche et même d'imitation, tant le travail d'épuration le force sans relâche à inventer de nouvelles combinaisons formelles, structurelles, décoratives ou spatiales – nous l'avons vu. Les fastes de l'ancien temps renaîtront, dans une splendide nudité (synonyme de vérité), une fois dépouillés de leurs oripeaux ; les « produits chéris de l'art héraldique » et « la splendeur des nations [qui] se compose des vertus qui les décorent[49] », se feront à nouveau connaître, mais avec le charme d'une enveloppe unitaire, conçue sous l'emprise de la vertu et de la vérité qu'exalte l'homme éclairé par les *Lumières*. Le relativisme de la démarche de Ledoux n'est-il pas exemplaire dans cette insistance à *revisiter* l'Histoire ? « À travers les nuages qui couvrent un beau jour, on voit des plans très intéressants, des masses bien disposées ; nous en connaissons qui gagneraient à être dépouillées de leur enveloppe, et qui honoreront à jamais les seizième et dix-septième siècles[50]. »

31 L'Hercule grec, aux bonnes proportions, éduquera l'Hercule gaulois, dépositaire des vertus héroïques de la nation. Ensemble, ils relèveront l'architecture des *ruines du goût* pour la rendre agissante. « Il semble que les sciences et les arts, comme la lumière du soleil, n'éclairent une contrée qu'en retirant les rayons d'une autre. Alors une grande partie de la terre est toujours dans l'obscurité. La Chaldée, l'Orient, l'Égypte, ont été le berceau des arts ; aujourd'hui ils sont dans les ténèbres. La Grèce languit dans l'esclavage ; l'Italie décline ; *l'Architecture assise sur les débris de matériaux incohérents, voudrait reprendre un nouvel éclat* [je souligne ce passage qui pourrait se lire comme une allusion au frontispice de l'*Essai* de Laugier]. Que l'attitude est fragile ! [...] Les arts, portés à leur perfection, disparaissent sous les ruines de la fortune publique[51]. »

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



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

32 Sans l'évocation de la Chaldée, de l'Orient, de l'Égypte, de la Grèce et de l'Italie (ancienne et moderne), il serait tentant de croire, avec J.-M. Pérouse de Montclos, que le système de l'architecture à bossage de Ledoux n'est qu'une imitation de celui de Salomon de Brosse. Sans l'idée de régénération, et l'application qu'elle entraîne dans l'emploi de proportions massives (toscan ou dorique grec) et de formes géométriques *épurées*, on pourrait en effet reconnaître dans l'art de Ledoux un *néo-maniérisme*. L'erreur serait de ne pas compter avec l'exceptionnelle importance qui caractérise, justement, le système *paritaire* qui lui est cher. L'histoire stylistique de l'art, léguée par l'époque des *néo-styles* (le XIX^e^ siècle, oublieux de Ledoux !), s'est appuyée sur une méthode de classement formaliste et non pas conceptuel. C'est sans aucun doute la raison pour laquelle on a superbement ignoré, jusqu'ici, l'inspiration historique et mythique, à part égale, qui imprègne la création ledolcienne. Et lorsqu'on a reconnu ses sources *éclectiques*, il y aurait danger, car ce serait un contresens absolu, à désigner du substantif *éclectisme* son style. N'a-t-il pas combattu, jusqu'en 1806, contre ces « à la manière de » et autres courants éclectiques où vont se vautrer ses successeurs ? Lui, qui avec son goût du mystère, a si bien caché certaines de ses sources ? Pas suffisamment toutefois pour qu'on ne devine encore dans certaines de ses constructions brique et pierre[52], associées au dorique grave que lui inspire Paestum, l'image d'effets de polychromie pittoresque du « bon vieux temps » fusionnés avec l'origine de l'ordre universel (fig. 14).

NOTES

1. Louis HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, t. IV, 1952, t. V, 1953 ; Allan BRAHAM, *Architecture of the French Enlightenment*, Londres, Thames and Hudson, 1980 [trad. Nicoletta Bertrand, *L'Architecture des Lumières : de Soufflot à Ledoux*, Paris, Berger-Levrault, 1982].

2. Daniel RABREAU, « Le décor de l'habitat à Paris vers 1800 : formation du style Empire », acte de colloque, Angelo VARNI (dir.), *Les Maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica*, (Palais ducal, Lucques, janv. 2004), *Rivista Napoleonica*, n° 10-11, 2004-2005 ; Daniel RABREAU, « Introduction » au colloque « Historiographie en français de l'art impérial », colloque international d'Ascona *La Culture architecturale italienne et française à l'époque napoléonienne : Aspects stylistiques et architecturaux*, 5-8 octobre 2006, sous presse.

3. Marion BOUDON, « La fontaine des Innocents », dans *Paris et ses fontaines,* cat. expo., Dominique MASSOUNIE, Pauline PRÉVOST-MARCILHACY et Daniel RABREAU (dir.), Paris, AAVP, 1995, p. 52-55.

4. Mark K. DEMING, *La Halle au blé de Paris (1762-1813) : « Cheval de Troie » de l'abondance dans la capitale des Lumières*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1984.

5. *Ibid.* (un médaillon en hommage à Philibert rappelait les titres de l'architecte d'Henri II).

6. David LE ROY, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, Guérin et Delatour, 1758 (rééd. 1770).

7. Daniel RABREAU, « Le théâtre Feydeau et la rue des Colonnes à Paris », actes du *Congrès national des Sociétés savantes*, 100e session, Paris, 1975.

8. Daniel RABREAU, « L'exaltation du passé national dans les monuments modernes. Prélude d'une politique du patrimoine à la fin de l'Ancien Régime ? », dans Jean-Yves ANDRIEUX (dir.), *Patrimoine et Société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998.

9. Jacques CELLERIER, « Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude Nicolas Ledoux », *Annales de l'architecture et des arts*, 1808.

10. Charles-Paul LANDON, Antoine QUATREMERE DE QUINCY et Jacques-Guillaume LEGRAND, *Description de Paris et de ses édifices, avec un précis historique et des observations*, Paris/Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1806-1809 (rééd., 1818, cit. par Marcel RAVAL, Jean-Charles MOREUX, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806,* Paris, Arts et métiers graphiques, 1945, p. 41).

11. *Op. cit.* n. 1 ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès/CNMHS, 1989 ; Emil KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason : Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1955 [trad. Olivier Bernier, *L'Architecture au siècle des Lumières : baroque et post-baroque en Angleterre, en Italie et en France*, Paris, Julliard, 1963].

12. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française, XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris, Picard, 1982.

13. *Ibid.,* p. 219.

14. *Ibid.,* chap. 25 « Supranationalité ».

15. *Ibid.*

16. Daniel RABREAU, « Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage », dans *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, Zürich, gta Verlag, 2004, p 40-57 ; Marc-Antoine LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753 (2e éd. 1755) ; *Id.*, *Observations sur l'architecture*, La Haye/Paris, Saillant, 1765 (2e éd. Bruxelles, Mardaga, 1979, intro. Geert Bekaert).

17. *Le Panthéon, symbole des révolutions : de l'église de la Nation au temple des grands hommes*, cat. expo., Paris, Picard et Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989.

18. François PUPIL, *Le Style Troubadour*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985.

19. Claude-Nicolas LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, p. 2 ; Daniel RABREAU, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*, t. III, Paris/Bordeaux, William Blake & Co/Art & Arts (coll. « Annales du Centre Ledoux »), 2000.

20. *Ibid.*, p. 109.

21. *Ibid.*, p. 8.

22. Marc-Antoine LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, *op. cit.* n. 16, p. 27.

23. Daniel RABREAU,« Les nouveaux châteaux de la réaction nobiliaire et seigneuriale. Le mythe de la féodalité et ses conséquences sur l'architecture à la veille de la Révolution », actes du colloque de Flaran *Châteaux et Révolutions*, Jean-Henri DUCOS (dir.), Flaran, éd. Centre de Castellologie, 1989 (rééd. en 2010 sur le site internet ghamu).

24. *Ibid.* ; Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Paris, Panckoucke, 1788-1825, 3 vol.

25. Daniel RABREAU, « Ange-Jacques Gabriel », dans *L'Ecole Militaire,* cat. expo., Yoann BRAULT, Frédéric JIMENO et Daniel RABREAU (dir.), Paris, AAVP, 2002, p. 61-73.

26. Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique, op. cit.* n. 24.

27. *Ibid.*, t. 1, article « Barrière ».

28. Philibert DE L'ORME, *Architecture de Philibert De l'Orme* [...] *avec une belle invention pour bien bâtir et à petits frais*, Rouen, D. Ferrand, 1648 (1re éd., 1567) ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française*, *op. cit.* n. 12.

29. Marc-Antoine LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, *op. cit.* n. 16, p. 27.

30. *Ibid.*, p. 28.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. Pierre-Louis LAGET, « Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de Chirurgie », dans Daniel RABREAU (dir.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, t. 1, Bordeaux/Paris, « Annales du Centre Ledoux », 1997.

34. Marc-Antoine LAUGIER, « Dictionnaire », dans *L'Essai sur l'architecture*, Paris, 2e éd. 1755, p. 286.

35. Daniel RABREAU, *Claude-Nicolas Ledoux...*, *op. cit.* n. 19.

36. Claude-Nicolas LEDOUX, *L'Architecture...*, *op. cit.* n. 19, p. 17.

37. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française*, *op. cit.* n. 12, p. 235.

38. *Ibid.*, p. 184-185.

39. Allan BRAHAM, *Architecture of the French Enlightenment, op. cit.* n. 1.

40. Notamment dans la vue de ville à l'arrière du paysage de *Pyrame et Thisbé* (Städtische Galerie, Francfort-sur-le Main). Voir André CHASTEL, « Introduction », *Palladio* (en France), n° spécial *M.H.F.*, n° 2, 1975.

41. Ce portail réalisé entre 1550-1578 environ, aurait été achevé par J. Vallet. Voir le *Dictionnaire des églises de France*, t. 2, Paris, R. Laffont, 1964.

42. Par exemple : le château de Tanlay, certaines portes de Paris traitées en pavillons (porte de la Conférence, Porte Saint-Honoré) et les pavillons de l'enceinte du parc de Versailles.

43. Michel GALLET et Yves BOTTINEAU (dir.), *Les Gabriel*, Paris, Picard, 1982.

44. *Ibid.*

45. Christophe MORIN, « Les fontaines de pierre », dans *Paris et ses fontaines, op. cit.* n. 3, p. 82-83.

46. Legrand et Molinos avaient incorporé un moulage de ce bas-relief dans leur maison de la rue Saint-Florentin, décorée en hommage au dorique.

47. Jacques ANDROUET DU CERCEAU, « Château de Coucy », dans *Les Plus excellents bâtiments de France*, Paris, pour ledit Jacques Androuet, du Cerceau, 1576-1607.

48. Voir Josiane SARTRE, *Châteaux « brique et pierre » en France*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1981.

