



HAL
open science

La ville et le paysage du XIXe siècle. "Paris, la place de la Concorde et l'aménagement des Champs-Élysées". Un architecte : J.I Hittorff

Chantal Lecas-Martinon, Jacques Guillerme, Jean-Pierre Martinon

► To cite this version:

Chantal Lecas-Martinon, Jacques Guillerme, Jean-Pierre Martinon. La ville et le paysage du XIXe siècle. "Paris, la place de la Concorde et l'aménagement des Champs-Élysées". Un architecte : J.I Hittorff. [Rapport de recherche] 396/86, Ministère de l'urbanisme, du logement et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Groupe d'étude sur l'architecture et l'archéologie au XIXe siècle (GEAA XIX). 1986. hal-01901085

HAL Id: hal-01901085

<https://hal.science/hal-01901085>

Submitted on 22 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

396

GROUPE D'ETUDE SUR
L'ARCHITECTURE ET L'ARCHEOLOGIE
AU XIXe SIECLE
G E A A 1 9
2, Rue Danton 75006 Paris

La ville et le paysage au XIXe siècle

"PARIS, LA PLACE DE LA CONCORDE ET
L'AMENAGEMENT DES CHAMPS-ELYSEES"

un architecte : J.-I. HITTORFF

CHANTAL LECAS-MARTINON
en collaboration avec Jacques GUILLERME et Jean-Pierre MARTINON
Rapport final de recherche

Rédacteurs du catalogue :
Sylvain BELLENGER, Françoise BOUDON, Jean-Marie BRUSON,
Domitila CAVALETTI-GUILLERME, Marc DEMING, Karl HAMMER,
Thomas von JOEST, Chantal LECAS-MARTINON, Georg-Hans NIEMEYER,
Werner SZAMBIEN, Claudine de VAULCHIER, Françoise WAQUET, Uwe WESTFEHLING.

Ministère de l'urbanisme du logement et des transports - Direction de
l'architecture - Sous-Direction de l'enseignement et de la recherche,
Secrétariat à la recherche architecturale. (Décision de subvention du
7 mai 1980. Contrat N° 80.01.275.00.223.75.01.)

Octobre 1986

GROUPE D'ETUDE SUR
L'ARCHITECTURE ET L'ARCHEOLOGIE
AU XIXe SIECLE
G E A A 1 9
2, Rue Danton 75006 Paris

La ville et le paysage au XIXe siècle

"PARIS, LA PLACE DE LA CONCORDE ET
L'AMENAGEMENT DES CHAMPS-ELYSEES"

un architecte : J.-I. HITTORFF

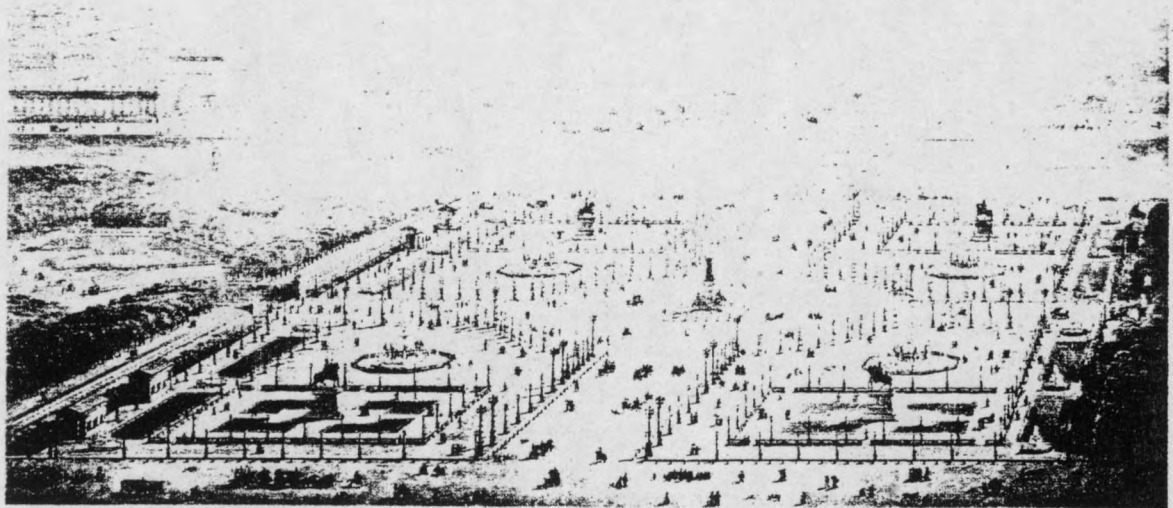
CHANTAL LECAS-MARTINON
en collaboration avec Jacques GUILLERME et Jean-Pierre MARTINON
Rapport final de recherche

Rédacteurs du catalogue :
Sylvain BELLENGER, Françoise BOUDON, Jean-Marie BRUSON,
Domitila CAVALETTI-GUILLERME, Marc DEMING, Karl HAMMER,
Thomas von JOEST, Chantal LECAS-MARTINON, Georg-Hans NIEMEYER,
Werner SZAMBIEN, Claudine de VAULCHIER, Françoise WAQUET, Uwe WESTFEHLING.

Ministère de l'urbanisme du logement et des transports - Direction de
l'architecture - Sous-Direction de l'enseignement et de la recherche,
Secrétariat à la recherche architecturale. (Décision de subvention du
7 mai 1980. Contrat N° 80 . 01 . 275 . 00 . 223 , 75 . 01 .)

Octobre 1986

HITTORFF



HITTORFF

UN ARCHITECTE DU XIX^{ème}

MUSEE CARNAVALET

20 Octobre 1986-4 Janvier 1987

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Remerciements	9
Avant-Propos	11
Bernard de MONTGOLFIER	
CATALOGUE	
Jacques-Ignace Hittorff, 1792-1867	17
Karl HAMMER	
L'Architecte des Fêtes et Cérémonies Royales	27
Françoise WAQUET	
Les Voyages d'Études d'Hittorff en Angleterre, Allemagne et Italie	41
Uwe WESTFEHLING	
Le Théâtre-Italien, Salle Favart	59
Jean-Marie BRUSON	
Le Théâtre de l'Ambigu-Comique	69
Jean-Marie BRUSON	
La Place de la Concorde	75
Jean-Marie BRUSON	
L'Église Saint-Vincent-de-Paul	111
Claudine de VAULCHIER	
Hittorff et les Embellissements des Champs-Élysées	153
Thomas VON JOEST	
Le Panorama	163
Uwe WESTFEHLING	
Le Cirque d'Été	171
Thomas VON JOEST	
Des Restaurants, des Cafés d'un Théâtre jadis célèbre du Géorama et de la grandeur de quelques projets	189
Thomas VON JOEST	
La Place de l'Étoile	207
Uwe WESTFEHLING	
Les Projets pour le Bois de Boulogne	213
Thomas VON JOEST	

Le Cirque d'Hiver Mark DEMING	217
La Mairie du 1 ^{er} arrondissement Mark DEMING	229
L'Institution E. Napoléon Werner SZAMBIEN	245
Le Temple des Muses Claudine de VAULCHIER	259
Hittorff et la Nouvelle Gare du Nord Thomas VON JOEST	267
Architecture privée Architecture domestique Françoise BOUDON	279
Hittorff et les Laves émaillées 1832-1838 Claudine de VAULCHIER	297
MISCELLANÉES	
Hittorff et les Peintures de Saint-Vincent-de-Paul Sylvain BELLENGER	309
Hittorff, Historien d'Art et Archéologue Hans Georg NIEMEYER	319
La Place de la Concorde, Hittorff et l'Esthétique moderniste Chantal LECAS-MARTINON	325
Hittorff et l'Académie des Beaux-Arts Dómitila CAVALETTI-GUILLERME	331
J.-I. Hittorff : Notes sur les Temples Antiques de la Sicile	336
J.-I. Hittorff : Le programme décoratif de Saint-Vincent-de-Paul	341
J.-I. Hittorff : Nécrologie de Joseph Le Cointe	347
Beulé : Éloge de Hittorff prononcé dans la séance publique à l'Académie des Beaux-Arts le 12-12-1868	349
Chronologie	355

Rédacteurs du catalogue

Sylvain BELLENGER, Françoise BOUDON, Jean-Marie BRUSON, Domitila CVALETTI-GUILLERME,
Marc DEMING, Karl HAMMER, Thomas von JOEST,
Chantal MARTINON, Georg-Hans NIEMEYER, Werner SZAMBIEN,
Claudine de VAULCHIER, Françoise WAQUET, Uwe WESTFEHLING.

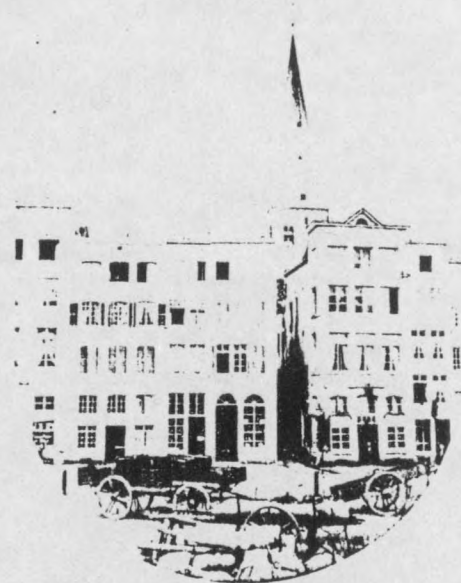


Jacques-Ignace Hittorff 1792-1867

Karl Hammer

Jacques-Ignace Hittorff est né à Cologne, le 20 août 1792, d'une famille d'artisans modestes, installés dans cette ville depuis plusieurs générations. Son père, qui aspire pour lui à un brillant avenir, le destine très tôt à la profession d'architecte et lui donne une éducation en conséquence. Après une formation théorique, Hittorff apprend les rudiments de sa profession future en participant à des chantiers. Il a l'occasion aussi d'établir les projets de quelques demeures bourgeoises de Cologne. De belles perspectives de carrière s'ouvraient à lui, lorsqu'il décide, en 1810 de quitter sa ville natale pour parfaire sa formation et ses connaissances.

A cette date, la Rhénanie était occupée par les Français et Paris attirait tout naturellement ces jeunes Allemands originaires des provinces Rhénanes, parce qu'elle était la capitale d'un Empire parvenu alors à son apogée et la principale métropole culturelle de l'Europe. Les étrangers viennent nombreux à Paris, suivre les leçons d'architecture de l'École des Beaux-Arts et en particulier ceux de Charles Percier qui est, avec son confrère Fontaine, l'Architecte en titre de l'Empereur et exerce une véritable fascination sur la jeune génération. Hittorff quitte une ville, Cologne, qui a encore une apparence toute moyen-âgeuse, mis à part quelques édifices et monuments plus récents. Il trouve à Paris la grandeur et la beauté d'une ville qui peut prétendre à être la plus moderne du monde et il n'a pas manqué de succomber à son charme. Tout en préparant son entrée à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts - fondée en 1807 par Napoléon - Hittorff visite chaque jour Paris et ses monuments. Il entre en 1811 dans l'atelier de Percier, qui s'est très tôt attaché à son jeune élève et le recommandera à l'architecte François-Joseph Bélanger quand celui-ci recherche un collaborateur pour ses travaux à la Halle au blé. Sous la direction de ce dernier Hittorff participe à la construction de l'audacieuse charpente en fonte de fer qui devait recouvrir l'édifice. Bien qu'il n'ait pas pris part à la conception de l'œuvre, il a acquis, en conduisant le chantier, une expérience irremplaçable des techniques de la construction



Maison natale.

métallique, étant confronté aux problèmes difficile que pouvait poser une charpente d'une aussi grande portée. Grâce à Bélanger, il deviendra un véritable professionnel et il s'ouvrira très largement à la culture architecturale de son temps.

À la fin de l'année 1813, la Rhénanie est occupée par les Alliés et au printemps suivant, c'est le tour de Paris. L'Empire va s'effondrer. Hittorff est le témoin de ces bouleversements politiques mais il ne semble pas s'en émouvoir outre mesure, pas plus qu'il n'est gagné par la fièvre et l'enthousiasme patriotique des Allemands. Pendant cette période, il poursuit patiemment ses études. Mais le Congrès de Vienne (1815), attribuant les provinces rhénanes à la Prusse, lui fera perdre sa nationalité française, qualité requise pour se présenter aux épreuves du Grand-Prix d'architecture mettant fin à une de ses ambitions légitimes.

Avec le retour des Bourbons, Bélanger retrouve ses fonctions d'architecte des Menus-Plaisirs du Roi, dont la mission est de préparer les fêtes et cérémonies de la cour. Par son intermédiaire, Hittorff est nommé tout d'abord inspecteur de ce département, avec son confrère Joseph Lecoq. À sa mort, en 1818, ils lui succèdent et ils élaborent et organisent ensemble tous les décors, des funérailles du duc de Berry (1820) au Sacre de Charles X, à Reims (1825).

Pendant cette période, Hittorff fréquente les salons et trouve rapidement sa place parmi les artistes et les intellectuels de son temps. En plus de ses fonctions officielles, il reçoit quelques commandes privées qui lui assurent des revenus confortables. Mais il ressent toujours très amèrement le fait de n'avoir pu se présenter au Grand-Prix ce qui lui aurait permis de faire ce voyage en Italie, si essentiel aux jeunes architectes à cette époque. Entre 1820 et 1821, il accomplit deux voyages d'étude, le premier en Angleterre où il rencontre les membres de la Société dei Dilettanti et se lie d'amitié avec l'architecte Charles Barry. Puis en Allemagne et en particulier à Berlin où il fait la connaissance de l'architecte Karl-Friedrich Schinkel. Il obtient peu après l'autorisation d'un congé pour accomplir un long voyage en Italie : il quitte Paris à la fin de l'année 1822, après avoir bien préparé son voyage, décidé à revenir avec quelque découverte de taille. Entre 1823 et 1824, il étudie les monuments antiques, aussi bien que ceux de la Renaissance et il se rend aussi en Sicile pour relever des monuments qui, à l'époque, étaient encore peu connus. La documentation qu'il rassemble, en compagnie de son ami Ludovic Zanetti lui servira par la suite dans deux importantes publications : sur *L'Architecture antique de la Sicile* (1827-1829) et sur *L'Architecture moderne de la Sicile* (1835).

Mais surtout, il découvre la polychromie de l'architecture grecque antique, une découverte à laquelle il s'était toutefois bien préparé, s'étant informé avant son départ des résultats des fouilles les plus récentes entreprises tant en Sicile qu'en Grèce, surtout par les architectes et antiquaires anglais. De retour en France, il fait part de ses découvertes d'abord à son maître Char-

les Percier qui lui rend visite pour venir voir ses dessins de restitution des temples antiques et tout particulièrement ceux de Sélinonte, une cité antique qui était entièrement en ruine au moment où Hittorff la « découvre ». Charles Percier l'encouragera à soutenir ses opinions sur la polychromie devant les membres de l'Académie des beaux-arts. Au départ il fait l'unanimité ; mais au fur et à mesure que Hittorff précise ses idées, avançant par exemple que les grecs avaient entièrement recouverts de fresques l'intérieur et l'extérieur de leurs temples, il commence à rencontrer de fortes oppositions. Il mène avec ardeur sa campagne pour la polychromie qui est finalement acceptée et reconnue par la communauté des archéologues après qu'il ait rectifié lui-même un certain nombre de ses propositions les plus aventureuses.