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

AUTEUR

DANIEL RABREAU

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

Les lectures vitruviennes du XVI^e siècle et quelques-unes de leurs conséquences à l'âge classique : l'exemple de la *domus*

Pierre Gros

1 Aucun chapitre de l'architecture romaine antique, si anxieusement scrutée aux XV^e et XVI^e siècles, n'a fait l'objet d'une analyse aussi originale que celui de la maison. Le vide documentaire devant lequel se trouvaient les hommes de ce temps les a contraints à concentrer leurs efforts sur le seul texte qui pût les éclairer, celui du livre VI du *De architectura*. Cependant la question était d'importance, car un aphorisme court, d'Alberti à Palladio, selon lequel la maison est une petite ville et la ville une grande maison, désignant ainsi la « casa » comme la cellule constituante de l'univers urbain[1]. Nous avons là probablement la conséquence théorique, sous la forme d'une généralisation abstraite, du paradigme du palais florentin dont le rôle dans l'ordonnance des quartiers résidentiels se voulait primordial, comme le prouvent les fameuses « tavole » d'Urbino, de Berlin et de Baltimore, attribuées plus ou moins arbitrairement à Alberti, Bramante ou Francesco di Giorgio Martini : la cohérence des espaces et des volumes y est obtenue par la rigueur structurelle des palais qui circonscrivent les places, et qui eux-mêmes englobent des vides internes sous la forme de cours ou de péristyles[2]. Le commentaire de Daniele Barbaro au chapitre que Vitruve consacre aux cours intérieures de la *domus* est de ce point de vue très instructif en ce qu'il transpose cette équivalence dans la réalité romaine : « Il cortile adunque è una parte delle principali, nella quale (come dice l'Alberto) come in un Foro commune concorrono tutti gli altri membri minori, e come nella città il Foro, e le parti congiunte al Foro[3]. » Mais dans leur recherche d'une caution antique, fût-elle théorique, pour donner une pleine légitimité à l'habitat des classes dirigeantes, les architectes et les commanditaires se trouvaient affrontés au problème presque insoluble de l'interprétation d'une terminologie spécifique[4] ; poussés par le souci de respecter les normes « vitruviennes » dans leurs propres créations, ils se sont livrés à un échange

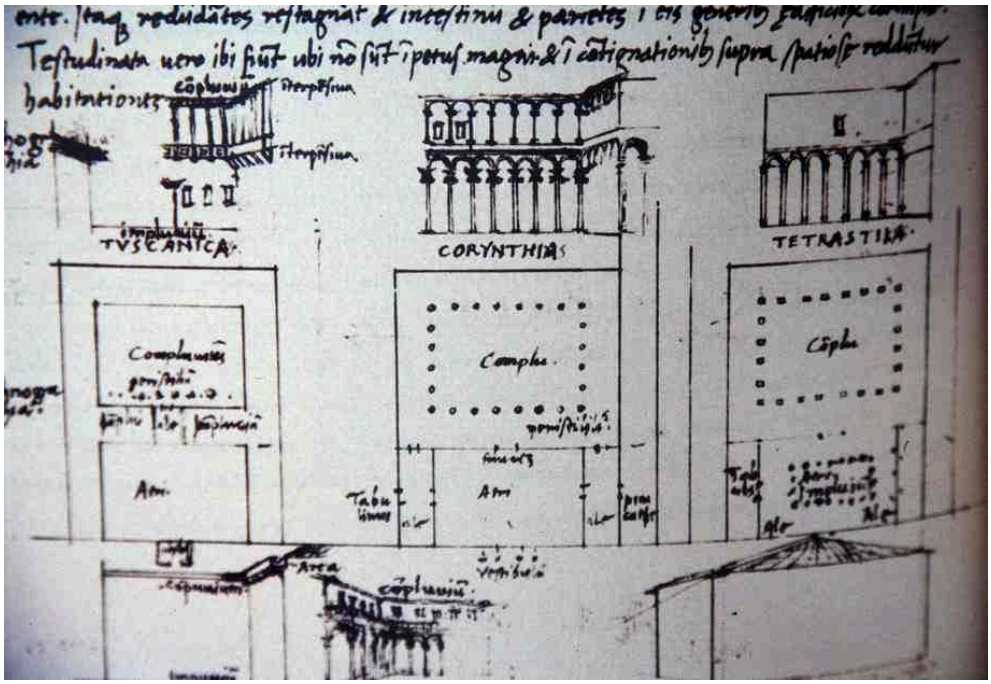
permanent, explicite ou non, entre l'ancien et le moderne, les étapes de leur réflexion se répartissant sur près d'un siècle, depuis les villas médicéennes, et plus particulièrement celle de Poggio a Caiano jusqu'au couvent de la Charité à Venise. Cette dialectique entre l'exégèse textuelle et l'expérience constructive apparaît d'autant plus étonnante qu'elle est par définition dépourvue de caution archéologique ; si elle se fonde souvent sur une interprétation erronée des schémas proposés par le théoricien latin, elle témoigne d'une volonté indéfectible de tirer de celui-ci un modèle exploitable et de le faire servir à une valorisation de la demeure aristocratique[5].

2 Il se trouve que depuis peu d'années une voix nouvelle s'est mêlée au débat, que l'on tendait à circonscrire à Fra Giocondo, Barbaro et Palladio. C'est celle de l'« Anonyme de Ferrare » (pour reprendre l'expression prudente et énigmatique de Claudio Sgarbi), dont le manuscrit richement illustré, qui passe pour avoir été réalisé à la charnière du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, a été récemment redécouvert et remis en ordre[6] : le texte latin sur lequel il se fonde présente la particularité d'ignorer les corrections souvent « palmaires » de Fra Giocondo et de reproduire presque sans modifications celui de la *Princeps* ou de ses succédanés florentin et vénitien. Il permet donc d'évaluer pour l'ensemble du traité, et pour la première fois dans l'histoire de la transmission de celui-ci, le degré de compréhension auquel un transcripteur intelligent, capable de proposer parfois des lectures améliorées par rapport à sa source[7], doublé d'un graphiste d'une grande habileté, pouvait prétendre, quand certaines des formules essentielles à la définition des maisons italiques restaient grammaticalement obscures, incorrectement ponctuées, voire partiellement tronquées.

3 À cet égard l'œuvre de l'Anonyme est plus importante, épistémologiquement, que les traductions partielles ou totales de Francesco di Giorgio Martini, rédigées autour des années 1480, donc avant même la publication de la *Princeps.* L'identification, par Massimo Mussini, du manuscrit qui a servi de base à l'architecte siennois, le *codex latinus* désigné par le sigle U, a permis des progrès sensibles dans l'évaluation du travail d'interprétation accompli par Francesco di Giorgio, mais l'absence d'illustrations interdit le plus souvent de comprendre ce qu'il entend concrètement par les mots qu'il utilise[8].

4 Deux problèmes retiendront ici notre attention, parce que les hypothèses ou solutions auxquelles ils donnent lieu jalonnent d'une façon significative les phases d'élaboration de notions cardinales. On s'aperçoit alors que l'amélioration de la base textuelle, en l'absence de toute possibilité de vérification sur le terrain, n'entraîne pas forcément des résultats positifs.

Fig. 1. Les différents *atria* vitruviens selon l'Anonyme de Ferrare

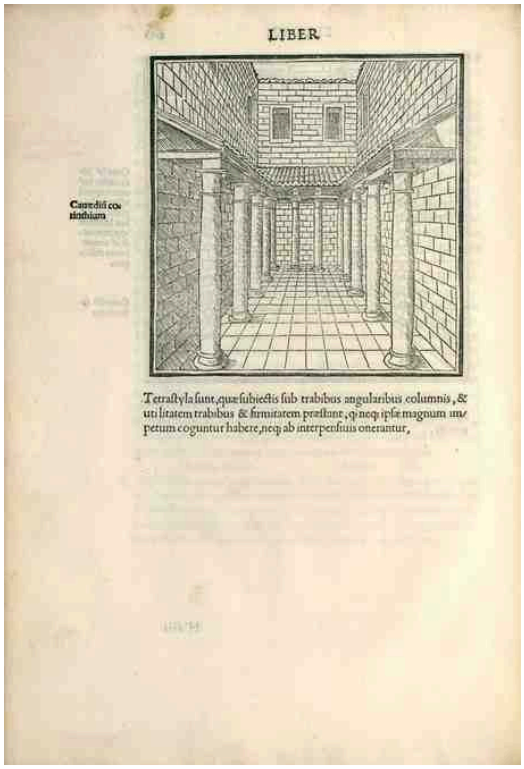


Fac-simile édité par Cl. Sgarbi, *Vitruvio Ferrarese. De architectura. La prima versione illustrata*, Modena, 2004, p. 104.

5 La première de ces questions est celle de l'*atrium*, élément central, au sens architectural mais aussi social et culturel, de la *domus* traditionnelle. Les deux paragraphes que Vitruve lui consacre ont suscité bien des perplexités chez les lecteurs attentifs de cette époque, qui partaient du principe, sain en lui-même, que des termes différents doivent s'appliquer à des réalités distinctes. Or le premier de ces paragraphes s'ouvre par le mot *cava aedium*, qui désigne d'une façon très large la partie « creuse » de la maison, c'est-à-dire, si l'on en croit Varron, « l'espace laissé libre à l'intérieur de la demeure pour l'ensemble des activités communes[9] ». Le mot est très vite relayé, quelques lignes plus bas, par celui d'*atrium*[10], et l'on s'aperçoit, pour peu qu'on ait quelque familiarité avec les modes de présentation du théoricien latin, que celui-ci commence par nommer en termes généraux la réalité dont il va être question, avant d'en décrire la structure spécifique. Autrement dit, bien que les deux mots ne soient pas, comme le souligne justement le dernier éditeur du livre VI, Louis Callebat, en stricte synonymie, le second correspondant seulement à l'une des catégories subsumées par le premier, lequel pourrait en principe être utilisé pour désigner n'importe quel type de cour, les deux premiers paragraphes du chapitre III concernent uniquement l'*atrium*[11]. Déchiffrant avec peine le texte de VI, 3, 1-2, où Vitruve parle des *cavaedia*, l'Anonyme ferrarais, qui n'est pas en mesure de suivre la logique si particulière de l'exposé latin, distingue, dans les plans sommaires qu'il propose, le *compluvium* de l'*atrium*, et cherche à localiser, sans en saisir la réalité, le *tablinum* et les *ale* (ou *alae*)[12] (fig. 1). De surcroît, sa faible connaissance du grec l'empêche de comprendre le sens de l'adjectif tétrastyle[13]. D'où des images un peu étranges où le *compluvium* devient l'espace central d'une sorte de péristyle indépendant de l'*atrium* et où les *alae*, dont Vitruve dit seulement qu'elles sont à droite et à gauche de celui-ci, sont timidement localisées soit dans une structure latérale mal définie, soit, curieusement, sur l'axe transversal, soit encore entre le *tablinum* et la pinacothèque de la maison des magistrats. La réflexion sur tous ces

thèmes reste visiblement embryonnaire, faute de pouvoir mettre sous les mots des réalités tangibles. On relèvera seulement un effort pour définir les *interpensiva*, c'est-à-dire les sablières suspendues de l'*atrium* toscan comme une série d'aisseliers ou de jambes de force obliquessoutenant une loggia de bois en surplomb ; l'interprétation est fausse, mais témoigne d'une vraie recherche d'architecte.