Devenu un helléniste convaincu, Hittorff ne se contente pas seulement d'appliquer sa doctrine de l'architecture polychrome dans les édifices qu'il construit, il leur applique aussi les principes grecs de construction et comme il avait médité et comparé les principaux exemples de leur architecture, il a fini par s'identifier entièrement à un architecte grec se voyant comme le nouvel Ictinus de l'architecture moderne. Après son retour d'Italie, il prend une position encore plus importante dans la vie artistique, scientifique et sociale à Paris. Son mariage, en 1824, avec Elisabeth Lepère, la fille d'un architecte célèbre et érudit lui apporte encore de nouvelles ouvertures. Il devient très à la mode et reçoit des commandes de la société élégante, construisant des maisons de campagne et des hôtels particuliers. La prospérité économique de la France, dans les années 1830 entraîne un développement spectaculaire de la construction. L'époque est également prospère pour les activités théâtrales. Hittorff a reconstruit un ancien théâtre, la salle Favart et en a bâti un nouveau, l'Ambigu-comique. Pour ces deux édifices, il applique très strictement l'enseignement qu'il a reçu de Charles Percier, avec une verve décorative et ornementale toute imprégnée de l'esprit de son maître. Mais il y applique aussi ses principes sur la polychromie, créant des décors très colorés qui correspondent d'ailleurs bien à la vie très mondaine de l'époque.

Au milieu des années 1830, Hittorff fait partie des architectes les plus sollicités et les mieux payés de Paris. C'est à lui que le roi Louis-Philippe confie la commande prestigieuse de l'aménagement de la place de la Concorde. Il doit cette commande à l'intervention d'Alexandre de Humboldt, ainsi que celle, non moins considérable de l'aménagement de la promenade des Champs-Élysées. Pour cette promenade si fréquentée par les parisiens, il construit des fontaines, des cafés, des salles de jeux, des kiosques et surtout un Panorama et un Cirque, en vis-à-vis, de part et d'autre de l'avenue. Pour ces deux édifices où étaient présentés des spectacles très populaires, il conçoit une architecture audacieuse. Tandis que le Panorama présente une charpente soutenue par des câbles métalliques, afin de libérer entièrement l'espace central à l'intérieur et permettre au public de



Portrait de Madame Hittorff, née Lepère, par J.A.D. Ingres (Musée du Louvre, Paris).



Portrait de Madame Hittorff sous les traits d'Héra, par J.A.D. Ingres (coll. particulière).

profiter pleinement de la vue des grands tableaux illusionnistes disposés sur les parois du pourtour de l'édifice, le Cirque, est entièrement polychrome et c'est d'ailleurs le premier édifice construit à Paris qui puisse prétendre à ce titre. Mais sa polychromie était encore très discrète : Hittorff ne faisant que souligner les formes et la modénature de l'édifice avec des tons colorés. Le succès qu'il rencontre lui apportera dix ans plus tard une seconde commande de cirque qu'il construit sur le boulevard des Filles du Calvaire et avec une polychromie nettement plus accusée.

Pendant toutes ces années, Hittorff s'occupe aussi de la construction d'une église à l'extrémité du faubourg Poissonnière. Il partage d'abord cette commande avec son beau-père, Jean-Baptiste Lepère, puis à partir de 1833, s'occupe le plus souvent seul de ce chantier. C'est surtout dans cette église, qu'il peut appliquer entièrement sa pensée et ses méditations sur l'architecture. Elle imite les plus beaux exemples de l'architecture de l'antiquité et de la Renaissance, mais sans copier aucun des modèles dont elle s'inspire. Hittorff voulait que cette église exprime son style propre, un style moderne car il apparaît au tra-



Portrait de l'architecte Lepère, 1831, par J.A.D. Ingres (Cabinet des Dessins).

vers de techniques nouvelles de construction et de décoration. Mais surtout il tient à démontrer à Saint-Vincent-de-Paul l'excellence du principe de l'Union des arts : il s'agit de confier à l'architecte la maîtrise complète de tout le programme décoratif afin de trouver un accord parfait entre l'architecture et le décor.

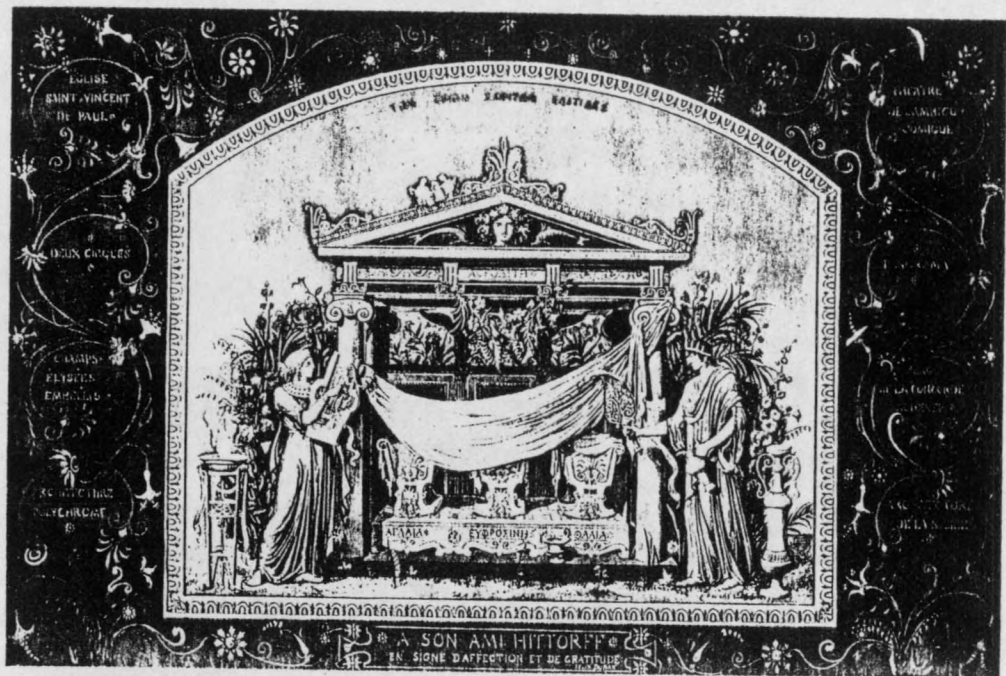
Hittorff restera toute sa vie un « classique » convaincu, qui ne cède pas aux tentations de l'ecclésiastique. Sous le Second Empire, alors que Paris s'agrandit et se transforme, il conserve des fonctions très importantes notamment grâce à la protection de l'empereur Napoléon III. Mais, comme tous ses confrères parisiens, il subit la loi très intransigeante du préfet Haussmann à qui il s'oppose à plusieurs reprises. Tout d'abord à l'occasion des travaux du Bois de Boulogne, commande que Haussmann lui retire purement et simplement puis, quelques années plus tard, dans la construction de la mairie du 1^{er} arrondissement où le préfet intervient de façon autoritaire dans ses projets.

Sa dernière grande œuvre, après la construction de la maison d'éducation qu'il construit dans le faubourg Saint-Antoine, sera la Gare du Nord. Confronté depuis les débuts de sa carrière avec l'architecture métallique, Hittorff est passé maître dans l'alliance des techniques les plus évoluées et des formes les plus historicistes. La façade en pierre de cette gare, fortement structurée, et dans le plus pur esprit classique ne révèle rien, au premier

abord de la vaste halle métallique qu'elle dissimule. C'est en cela aussi que Hittorff montre sa parfaite compréhension de l'architecture qui n'a pas à se soumettre à la technique, mais qui doit l'incorporer.

Au cours de sa vie, Hittorff a joué un rôle important dans la vie publique parisienne. Il fut un membre actif de plusieurs associations, parmi lesquelles, la Société libre des Beaux-Arts et la Société centrale des architectes. En 1853, il a été élu à l'Académie des beaux-arts, autant pour sa carrière d'architecte que pour ses travaux d'érudition. Il est connu à l'étranger, surtout en Angleterre et en Allemagne, et la plupart des Académies étrangères l'ont élu parmi leurs membres correspondants.

Si Hittorff n'a jamais eu d'activité d'enseignement, il a su encourager les jeunes artistes et les guider par son exemple. Il n'a jamais oublié ses origines allemandes et a beaucoup contribué à répandre les idées d'Outre-Rhin en France. Ses conceptions sur l'architecture reposent sur sa parfaite information des courants d'idées et des réalisations architecturales à l'étranger. De son savoir encyclopédique, il a laissé de nombreux témoignages dans des publications qui jalonnent toute son existence. Les œuvres dans lesquelles il a réalisé ses idées font partie de l'image de Paris et de l'architecture européenne du XIX^e siècle.



3 Portrait de Jacques-Ignace Hittorff par Carl Begas (1794-1854).

Mine de plomb et crayon sur papier. - 283 x 230. Daté 1821. Cologne, WRM, Z 1294.

4 Portrait de Jean-Baptiste Le Père (1761-1844). Lithographie par Galimard d'après un dessin de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867).

Musée Carnavalet Paris.

5 Portrait d'Isabelle Hittorff sous les traits d'Athéné par Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867).

Huile sur toile. Diamètre : 0,320. Cologne, WRM, 1092.

6 Projet pour un « Palais d'Institut Royal ». Dessin d'école. Élévation, coupe longitudinale et plan.

Plume, lavis et aquarelle sur papier. - 480 x 240. Paraphé Hittorff, daté 1820. Cologne, WRM, St 76.

7 Projet pour un « Nymphaeum ». Dessin d'école.

Élévation, coupe longitudinale et plan. Plume, lavis et aquarelle sur papier. - 520 x 290. Paraphé Hittorff et daté 1821. Cologne, WRM, St 75.

8 « Bains d'eau de mer et d'eau douce projetés et composés par C.-J. Hittorff architecte des M.P. du Roi » : Élévations, coupe transversale et plan.

Plume et lavis sur papier. - 820 x 630. Daté 1824. Cologne, WRMP, K 52, M 17, V 97.



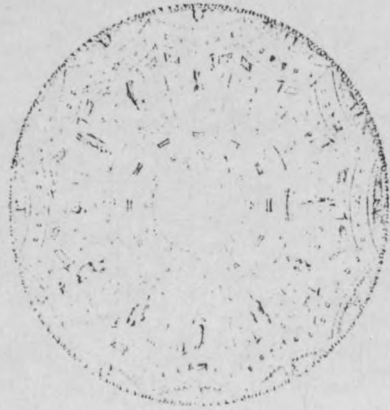
1 Portrait de Jacques-Ignace Hittorff par Félix-Joseph Barrias (1822-1907).

Huile sur toile. Musée municipal, Cologne, WRM, 1342.

2 Allégorie en hommage à Hittorff par Félix Duban.

Plume et aquarelle et lavis sur papier. - 280 x 490. Cologne, WRM, Z 2350.

Karl Hammer, - Jakob Ignaz Hittorff, ein Pariser Baumeister 1792-1867 -, Stuttgart 1968. Références bibliographiques voir pages 249-261.



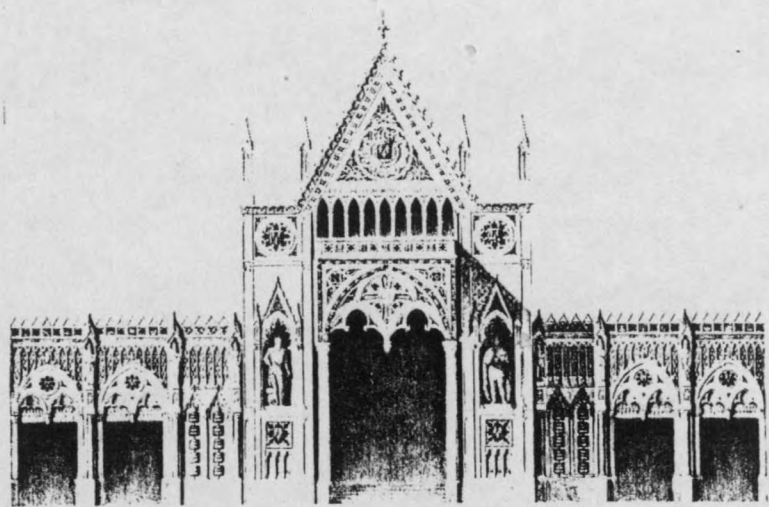
Plafond de la salle du Théâtre Italien (33).



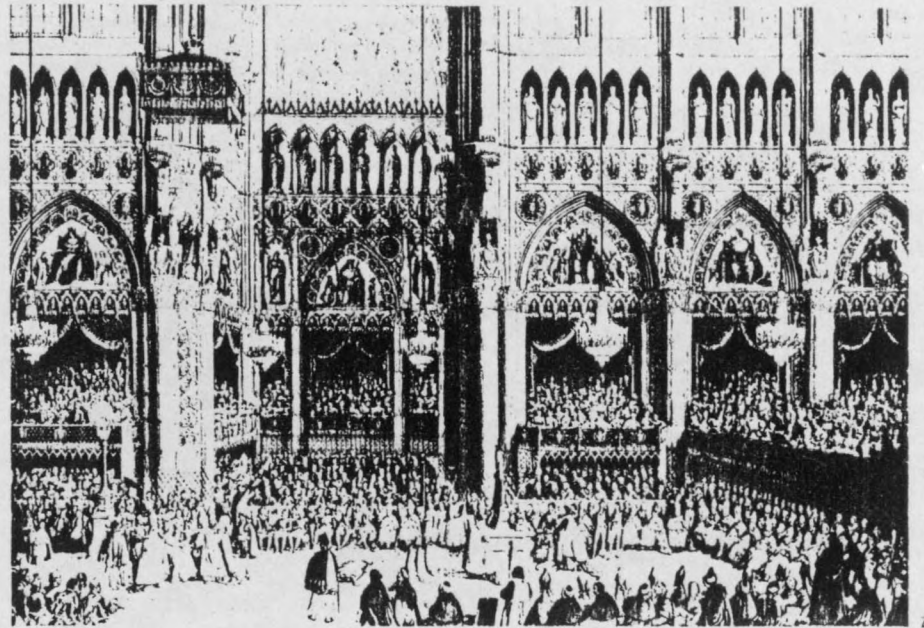
72



14



16



24 a

III. Serment de Charles X, Laffite-Hittorf-Lecoigne.
Cabinet des Dessins, Louvre.

La Place de La Concorde

L'image familière que le parisien ou le touriste gardent de la place de la Concorde doit autant, sinon plus, à Hittorff qu'à Gabriel. En effet, si la conception générale, très « ouverte », de la place, ainsi que son seul côté « architectural » — avec les pavillons jumeaux encadrant la rue Royale —, remontent à Gabriel et à la place Louis XV, l'ensemble du parti décoratif tel qu'il apparaît aujourd'hui, avec les statues des Villes, les colonnes et l'obélisque, est dû à l'intervention d'Hittorff, et c'est peut-être en ce point de la capitale que sa marque est la plus sensible.

LE CONCOURS DE 1829

La première rencontre d'Hittorff avec ce qui allait devenir une de ses œuvres majeures remonte à 1828. La place Louis XVI était toujours, alors « la place publique la plus déserte et la plus désagréable à l'œil par son étendue, (...) poudreuse en été ou défoncée et impraticable en hiver » (*L'Artiste*, 1834, p. 26). La loi du 20 août 1828 rendit à la Ville de Paris la place et les Champs-Élysées (qui depuis la Révolution étaient passés sous le contrôle de l'État), à charge pour celle-ci d'y entreprendre des travaux d'embellissement à concurrence d'une somme de 2 235 000 francs, dans une période de cinq ans. Cette loi fut aussitôt suivie d'un programme visant à « achever » enfin l'œuvre de Gabriel, et Martin-Pierre Gauthier, architecte de la place et des Champs-Élysées depuis 1825, fut tout naturellement d'abord pressenti. Bientôt pourtant s'imposa l'idée d'un concours. Ce concours fut pourvu d'un curieux règlement : il était en effet ouvert, d'une part, à dix candidats « désignés » (et qui seraient défrayés), et, d'autre part, à tous ceux qui le désireraient (mais qui ne recevraient aucune subvention). Hittorff se trouva être l'un des candidats désignés, aux côtés de Gauthier, Chatillon, Destouches, Gilbert, Lesueur, Villain, Vanclémpeute, Baltard et Lussan. Treize autres architectes présentèrent un ou plusieurs projets, et c'est un total de trente et un projets qui fut présenté au public d'avril à juin 1829.

Le programme du concours était le suivant :

« La loi du 20 août 1828 imposant l'obligation de conserver les deux fossés de la place Louis XVI qui bordent le jardin des Tuileries, les murs de soutènement de ces fossés ne devront subir aucune altération.

La symétrie exige que l'on conserve, autant que possible, les fossés correspondants du côté des Champs-Élysées (...).

La convenance qu'il y a de conserver les fossés adjacents aux Champs-Élysées n'entraîne pas celle de les maintenir à leur profondeur actuelle et dans l'état où ils sont ; on pourra, entre autres modifications, y admettre des effets d'eaux jaillissantes.

L'établissement de quatre fontaines monumentales symétriquement placées aux angles de la place, en dehors des lignes de circulation des voitures, et mises en harmonie avec le monument du centre, est une des principales conditions du projet. (...)

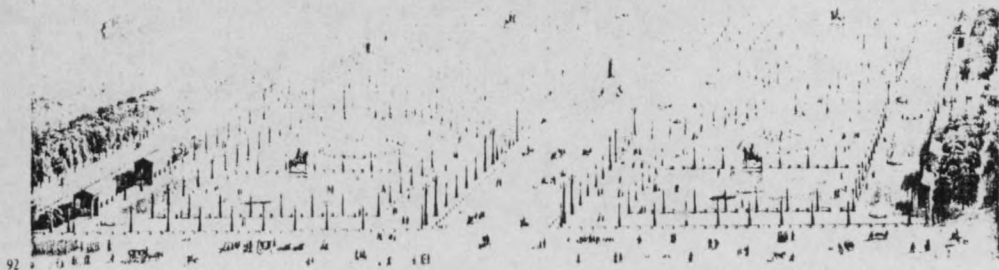
On pourra employer sur la place jusqu'à concurrence de 800 pouces d'eau.

L'aire de la place sera divisée en chaussées régulières pour la circulation des voitures, et en terre-pleins exclusivement réservés aux gens de pied.

Les chaussées établies dans de larges dimensions devront aboutir aux débouchés de la place qui seront conservés, et se concentrer au rond-point du milieu.

Les terre-pleins devront être bordés de trottoirs en larges dalles, et d'une belle dimension proportionnée à la grandeur de la place.

Il est à désirer que les trottoirs soient faits à compartiments et d'une manière monumentale (...). (A. Corréard, « Examen des projets présentés au concours sur les embellissements de la place Louis XV », *Journal du génie civil, des sciences et des arts*, juillet 1829, p. 323).



L'accueil de la critique fut en général sévère, aussi bien pour le programme que pour ses résultats : « Convenons donc avant tout que le programme était vicieux et cessons de nous étonner qu'il n'ait donné lieu qu'à une exposition stérile » (Picolet, « Place Louis XV. Concours, programmes, projets », *Journal du génie civil, des sciences et des arts*, juin 1829, p. 553). L'ensemble des projets fut jugé peu réalisable – spécialement dans le cadre d'une enveloppe budgétaire imposée –, et relevant plus de la décoration que de l'architecture : « ... ce qui devait être un concours d'architecture n'a rien de commun avec l'architecture

et (...) tout se réduit à un concours de peinture au lavis ou à l'aquarelle » (Picolet, *op. cit.*, p. 554).

La commission réunie par le préfet Chabrol choisit le projet de Destouches, mais aussi, pour le dessin des fontaines, celui de Lusson. Ce double choix, bien que prévu par le règlement du concours, ne manqua pas de provoquer un conflit entre les deux architectes, qui s'apaisa après que Lusson, protégé de Chabrol, eut réussi à s'approprier l'ensemble du programme. Les journées de Juillet vinrent tout remettre en question.

LE PROJET D'HITTORFF

Le projet d'Hittorff nous est connu grâce aux dessins conservés à Cologne et au croquis de l'un des carnets de l'École des Beaux-Arts (vol. IX, p. 42). Hittorff y comblait les fossés (à l'exception d'une étroite bande, le long des Tuileries), et délimitait, au centre de la place, un espace circulaire à l'aide de trente-deux statues entourant l'effigie de Louis XVI. Les quatre grands carrés formés par les deux voies coupant perpendiculairement la place, étaient divisés chacun en deux parties. La plus éloignée du centre de la place, ceinte d'une balustrade, contenait une « statue équestre de chef de race royale », tandis que la plus rapprochée s'ornait d'une grande fontaine. L'ensemble de la place était circonscrit par une balustrade et complété par de petits bâti-

ments, du côté des Tuileries et du côté des Champs-Élysées, destinés à des corps de gardes. Le projet n'échappa pas aux critiques. Son aspect très décoratif fut blâmé : « ... il n'y a rien dans la composition qui nous révèle l'architecture tel que nous l'entendons. Le talent de M. Hittorff (sic) serait plus approprié à des fêtes dans le genre de celles qu'on donnait autrefois à Versailles, si de pareilles folies pouvaient renaître de nos jours » (Corréard, *op. cit.*, p. 329), et les estimations données par l'architecte (qui dépassaient déjà largement les 1 500 000 francs alloués par la Ville) jugées bien insuffisantes : « Si contre notre attente, l'autorité adoptait ce projet, il faudrait doubler la somme demandée » (Corréard, *ibid.*).

91

La place Louis XVI en 1829.

Canella 1829.
H/b. – 290 x 400.
Signé et daté en b. à d. : Canella 1829.
Musée Carnavalet, inv. P. 36.

Cette peinture nous garde le souvenir de l'aspect peu citadin qu'avait gardé la place depuis la fin du XVIII^e siècle, et qu'elle conserva jusqu'aux interventions d'Hittorff sous la Monarchie de Juillet.

92

Projet pour la place Louis XVI, concours de 1829.

Vue perspective.
Plume et aquarelle. – 590 x 925.
Daté au verso : 1829.
Cologne, WRM, inv. Z 2404.
Reproduit en couleur p. 74.

On ne peut s'empêcher, en voyant le projet d'Hittorff, d'évoquer les réflexions qu'il inspira à Picolet (*op. cit.*, p. 575) : « Que de candélabres, grand Dieu ! On pourrait croire que l'auteur avait composé ce dessin pour quelque édition nouvelle de Rabelais, et qu'il avait en vue Panurge dans l'île des

Lanternes ». Moins ironique et plus pratique, Corréard remarquait, quant à lui : « Certes, il y a de quoi bien éclairer la place, mais n'en coûterait-il pas beaucoup à la ville pour alimenter ce luminaire ? » (*op. cit.*, p. 329). Les réverbères ressemblent déjà beaucoup à ceux qu'Hittorff dessinera pour la place de la Concorde ; on peut aussi noter déjà la même répartition entre « colonnes » et « candélabres », les colonnes ayant déjà le rôle de « dessiner (...) le contour et les principales subdivisions de la place » assigné aux futures colonnes rostrales.

93

Projet pour la place Louis XVI, concours de 1829.

Vue perspective et plan.
Plume. – 600 x 485.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 2, Pl. C. 7.

Hittorff a pris soin de tracer sur son plan, en filigrane, le dessin des fossés de Gabriel qu'il supprimait, ce qui permet de mieux saisir les altérations radicales qu'il apportait au dessin primitif. Si la prescription qui stipulait, dans le règlement du concours, que, du côté des Tuileries, « le mur de soutènement (du fossé) ne devait subir aucune altération », n'était pas précisément enfreint, en revan-

che, le fossé lui-même n'était plus conservé qu'à titre de souvenir, et plutôt pour rattraper la légère différence d'axe existant entre la terrasse des Tuileries et la place.

94

Croquis pour la statue équestre de Charlemagne, prévue pour la place Louis XVI.

Six dessins à la plume, sur calques, collés sur une feuille de papier.
Dimensions de l'ensemble : 455 x 300.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 2, Pl. C. 8.
Reproduit en couleur p. 77.

Les quatre statues équestres – il s'agissait de Clovis, de Charlemagne, de Saint-Louis et de Louis XII, « dont les noms rappellent les souvenirs de toutes les gloires » – aussi bien que les trente-deux statues entourant le monument à Louis XVI, étaient un ajout personnel d'Hittorff au programme du concours. Elles entraient pour une bonne part dans les dépassements de dépenses prévisibles. La statue de la place des Victoires, qui venait d'être refondue, ayant coûté à elle seule 600 000 francs, et Hittorff ne prévoyant pour ses quatre statues équestres qu'une somme de 320 000 francs, les critiques eurent beau jeu pour souligner l'irréalisme du devis.

94



95

Projet de fontaine pour la place Louis XVI, concours de 1829.

Élévation.
Plume et aquarelle. – 665 x 980.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 2, Pl. C. 9.

96

Détails des fontaines prévues pour la place Louis XVI.

Quatre dessins sur calques, collés sur une feuille de papier.
Dimensions de l'ensemble. – 460 x 300.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 2, Pl. C. 11.
Reproduit en couleur p. 77.

Les fontaines furent l'un des rares éléments dans le projet d'Hittorff qui trouvèrent grâce aux

yeux de la critique. Corréard (*op. cit.*) les jugeait « d'une très belle composition », mais doutait que les 800 pouces d'eau disponibles fussent suffisants pour les alimenter. Hittorff semble en avoir été très content lui-même, puisqu'il les réutilisa sans modification dans ses projets pour la place de la Concorde de 1833 (cf. n° 118). Il puisa peut-être son inspiration pour leur conception décorative dans ses croquis d'Italie ; on trouve, en effet, une certaine parenté, sinon dans la forme générale, au moins dans les détails décoratifs – tritons chevauchant des dauphins, bas-reliefs, etc. – entre son projet et la fontaine monumentale de la place de la cathédrale de Messine, qui fut publiée quelques années plus tard dans son *Architecture moderne de la Sicile* (pp. 38-39 et pl. 26 à 32).

LA NOMINATION D'HITTORFF

La révolution de Juillet n'avait pas remis en cause le contrat passé entre la Ville et l'État, concernant l'achèvement et les embellissements de la place qui reprenait le nom de Concorde, qu'elle avait eu de 1795 à 1815. Seule, la décision – controversée – du Conseil municipal, en date du 12 mars 1830, qui désignait Luson comme architecte de la place, devenait caduque. Pourtant, durant la période d'incertitude qui suivit la mise en place du nouveau gouvernement, Luson put se croire virtuellement encore chargé de l'aménagement de la place, et, en présentant son projet au Salon de 1831 (n° 2543), il le désigna comme « adopté par le Conseil municipal de la ville de Paris » ; son rival Destouches continuait, quant à lui, à réclamer justice et présentait également au Salon de 1831, son projet (n° 2667). C'est dans ce contexte incertain, encore obscurci par l'épidémie de choléra qui sévit à Paris de mars à juillet 1832, qu'intervint la nomination d'Hittorff comme architecte de la place de la Concorde. En effet, le 10 août 1832, Hittorff écrivait au Directeur des Travaux publics :

- En vous accusant la réception de la lettre que vous m'avez fait l'honneur de me transmettre et par laquelle M. le Ministre a daigné me nommer architecte en chef chargé des travaux pour l'achèvement de la place de la Concorde, je suis heureux de vous exprimer ma reconnaissance pour la part que vous avez dû prendre dans la distribution de cette faveur... (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 4, p. 116).

Il peut paraître un peu surprenant que la nomination d'Hittorff comme architecte d'un lieu entrant, depuis 1828, dans les attributions de la Ville de Paris se soit faite par l'entremise du ministre de l'Intérieur (Thiers). Mais l'obélisque, monument « national », relevant de l'administration gouvernementale – aussi bien, par ailleurs, que le fossé longeant les Tuileries, ou que le pont de la Concorde, complément de la place –, et les aménagements de la place, directement liés à l'érection du monolithe en son centre, furent étroitement contrôlés par le gouvernement, et plus particulièrement durant les ministères Thiers, qui semble avoir pris un intérêt personnel à la chose.

L'OBÉLISQUE

La première tâche qu'Hittorff entreprit sur la place était liée à l'érection de l'obélisque de Louqsor. Ce cadeau du vice-roi d'Égypte à la France, abattu le 23 octobre 1831, était en route pour Paris depuis juillet 1832, accompagné de l'ingénieur Lebas, chargé également d'en assurer l'établissement dans la capitale. L'emplacement où dresser le monolithe n'était pas encore définitivement choisi, et bien que la place de la Concorde fut dès lors tenue pour le site le plus probablement adopté, d'autres emplacements étaient proposés – la cour du Louvre, le rond-point des Champs-Élysées, l'esplanade des Invalides, etc. – dans un climat souvent polémique, qui ira en s'amplifiant jusqu'à l'achèvement des travaux. Hittorff, quoi qu'il en soit, semble n'avoir jamais mis en doute ce choix, et tous les projets pour l'ensemble de la place élaborés à partir de 1833 tiennent pour acquis que l'obélisque en marquera le centre. L'administration lui demanda d'abord la mise en place, à l'occasion des fêtes commémorant les journées de Juillet, en 1833, d'un simulacre de l'obélisque, destiné à permettre de mieux juger de l'effet futur du véritable monolithe. Hittorff, prévenu au début du mois de juillet alors que le simulacre devait être terminé pour le 27 du même mois, montra quelque réticence. C'est que le centre de la place était toujours occupé par le piédestal, haut de huit mètres, que Grillon, en 1830, venait d'achever quand la chute des Bour-

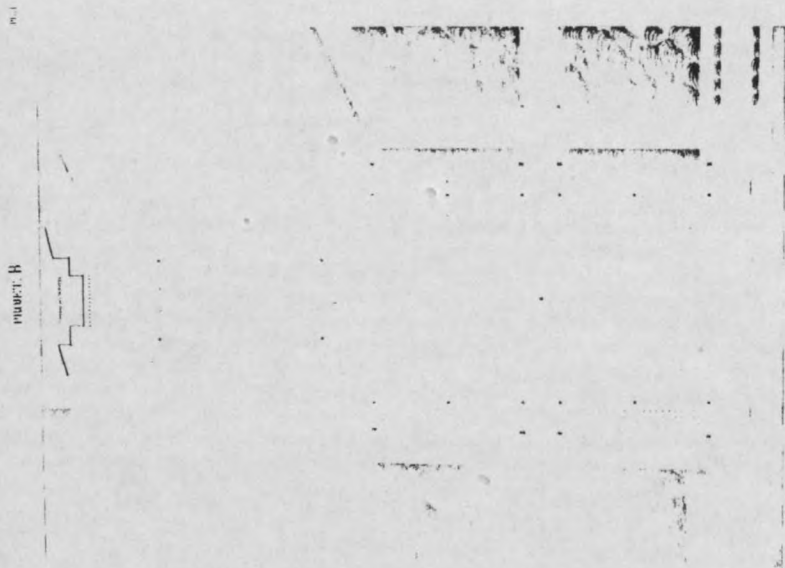
bons annula la mise en place du monument à Louis XVI, de Cortot, auquel il était destiné :

- ... démolir en entier la construction du monument de la place de la Concorde d'ici au 27 juillet et (...) lever à son emplacement le modèle du projet d'une nouvelle disposition architecturale pour le placement de l'obélisque de Louqsor me semble un travail matériellement trop considérable pour le faire avec le soin nécessaire d'ici à cette époque, en même temps que cette époque est trop rapprochée pour permettre d'étudier et de reproduire ce projet dont la conception trop spontanée pour son importance ne permettrait pas de lui donner toute la perfection désirable et conforme aux intentions de M. le Ministre.