Fig. 2. L'atrium corinthien selon Fra Giocondo

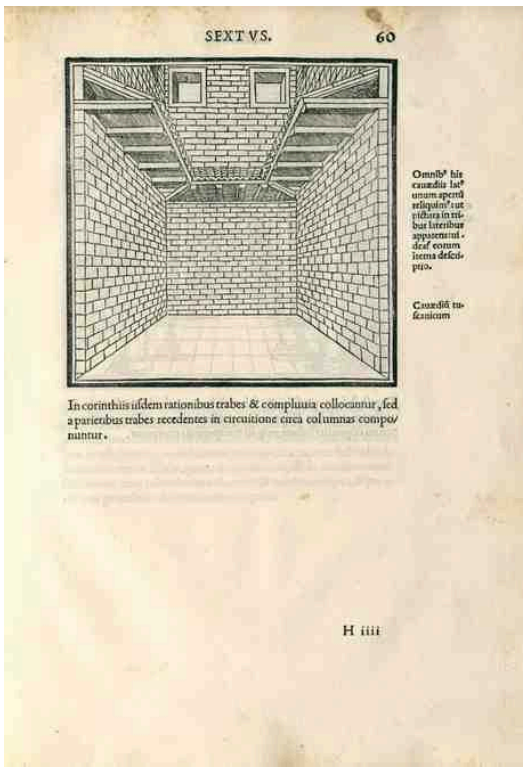


Fol. 60v de l'édition de 1511.
Architectura

6 Les choses s'améliorent évidemment avec les dessins de Fra Giocondo, même si pour lui, comme pour la plupart des interprètes de son temps et en particulier comme pour Francesco Maria Grapaldi, dont l'ouvrage, paru en 1494 et réédité en italien en 1508 a exercé une grande influence sur les exégètes de la première moitié du XVI^e^ siècle[14], le *cavaedium* désigne la superficie découverte située au centre des péristyles[15], mais on n'en constate pas moins que le système complexe de la poutraison des *atria*, qu'ils fussent pourvus ou non de colonnes, n'a pas encore été bien saisi : l'espace découvert central y apparaît trop grand par rapport aux surfaces latérales sous charpente, et surtout il ne définit pas au niveau de la toiture une ouverture quadrangulaire, un véritable *compluvium* conçu comme un puits de lumière (fig. 2). Cette conception longitudinale et non centrée de l'*atrium* résulte chez Giocondo d'un malentendu fondé sur une correction par ailleurs légitime. Ce qui a en effet contribué à faire de l'*atrium* dans l'édition de 1511 une sorte de basilique à nef centrale découverte, c'est une notice du livre IV de Vitruve opportunément amendée par le savant moine de Vérone. Les manuscrits de IV, 7, 1-2, dans le chapitre relatif au plan du temple étrusque, préconisaient en effet la procédure suivante pour la division interne des salles cultuelles (les *cellae*) : *Item latitudo dividatur in partes X. Ex his ternae partes dextra ac*

sinistra cellis minoribus, sive ibi aliae *futurae sunt, dentur.* Le sens n'était guère satisfaisant, malgré ce qu'en a pu dire Silvio Ferri[16], et malgré la tentative courageuse d'Antonio Corso pour réhabiliter cette *lectio difficilior*[17] ; aussi Giocondo a-t-il été suivi par la plupart des éditeurs modernes lorsqu'il a proposé de lire *alae* au lieu de *aliae*, correction mineure et codicologiquement acceptable. Les *alae* ou « ailes » en question sont, dans les temples étrusco-italiques, des pièces situées de part et d'autre de la *cella* centrale, ouvertes en façade sur leur plus petit côté et limitées latéralement par des murs jusqu'au pronaos.

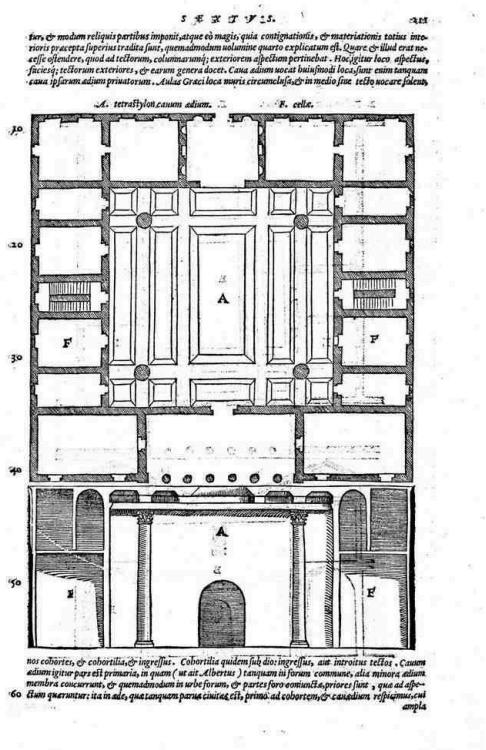
Fig. 3. L'atrium toscan selon Fra Giocondo



Fol. 60 de l'édition de 1511.
Architectura

Le plus accompli de ces temples à *alae* est celui qu'a étudié jadis Guglielmo Maetzke à Fiesole[18] ; depuis, beaucoup d'autres ont été identifiés. Mais bien sûr, pour Giocondo et les humanistes de son temps, surtout lorsque, comme lui, ils maîtrisaient parfaitement le grec ancien, le seul moyen de comprendre le texte de Vitruve ainsi corrigé était d'assimiler le mot latin *alae* au grec « ptéron », c'est-à-dire à un portique latéral, et donc de définir cette aile comme la nef secondaire d'un ensemble divisé intérieurement comme une basilique par des colonnades libres (fig. 3). Nous avons là un exemple remarquable des pièges qui s'ouvraient sous les pas des exégètes les plus savants quand ils ne disposaient que de la philologie pour déchiffrer un passage technique. La correction de Giocondo est la bonne, mais elle a généré des interprétations graphiques fausses, surtout lorsque, par une démarche analogique méthodologiquement estimable, on a voulu en tirer des conséquences qui paraissaient obvies pour la lecture du texte sur l'*atrium.*

Fig. 4. L'atrium tétrastyle selon Palladio



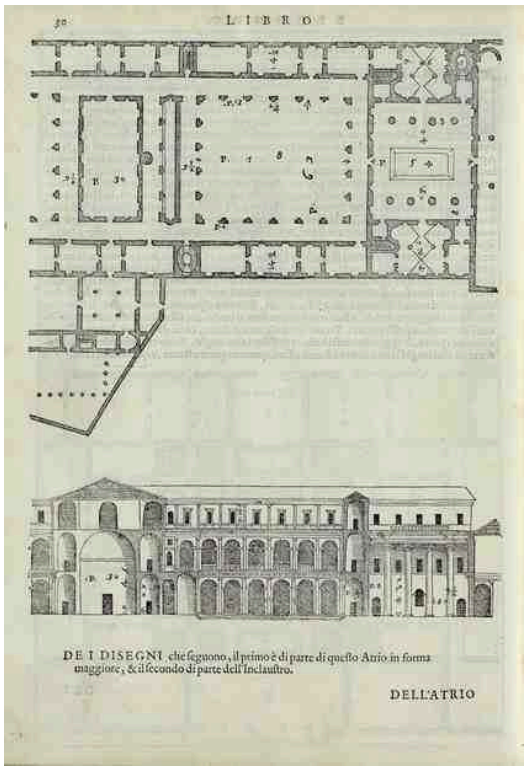
Édition du *Vitruvio* de D. Barbaro, Venise, 1567, p. 211.
Universitat Heidelberg

7 Certes, il est dans cette définition des *alae* de la maison romaine une difficulté, que les architectes du XVI^e^ siècle ont bien sentie, en ce sens que l'aile ainsi conçue ne se peut concevoir que dans le cas d'un *atrium* tétrastyle ou corinthien, c'est-à-dire pourvu de colonnes ; l'*atrium* toscan, à savoir la forme génératrice de toutes les autres, en est dépourvu, puisque, par définition, il ne comporte aucun support intermédiaire. L'idée s'est alors imposée que dans ce type initial les ailes étaient définies par les toits latéraux soutenus par la charpente : Giocondo le suggère, et c'est là sans doute ce qui explique l'étroitesse du préau par rapport à l'espace découvert dans sa restitution graphique[19] ; Palladio, pour sa part, le montre clairement dans les dessins qu'il exécute pour le *Vitruvio* de Barbaro et pour les planches du deuxième de ses *Quattro libri*, en traçant au sol des rectangles allongés qui définissent l'espace réservé aux ailes latérales[20] (fig. 4). Dans son commentaire, Barbaro indique du reste qu'on ne peut comprendre autrement le texte, non sans ajouter plaisamment, sur un ton qui prouve que la question restait, en son temps, fort débattue : « Io l'ho rivoltata in tutti i modi, né mi pare di masticare il pane ad altri, e questo per dar cagione, che si fermino meglio i denti rompendo ancho essi le croste[21]. »

8 La présence de ces restitutions vitruviennes dans le deuxième des *Quattro libri*, alors que ce livre est pour l'essentiel consacré à la présentation d'une sorte de catalogue des réalisations de l'auteur en matière d'architecture domestique, « dentro e fuori della città », pose en réalité le problème de la signification et de la finalité de l'intrusion de schémas inspirés de l'antique dans un contexte qui, à la différence de celui du quatrième livre sur les temples, n'a rien d'archéologique. Certes, Palladio avait annoncé dans le titre même de ce livre sur les maisons qu'il comporterait aussi « i disegni delle

case antiche de' Greci e de' Latini », et dès le premier chapitre il fait sienne la typologie héritée de Vitruve fondée sur l'activité et la richesse des propriétaires. Mais l'insertion des chapitres 4 à 11 consacrés aux structures domestiques de l'Antiquité au cœur d'une série de monographies pleinement actualisées ne nous paraît pas, du point de vue du dessein global de l'œuvre, totalement claire. Renato De Fusco a cherché à justifier cette articulation du deuxième livre en montrant que pour Palladio la conception de l'architecture moderne et la connaissance raisonnée de l'architecture antique faisaient partie du même projet intellectuel, qui garantit et définit l'unité du traité[22]. C'est vrai, mais on peut dire aussi que, dans ce livre comme dans celui qui est consacré aux temples, quoiqu'à un degré moindre, l'étude des données de l'antiquité va au-delà de ce qui paraît nécessaire au renouvellement des formes contemporaines. Il se produit de fait une manière d'osmose, dont la composition du deuxième livre rend compte d'une manière presque matérielle, et qui consiste en ceci que la réflexion sur les modalités de la création des bâtisseurs de l'époque classique nourrit l'expérience de l'architecte ; mais le processus fonctionne aussi en sens inverse.