écrivait-il au Directeur de travaux publics le 8 juillet 1833 (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 21). Il poursuivait en rejetant l'idée de placer directement le simulacre sur le piédestal existant, ce qui lui aurait fait courir le risque de « mutilations multiples », et proposait, en gardant le noyau en pierre, de déposer les marbres. Les travaux de dépose commencèrent le 9 juillet ; le 10, Hittorff demandait « l'autorisation de pouvoir faire travailler jour et nuit, comme aussi de pouvoir, selon l'urgence des circonstances, acquitter aux ouvriers une augmentation sur leur prix ordinaire » (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 23) ; le 11, il contactait Cicéri pour le charger de l'exécution des toiles peintes destinées à recouvrir la charpente ; le 27, tout était



118



114

78

79

prêt, et la foule put juger de l'effet d'un obélisque sur la place de la Concorde. - La plupart des artistes et la partie la plus éclairée du public se prononcèrent pour le choix de ce dernier emplacement - écrivit plus tard Hittorff (Note au Directeur des Travaux publics, du 8 août 1834; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 43). L'administration le chargea en tout cas de commencer à s'occuper immédiatement du socle de l'obélisque véritable.

Le 12 août, Hittorff demanda communication des relevés faits par Lebas au moment de la dépose du monument, afin de s'en servir comme point de départ certain et nécessaire à l'étude des projets pour le piédestal (lettre au Directeur des Travaux publics; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 26). - L'obélisque n'était en effet toujours pas arrivé à Paris -, et le 2 octobre suivant, il adressait à l'administration un premier projet accompagné d'une longue lettre explicative (voir n° 99). Ce projet, qui faisait appel à des ornements de bronze, ayant déplu à Thiers, Hittorff fut chargé d'en proposer d'autres - d'après les idées et les propositions de M. le Ministre. - Le 15 octobre, il envoyait, contre son gré, six nouveaux projets - avec différents ajustements de lions et de sphinx (sic) employés comme support et sur lesquels poserait l'aiguille - (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 29), qu'il accompagnait perfidement de relevés d'obélisques composés sous Louis XV, avec les commentaires suivants : « M. le Ministre verra que vouloir tenir à l'exécution d'idées semblables, c'est vouloir reproduire les exemples qui dominaient à cette époque de la plus déplorable décadence » (ibid.). Un nouveau projet, avec un « nouvel arrangement de 4 sphinx » exécuté d'après un croquis (de Thiers lui-même ?) remis par l'administration, fut adressé le 19 octobre, accompagné de commentaires dissuasifs. Thiers, alors, sembla se rendre aux arguments de l'architecte ; il renonça aux sphinx, et approuva un nouveau projet pour un piédestal - réduit à sa plus simple expression quant à la forme et aux ornements -, mais qui pour cette raison, demandait « une certaine importance par le choix des matériaux, c'est-à-dire par la grandeur, la qualité et la beauté du granit » (lettre au Directeur des Travaux publics du 29 décembre 1833; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 33). Pour la première fois apparaissait l'idée qui allait hanter Hittorff, de rivaliser avec les anciens Égyptiens, en établissant un socle monolithique, qui constituerait « la seule et la plus belle (construction) de ce genre parmi toutes celles existantes jusqu'ici en Europe, pour support de semblables monolithes » (ibid.). Un voyage aux carrières de Brest et Cherbourg, en janvier 1834, le convainquit de la possibilité de trouver des blocs suffisamment importants pour réaliser son projet. Le coût présumé d'une telle entreprise fit d'abord reculer l'administration, qui préféra commander, en mai 1834, un piédestal composé de vingt-cinq morceaux. En juillet, une proposition avantageuse de l'entreprise adjudicataire allait permettre de revenir au premier projet, et le 28 août 1834, Hittorff écrivait à Brest, avec satisfaction :

... par cet heureux arrangement, notre support sera au moins digne quant à l'importance des blocs qui le composent, du monolithe égyptien,

et sa seule exécution sera enfin conforme à mon idée première, la seule, selon (mon) opinion qui pouvait et devait être adoptée... (lettre à Tronté de la Roche; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 45).

La date prévue - mai 1836 - pour l'érection de l'obélisque approchait, et il fallait faire vite. En février 1835, un modèle de grandeur d'exécution fut présenté au Conseil des Bâtiments civils, au magasin des marbres de l'île au Cygnes, pour un ultime examen et l'adoption des profils. Le projet semblait alors définitivement arrêté; pourtant, en juillet de la même année, Thiers revint à son idée de cantonner le socle de sphinx. La taille de certains blocs fut ajournée et Hittorff, ne sachant plus que faire, laissa échapper une certaine lassitude :

... Veuillez, je vous prie, M. le Directeur, employer votre bienveillante sollicitude dans cette affaire, afin que M. le Ministre veuille bien se prononcer et prendre enfin une décision qui puisse mettre un terme à tant d'incertitudes... (lettre du 25 juillet 1835; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 53).

La construction du socle fut finalement achevée sans l'adjonction de sphinx mais un nouveau problème surgit alors, qui allait largement alimenter le climat polémique régnant déjà autour de l'obélisque. Il s'agissait cette fois du pyramidon à l'extrémité du monolithe, qui se trouvait, selon Hittorff, « dans un état de dégradation telle (...) qu'il (était) indispensable de pourvoir aux moyens de lui rendre sa forme primitive ». Après un examen attentif du pyramidon, Hittorff s'était persuadé qu'il était revêtu, à l'origine, d'un capuchon métallique : « ... au bas de ce Pyramidon se trouve une entaille formant rebord et qui ne peut avoir été motivée que pour servir de point d'appui à un objet quelconque... » (lettre du 30 décembre 1835, au Directeur des Travaux publics; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 54), et proposa donc de le rétablir sous la forme d'un pyramidon de bronze doré. La proposition d'Hittorff, rendue publique, fut violemment combattue, et suscita une multitude d'articles et brochures - notamment celle de Champollion-Figeac - qui concluèrent à répliquer, plus tard, par la publication de son *Précis sur les pyramidons en bronze doré* (1836), où il défendait, preuves à l'appui, sa théorie. L'administration pencha d'abord pour le remplacement pur et simple du pyramidon mutilé par un nouveau, taillé dans le même granit que le piédestal. En mai 1836, ce pyramidon fut commandé à Brest; mais le 6 août, Hittorff était prévenu qu'il devait faire interrompre la taille du pyramidon de granit, et le 26, il écrivait au fondeur Soyser :

M. le Directeur des Bâtiments et Monuments publics vient de me transmettre la décision de M. le Ministre par laquelle le Pyramidon de l'obélisque (...) doit être revêtu par une enveloppe en bronze, destinée à dérober à la vue la partie endommagée, et à compléter la forme de l'obélisque dans sa partie supérieure. Ce travail est extrêmement pressé, attendu qu'il doit être achevé et mis en place avant un mois à dater de ce jour... (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 65).

A présent que son idée semblait avoir triomphé, Hittorff essaya d'imposer que le pyramidon fût doré. Tous ses arguments restèrent vains; le ministre resta inflexible et refusa toujours la dorure. Une première fonte, le 28 septembre, ayant manqué, Hittorff put craindre pour son projet, l'échéance de la levée

approchant : « ... M. Lebas ne sacrifiera pas une minute et il a à cœur de hâter autant que possible son opération... » (lettre du 30 septembre 1836, à Soyser; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 69). La deuxième fonte réussit mieux, et le pyramidon fut amené, le 20 octobre - contre le chemin de pente de l'obélisque -. Inexplicablement, alors que tout était prêt, l'administration revint, une fois de plus sur sa décision, et le 25 octobre, l'obélisque fut érigé, devant une foule immense et enthousiaste, avec plein succès, mais sans pyramidon de bronze. Le 29 octobre Hittorff apprenait que l'on avait décidé « ... de restaurer le pyramidon (...) à l'aide d'un mastic auquel on donnerait la couleur du granit... » (lettre au Directeur des Travaux publics; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 70). Hittorff pensait que ce moyen de restauration « n'offrait aucune certitude de

durée », et l'avenir lui donna raison, puisqu'un an après sa mise en place, il fallut démolir le pyramidon « pour éviter que ce mastic si durable n'écrase les passants » (*L'Artiste*, 1839, p. 37); Hittorff constata alors, désabusé, qu'il en avait - assez bien pronostiqué l'existence éphémère ». Il ajoutait, avec amertume, dans sa lettre à Rohault :

« Oui, Mon Cher Collègue, cette aiguille Égyptienne, si émoussée que soit son sommet, aurait-elle été de la plus fine trempe d'acier et aussi pointue qu'une véritable aiguille anglaise, les piqures que j'en ai reçus et qui me sont peut-être réservées encore, n'auraient pas pu être plus douloureusement irritante... » (lettre du 16 avril 1838; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 2).

L'obélisque allait être la cause de nouvelles avanes pour Hittorff, quand, un peu plus tard, on établit les inscriptions sur son socle (voir n° 101-102).

97

« Place Louis XV - Mai 1834. ».

Alophé - Frey.

Lithographie. - 103 x 176, signé sur le motif; M. Alophé, en b. à g. : Lith. de Frey. Musée Carnavalet, Topo, PC 128 C.

On voit, au milieu des pavillons construits pour l'Exposition des produits de l'industrie, en 1834, le simulacre de l'obélisque installé en juillet 1833.

98

« Élévation de l'obélisque modèle avec son socle et le soubassement tel qu'il est élevé sur la place de la Concorde - Élévation de l'obélisque de Louqsor tel qu'il était élevé en Égypte - Dessin N° I. »

Plume et aquarelle. - 575 x 500. Signé et daté en b. à g. : Hittorff / 1833 / le 25 septembre. Cologne, WRM, inv. K 35, M 12, Pl. C. 69. Reproduit en couleur p. 82.

Le simulacre de l'obélisque, dressé pour les fêtes de juillet 1833, et qui resta sur la place de la Concorde jusqu'en 1834, présentait un soubassement très différent aussi bien de celui qu'avait l'obélisque en Égypte que de celui qu'on lui fera à Paris. Sa très large base était destinée à englober le noyau du piédestal du monument à Louis XVI, que la rapidité de la mise en place du « modèle » n'avait pas permis de détruire complètement. Hittorff l'avait surmonté « d'une étoile transparente à quatre faces susceptible d'ajouter l'effet d'une illumination », dont il préconisa un moment l'emploi sur l'obélisque véritable (voir n° suivant).

99

« Élévation de l'obélisque de Louqsor avec son piédestal tel qu'il est projeté pour être élevé sur la place de la Concorde - Dessin N° II. ».

Plume et aquarelle. - 675 x 500. Signé et daté en b. à g. : Hittorff / le 25 septembre 1833. Cologne, WRM, inv. K 35, Pl. C. 76. Reproduit en couleur p. 82.

Ce dessin - avec le précédent - fut adressé au Directeur des Travaux publics, le 2 octobre 1833, accompagné d'une lettre dans laquelle Hittorff présentait dans tous ses détails son projet :

« La première donnée qui m'a servi de départ dans la composition de mon projet a été la hauteur de l'obélisque modèle dont la proportion par rapport à la place a été trouvée unanimement satisfaisante, et que j'ai regardée comme indispensable à conserver. La seconde donnée a été la convenance d'y adapter l'imitation des deux socles qui le supportaient en Égypte afin de pouvoir y faire sculpter les hiéroglyphes dont ils étaient ornés, lesquels étant relatifs à la consécration du monument m'ont paru également indispensable à conserver afin que l'obélisque conserve lui-même toute son intégrité et tout son intérêt historique. Comme ces socles étaient dans l'original en granit et en grès de plusieurs morceaux et que leur mauvais état n'a pas permis de les transporter en France, il faut les rétablir tels qu'ils étaient. Cependant, j'ai cru devoir substituer aux huit figures entièrement isolées qui étaient adossées au socle supérieur quatre par quatre sur 2 côtés, huit figures pareilles mais gravées seulement dans le granit à l'instar des autres sculptures du monument. Cette substitution plus compatible avec une disposition convenable des socles m'a semblé satisfaisante d'avantage au bon goût sans rien ôter à l'objet emblématique (sic). Pour ce qui est du piédestal proprement dit et sur lequel poserait l'obélisque de Louqsor ainsi restitué, j'ai pensé que le granit seul devait y être employé à cause de son

homogénéité avec ce monument, comme offrant à l'œil et à l'esprit la seule matière égale en solidité à celle dont il se compose et parce que cette matière est en effet la seule qui puisse présenter une résistance semblable contre l'action destructrice du temps. Toutefois, le granit se prêtait difficilement au travail du socle moderne et d'un autre côté le piédestal exécuté en France m'ayant paru devoir offrir autant que possible les traces de l'état du goût de l'art en France, j'ai cru bien d'y adopter le bronze pour recouvrir les parties de ce piédestal susceptibles d'être ornées et de recevoir de la sculpture. L'obélisque de Louqsor retrace un souvenir glorieux de nos victoires sur les bords du Nil; le don que le vice-roi d'Égypte nous en a fait est aussi un témoignage de la civilisation de ce pays qui se rattache réellement à l'occupation française, et comme l'érection de ce monument à Paris nécessitera une opération importante dans l'histoire des arts, l'emploi du bronze permettra d'enrichir les faces du piédestal de deux bas-reliefs et de deux tables avec des inscriptions et relatives. L'un de ces bas-reliefs représenterait les hommes les plus célèbres de la campagne d'Égypte admirant les obélisques de Louqsor au milieu des ruines de Thèbes; l'autre rappellerait l'érection de l'obélisque sur la place de la Concorde.

En même temps que ces différents points de vue me suggéraient l'idée de me rapprocher dans la forme de mon piédestal de celui de la colonne triomphale de la grande armée, il était dans ma pensée de lui donner un caractère qui tranchât fortement avec celui du monument qu'il doit porter. J'ai voulu que l'obélisque de Louqsor transporté en France comme un monument isolé de l'art et de l'histoire (sic) des Égyptiens se détachât le plus possible du piédestal qu'on doit lui ériger à Paris, et c'est pour atteindre mieux encore ce but que j'ai projeté de faire poser le socle inférieur de l'obélisque sur les quatre angles seulement du piédestal ainsi que sont établis plusieurs de ces monuments en Italie et comme il serait à désirer que celui-ci le fût, si les blocs monolithes de granit rose que l'exé-

cution de cette ^{d^{re}} proposition rendra nécessaires peuvent être mis à ma disposition. Tout en subordonnant mon projet à ces idées prédominantes, j'ai cru également indispensable de donner à la masse de mon piédestal une proportion en harmonie avec celle de l'obélisque afin qu'il résulte de leur ensemble un aspect satisfaisant et une apparence de solidité suffisante (sic) sans l'inconvénient d'un empâtement trop considérable comme est celui des trois socles de l'obélisque modèle, ainsi disposés à cause des constructions qu'ils ont servi à envelopper provisoirement.

Quant à l'idée d'adapter au piédestal des jets d'eau dont on aurait pu l'orne, je ne l'ai pas développée et je m'y suis d'autant moins arrêté que la distribution de plusieurs grandes fontaines devant entrer dans la disposition générale de l'embellissement de

la place de la Concorde, il m'a semblé qu'il fallait mieux laisser en réserve pour ces monuments tout l'effet des eaux dont il sera possible de disposer. Je n'ai pas reproduit dans mon projet l'étoile dont l'obélisque modèle est surmonté; la crainte que les moyens nécessaires pour la fixer ne forçassent à entamer le pyramidion m'en a détourné. Cependant son adoption me paraît désirable; elle ajouterait à la hauteur du monument; elle offrirait au loin une réunion de ces points brillants qui attirent l'œil d'une manière agréable et dont le bon effet est constaté par l'usage qu'on retrouve dans tous les temps et dans tous les pays de surmonter les sommités des édifices qui s'élancent dans les airs d'ornements analogues. De plus, le pyramidion de l'obélisque de Louqsor est déjà dégradé et la superposition de l'étoile pourrait selon l'état de ces

dégradations devenir un moyen de les diminuer à la vue. Mais j'aurai l'honneur de vous adresser une proposition particulière à ce sujet lorsque l'arrivée du monument à Paris m'aura permis de pouvoir en faire l'examen détaillé. (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, pp. 28-29.

Le projet ne satisfait pas Thiers, qui demanda d'autres propositions à Hittorff; celui-ci envoya, dans le courant du mois d'octobre (les 15 et 19), sept projets différents qui ne furent pas plus agréés, et il fallut attendre le mois de décembre, avec un envoi de neuf nouveaux projets, pour arriver à un accord.

• Place de la Concorde - 2^e Projet - Obélisque de Louqsor. •

Élévation de l'Obélisque et de sa balustrade.

Mine de plomb, plume et aquarelle. - 650 x 500.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 15, Pl. C. 81.

Ce dessin, non daté, est probablement l'un des neuf projets adressés au Directeur des Travaux publics, le 29 décembre 1833. Il présente déjà les proportions qui seront celles du piédestal réalisé. Hittorff s'en expliquait ainsi :

« ... Dans cette nouvelle disposition, j'ai laissé de côté l'idée de restituer les socles de l'obélisque tels qu'il étaient en Égypte, et je me suis contenté de donner à ce nouveau piédestal les proportions et la forme qui me paraissaient le mieux convenir à la hauteur de ce qu'il devait avoir et à la largeur de la base de l'obélisque. Ayant également supprimé les bas-reliefs et les autres ornements en bronze que j'avais introduits dans mes premières conceptions, j'ai cru devoir adopter un système de moulures très simples quoique d'une certaine richesse et dont l'exécution en grand n'offrirait pas de trop grandes difficultés... » (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 33).



Élévation de l'Obélisque et de sa balustrade.

LA DÉCORATION DU SOCLE

Dès janvier 1836, alors que le piédestal n'était pas encore terminé, l'administration commença à se préoccuper des inscriptions qu'il convenait d'y faire graver, et demanda à Hittorff un premier projet. Celui-ci fournit le texte suivant :

• L'obélisque qui surmonte ce piédestal fut exécuté il y a plus de 34 siècle / sous / le Roi Rhamsès-Sésostris / Mohammed Ali Pasha, vice-roi d'Égypte / en fit don à la France. / Abattu le 31 octobre 1831 / Arrivé à Paris le 4 décembre 1833 / il a été élevé de nouveau (le 25 octobre 1836) / 6^e année du règne / de / Louis-Philippe 1^{er} des français / M. A. Thiers étant ministre au Département de l'Intérieur / M. de Guizard Directeur des Monuments et Bâtimens publics / A. Lebas, Ingénieur de la Marine dirigea l'abattage et l'érection / de l'obélisque; J.J. Hittorff, architecte, la construction / du piédestal exécuté en granit de France - (lettre du 8 janvier 1836, au Directeur des Bâtimens publics; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 55).

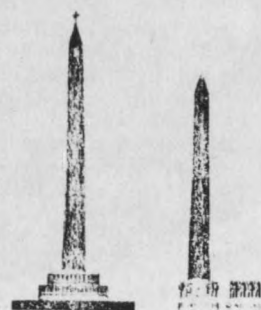
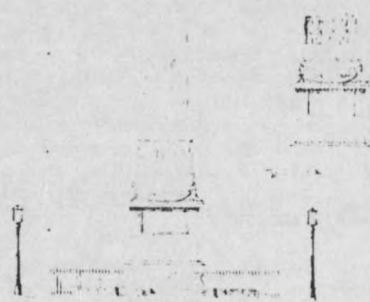
Les choses en restèrent là, jusqu'en avril 1839. Hittorff fut alors de nouveau sollicité à ce sujet, et chargé d'étudier « la forme et (...) la grandeur des lettres pour les inscriptions qui (devaient) être sculptées sur les deux principales faces du piédestal », les textes, latin et français, étant fournis par l'Institut, mais aussi les « deux autres faces (où devaient être représentées) différentes opérations qui ont été faites pour l'abattage et pour l'érection de l'obélisque - (lettre du 11 avril 1839, au Directeur des Travaux publics (Vatout); Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 12, p. 16).

Hittorff exécuta ses deux projets d'après « l'ouvrage de M. Lebas, en choisissant (les dessins qui)... paraissaient le plus intéressant et le mieux appropriés à l'espace » (*ibid.*); ils furent jugés excellents par Lebas lui-même :

« ... Les dessins que M. Hittorff propose de faire graver (...) me paraissent réunir toutes les conditions désirables (...) et c'est une idée heureuse que d'avoir pensé à rattacher le piédestal à l'obélisque par des bas-reliefs qui rappelleront les procédés employés pour la translation du monument égyptien ». (cité dans la lettre de Vatout du 27 avril 1839, retranscrite par Hittorff dans sa lettre à Vatout du 11 mars 1840; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 12, p. 21).

La gravure des textes fut terminée pour les fêtes de juillet 1839 :

- LUDOVICUS PHILIPPUS I / FRANCORUM REX / UT ANTIQUISSIMUM ARTIS ÆGYPTIACÆ OPUS / IDEMQUE / REGENTIS GLORIÆ AD NILUM ARMIS PARTÆ / INSIGNE MONUMENTUM / FRANCIA AB IPSA ÆGYPTO DONATUM / POSTERITATI PROCURARET / OBELISCUM / DIE XXV AUG. A. M. DCCC. XXXII THEBIS / HECATOMPYLIS AVECTUM / NAVIO AD ID CONSTRUCTA INTRA MENSES XIII IN / GALLIAM PERDUCTUM / ERIGENDUM CURAVIT / D. XXV. OCTOB. A. M. DCCC. XXXVI / ANNO REGNI SEPTIMO -
- EN PRESENCE DU ROI / LOUIS PHILIPPE 1^{er} / CET OBÉLIQUE / TRANSPORTE DE LOUQSOR EN FRANCE / A ÉTÉ DRESSÉ SUR CE PIÉDESTAL / PAR M. LEBAS INGENIEUR / AUX APPLAUDISSEMENTS / D'UN PEUPLE IMMENSE / LE XXV OCTOBRE / M. D. CCC. XXXVI -



Celle des dessins, entreprise en février 1840, avant qu'un devis « difficile à faire d'une manière exacte, pour un travail aussi peu usité » eût été établi (lettre du 18 février 1840, à Vatout; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 12, p. 20), allait être le motif de nouvelles amertumes pour Hittorff. En effet, à la suite de son envoi d'une *évaluation* des dépenses à prévoir pour cette gravure, il reçut, le 6 mars 1840, un « *ordre formel* de faire cesser la sculpture du piédestal », ordre formel auquel il se montra « d'autant plus sensible, que la formule n'étant pas d'usage dans les rapports administratifs avec les artistes, son emploi devait nécessairement exprimer un mécontentement (non) mérité » (lettre à Vatout, du 11 mars 1840; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 12, p. 21). Dans le paragraphe qui suit, dans cette lettre, mais qui, barré sur le registre, ne fut sans doute pas adressé au Directeur, Hittorff laissait échapper ses rancœurs :

« Depuis quelques années et surtout sous votre Direction, je me suis vu ôter des travaux dont j'avais été chargé; j'en ai vu donner à d'autres auxquels j'avais tous les droits; je me suis vu soumis à une espèce d'enquête qui n'a pu atteindre ma consciencieuse et honorable carrière, que par l'affligeante légèreté d'un soupçon, dont la lecture de votre correspondance annullait (sic) d'avance le moindre motif: j'ai vu enfin, à chaque contact avec votre ad^{ressé} les difficultés se multiplier autour de moi... » (*ibid.*)

Les tensions apaisés, la sculpture du piédestal pu reprendre en avril 1840. Le 6 juin, Hittorff proposait encore à Vatout « d'exprimer, par une seule inscription placée au bas de chaque face sculptée, l'explication de tous les objets qui s'y trouvent représentés, ... disposition ... préférable à celle précédemment prise » (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 12, p. 25). Continué avec la plus grande célérité, la sculpture des faces du piédestal fut terminée pour les fêtes de juillet 1840, libérant Hittorff d'une entreprise qui lui avait beaucoup pesé.

101

Projet pour les motifs gravés sur le piédestal de l'obélisque du côté de la rue Royale: les opérations faites en Égypte.

Plume sur calque collé sur papier. - 445 x 305.
Monogrammé en b. à d.: JH.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 18, Pl. C. 94.

102

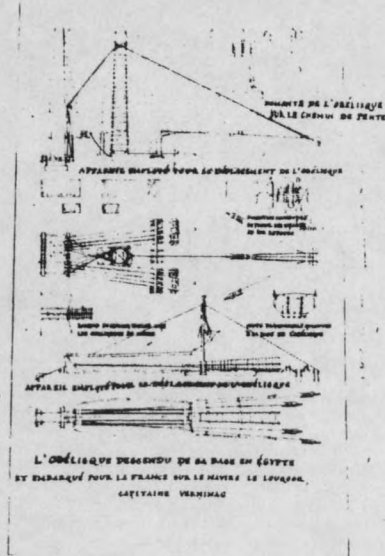
Projet pour les motifs gravés sur le piédestal de l'obélisque du côté du pont de la Concorde: les opérations faites à Paris

Plume sur calque collé sur papier. - 445 x 300.
Monogrammé en b. à d.: JH.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 18, Pl. C. 93.

Ces deux dessins furent adressés au Directeur des Travaux publics le 11 avril 1839. Les nombreuses inscriptions explicitant les diverses opérations

représentées, furent remplacées, au moment de la réalisation, par de simples formules lapidaires, suivant la suggestion qu'en fit Hittorff dans sa lettre du 10 juillet, afin de permettre que le socle fût terminé pour les fêtes de juillet, quelques jours plus tard :

« ... Vous me dites de veiller à ce que la gravure ... soit exécutée avec la plus grande diligence et de manière à être terminée à l'époque des fêtes de juillet. Je ne puis M. le D. vous promettre l'exécution de votre désir ... parce que ... la multiplicité des inscriptions et le nombre considérable de lettres dont elles se composent rendront nécessairement la chose impossible. (...) en fait, les deux inscriptions principales portant l'une « *Obélisque descendu de sa base en Égypte et embarqué pour la France sur le navire de Louqsor, Capitaine Verminac* » et l'autre « *Hulage, Virement et Erection de l'obélisque à Paris* » sont certainement suffisantes pour expliquer les sujets sculptés... » (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 12, p. 25).



III. Motifs gravés sur le piédestal de l'obélisque du côté de la rue Royale.

LES PROJETS D'EMBELLEMENT DE LA PLACE DE LA CONCORDE : 1833-1835

Aussitôt après les fêtes de juillet 1833, et en même temps qu'il travaillait à l'établissement du piédestal de l'obélisque, Hittorff commença à présenter au préfet ses premiers projets pour l'ensemble de la place. Entre août 1833 et septembre 1835, c'est plusieurs dizaines de projets qui furent ainsi soumis au jugement des instances municipales, présentant parfois, les uns par rapport aux autres, de simples variantes de détails, ou remettant parfois, au contraire, en cause des options fondamentales. On a l'impression en suivant les différentes étapes qui aboutirent au projet définitif, que les décisions prises les unes après les autres furent avant tout commandées non pas par des choix esthétiques, mais par des contraintes budgétaires; c'est presque toujours la perspective d'une économie qui dicta une transformation demandée. A ce point de vue, l'élaboration du projet dut être, pour Hittorff, peu satisfaisante – mais peut-être aussi, assez stimulante.

PROJETS SOUMIS AU PRÉFET LE 28 AOÛT 1833

Les premiers projets présentés au préfet étaient très proches, suivant en cela les directives de l'Administration, de celui de Lussion, approuvé par le Conseil municipal le 12 mars 1830. On y retrouve la même division de la place en rectangles, avec la suppression des lignes diagonales et celle des fossés, à l'exception de ceux bordant les Tuileries. L'alternative entre deux et quatre fontaines, qui reviendra constamment dans les projets suivants, est déjà proposée.

103

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde. – Projet n° I. »

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. - 475 x 345.
Monogrammé et daté en b. à d.: IH. 1833; inscription en b. à g.: Soumis à m. Le Préfet le 28 août 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 4, Pl. C. 29.

104

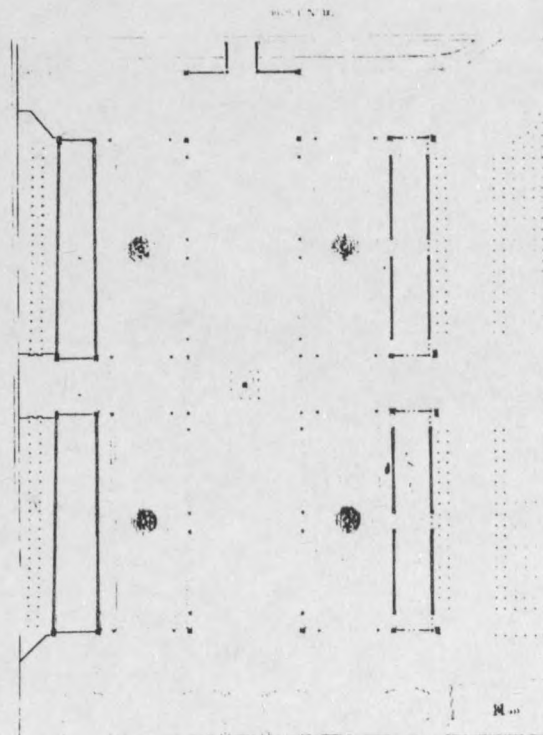
« Projet d'embellissement de la place de la Concorde. – Projet n° II. »

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. - 475 x 345.
Monogrammé et daté en b. à d.: IH. 1833; inscription en b. à g.: Soumis à m. Le Préfet le 28 août 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 4, Pl. C. 30.