Fig. 5. Le plan du Couvent de la Charité à Venise d'après Palladio

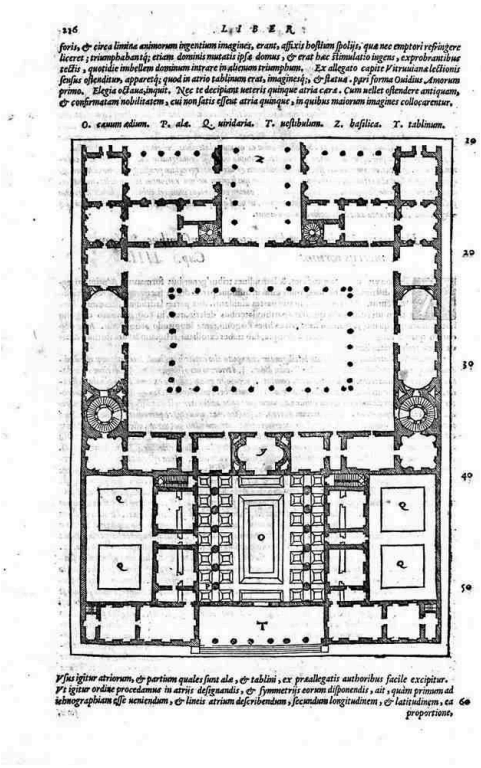


I Quattro libri, II, 6.
Architectura

9 Ainsi le lecteur découvre, sous la rubrique « Dell' atrio corinthio » (chapitre 6), une description du couvent de la Charité à Venise, dont Palladio indique d'emblée qu'il en a conçu la restauration de façon à lui donner l'aspect d'une maison antique (fig. 5). Et c'est seulement après avoir rassemblé les différentes versions de l'*atrium* selon Vitruve – à propos desquelles il exclut ce qui pourtant, aux yeux du théoricien latin était essentiel, et justifiait en grande partie la structure de cette pièce, à savoir les problèmes de recueillement ou d'écoulement des eaux pluviales – qu'il en vient au chapitre de

synthèse sur la *domus* et son organisation générale (chapitre 7). On comprend ainsi que pour Palladio la connaissance du texte latin, son interprétation graphique et éventuellement sa mise au point codicologique sont certes des préliminaires indispensables ; mais à la différence de ce que l'on observe dans les dessins de Fra Giocondo, par exemple, l'expérimentation concrète constitue une seconde étape, non moins nécessaire : seule l'expérience de la construction permet l'intégration de toutes les composantes, présentées par Vitruve sous une forme paratactique et non pas syntaxique. Aucune autre partie du Traité palladien ne met en œuvre aussi clairement cette dialectique féconde : ce que les frères Sangallo avaient réalisé en deux étapes et séparément – construction du rez-de-chaussée du Palais Farnèse et dessin global de la *domus* vitruvienne, celle-là précédent celui-ci [23] –, Palladio le fait dans un seul mouvement, avec une prise de distance et une ampleur qui donnent à son entreprise une valeur unique[24].

Fig. 6. Le plan de la maison vitruvienne à *atrium* corinthien selon Palladio

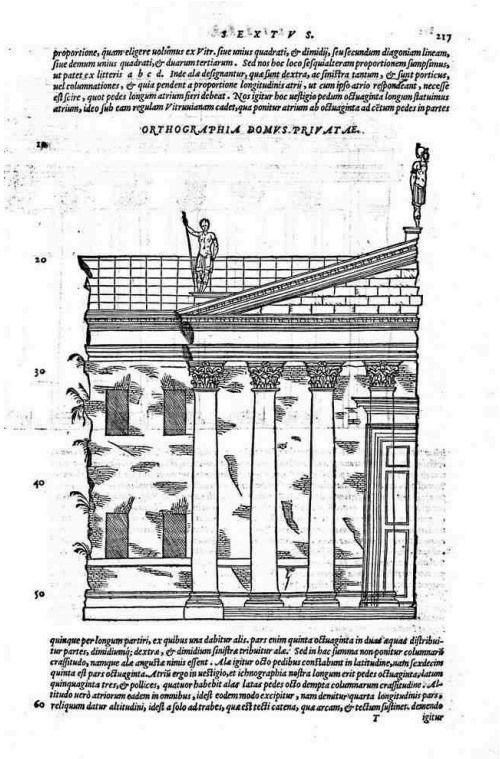


Édition de D. Barbaro, p. 216.
Universitat Heidelberg

10 Même si la clairvoyance de Barbaro permet rapidement dans la seconde partie du siècle d'assimiler *cavaedium* et *atrium*, le premier terme étant réservé à la partie découverte de la pièce[25], et le second aux auvents périphériques, ce qui évite désormais leur dissociation, l'erreur de Giocondo concernant la disposition de l'*atrium* n'est pas seulement entérinée par les créateurs les plus prestigieux, elle acquiert ses lettres de noblesse. L'*atrium*, conçu comme une salle de plan basilical, devient la structure monumentale caractéristique du palais urbain dont il solennise l'entrée (fig. 6). En 1590, Giovanantonio Rusconi pourra présenter le vestibule-atrium du « Palazzo dei Farnesi » comme l'exemple accompli de l'application des règles vitruviennes[26].

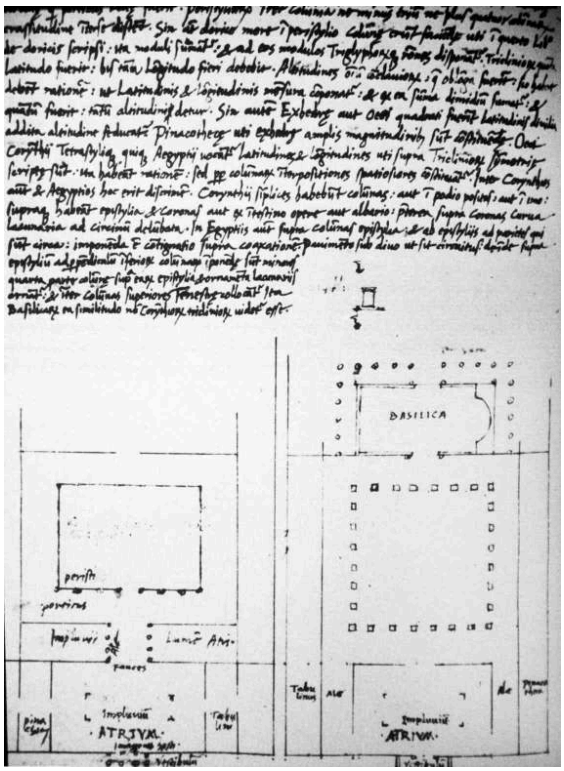
11 Le second problème auquel nous voudrions réfléchir est celui de la façade de la maison. Élément essentiel de la scansion de la rue au XVI^e siècle, où la demeure patricienne présente au passant tous les signes du « status symbol » de son propriétaire, elle devait bénéficier elle aussi, pour que sa conception fût légitime et son aspect gratifiant, d'une caution antique. La difficulté est évidemment que Vitruve ne dit pas un mot de la façade de la *domus*, même lorsqu'il décrit l'habitation des plus hauts magistrats de la cité. Et comme aucun vestige n'en pouvait alors donner une idée, fût-elle approximative, il fallait, par une série de détours et d'annexions plus ou moins abusifs, trouver le moyen de justifier les choix structurels et décoratifs des grandes résidences, urbaines ou de campagne, en leur désignant des précédents classiques. La méthode adoptée en l'occurrence va consister à traiter le *vestibulum,* dont la brève mention dans les notices du *De architectura* se prête difficilement à une interprétation monumentale précise, sous une forme inspirée de la pratique contemporaine[27]. Pour prendre la mesure de l'opération, il convient de rappeler que le vestibule de la maison aristocratique apparaît le plus souvent dans les textes anciens comme un lieu d'attente et d'accueil : espace intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, entre les *fauces*, le corridor d'accès à l'*atrium*, et la rue, il pouvait être relativement vaste, mais il ne nous est révélé que peu de choses de son aspect architectural[28]. Le seul texte qui soit de ce point de vue un peu plus explicite est celui où Vitruve, évoquant la demeure des *nobiles*, les plus hauts magistrats, souligne la nécessité pour eux de disposer de *vestibula regalia*[29] ; l'adjectif implique dans le traité latin, où il n'apparaît que deux fois[30], la présence de colonnes composant un « prothyron », un portique de façade, de nature à entretenir l'impression d'une dignité « royale », dans le sens ostentatoire, sinon institutionnel du mot[31].

Fig. 7. La façade de la maison urbaine antique selon Palladio



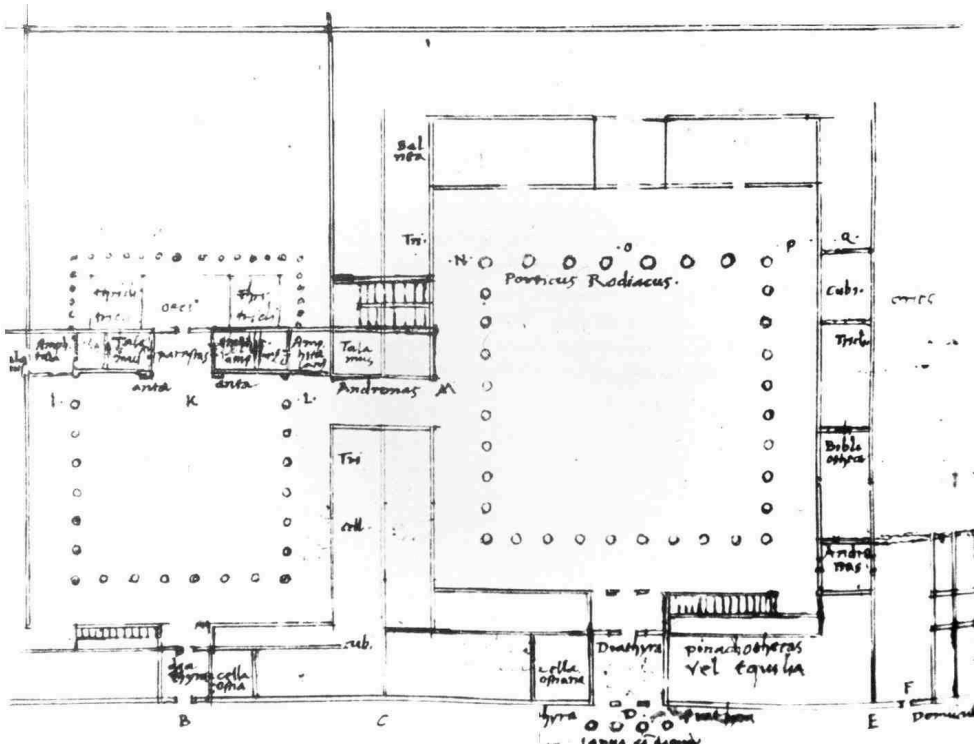
Édition de D. Barbaro, p. 217.
Universitat Heidelberg

Fig. 8. Le plan de la maison romaine selon l'Anonyme de Ferrare



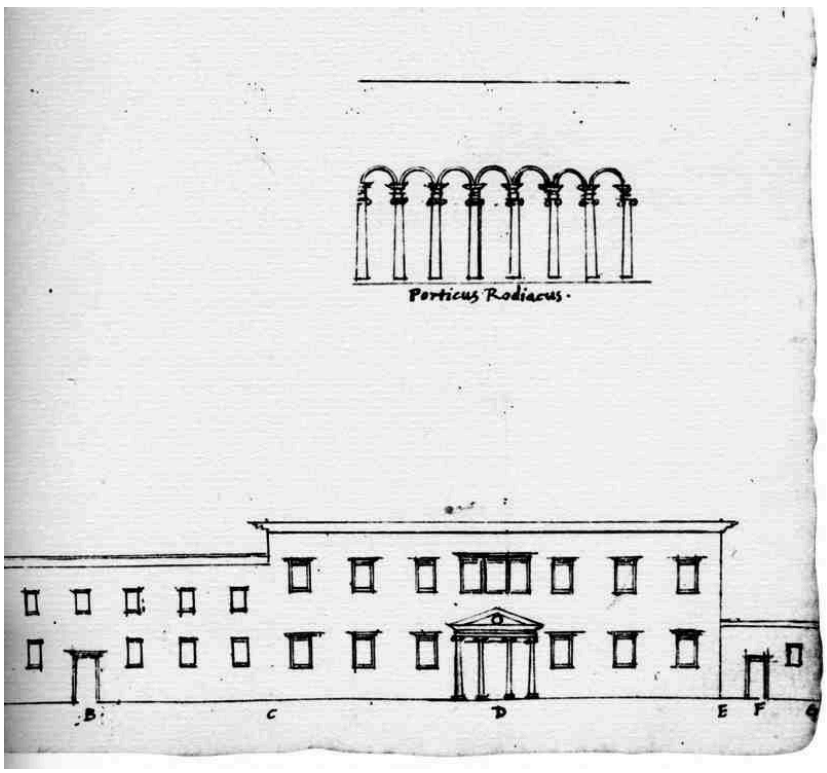
Fac-simile publié par Cl. Sgarbi, *op. cit.*, p. 106.