105

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde. – Projet n° III. »

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. - 475 x 345.
Monogrammé et daté en b. à d.: IH. 1833; inscription en b. à g.: Soumis à m. Le Préfet le 28 août 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 4, Pl. C. 31.



104

LES PROJETS D'ÉCLAIRAGE DU PONT DE LA CONCORDE

La décoration du pont de la Concorde, perçu comme un élément étroitement dépendant de la place sur laquelle il débouche, fut, dans un premier temps, confiée à Hittorff, qui l'intégra totalement dans ses projets initiaux – autre exemple des interférences entre la municipalité et le gouvernement dans la direction du programme d'embellissement. Cette annexion du pont à la place faisait entrer les statues colossales placées sur ses piles depuis 1828 dans le ressort de l'architecte qui leur fit jouer un rôle déterminant dans ses premiers plans.

106

«Projet pour l'éclairage du pont de la Concorde en conservant les statues existantes – Élévation partielle sur la longueur – Élévation générale du côté du quai de la Conférence – Disposition pour l'éclairage du pont selon le projet de M^r Peronnet – N^o I.»

Plume, lavis et aquarelle. – 495 x 670.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 3, Pl. C. 20.

107

«Projet pour l'éclairage du pont de la Concorde en déplaçant les statues existantes – Élévation partielle sur la longueur – Élévation générale du côté du quai de la Conférence – Disposition pour l'éclairage du pont selon le projet de M^r Peronnet – N^o II.»

Plume, lavis et aquarelle. – 490 x 670.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 3, Pl. C. 21.

108

Projet pour l'éclairage du pont de la Concorde en conservant les statues existantes.

Élévation du côté du quai de la Conférence.

Plume et aquarelle. – 200 x 630.
Musée Carnavalet, inv. D. 6708.

109

Projet pour l'éclairage du pont de la Concorde en déplaçant les statues existantes.

Élévation du côté du quai de la Conférence.

Plume et aquarelle. – 590 x 740.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 1, Pl. C. 5b.

110

«Projet pour l'éclairage du pont de la Concorde – Colonne rostrale lampadaire projetée – Un des piédestaux existants avec sa statue – N^o III.»

Plume et aquarelle. – 690 x 490.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 1, Pl. C. 5a.

C'est dans ces dessins pour le pont de la Concorde qu'apparaissent pour la première fois les colonnes rostrales qui deviendront une constante tout au long des projets successifs. Elles joueront ultérieurement le rôle de circonscrire la place dans une «enceinte» figurée qu'Hittorff avait d'abord assigné aux statues colossales retirées du pont.

Une lettre adressée au Directeur des Travaux publics le 9 novembre 1833, en même temps que les dessins, expose dans tous ses détails les intentions d'Hittorff :

«D'après la demande que vous m'en avez faite, j'ai l'honneur de vous adresser avec la présente lettre les projets pour l'éclairage du pont de la Concorde. En étudiant ces projets conformément aux intentions de M. le Ministre, sous deux points de vue différents, celui de conserver les statues existantes, et celui de les déplacer, je me suis attardé dans mes dessins à développer ces deux systèmes de manière à pouvoir offrir des parallèles susceptibles de faire ressortir les mutuels avantages ou désavantages que chacun des projets peut présenter. Ces dessins sont au nombre de 9 (...).

Dans le dessin n^o 1 qui représente le mode d'éclairage pour éclairer le pont et ajouter à sa décoration dans son état actuel, je propose d'élever des candélabres sur les massifs des balustrades qui se trouvent le plus près des piédestaux. Il m'a semblé que ce moyen remplirait à la fois l'objet de répandre une lumière suffisante sur le pont et sur les statues, d'offrir une distribution régulière de ces lumières par rapport aux piédestaux et de n'entraîner à aucune construction de massif pour les recevoir. Le moyen de distribuer autrement les lumières étant de placer des candélabres ou des supports de lanterne sur les milieux des balustrades entre les piédestaux, ce système ne présenterait pas les

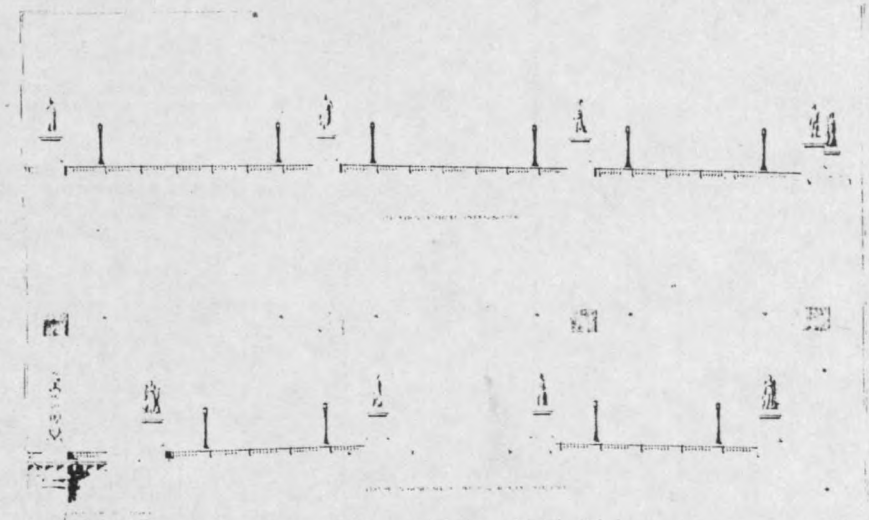
mêmes avantages, car la plupart des travées offrant dans le milieu où devraient être placés les candélabres ou les lanternes, des parties à jour, il faudrait nécessairement les remplacer par des massifs, ce qui détruirait la disposition existante des balustrades et ne saurait être d'un bon effet. Dans ce projet entre naturellement la proposition d'élever quatre piédestaux avec des groupes sur les socles qui se trouvent en retour des deux extrémités du pont.

Quant au projet n^o 2, dans lequel les statues sont supprimées, j'ai pensé que les colonnes rostrales lampadaires que j'y ai substituées, offriraient des masses assez imposantes pour être en rapport avec la localité, en même temps que leur forme plus élancée que celle des piédestaux, obstruerait moins la vue de dessus le pont et ne nuirait plus à la grandeur apparente des colonnes de la Chambre des députés, celles-ci ayant le double de la hauteur des colonnes projetées. J'ai pensé également que la disposition particulière de ces lumières permettrait d'y adopter un système d'éclairage motivé propre à son usage et facile pour le service ; comme aussi une décoration assez riche et susceptible de devenir significative au moyen d'inscription rappelant les faits les plus remarquables des marins français.

A ce projet se rattache l'idée de transporter sur les quatre socles en retour des deux extrémités du pont les piédestaux avec les statues des quatre amiraux déjà existant de manière à ce que toute la décoration de ce pont soit entièrement consacrée à la gloire de notre marine. Ces statues ainsi disposées, deux d'entr'elles se relieraient aux statues élevées au devant de la chambre des députés et les deux autres des côtés opposés aux statues provenant du pont et qui entreraient alors dans la décoration de la place de la Concorde. Cette dernière partie de mon travail, qui m'a été demandée par M. le Préfet, se tient à ma proposition concernant l'éclairage du pont. Vous trouverez dans les dessins n^{os} 6, 7, 8 et 9 deux planches avec leur élévation et deux projets d'embellissement pour la place de la Concorde (...). (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 31).



109



106

PROJETS SOUMIS AU PRÉFET LE 2 DÉCEMBRE 1833 : A ET B

Ces projets furent conçus en même temps que ceux relatifs à l'éclairage du pont de la Concorde, adressés au Directeur des travaux publics quelques semaines plus tôt, et forment avec ces derniers un ensemble homogène. Les explications nombreuses et détaillées fournies par Hittorff dans la lettre qui accompagnait les dessins adressés au Préfet le 2 décembre 1833, laissent entrevoir les modifications qui lui avaient été demandées sur les projets proposés au mois d'août : dégagement d'un plus grand espace dévolu à la circulation ; intégration de pelouses visant à établir un lien de verdure entre le jardin des Tuileries et les Champs-Élysées :

« J'ai l'honneur de vous adresser avec la présente lettre les dessins relatifs aux embellissements de la place de la Concorde que vous m'avez fait l'honneur de me demander. Ces dessins sont au nombre de neuf. Cinq appartiennent à un projet désigné par la lettre A dans la composition duquel j'ai fait entrer quatre fontaines, et les quatre autres projets appartiennent à un projet marqué B dans la disposition duquel il ne se trouve que deux fontaines.

L'un et l'autre de ces projets offrent d'ailleurs une disposition semblable ; je ne me suis livré à l'étude de tous les deux que pour prévenir l'objection que l'on pourrait faire au premier projet sous le rapport de la quantité d'eau qu'il faudrait pour alimenter les quatre fontaines & sous celui d'une plus grande dépense auquel il donnerait lieu.

Les cinq dessins du projet A se composent :

N° 1 d'un plan général de la place de la Concorde comprenant la masse des bâtiments dits de l'ancien Garde-meuble, celle de la Chambre des députés avec le pont et une partie des jardins de Tuileries et des Champs-Élysées. En me conformant sur ce plan aux idées que vous m'avez communiquées, j'ai tâché 1° de disposer les subdivisions principales de la place de manière à offrir dans le milieu un vaste emplacement pour la circulation des voitures, dans le temps ordinaire et pour celle des piétons dans les jours de fêtes publiques ;

2° de réserver pour l'agrément des piétons une superficie suffisante de trottoirs au moyen desquels on pourrait sans aucun détour traverser la place en tous sens ;

3° de distribuer au centre de ces trottoirs des pelouses (sic) et des platebandes afin que la verdure du gazon et l'aspect des fleurs puissent reposer la vue dans les grandes chaleurs et lier pour ainsi dire les Champs-Élysées à la place de la Concorde et la place au jardin des Tuileries ;

4° de placer les 4 fontaines entourées de bassins de la sorte qu'elles occupent d'un côté le milieu des deux corps de bâtiment de l'ancien Garde-meuble et de l'autre l'axe des murs des 2 terrasses du jardin des Tuileries ; qu'elles fussent accessibles aux promeneurs pour qu'on pût jouir de la fraîcheur et de l'effet des jets d'eau ;

5° de dessiner la place aux quatre angles de ses limites naturelles en élevant du côté des Champs-Élysées des piédestaux surmontés de lions semblables à ceux placés aux extrémités des terrasses du jardin des Tuileries ;

6° de placer six par six, huit statues provenant du pont et quatre de l'hôtel des Invalides dans l'alignement des balustrades qui bordent les fossés de manière à ce qu'elles dessinent l'intérieur de la place et qu'elles puissent se détacher sur les masses de verdure des Champs-Élysées et du jardin des Tuileries. Les douze statues devront être remplacées par des colonnes rostrales lampadaires, et les quatre sta-

tues qui représentent des amiraux étant destinées pour être transportées aux extrémités des balustrades en retour du pont, celles-ci se lieraient d'un côté aux autres statues de la place et de l'autre côté aux statues élevées au devant du portique de la Chambre des députés. Ainsi disposé, la décoration du pont serait entièrement consacrée à la gloire de la marine française. La principale décoration de la place offrirait les statues de quelques-uns de nos grands hommes d'État et guerriers, en même temps que la grande avenue de Neuilly pourrait dans un certain nombre d'années être ornée, depuis la place de la Concorde jusqu'à celle de l'Étoile, d'une suite de statues de toutes les célébrités françaises ;

7° d'élever au centre des pelouses huit groupes d'animaux qui ajouteraient à l'ornement de cette partie de la place et qui serviraient à exposer aux regards du public et des étrangers les beaux travaux d'un talent de notre époque et unique dans ce genre ;

8° d'établir aux extrémités des fossés du côté des Tuileries quatre escaliers pour y descendre. Ces fossés seraient comblés jusqu'à la hauteur de 8 à 10 pieds au-dessous du sol et la plantation d'une triple allée d'arbres joint au passage à pratiquer sous le pont tournant y offrirait le moyen de traverser la place de ce côté sans être exposé aux inconvénients de l'ardeur du soleil et des temps de pluie ;

9° d'établir au moyen des allées couvertes projetées le long des fossés et du côté des Champs-Élysées une limite à la place avec les allées plantées sur les terrasses des Tuileries et un couvert agréable et utile pour traverser la place de ce côté sans être incommodé de la chaleur et des averse.

10° de disposer les fossés du côté des Champs-Élysées qui seraient entièrement comblés de façon à offrir à la fois une promenade agréable et des passages multipliés pour faciliter la communication avec les allées couvertes qui sont projetées le long des fossés comme aussi avec la grande avenue de Neuilly, l'allée du cours la Reine et celle du côté de la rue des Champs-Élysées.

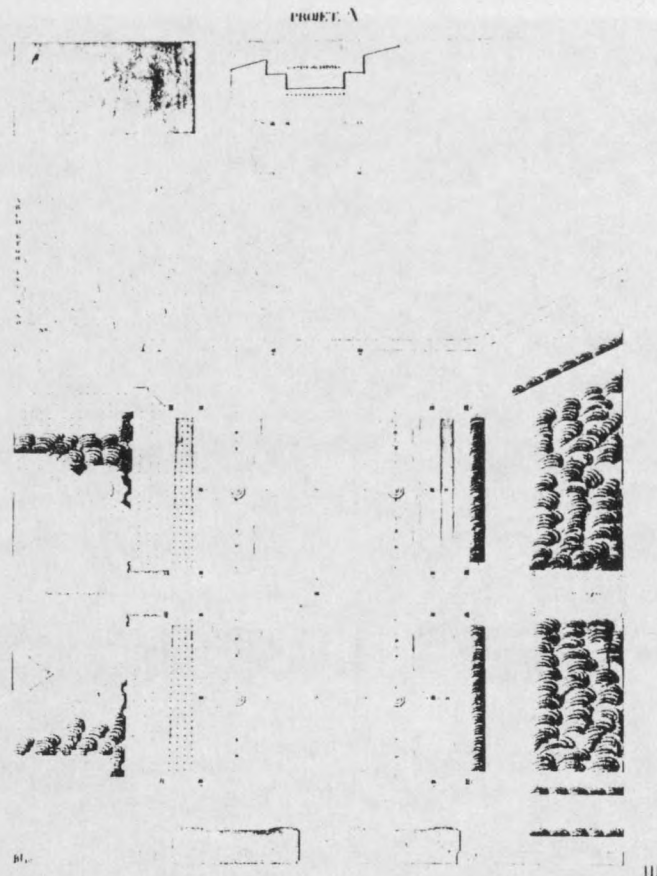
11° enfin d'ériger un certain nombre de candélabres éclairés au gaz dans les différents emplacements d'où ils distribueraient partout une lumière suffisante et où leur objet serait en même temps d'ajouter à l'effet des lignes et à l'ensemble de la décoration de la place.

Le dessin n° 2 offre deux élévations géométrales dont une sur la longueur et l'autre sur la largeur de la place. Ces élévations font voir les rapports que présentent entre eux et avec l'ancien bâtiment du Garde-meuble, l'obélisque, les fontaines, les groupes, les statues et les candélabres qui forment l'ensemble de la décoration de la place.

Le dessin n° 3 représente une élévation géométrale d'une des quatre fontaines. La composition en a été principalement subordonnée à l'emploi des gerbes, champignons, coupes, cascades, chutes, nappes et autres effets d'eau qui en forment le principal ornement. La forme octogone y a été employée comme étant d'une construction plus facile et moins dispendieuse. La barrière qui a pour objet de préserver le bassin au niveau du sol des atteintes du public est néanmoins disposée à jour afin de ne pas cacher la surface des eaux du bassin et de ne rien ôter à l'aspect de l'ensemble du monument.

Le dessin n° 4 offre une vue perspective des embellissements projetés ; elle est prise sur une des terrasses du jardin des Tuileries qui bordent la place. Sur cette vue se trouvent quatre statues en plus que sur le plan ; ces statues sont celles placées aux angles des quatre trottoirs à l'entrée de la place, côté de l'ancien garde-meuble et à la sortie du côté du pont. On pourrait à volonté les supprimer ou les y ajouter par la suite.

Enfin le dessin n° 5 présente un plan de la place sur une plus grande échelle. Ce dessin montre quelles sont les parties supprimées des



anciens fossés, quelles sont les nouvelles constructions à faire et de quelles manières les douze statues se trouvent distribuées sur les balustrades des fossés.

D'après cet exposé, vous pouvez juger, M. le Préfet que mon intention a été d'arriver à la solution du programme auquel il s'agissait de satisfaire. Je me suis donc principalement attaché à travailler pour la commodité et l'agrément des habitants de Paris, mais aussi à faire en sorte que cette commodité et cet agrément soient le résultat d'une disposition simple sans être mesquine, grande sans être somptueuse et riche avec le moins de dépense possible. Le devis ci-joint vous convaincra de mes efforts à cet égard et du résultat que j'ai obtenu.

Quant aux dessins du projet B, ils se composent :

1° d'un plan général de la place ;

2° des élévations géométrales de la place ;

3° d'une vue perspective ;

4° d'un plan sur une plus grande échelle.

Comme toute la différence entre ce projet et le précédent consiste dans le nombre et l'emplacement des fontaines et quelques légers changements que présentent les dispositions des pelouses et des platebandes au centre des trottoirs, je pense que la possibilité de pouvoir alimenter plus facilement deux fontaines que quatre avec la quantité d'eau nécessaire pour les entretenir sans interruption et l'économie qui résulterait de ce projet comparativement à celui avec quatre fontaines, sont des avantages assez importants pour m'avoir porté à vous le présenter de nouveau. Les hommes de l'Art et le public étant également partagés d'opinion sur la question des quatre ou des deux fontaines, j'ai d'autant moins hésité à soumettre à un nouvel examen de votre part le résultat des deux opinions que ce moyen était le plus convenable pour apprécier les mutuels avantages des deux projets et pour faciliter le choix de l'un ou de l'autre (...) (Cologne, IIA, legs Hittorff, vol. 8, pp. 75-76).

PROJET A

111

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde avec quatre grandes fontaines et la suppression des fossés - Projet A - Pl. I. »
Plan.

Plume, lavis et aquarelle. - 665 x 500.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, Pl. C. 37.

112

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde avec quatre grandes fontaines.
A. Élévation de la place sur sa largeur - B. Élévation de la place sur sa longueur.
Projet A - Pl. II. »

Plume, lavis et aquarelle. - 485 x 665.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 4, Pl. C. 39.

113

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde avec quatre grandes fontaines -
Projet A - Pl. V. »

Plan avec indication des anciens fossés.
Plume, lavis et aquarelle. - 1 000 x 650.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 5, Pl. C. 34.



116

90

PROJET B

114

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde avec deux grandes fontaines -
Projet B - Pl. I. »

Plan.
Reproduit en couleur p. 78.
Plume, lavis et aquarelle. - 660 x 500.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 3, Pl. C. 24.

115

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde avec deux grandes fontaines.

A. Élévation de la place sur sa largeur.
B. Élévation de la place sur sa longueur -
Projet B - Pl. II. »

Plume et aquarelle. - 490 x 665.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 7, Pl. C. 45.

116

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde - Vue perspective. »

Mine de plomb et aquarelle. - 320 x 485.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 4, Pl. C. 27.

117

« Projet d'embellissement de la place de la Concorde avec deux grandes fontaines -
Projet B - Pl. IV. »

Plan avec indication des anciens fossés.
Plume, lavis et aquarelle. - 1 000 x 650.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 7, Pl. C. 43.

PROJET POUR LES FONTAINES

118

« Projet de fontaine pour l'établissement de la place de la Concorde - Projet A - Pl. III. »

Plume et aquarelle. - 495 x 665.
Monogrammé et daté en b. à g. : IH. 1833.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 5, Pl. C. 35.
Reproduit en couleur p. 78.

Le modèle de fontaine prévu aussi bien pour le projet A que pour le projet B n'est autre, avec d'infimes modifications (suppression de la fleur-de-lys au sommet du « champignon »), que celui élaboré par Hittorff pour le concours de 1829 (cf. n° 95).

Reproduit p. 78.



PROJET A



n° 42
112



PROJET B

115

91

LOI DU 31 MAI 1834

La loi du 31 mai 1834 n'était rien d'autre qu'une actualisation de celle du 20 août 1828 qui avait rétrocedé à la Ville de Paris la place de la Concorde et les Champs-Élysées sous certaines conditions : faire dans un délai de cinq ans des travaux d'embellissement jusqu'à concurrence d'une somme de deux millions deux cent-cinquante mille francs. Ces conditions, en raison des événements de juillet 1830, en raison aussi de l'épidémie de cho-

léra de 1832, n'avaient pu être respectées. Avec la nouvelle loi, le délai accordé, toujours de cinq ans, courait dorénavant du 20 août 1833, et la somme à dépenser par la Ville de Paris était réduite à un million cinq cent mille francs. Cette dernière clause allait avoir une influence déterminante sur les projets en créant des limitations sévères aux ambitions de la municipalité.

PROJETS SOUMIS AU PRÉFET LE 11 JUIN 1834 : A ET A bis

L'examen des projets présentés en décembre 1833 s'était conclu par une préférence pour le projet à quatre fontaines ; le risque d'entraver la circulation et d'occulter la vue des monuments entourant la place étaient les arguments avancés pour rejeter le projet à deux fontaines. Sur ces données, Hittorff reprit son projet A en y apportant quelques modifications ; les nouvelles dispositions budgétaires amenèrent à concevoir un autre projet, A bis, plus économique que le précédent, grâce à la conservation des fossés

• En date du 2 Xbre d^{re} j'ai eu l'honneur de vous adresser deux atlas contenant deux projets pour l'embellissement de la place de la Concorde. Le premier de ces projets dans lequel les fossés, à l'exception de ceux qui bordent le jardin des Tuileries sont supprimés, était orné de deux fontaines et le deuxième en offrait quatre. L'un et l'autre de ces projets présentant d'ailleurs une disposition à peu près semblable, j'eus l'honneur de vous informer que je ne m'étais livré à l'étude du premier projet que pour vous laisser le choix d'une composition qui pouvait être exécutée avec une moins grande quantité d'eau et une moindre dépense. Cependant comme les observations qui ont été faites contre le premier projet sur ce que les deux fontaines étant placées au milieu de la voie publique pourraient nuire à la libre circulation dans la place et à la vue des monuments de la Madeleine et de la Chambre des députés, vous ont paru suffisamment fondées pour préférer le projet à 4 fontaines, je me suis empressé de compléter la disposition de ce dernier projet dans lequel les fossés sont supprimés en y ajoutant un autre projet également avec quatre fontaines mais dans lequel les fossés sont conservés et un plan général d'embellissement des Champs-Élysées accompagné de différents détails qui y sont relatifs.

J'ai fait réunir ces différents projets qui comprennent 11 dessins dans l'atlas ci-joint. Savoir :

Projet A (...)

Cependant la disposition du précédent projet A étant en grande partie la conséquence de la suppression de tous les fossés à l'exception de ceux qui longent la terrasse du jardin des Tuileries et cette suppression pouvant présenter quelque obstacle, je me suis occupé de dresser un plan dans lequel les fossés seraient conservés tout à l'entour de la place. Ce projet est représenté sur le dessin suivant :

Projet A^{bis} Dessin :

N° 6 par l'inspection de ce dessin, on voit que j'ai tâché comme dans le précédent projet :

1° de conserver dans le milieu de la place un vaste emplacement pour la libre circulation des voitures dans les temps ordinaires et celle des piétons dans les jours de fêtes ;

2° de distribuer au pourtour des huit compartiments de la place des trottoirs pour l'agrément et la promenade des piétons ;

3° de disposer les compartiments de pelouses et de platebandes afin que l'aspect des gazons et des fleurs puisse reposer la vue dans les grandes chaleurs et lier les Champs-Élysées à la place et la place au jardin des Tuileries ;

4° de placer les quatre fontaines de la sorte qu'elles se trouvent sur la ligne d'axe des deux corps de bâtiments du Garde-meuble et sur la ligne de milieu des balustrades au devant desquelles elles sont élevées ;

5° d'ériger huit statues avec leur piédestaux provenant du pont de la Concorde sur l'emplacement des 8 pavillons existant. Ainsi distribués, ces statues accompagneraient les 4 pans coupés aux angles de la place et se lieraient aux statues qui doivent être élevées sur le bord de la rivière aux extrémités des balustrades en retour du pont. Leur but serait donc ici comme dans le précédent projet d'offrir comme une des principales décorations de la place les statues de quelques-uns de nos grands guerriers et hommes d'état et de former un ensemble avec la décoration monumentale du pont entièrement consacré à la gloire maritime ;

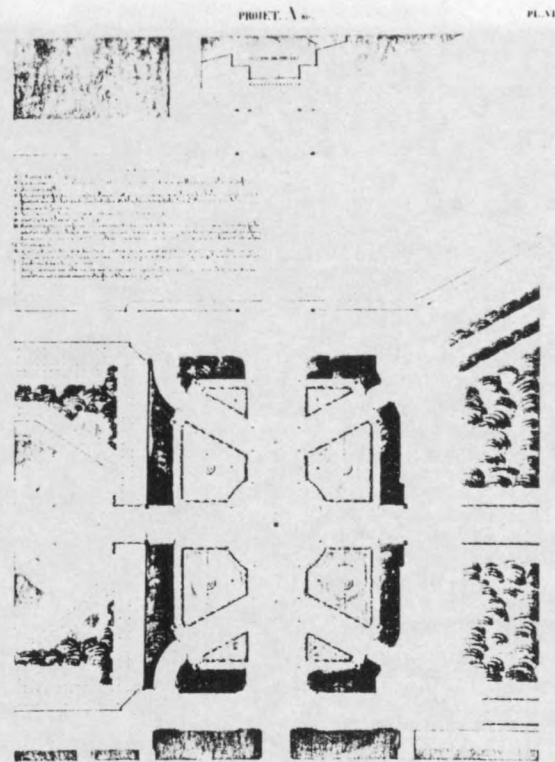
6° enfin d'ouvrir les deux pans coupés du côté du jardin des Tuileries et d'établir au moyen de deux ponts jetés sur les fossés des communications commodes entre le quai et la rue de Rivoli. De cette manière seraient rendues à la voie publique des parties de la place jusqu'alors abandonnées, qui sont et qui seront toujours dans leur état actuel des réceptacles d'ordures et d'immondices. Cette disposition motive encore de ce côté les deux pans coupés qui n'avaient auparavant d'autre but que de feindre le passage qui communique à l'allée du cours la Reine avec la place.

D'après cette description du projet A bis et l'inspection du plan, il vous sera facile, M. le Préfet de fixer votre idée sur le choix que vous croyez devoir faire et quoique le projet A dans lequel les fossés sont supprimés offre à notre avis une disposition plus rationnelle et plus heureuse dans son effet, toujours est-il que l'adoption des ponts proposés dans le projet A bis ferait disparaître une partie des plus grands inconvénients que présenterait dans tout projet d'embellissement de la place de la Concorde la donnée de conserver les fossés (...). (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, pp. 78-81).

Projet d'embellissement de la place de la Concorde avec quatre grandes fontaines et les fossés conservés - Projet A bis - Pl. VI. - Plan.

Plume, lavis et aquarelle. - 665 x 495.
Monogramme et daté en b. à g. : III 1834.
Cologne, WRM, inv. K 35, Pl. C. 41

Hittorff complétait les explications accompagnant ses dessins par des devis approximatifs pour les deux projets. Le projet A était évalué à 1 226 920 F ; le projet A bis, à 1 054 600 F.



MODIFICATIONS PROPOSÉS LE 16 JUIN 1834

Le projet A bis retint l'attention du Préfet, comme plus économique que les précédents ; il demanda à Hittorff de chercher à réduire encore les dépenses

• M. le Préfet m'ayant fait demander s'il y avait possibilité de diminuer les dépenses pour l'exécution du projet A bis (...) que M. de Rambuteau a soumis à l'approbation de MM. les Membres du Conseil municipal, je m'empresse de vous faire-part du résultat de l'examen que je viens de faire à cet effet (...). Je pense que le moyen le plus simple serait de fixer la largeur des trottoirs à 3 mètres au lieu de 4,00 et d'élargir les promenades autour des platebandes au moyen

d'un chemin d'environ 6,00 qui serait salpêtré et sablé et qui avec l'espace occupé par des trottoirs donnerait à la voie laissée à la circulation des piétons une largeur de 9 mètres (...) (lettre à Lahure, membre du Conseil municipal ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 84).

Par ce moyen, Hittorff prévoyait une économie de 69 970 F ; il ajoutait que si d'autres articles pouvaient également se prêter à des réductions, aucun ne le faisait avec aussi peu d'inconvénient.

PROJETS DE JUIN-JUILLET 1834 : A MODIFIÉ ET A bis MODIFIÉ

A la fin du mois de juin et au début du mois de juillet 1834, Hittorff semble avoir eu des contacts presque quotidiens avec le Conseil municipal, qui sont le témoignage d'une grande incertitude quant au parti à adopter, liée aux difficultés budgétaires. En effet, alors que sa lettre du 26 juin montrait un retour au projet A, « modifié » dans un souci de réduction des dépenses, quelques jours plus tard, le 10 juillet, Hittorff adressait un nouveau devis, marquant un nouveau retour au projet A bis, lui aussi « modifié ».

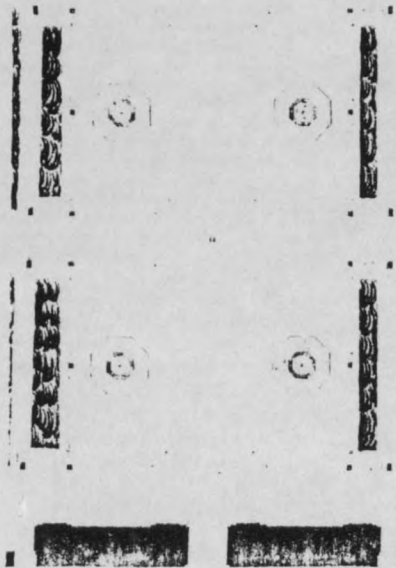
• Sur la demande que vous aviez faite (...) je me suis occupé de suite à modifier le premier de mes projets portant la lettre A afin d'en réduire les dépenses le plus possible et rester dans le chiffre des 1 200 000 F pour l'ensemble des embellissements de la place et des Champs-Élysées.