Fig. 9. Le plan de la maison grecque selon l'Anonyme de Ferrare



Fac-simile publié par Cl. Sgarbi, *op. cit.*, p. 110.

Fig. 10. La façade de la maison grecque selon l'Anonyme de Ferrare



Fac-simile publié par Cl. Sgarbi, *op. cit.*, p. 111.

12 La gestion de cette mince documentation par les architectes de la fin du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ est intéressante à plus d'un titre, car elle manifeste une rare faculté à exploiter les témoignages les plus furtifs pour les faire servir à des bricolages efficaces. Dans une étude récente, LouisCellauro présente la fameuse planche du *Vitruvio* de Barbaro réalisée par Palladio, où la maison romaine est dotée d'un portique de façade sous fronton, comme "the most startingly new image", l'image la plus saisissante du classicisme de la Renaissance italienne dans une édition imprimée du *De architectura*[32] (fig. 7). En réalité, cette image, effectivement très suggestive et riche d'une belle postérité, a désormais perdu une grande part de sa nouveauté puisqu'elle se trouve déjà, sous une forme plus modeste mais parfaitement lisible, dans le manuscrit de Ferrare, où figure une structure de façade du même genre, en plan pour l'illustration de la maison romaine (fig. 8), en plan et en élévation pour celle de la maison grecque[33] (fig. 9). Cette première mise en œuvre d'un pronaos à l'antique pour souligner l'entrée d'une belle maison constitue une indéniable anticipation du motif que Palladio utilisera systématiquement pour ses villas[34]. Le modèle est évidemment celui de la résidence médicéenne de Poggio a Caiano, dont la façade est projetée par Giuliano da Sangallo dès le début des années 1480, même si l'architecte n'avait pas mis en place un pronaos véritable, se contentant d'insérer dans le mur une colonnade tétrastyle sans avancée[35]. Pour autant, l'auteur du manuscrit de Ferrare, qui est censé travailler dans les toutes dernières années du XV^e^ siècle ou dans la première décennie du siècle suivant[36], ne renonce pas à chercher dans le texte de Vitruve une explication à sa restitution graphique : s'il se contente d'indiquer, pour légender le dessin de la maison romaine, *vestibulum*, qui vaut à la fois pour la façade tétrastyle et pour la structure distyle *in antis*, les deux solutions qu'il retient dans la même planche, il ajoute avec un remarquable sens de l'opportunité, *ianua cum dignitate* pour commenter son image de la maison grecque, reprenant ainsi en l'abrégeant la formule latine de VI, 7, 3, *ianuas proprias cum dignitate* (des portes d'aspect prestigieux qui leur sont propres), appliquée par le théoricien à la partie la plus élégante de ce type d'habitation, l'*andronitis,* c'est-à-dire l'appartement des hommes. En cela l'Anonyme témoigne d'un sens aigu de la sémantique vitruvienne : il sait apparemment que la *dignitas* d'un édifice est souvent liée dans le traité à la présence de colonnes, et les hypothèses graphiques qu'il avance peuvent s'appliquer avec vraisemblance à ces *vestibula regalia*, ces « vestibules de type royal » que Vitruve place, nous l'avons dit, devant l'entrée des *domus* des nobiles[37]. La notion de royauté, liée à celle d'*auctoritas*, implique elle aussi en général le recours à des ordres libres. Et le même auteur, décidément très soucieux de faire un sort à chacun des termes techniques, ajoute même le mot « prothyra », dont Vitruve explique qu'il désigne les *vestibula quae sunt ante ianuae* (VI, 7, 5), c'est-à-dire les vestibules qui sont devant les portes, et il ne craint pas de recourir à l'hapax « diathyra » pour désigner, non sans vraisemblance, l'espace interne entre vestibule monumental et entrée proprement dite[38] (fig. 10).

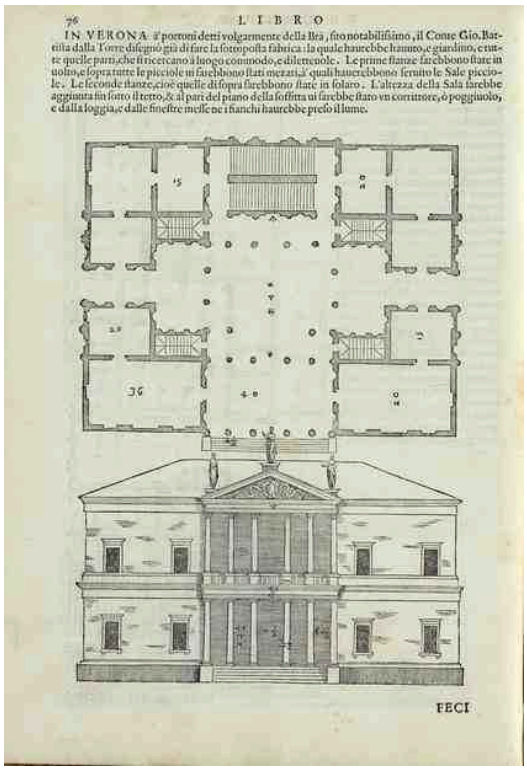
13 Selon toute probabilité, ni Barbaro ni Palladio n'ont eu connaissance de ce manuscrit, bien qu'en toute hypothèse il soit antérieur à leurs travaux, mais il valait la peine, croyons-nous, de montrer que leur interprétation de la façade de la maison romaine s'inscrivait dans une tradition relativement ancienne, dont Alberti lui-même avait, encore auparavant, jalonné une étape décisive. On lit en effet, au livre IX de son *De re aedificatoria* : « *Fastigium privatis aedibus non ita fiet, ut templi maiestatem ulla ex parte sectetur. Vestibulum tamen ipsum fronte paulo sublatiori atque etiam fastigii*

dignitatehonestabitur[39]. » Malgré l'insistance avec laquelle Alberti se plaît à rappeler l'importance des églises dans le paysage urbain, et sa fidélité au principe vitruvien selon lequel les colonnades des édifices profanes et privés doivent exprimer une dignité moindre que celle des monuments sacrés, cet auteur ne peut se résoudre à priver la demeure aristocratique de l'honneur du *fastigium*, anticipant en cela sur la solution adoptée à Poggio a Caiano. Palladio, quant à lui, propose, nous l'avons rappelé ci-dessus, un fronton soutenu par une colonnade octastyle corinthienne dans la planche du *Vitruvio* de Barbaro, ce qui est considérable, dès lors qu'il s'agit seulement d'encadrer la porte principale. Cette image trouve sa confirmation pratique et théorique dans une notice du *Deuxième livre*, où il est dit : « Io ho fatto in tutte le fabriche di villa, ed anche in alcune delle città il frontespicio nella facciata dinanti, nella quale sono le porte principali. Per cio`che questi tali frontespici accusano l'entrata[40]. » Effectivement, comme le relève Christoph L.Frommel dans une étude récente, Palladio observe toujours ce principe de ne souligner, dans les villas comme dans les palais, que leur entrée principale, se gardant de couvrir la totalité de leur façade au moyen d'une colonnade sous fronton[41]. Ce dernier peut du reste couronner le niveau supérieur, lorsqu'un étage domine le vestibule du rez-de-chaussée[42].

14 Le problème rencontré par Alberti n'en restait pas moins sensible pour Palladio et ses contemporains, comme l'a noté LuigiPolacco[43], et cette transposition du répertoire grammatical, si l'on peut dire, du monument religieux antique dans le domaine de l'architecture domestique, même sublimée par l'expression du pouvoir ou de la richesse, pouvait toujours être ressentie dans certains contextes comme une manière d'usurpation. Dans le chapitre déjà cité du *Deuxième Livre*, l'auteur renvoie, sans l'ombre d'une hésitation, pour l'ordonnance du portique sur rue de sa maison, aux préceptes du livre III de Vitruve, lequel s'applique exclusivement aux temples[44]. Et si l'on se réfère aux illustrations conçues pour le *Vitruvio* de Barbaro, on note que la seule différence entre la façade de la *domus* et celle du temple à podium réside dans la présence de piédestaux à la base des colonnes de l'édifice sacré, alors que celles de l'édifice profane partent directement du sol. Mais Palladio invoque, pour justifier ce transfert, une raison en quelque sorte génétique, rappelant, en s'inspirant évidemment de l'histoire des premiers temps de l'humanité, telle qu'on la trouve dans le livre II du *De architectura*, que la maison a précédé le temple, et a anticipé sur ce qui devait être sa structure identifiante, à savoir le toit à double pente, dont la version monumentalisée en façade ne peut être que le fronton triangulaire ; cette filiation supposée permet non seulement de comprendre, mais aussi de justifier le recours à des composantes analogues sinon identiques dans les deux catégories de constructions. Il le dit clairement à propos des « frontespici » : « Gli usarono anco gli antichi nelle loro fabriche, come si vede nelle reliquie dei tempii e di altri publichi edifici, i quali, per quello c'ho detto nel proemio del primo libro, è molto verisimile che pigliassero la invenzione e le ragioni dagli edifici privati, cioè dalle case[45]. » L'architecte vicentin se réfère ici explicitement non seulement à la description des premières manifestations de l'activité des bâtisseurs, mais aussi, ce qui est encore plus important dans la perspective qui est la sienne, à la théorie vitruvienne de la « pétrification », selon laquelle les principaux éléments des ordres et de leurs ornements reproduisent ceux des composantes primitives en bois[46]. Au nombre de celles-ci et, chronologiquement, au premier rang, comptait la hutte faite de branchages posés en bâtière pour faciliter l'écoulement des eaux[47].

15 La légitimité du fronton se trouve ainsi définie historiquement, comme ne manque pas de le rappeler Barbaro dans les commentaires de son édition de 1567[48], et idéologiquement puisque cette utilisation d'un modèle ressenti comme sacralisant dans une construction profane, et de surcroît privée, répond, du moins fait-on semblant de le croire, aux exigences de la manière « naturelle », où les structures n'étaient conçues qu'en fonction des nécessités les plus élémentaires, et donc les plus impératives[49]. Cette fondation théorique de l'habillage externe de la maison romaine, qui peut être ainsi transposé d'autant plus facilement dans les demeures urbaines et les résidences de campagne, n'est pas le moindre service rendu par Vitruve aux architectes du classicisme européen, ou du moins par dans l'interprétation qu'en a donnée Palladio. À vrai dire, il ne s'agit pas ici d'une récupération ponctuelle, mais d'une attitude globale à l'égard de la tradition antique, qui est peut-être la caractéristique la plus remarquable des lectures palladiennes du *De architectura*. Elles ne se limitent pas à la cueillette d'éléments lexicaux plus ou moins bien assimilés, mais s'efforcent d'en dégager de véritables organisations syntaxiques. Ce que De Fusco a justement appelé la « décontextualisation sémantique » constitue un renouvellement fécond de l'utilisation des codes antiques, ou de ce qu'on en pouvait comprendre[50] : dépassant le stade de la citation plus ou moins explicite, pour s'engager résolument dans la voie de recompositions très élaborées, l'architecte ne se contente pas d'intégrer les signes qu'il recueille dans la tradition antique, et plus précisément chez celui qui reste malgré tout, à ses yeux, son représentant le plus autorisé, à des ordonnances spatiales et plastiques véritablement organiques, mais il les traduit en acte dans ses propres créations ; c'est ainsi par exemple que la version « moderne » la plus complète de la maison romaine selon Palladio est à chercher, nous l'avons dit, dans sa restauration du Couvent de la Charité à Venise[51].

Fig. 11. Plan et façade de la villa de Giovanni Battista dalla Torre, réalisée par Palladio



I Quattro libri, II, 17.

Architectura

16 Bien d'autres observations, concernant le péristyle, les salles de réception, le *tablinum* ou les jardins pourraient être faites, qui confirmeraient cette faculté propre à Palladio de redonner un sens et une vie à toutes les composantes de la *domus*. Bornons-nous à souligner, pour clore notre réflexion, que le thème de la maison vitruvienne, où le répertoire tiré du texte est d'autant plus difficile à exploiter qu'il est souvent elliptique et, en l'état des connaissances de l'époque, sans assise archéologique, a été pour cet architecte un champ de réflexion mais aussi, ce qui est plus rare, d'expérimentation privilégié (fig. 11). De l'illustration du *Vitruvio* de Barbaro aux chapitres du deuxième des *Quattro libri,* l'intelligence des lectures et le trésor des observations accumulées n'ont d'égales que l'efficacité des restitutions et l'ingéniosité des formules mises en œuvre.

17 Si nous essayons maintenant d'évaluer ce que les architectes et théoriciens du XVII^e^ siècle, qui ne pouvaient pas faire état d'éléments archéologiques nouveaux par rapport à ceux dont disposaient leurs prédécesseurs de la Renaissance italienne, ont retenu de ces interprétations, il ne nous semble pas possible, ni utile, de suivre la postérité de l'entrée à colonnes sous fronton dont nous venons de retracer la genèse dans le système palladien. Surtout, je ne me donnerai pas le ridicule d'évoquer devant mon ami Werner Oechslin ce qu'il a lui-même appelé dans l'un de ses derniers ouvrages « il marchio di fabbrica dell'architettura palladiana », dont il retrouve des illustrations dans toute l'Europe de l'âge classique[52]. Mais il peut être en revanche instructif de voir ce que Claude Perrault a fait des enseignements qu'il pouvait recueillir dans les éditions vitruviennes du XVI^e^ siècle, au moment où il s'est mis en devoir d'élaborer sa propre traduction du livre VI. À vrai dire, notre médecin-architecte, imbu de ses propres

créations dans la « grande architecture » auxquelles il se réfère souvent dans les commentaires aux livres du traité latin consacrés aux monuments publics, ne paraît pas avoir éprouvé beaucoup d'intérêt pour les demeures privées, qu'elles soient urbaines ou rurales, antiques ou modernes[53].

18 Si l'on suit avec attention sa traduction et ses commentaires, on constate malgré tout qu'il a pris soin de s'informer aux meilleures sources, mais qu'il n'en a pas toujours tiré le meilleur parti. Par exemple, il avait lu dans l'ouvrage touffu de Scamozzi paru en 1615 que le *cavaedium* est « il medesimo », la même chose que l'*atrium*, pour l'emplacement dans la maison et l'usage qu'on en fait[54]. Pour la seconde fois, donc, après le très pertinent commentaire de Barbaro, qui avait compris que le mot *cavaedium* s'applique à la partie découverte de l'*atrium*, mais que les deux termes sont équivalents[55], l'hypothèque qui avait si longtemps grevé l'interprétation de la *domus* italique se trouvait levée, et la voie libérée pour une restitution satisfaisante. Or non seulement Perrault non seulement n'en tient pas compte, mais il « réfute » sans indulgence ce qu'il considère comme une mauvaise lecture[56]. Et de ce fait sa restitution en plan de la maison romaine apparaît très en retrait, ou plutôt en recul par rapport à celles de la fin du siècle précédent[57] ; car il ne se contente pas de reprendre l'erreur de Giocondo concernant la localisation du *cavaedium*, mais, se fondant sur des passages intéressants mais par lui mal compris de Cicéron ou d'Aulu-Gelle, il introduit dans son dessin deux vestibules successifs[58]. L'un est effectivement le véritable *vestibulum* des latins, auquel il croit pouvoir donner le nom de *sinus*, preuve qu'il n'a pas compris la signification du mot employé par Alberti pour désigner l'*atrium* proprement dit[59] ; mais il fait suivre cette structure d'entrée, qui appartient encore à l'espace public de la rue, d'un *cavaedium* transformé en un petit péristyle, qu'il décore du nom peu gratifiant de cour, et un second vestibule, bien étrange en cette position interne, qui n'est autre que l'*atrium*, conçu en plan selon les schémas élaborés par Palladio, du moins pour ceux qui possèdent des colonnes, et qui sont, comme le dit du reste fort bien Perrault, pourvus de « trois allées, une large au milieu et deux étroites aux côtés », lesquelles constituent les ailes[60] ; tout cela ne l'empêche pas de doter en plus sa maison, au fond du lotissement, d'un très vaste péristyle ; ce dernier, conformément au précepte vitruvien, est disposé *in transverso*, c'est-à-dire perpendiculairement à l'axe du cheminement[61].

19 Perrault aboutit ainsi à une recomposition des plus étranges, que les planches de détail ne contribuent pas à clarifier, car poussant jusqu'au bout la logique qui le conduit à distinguer le *cavaedium* de l'*atrium*, lesquels selon lui n'entretiennent entre eux aucun rapport[62], il imagine deux « espèces de cours » en plaçant dans deux séries distinctes les tétrastyles et les corinthiennes et en insistant sur l'aire centrale à laquelle les *cava aedium* doivent leur nom[63]. Pour le rendu monumental des différentes versions, bien qu'il ne le dise pas explicitement, il s'inspire assez largement des élévations du Vicentin, si l'on en juge par le parti qui consiste à présenter toujours des murs à deux étages, avec éventuellement un ordre colossal libre, où il reconnaît l'origine de « la manière licencieuse que les architectes modernes ont mise en usage[64] ». Il faut tout de même lui accorder deux mérites, qui ne sont pas minces : le premier est d'avoir essayé de trouver dans le vocabulaire français de la charpenterie des termes qui pussent rendre compréhensibles aux artisans de son temps les mots latins que Palladio pour sa part ne s'était nullement soucié de transcrire en italien dans ses *Quattro libri*, même s'il disposait de la traduction efficace de Barbaro. Ainsi fleurissent dans le texte de Perrault les notions de coyers, ou coyaux, et de potences, censées correspondre respectivement à celles d'arêtiers de noues (*colliciae*) et de sablières suspendues (*interpensiva*)[65]. Même

s'il ne comprend pas beaucoup mieux que ses prédécesseurs le système de la poutraison qui permet la mise en place de l'*atrium* toscan, il propose, et c'est là son second mérite, un montage plus vraisemblable que celui de Palladio, avec précisément les « potences » ou étais obliques qui sont « posées dans les angles rentrants que faisaient les murs qui étaient autour de la cour[66] ». Mais ce procédé, qui témoigne d'une réelle préoccupation de bâtisseur, et reprend, sans évidemment le savoir, la solution adoptée près de deux siècles plus tôt par l'Anonyme ferrarais, entraîne le rétrécissement des auvents encadrant le *compluvium*, lequel se trouve réduit à l'état de chéneau autour d'un péristyle ; et de ce fait la description vitruvienne s'en trouve encore moins bien comprise[67].

20 On mesure à ces observations la confusion dans laquelle l'interprète français du *De architectura* se trouve encore plongé. Paradoxalement, cette confusion résulte en partie des efforts souvent contradictoires consentis par ses prédécesseurs pour décrypter les passages les plus difficiles de ce livre VI : on s'en rend compte lorsqu'il passe rapidement en revue les différentes conjectures textuelles ou graphiques proposées par Giocondo, Philandrier, Barbaro, Palladio, Vignola, Scamozzi et même Baldus, pour les rejeter toutes en bloc au profit de sa propre lecture[68]. Ce comportement n'est pas seulement dû à la suffisance dont notre architecte lauréat donne diverses preuves dans le cours de son livre, mais aussi au sentiment que la diversité des interprétations antérieures tend à prouver, de son point de vue, que tout reste à faire pour comprendre la nature des cours intérieures des maisons romaines. Comme d'autre part, Perrault, à la différence de Palladio, n'a pas en vue l'élaboration d'un type d'habitat patricien qui puisse bénéficier de la caution des exemples antiques, il ne consacre aucune réflexion au problème de la solennisation des façades, pour lequel Vitruve, à vrai dire, ne fournissait guère d'indices[69]. Du fait qu'enfin sa connaissance de l'architecture antique reste livresque et ne s'appuie nullement, comme celle de la plupart des architectes de l'époque de l'humanisme, sur une familiarité réelle avec les ruines romaines, il n'a pas les intuitions qui pouvaient, de temps à autre, éclairer ces derniers, même si leurs références en matière d'habitat antique restaient fondées sur de fausses attributions. Les seules observations concrètes sur lesquelles Perrault s'efforce d'étayer ses restitutions sont tirées de la pratique contemporaine, et il en est réduit à citer, à propos des modifications proportionnelles théoriquement rendues nécessaires par la taille des édifices, la statue colossale qu'il a « mise au haut de l'Arc de Triomphe, que le Roy fait bâtir au bout de l'avenue de Vincennes[70] », ou à propos des descentes d'eau internes, à rappeler une fois de plus ce qu'il a réalisé au Louvre ou à l'Observatoire[71]. C'est cette absence d'actualité des données antiques, pour ce qui concerne l'habitat, qui rend ses hypothèses planimétriques aussi peu crédibles : à la différence de Palladio, que son projet d'architecte rendait apte à comprendre sinon dans leur détail, du moins dans leur principe et leur finalité, tant de structures de la *domus* vitruvienne, Perrault reste extérieur au texte et se contente d'en donner une interprétation qu'il croit novatrice et qui n'est, à bien des égards, qu'arbitraire. Il est cependant une composition qui a retenu l'attention de l'architecte dans ce livre VI, c'est celle du salon dit égyptien, ou « salle égyptienne », décrite en 3, 9 ; si l'image en élévation qu'il en donne est plus que toute autre calquée sur celle de Palladio[72], il en souligne la beauté et les avantages, et saura s'en souvenir, en la combinant avec sa restitution de la basilique de Fano[73], non pas il est vrai pour la réalisation d'une demeure, mais pour le projet de reconstruction de l'église abbatiale de Sainte-Geneviève à Paris[74]. Tant il est vrai que le transfert du sacré au profane que nous avions noté à propos des façades sous fronton de Palladio peut

aussi s'effectuer dans l'autre sens, le schéma basilical antique, même surinterprété comme c'est le cas en l'occurrence, s'appliquant sans difficulté, c'est un fait bien connu, mais dont nous avons ici en quelque sorte la démonstration en acte, rare pour la France, aux édifices cultuels de type post-tridentin à nef centrale processionnelle.

NOTES

1. Voir sur ce point Renato DE FUSCO, *L'Architettura del Quattrocento*, Turin, UET, 1984, p. 78 et suiv.

2. Richard KRAUTHEIMER, « Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora rivisitate », dans *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo,* Milan, Bompiani, 1994, p. 233-257.

3. Daniele BARBARO, *I Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venise, F. de' Franceschi & J. Criegher, 1567, p. 283.

4. Cette terminologie est d'autant moins explicitée par Vitruve qu'elle est censée être familière à ses lecteurs, du moins pour l'essentiel. Et bien sûr elle semble n'avoir jamais été assortie de la moindre illustration. Voir sur cette question notre étude « Vitruve et l'illustration des traités d'architecture. Histoire d'un malentendu », dans Claude NICOLET (éd.), *Les Littératures techniques à l'époque romaine*, Genève, Fondation Hardt, 1996, p. 19-44.

5. Dès le milieu du XVI^e^ siècle s'est en fait posé en Italie le problème de l'élaboration d'une nouvelle typologie de la demeure princière, seigneuriale ou cardinalice qui fût en rupture ostensible avec les traditions de l'habitation féodale. Voir sur ce point les observations de Hubertus GÜNTHER, « Dal Palazzo di Mecenate al Palazzo Farnese : la concezione rinascimentale della casa antica », dans Aurora SCOTTI TOSINI (éd.), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, Milan, Edizioni Unicopli, 2001, p. 218-138. L'un des textes les plus significatifs à cet égard est sans doute celui que Flavio Biondo a rédigé dans le prologue du livre IX de sa *Roma triumphans* (1457-1459). Nous traduisons : « Aujourd'hui il n'est personne parmi les citoyens de Rome, Venise, Gênes, Florence, Milan, Naples ou Sienne ou de quelqu'autre riche et fameuse cité d'Italie qui puisse se vanter de posséder une demeure qui par sa magnificence et sa splendeur égale celles de la Rome antique. » Quelques décennies plus tard, le palais du cardinal Raffaele Riario, qui deviendra ensuite, sur l'initiative du pape Léon X, celui de la Chancellerie apostolique, apparaît comme un véritable manifeste : on a pu écrire que sa construction, entre 1488 et 1511 (la date de 1495 qui apparaît sur la frise de sa façade se réfère selon toute apparence à l'achèvement de la première partie du programme), et l'édition du texte de Vitruve par Giovanni Sulpicio da Veroli en 1487-1488, constituaient les deux aspects d'une même entreprise culturelle, voulue, soutenue et financée par Riario, auquel l'auteur de l'*editio princeps* dédie d'ailleurs son œuvre. Voir Roberto GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Rome/Bari, Laterza, 2003, p. 553-556.

6. Claudio SGARBI, *Vitruvio ferrarese. De architectura. La prima versione illustrata*, Modène, Franco Cosimo Panini, 2004.

7. De nombreux exemples de corrections ou de suggestions interlinéaires, dont beaucoup sont pertinentes, sont relevés par Claudio SGARBI, *Vitruvio ferrarese, op. cit.* n. 6, p. 59-93.

8. Voir maintenant les deux ouvrages parus presque simultanément de Marco BIFFI, *Franscesco di Giorgio Martini. La traduzione del* De architectura *di Vitruvio*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2002 ; et de Massimo MUSSINI, *Francesco di Giorgio e Vitruvio. La traduzione del "De architettura" nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabecchiano II.I.141,* Florence, Olschki, 2003, 2 vol.

9. VITRUVE, VI, 3, 1 : *Cava aedium quinque generibus sunt distincta…* Comme souvent, les termes qui ouvrent un chapitre ou un paragraphe en constituent le titre. Varron, *De Lingua Latina*, V, 161, en donne la définition suivante : *Cavum aedium dictum qui locus tectus intra parietes relinquebatur patulus, qui esset ad communem omnium usum.* Les traductions ou transpositions données par les architectes de la Renaissance prouvent qu'ils comprenaient bien le terme latin : Alberti emploie dans son *De re aedificatoria* (V, 17) le mot *sinus*, qui évoque à la fois la notion de cœur et celle de creux ; Francesco di Giorgio Martini écrit « conchavità delle chase » ; Fabio Calvo « cortili e spazi di mezzo » ; Barbaro « cortili o corti ». Mais la localisation de cet élément est chez tous ces auteurs fautive, en ce qu'ils veulent y voir, en bonne logique d'ailleurs, l'aire découverte des péristyles.

10. *Ibid.: in atrii latitudine.*

11. Louis CALLEBAT, *Vitruve. De l'architecture, livre VI*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 96.

12. Claudio SGARBI, *Vitruvio ferrarese…, op. cit.* n. 6, p. 77-78 et p. 104-106 du fac-simile.

13. Il figure en effet, p. 104, des « tetrastila » dotés de nombreuses colonnes, comme des *atria* corinthiens.

14. Voir VITRUVE, *op. cit.* n. 9. Sur le livre *De partibus aedium* de Grapaldus, et le fait qu'il ait servi de caution à la situation du *cavum aedium* au centre du péristyle, voir l'article fondateur de Pier Nicola PAGLIARA, « L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane », *Controspazio*, IV, 1977, p. 22-37.

15. Voir les figures de son édition de 1511, p. 63r° et 64v°.

16. Silvio FERRI, « Note archeologico-critiche al testo di Vitruvio », *Studi classici e orientali*, VI, 1956, p. 235 et suiv.

17. Antonio CORSO, dans Pierre GROS (éd.), *Vitruvio de Architectura*, Turin, Einaudi, 1997, I, p. 392-393 et p. 494-495. La traduction qu'il propose est la suivante : « Analogamente la larghezza sia divisa in 10 parti. Di queste le tre parti a destra e a sinistra siano riservate alle celle minori o se colà vi saranno altri vani, a questi. »

18. Guglielmo MAETZKE, « Il nuovo tempio tuscanico di Fiesole », *Studi Etruschi*, 24, 1956, p. 227 et suiv. ; Ferdinando CASTAGNOLI, « Sul tempio 'italico' », *RM*, 73-74, 1966-1967, p. 10-14. Voir maintenant notre commentaire *ad loc.*, dans *Vitruve. De l'architecture*, livre IV, Paris, Cuf, 1992, p. 181-182.

19. Giovanni FRA GIOCONDO, *M. Vitruvius*, Venise, Giovanni da Tridentino, 1511, fol. 60r°-61r° et 62r°. Mais curieusement Giocondo dans la légende de ces figures parle de *cavaedium*. On mesure ici le degré de confusion entretenu, au niveau du moins de la terminologie, par le texte de Vitruve. Sur l'ensemble de la question, Linda PELLECCHIA, "Architects read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium in the Ancient House", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51, 4, 1992, p. 377-416.

20. Daniel BARBARO, *I Dieci libri…, op. cit.* n. 3, p. 280, 284 et 285 ; Andrea PALLADIO, *I Quattro libri dell' architettura*, Venise, Dominico de'Franceschi, 1570, II, 4, 5, 6, éd. L. Magagnato et P. Marini, Milan, Il Polifilo, 1980, p. 120-124. Voir aussi le commentaire de ces passages, p. 460-464.

21. Daniele BARBARO, *I Dieci libri…, op. cit.* n. 3, p. 290.

22. Renato DE FUSCO, *Il Codice dell'architettura. Antologia di trattatisti*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968, p. 572 ; voir aussi Andrea PALLADIO, *I Quattro libri…, op. cit.* n. 20, p. 460-461.

23. Sur l'inspiration « vitruvienne » de l'atrium-vestibule du palais Farnèse, voir Per Gustaf HAMBERG, « G. B. da Sangallo detto il Gobbo e Vitruvio : con particolare riferimento all'antico Castello Reale di Stoccolma », *Palladio*, 8, 1958, p. 15-21 ; Christoph Luitpold FROMMEL, « La construction et la décoration du palais Farnèse : Sangallo et Michel-Ange », dans *Le Palais Farnèse*, Rome, École française de Rome, 1981, I, 1, p. 135-138 ; Pier Nicola PAGLIARA, « Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista », dans Jean GUILLAUME (éd), *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1988, p. 179-206.

24. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri..., op. cit.* n. 20, II, 7, avec le commentaire de L. Magagnato et P. Marini, p. 463-464, où Paola Marini souligne l'efficacité de la démarche palladienne, l'enquête critique sur le texte de Vitruve, jugé d'ailleurs passablement obscur, et l'inventivité créatrice de l'architecte allant de pair, pour déboucher sur une restitution graphique qui s'efforce d'intégrer les différentes composantes de la *domus.*

25. Daniele BARBARO, *I Dieci Libri..., op. cit.* n. 3, p. 283 : « I nomi de i Cavedi si pigliano, o dall'usanza di diverse città, o dalla forma loro. Sono detti ancho Atria, ma per un altro rispetto, perche Cavaedium è detto rispetto a quella parte che è scoperta, e che piove nel mezo, Atrium rispetto a quella parte che è coperta. »

26. Giovan Antonio RUSCONI, *Della architettura*, Venise, Giolitti, 1590, p. 86 : « Questa regola (di Vitruvio) non vediamo hoggidi essere stata usata se non da Antonio da Sangallo nel Palazzo dei Farnesi in Roma » (éd. CISA, *Testi e fonti per la storia dell' architettura*, Vérone/Vicence, Colpo di fulmine/C.I.S.A. A. Palladio, I, 1996).

27. VITRUVE, VI, 5,1 et 2 ; VI, 7, 3 et 5.

28. Xavier LAFON, « Dehors ou dedans ? Le vestibulum dans les domus aristocratiques de la fin de la République et au début de l'Empire », *Klio*, 77, 1995, p. 405-423 ; Louis CALLEBAT, *Vitruve... op. cit.* n. 11, p. 172-173.

29. VI, 5, 2.

30. VI, 5, 2 et V, 6, 9 (définition de la porte « royale » du théâtre latin).

31. Pierre GROS, « L'*auctoritas* chez Vitruve. Contribution à l'étude de la sémantique des ordres dans le *De Architectura* », dans Herman GEERTMAN et Jan J. DE JONG (éd.), *Munus non ingratum: proceedings of the international symposium on Vitruvius' De architectura and the Hellenistic and republican architecture*, *Babesch supplément 2,* Leyde, 1989, p. 126-133.

32. Louis CELLAURO, "Daniele Barbaro and Vitruvius: the architectural theory of a Renaissance humanist and patron", *Papers of the British School at Rome*, 72, 2004, p. 293-329. Il s'agit de la planche de la p. 281 de l'édition de 1567.

33. Claudio SGARBI, *Vitruvio ferrarese..., op. cit.* n. 6, p. 106 et p. 110-111 du fac-simile. Vittorio PIZZIGONI au n° 29 du catalogue de l'exposition *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Vicence, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, Venise, Marsilio, 2005, p. 229-231, souligne avec raison la « singularité surprenante » du système d'entrée de la maison vitruvienne dessiné par cet auteur.

34. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri...*, *op. cit.* n. 20, II, 14 et 15. Voir maintenant Howard BURNS, « Palladio e la villa », dans *Andrea Palladio e la villaveneta... op. cit.* n. 33, p. 65- 103.

35. Litta MEDRI, « La villa di Poggio a Caiano », dans *L'Architettura di Lorenzo il Magnifico*, cat. d'expo., (Florence, Spedale degli Innocenti, 1992), Cinisello Balsamo/Milan, Silvana Editoriale, 1992, p. 88-100 ; Daniela LAMBERINI, « La villa medicea e le cascine di Poggio a Caiano », dans *Andrea Palladio e la villa veneta, op. cit.* n. 33, p. 221-227.

36. Sur la datation du manuscrit de Ferrare, Claudio SGARBI, *Vitruvio ferrarese..., op. cit.* n. 6, p. 11-49, particulièrement p. 35 et suiv. Le problème chronologique reste cependant ouvert, si l'on prend en considération le niveau d'élaboration des dessins, qui semble plutôt imputable à un architecte du premier quart du XVI^e^ siècle. Voir sur ce point notre recension du volume de Sgarbi, à paraître dans *Annali di architettura*.

37. Vittorio PIZZIGONI, dans *Andrea Palladio e la villa veneta, op. cit.* n. 33, p. 229-231.

38. VITRUVE, VI, 7,5 ; voir Louis CALLEBAT, *Vitruve..., op. cit.* n. 11, p. 232-233.

39. VITRUVE, IX, 4 ; Giovanni ORLANDI (éd.), Milan, Il Polifilo, 1966, p. 809. Traduction française de Pierre CAYE et Françoise CHOAY (éd.), Paris, 2004, p. 437 : « Le fronton des maisons privées ne rivalisera en aucune partie avec la majesté du temple. Toutefois, le vestibule sera embelli par une façade plus élevée que le reste de l'édifice et même par la dignité d'un fronton. » Le relatif embarras de la formule reflète bien la volonté, toujours présente chez Alberti, de fuir toute

somptuosité (il le dit encore au début du même chapitre : « *Odi sumptuositatem* »), et en même temps le désir de se plier aux exigences des notables de son temps.

40. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri..., op. cit.* n. 20, II, 16, p. 172.

41. Christoph Luitpold FROMMEL, « Roma e la formazione architettonica del Palladio », dans André CHASTEL et Renato CEVESE (éd.), *Andrea Palladio : nuovicontributi*, Milan, Electa, 1990, p. 146-165 et particulièrement p. 151-152.

42. Comme c'est le cas par exemple pour la villa de Francesco Trissino, près de Vicence, ou de Giovanni Battista dalla Torre, près de Vérone (II, 17).

43. Luigi POLACCO, « La posizione di Andrea Palladio di fronte all'antichità », *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, VII, 2, 1965, p. 59-76.

44. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri..., op. cit.* n. 20, II, 16, p. 173 : « Vitruvio, nel suo terzo libro al capitolo ultimo, ci insegna come si deve fare. » Palladio se réfère ici à *De Architectura*, III, 5.

45. VITRUVE, II, 16. Voir sur ce point Erik FORSSMAN, « Palladio e Vitruvio », *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, IV, 1962, p. 31-42. Il est patent ici que l'expérience acquise auprès de Barbaro lors de l'élaboration du commentaire et de l'illustration du livre II du *De architectura* a joué dans cette démarche le plus grand rôle ; voir Daniele BARBARO, *I Dieci libri..., op. cit.* n. 3, p. 166-170.

46. Le thème, récurrent chez Vitruve, apparaît non seulement au livre II, mais aussi au livre IV (origine de l'entablement dorique, en IV, 2). Sur ces questions, voir notre commentaire du livre II, *Vitruve, De l'architecture, livres II, III, IV*, Belles-Lettres, CUF, Paris, 1999, p. 68-74.

47. VITRUVE, II, 1, 3 : « *Primumque furcis erectis et virgulis interpostis luto parietes texerunt.* »

48. Daniele BARBARO, *I Dieci libri..., op. cit.* n. 3, p. 167-171. Voir aussi Pierre GROS, *Vitruve, De l'architecture..., op. cit.* n. 46, p. 69-70.

49. Voir Daniele BARBARO, *I Dieci libri..., op. cit.* n. 3, p. 69 : « Bella e degna cosa è da considerare come l'arte si fonda sopra la natura, non mutando quello che è per natura, ma facendolo piu perfetto e adorno. »

50. Renato DE FUSCO, *L'Architettura del Cinquecento,* Turin, UTET, 1981, p. 54-55.

51. Andrea PALLADIO, *I Quattro libri..., op. cit.* n. 20, II, 6, p. 125-126 et p. 461-463. Voir aussi la monographie de Elena BASSI, *Il Convento della Carità*, Vicence, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1971.

52. Werner OECHSLIN, *Palladianesimo. Teoria e prassi*, Venise, Arsenale Editrice, 2006, p. 96-105.

53. Le livre VI ne comporte dans l'édition de 1684 que 6 planches, dont une non numérotée, quand les autres livres consacrés à l'*aedificatio* en comportent tous beaucoup plus : 14 pour le livre V, 14 pour le livre IV et 16 pour le livre III. Par exemple, Perrault, qui est en général si prolixe dans ses notes, se trouve visiblement un peu « sec » lorsqu'il s'agit de commenter les *œci* ; il se rabat alors, prenant le prétexte de la simplification des entablements des ordres superposés intérieurs, sur la description détaillée des « Piliers de Tutelle », p. 217-219 de son édition de 1684 (Claude PERRAULT, *Les Dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en français, avec des notes et des figures,* Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1684*)*, ce qui pour les archéologues est assurément fort utile, mais n'est pas précisément bien venu dans le contexte. En fait, l'image qu'il donne ici, dans une planche non numérotée (pour souligner tout de même qu'elle n'a pas la prétention d'illustrer le texte de Vitruve), est beaucoup moins précise que celle qu'il avait réalisée sur place lors de son passage à Bordeaux en 1669, avant la destruction de ce vestige insigne. Voir Dany BARRAUD et Genive CAILLABET-DULOUM, « *Burdigala.* Bilan de deux siècles de recherches et découvertes récentes à Bordeaux », dans Joaquín RUIZ DE ARBULO (éd.), *Simulacra Romae. Roma y las capitales provinciales delOccidente Europeo. Estudios arqueologicos,* Tarragone, Edicions El Mèdol, 2004, p. 247.

54. Vincenzo SCAMOZZI, *L'Idea della architettura universale*, Venise, 1615, I, 3, 5, p. 236. Voir maintenant l'édition en fac-similé due à Franco BARBIERI et Werner OECHSLIN, dans la série *Testi e*

fonti per la storia dell'architettura, Vicence, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1997, t. I.

55. Voir Daniele BARBARO, *I Dieci libri...*, *op. cit.* n. 25.

56. Claude PERRAULT, *Les Dix livres..., op. cit.* n. 53, p. 212, n. 1 : « Scamozzi brouille encore davantage tout cela ; car il ne distingue point les *Atrium* de Vitruve de ses *Cavaedium*, en sorte qu'il attribue au *Cavaedium* les proportions qui sont ici données à l'*Atrium*, sans dire sur quoi il se fonde. » Remarquable exemple de critique textuelle fonctionnant à contresens.

57. Claude PERRAULT, *Les Dix livres...*, *op. cit.* n. 53, p. 213, pl. LIII.

58. Le texte d'Aulu-Gelle cité p. 212, n. 1, sans doute d'après Alberti, contient en lui-même une information digne de considération. Il s'agit du fameux passage de *Nuits Attiques*, XVI, 5, 1-4, qui reproche à ses contemporains de confondre *vestibulum* et *atrium*. Mais tout dépend de l'usage qu'on en fait. Voir Pierre GROS, *Architecture romaine : du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, t. II, *Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, Picard, 2006 (1ère éd. 2001), p. 159.

59. Voir VITRUVE, *op. cit.* n. 9.

60. Claude PERRAULT, *Les Dix livres..., op. cit.* n. 53, p.208, n. 1.

61. Selon VITRUVE, VI, 3, 7.

62. Malgré ses bonnes lectures des textes anciens, qui lui permettent de constater que les mots *cavaedium*, *atrium*, *vestibulum* et *aula* ont souvent chez les « grammairiens » une signification voisine, il croit observer que les figures des *cavaedia*, telles que Vitruve les présente, n'ont pas de relation avec celles des *atria*. Ce qui se produit ici, à l'insu même de notre auteur, c'est, indépendamment de la difficulté suscitée par le mode de présentation du théoricien latin, le fait qu'il a intériorisé comme la seule possible l'hypothèse de Barbaro-Palladio pour l'ordonnance des *atria*.

63. Ce en quoi il a raison. Et de la même façon, il n'a pas tort de reprocher à Barbaro et à Palladio de considérer les *cavaedia –atria* comme des « salles couvertes ».

64. Claude PERRAULT, *Les Dix livres..., op. cit.* n. 53, p. 207, explication de la pl. LI.

65. *Ibid.*, p. 208, n. 3 et 4.

66. *Ibid.*, p. 206-207, pl. LI, fig. 1.

67. On notera à ce propos que, allant impavide jusqu'au bout de sa logique, Perrault croit devoir ajouter en V, 3, 1, dans la phrase où Vitruve décrit les *atria* tétrastyles, le mot *parietibus* (*et utilitatem trabibus*, *et* parietibus *firmitatem*), s'offrant même, en bon latiniste qu'il était, le luxe d'un chiasme, pour souligner que la présence des colonnes ne soulage pas seulement les poutres transversales mais aussi les murs, puisque c'est sur eux que prenaient appui, dans sa restitution, les « potences » de l'*atrium* toscan. C'est là l'une des rares modifications du texte latin, en général recopié sur celui de Giocondo, que s'autorise notre auteur. Une telle audace prouve l'importance qu'il attache à sa restitution.

68. Claude PERRAULT, *Les Dix livres..., op. cit.* n. 53, p. 206-208.

69. Seule apparemment la colonnade du Louvre lui a donné l'occasion, mais dans un contexte bien particulier, de mettre en place un fronton monumental en position centrale. Ce n'est assurément pas un hasard s'il en parle à propos des vestibules des grands édifices (*Ibid.* p. 214, n. 6).

70. *Ibid.* p. 205, n. 3.

71. *Ibid.* p. 208, n. 5.

72. *Ibid.*p. 216, pl. LIV. Voir Andrea PALLADIO, *I Quattro libri...*, *op. cit.* n. 20, II, 10, p. 42.

73. Claude PERRAULT, *Les Dix livres..., op. cit.* n. 53, p. 154, n. XL.

74. Voir Antoine PICON, *Claude Perrault, 1613-1688 ou la curiosité d'un classique*, Paris, Picard, 1988, p. 237-245.

AUTEUR

PIERRE GROS

Correspondant de l'Institut, émérite de l'Institut universitaire de France et de l'université d'Aix-Marseille I. Archéologue et latiniste, il a participé à divers chantiers en France, Italie, Tunisie et Turquie, et a dirigé pendant quinze ans l'Institut de recherche sur l'architecture antique (CNRS). Auteur d'une vingtaine de livres et de plus de trois cents articles, il a pris une part importante à la publication et au commentaire du *De architectura de Vitruve* aux Belles Lettres et aux éditions Einaudi (Turin). En tant que membre du Conseil scientifique du Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, il participe régulièrement aux activités et aux publications de ce Centre. Il est entre autres l'auteur d'un *Palladio e l'Antico* (Marsilio, Venise, 2006).