En effet, avec le nouveau devis ci-joint, vous verrez que la dépense pour l'ensemble des embellissements de la place ne s'élève plus qu'à 1 082 380 F, laquelle somme jointe au 130 000 F portés (?) pour les dépenses à faire aux Champs-Élysées donne une somme de 1 212 380 (sic) c'est-à-dire 12 380 en plus que le résultat désiré, différence que l'on trouvera peut-être le moyen d'économiser sur les travaux des ...

(?) à exécuter par les Ponts-et-Chaussées, ou si cela est impossible, sur quelques autres parties des travaux (...).

En comparant ce nouveau devis avec le précédent, vous remarquerez Messieurs que la diminution de la dépense a porté principalement sur les trottoirs que j'ai réduits à 3 m de largeur (...) ce changement a produit une diminution de 149 400. Cependant la réduction de la superficie des trottoirs ayant augmenté celle de la superf. des chemins salpêtres, cette partie de la dépense a subi une augmentation de 48 180 qui réduit le premier à 101 220. En ajoutant à cette économie celle obtenue (sic) sur les grilles, qui est de 2 800, plus celle résultant de la suppression des 8 piédestaux pour les groupes des animaux de 40 000, cela donne un total de 144 020.

Sur cette économie, il me restait encore un excédent de dépenses de 52 920, excédent que j'ai cru pouvoir réduire à 12 380 F en proposant de ne pas combler les deux fossés parallèles aux Champs-Élysées qui présenteraient alors le même aspect que ceux qui bordent la terrasse des Tuileries. Par ce moyen, on épargnerait une dépense de 42 520, et comme j'ai eu l'honneur de vous le dire au commencement de cette lettre, la dépense totale se trouve réduite à 1 082 380 F (...) (lettre au Conseil municipal; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, pp. 84-85).



120

120

Projet d'embellissement de la place de la Concorde, avec quatre fontaines et les fossés conservés du côté des Champs-Élysées.

Projet A modifié.

Plume et aquarelle. - 505 x 340.
Daté en b. à g. : 3 juillet 1834.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 4, Pl. C. 28.

Ce dessin, daté du 3 juillet 1834, est conforme au projet A modifié tel qu'il est présenté dans la lettre au Conseil municipal du 26 juillet, citée ci-dessus. Les principales modifications portées au projet A sont : la conservation des fossés du côté des Champs-Élysées; la suppression des groupes d'animaux; la réduction extrême des pelouses et le remaniement du tracé des trottoirs. Hittorff propose en outre une variante dans le dessin de ces derniers, en notant la différence qui en découle dans le devis. Dans le but de réduire encore les dépenses, le Conseil municipal revint finalement au projet A bis, en demandant à Hittorff de diminuer son devis. Le projet A bis « modifié » différerait du projet A bis essentiellement, encore une fois, par des changements dans l'arrangement des trottoirs, et par la disparition des pelouses et plates-bandes. Hittorff abaissait son devis à la somme de 928 282 F. En y ajoutant les dépenses prévues pour les Champs-Élysées - 130 000 F -, il arrivait à un total de 1 052 282 F, ce qui laissait une somme de 441 718 F mise à la disposition des ingénieurs des eaux, pour l'établissement des canalisations nécessaires à l'aménagement des fontaines.

PROJETS SOUMIS AU PRÉFET LE 25 JUILLET 1834 : AA ET AA MODIFIÉ

Tous les projets retenus jusqu'alors avaient en commun de proposer une place ornée de quatre fontaines. Le Conseil municipal revint sur cette disposition et demanda à Hittorff de reprendre ses projets de place à deux fontaines, sans pour autant revenir sur la conservation des fossés. Dans sa lettre du 26 juillet à Lahure, membre du Conseil municipal, rapporteur de la commission chargée de l'examen des projets, où il présentait les modifications qu'il entendait apporter à ses fontaines, Hittorff fit pour la première fois le rapprochement, qui allait devenir habituel, entre la disposition de la place Saint-Pierre, à Rome, et celle qu'il proposait pour la place de la Concorde.

• D'après les nouvelles distributions des fontaines réduites au nombre de deux telles qu'elles se trouvent indiquées dans les deux derniers projets que j'ai rédigés sur vos indications, il serait nécessaire de faire subir quelques changements au projet d'une des fontaines que vous avez vu à la Préfecture.

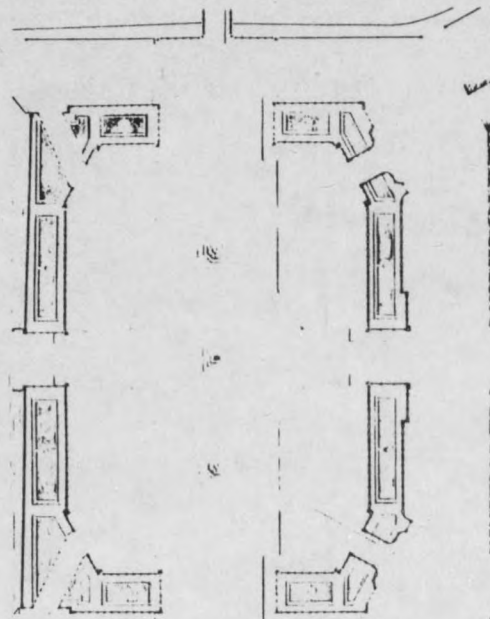
Ces changements consisteraient :

1° à réduire la largeur du bassin octogone à 15 m au lieu de 20 qu'il avait dans les autres projets (cette grandeur est plus que suffisante, les mêmes bassins des fontaines de la place de St Pierre n'ont que 7 toises de largeur);

2° à remplacer la balustrade à jour du premier projet et le bassin qu'elle entourait qui était à fleur de terre par un bassin élevé au-dessus du niveau du sol de 75 à 80 c. Bassin qui formerait appui et dont l'élevation permettrait peut-être une distribution ultérieure des eaux de même qu'elle garantirait les eaux des bassins de la poussière (...);
3° à supprimer les 8 vasques qui se trouvent placés au-dessus de la balustrade et à donner une largeur proportionnellement moindre au bassin octogone supérieur orné de dauphins et d'enfants;
4° enfin de réduire également et dans la proportion voulue les deux coupes supérieures.

En admettant ces changements qui n'ont rien à la composition principale et à l'effet général des fontaines, leur élévation géométrale ne dépassera ni en largeur ni en hauteur la plateforme et le piédestal de l'obélisque, de manière qu'elles ne pourront cacher aucun des objets qui entourent la place ne seront pas plus cachés par les fontaines qu'il ne le sont par l'obélisque (sic) (...) (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 89).

Les importants changements apporté au dessin des fontaines leur donnèrent leur composition d'ensemble définitive; celle-ci ne sera plus modifiée que dans le détail.



121

121

Projet d'embellissement de la place de la Concorde - Projet AA modifié.

Plume, lavas et aquarelle. - 665 x 1 010.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 9, Pl. C. 57.

Le projet AA agencait la place aux fossés conservés autour de deux fontaines. Il conservait les pavillons de Gabriel, aux pans coupés, en les surmontant de « groupes », mais plaçait aussi les huit statues provenant du pont aux entrées de la place. Il correspond, dans ces grandes lignes, à ce qui sera réalisé.

Le devis proposé par Hittorff s'élevait à 993 140,80 F; le projet AA modifié, grâce à des changements dans la répartition des trottoirs et des aires sablées, s'élevait quant à lui, à 962 698,30 F.

SÉANCES DU CONSEIL MUNICIPAL
DU 31 OCTOBRE ET DU 7 NOVEMBRE 1834

Le rapport de la Commission, présenté au Conseil municipal, le 31 octobre 1834, résumait l'état de la question et justifiait les décisions diverses prises jusque-là.

Des deux projets (A et A bis), présentés à la Commission le 13 juin, le second avait été choisi, malgré la préférence du Préfet pour le premier, pour plusieurs raisons : il engageait moins de dépenses ; il respectait la forme octogonale voulue par Gabriel :

« Cette forme ne peut être sacrifiée sans, d'une part, interrompre la belle direction que présente l'avenue du Cours-la-Reine, parallèle tout à la fois à la route de Versailles et au cours de la Seine, et sans, d'autre part, nuire aux besoins de la circulation que satisfont les voies diagonales, tant du côté du Cours-la-Reine, que du côté du faubourg St-Honoré »

L'idée un moment retenue de « convertir en gazon et plate-bande défendus par des grilles (...) les huit compartiments que présentent la place » avait été abandonnée pour laisser ces compartiments entièrement à l'usage des piétons, et éviter les grandes dépenses qu'aurait occasionné leur remise en état après leur envahissement lors des fêtes publiques : « Entre le jardin des Tuileries et la quinconce des Champs-Élysées, c'est une place qu'il (fallait) et non pas un autre jardin ».

Le choix de deux fontaines au lieu de quatre, enfin, était justifié en premier lieu par la quantité d'eau disponible, insuffisante pour alimenter quatre fontaines, mais aussi pour raison esthétique :

« Cette disposition a surtout cela d'avantageux qu'elle présentera dans la direction du pont de la Concorde et particulièrement depuis le boulevard et la rue Royale, d'où l'on aurait jamais aperçu aucune des quatre fontaines, l'effet perspectif d'une seule fontaine qui semblera situé au milieu de la place et ne faire qu'un avec l'aiguille égyptienne, tandis que de l'avenue de Neuilly et du jardin des Tuileries, c'est-à-dire dans la direction des principales arrivées et dans le véritable sens de la place, l'ensemble des deux fontaines avec l'obélisque au milieu, offrira absolument la même disposition que celle de la place St-Pierre dont l'effet a toujours été un sujet d'admiration ».

PROJETS SOUMIS À LA COMMISSION MUNICIPALE
LE 25 MARS 1835

En attendant que l'embellissement de la place de la Concorde fût de nouveau mis à l'ordre du jour au Conseil municipal, Hittorff continua à apporter des modifications à son projet. Le 25 mars 1835, il adressait à la Commission de nouveaux dessins, en partie motivés par la remise en question de la cession des statues du pont de la Concorde à la Ville de Paris pour la décoration de la place ; celles-ci allaient bientôt partir à Versailles, décorer la première cour du nouveau musée « A toutes les gloires de la France » voulu par Louis-Philippe. On voit, dans la let-

tre qui accompagnait les dessins, apparaître pour la première fois l'idée des figures assises sur les pavillons et celle du plateau central reliant les fontaines entre elles.

« J'ai l'honneur de vous adresser un nouveau plan de la place de la Concorde, avec les changements auxquels ont donné lieu la réduction de la largeur des trottoirs. En l'examinant, vous verrez que j'ai introduit une autre combinaison dans la disposition des dallages (...). Vous verrez aussi que j'ai réuni entr'eux les trois monuments du milieu au moyen d'une espèce de plateau entouré de trottoirs pareils à ceux qui longent les balustrades, de manière à ce que cette partie

centrale de la place puisse offrir un refuge sûr et plus étendu aux piétons (...). Ce plateau présentera en outre une promenade très agréable et tout à fait avantageuse pour y jouir tranquillement de tous les points de vue qu'offrent les alentours de la place, ainsi que des fontaines et de l'obélisque qui en forment le principal ornement (...).

J'ai bien réfléchi aussi sur la partie de la décoration qui pourrait le mieux remplacer l'emploi des statues du pont et tout ce que j'ai pu trouver de plus convenable jusqu'à présent, pour occuper les socles qui existent aux quatre principales entrées de la place, serait, à mon avis, pour les entrées du côté de la rue Royale et du pont, quatre figures de fleuves couchés à mi-corps et exécutés en bronze qui, ce me semble, accompagneraient assez bien les deux fontaines auxquelles elles se lieraient aussi bien par le sujet que par la couleur et la matière. Et pour les entrées, du côté des Tuileries et des Champs-Élysées, soit des figures de lions, conçues dans le style égyptien, soit des sphinx, lesquels si on pouvait les faire exécuter en granit de Brest, ce qui me paraît très facile, accompagneraient dans un système non moins analogue, l'obélisque au devant duquel ces figures se trou-

vaient placées. Quant aux sujets de sculpture des huit pavillons, on m'a suggéré une idée qui me paraît devoir réunir tous les suffrages. Ce serait d'y élever huit statues assises dont tous les modèles exécutés par les plus habiles sculpteurs existent et appartiennent soit à la Ville soit au gouvernement. M'étant assuré que ces différentes figures pouvaient parfaitement convenir, au moyen de très légères modifications, dont les auteurs se chargeraient volontiers, rien ne peut être plus avantageux que leur emploi, car non seulement ces belles figures formeraient une décoration des plus nobles et des plus monumentales, mais encore elles offriraient une dépense beaucoup moindre que tous autres objets de sculpture qui devraient les suppléer, en même temps qu'elles présenteraient l'incalculable avantage d'être faites, d'être toutes prêtes à être mises au point, c'est-à-dire de pouvoir s'exécuter avec la plus grande célérité ; ce qui n'est pas le moindre avantage quand il s'agit de huit objets de sculpture aussi importants (...). (Lettre à Lahure, du 25 mars 1835 ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 93).

122

« Place de la Concorde - Obélisque de Louqsor avec la Balustrade qui doit l'entourer - Plan du Plateau qui doit réunir l'Obélisque aux deux Fontaines de la Place. »

Plume et lavis et aquarelle. - 640 x 490.
Signé à d. sous le motif : Hittorff.
Cologne, WRM, inv. K 35, Pl. C. 77.

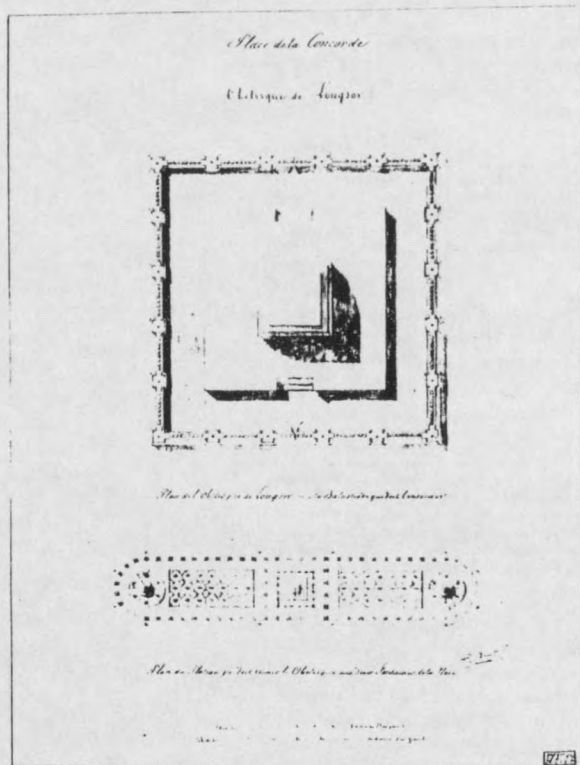
Ce dessin ne remonte peut-être pas à mars 1835, quand Hittorff eut pour la première fois l'idée de créer ce plateau central qui allait former, au milieu de la place, comme la spina d'un cirque antique, mais il est en tout cas conforme à son premier projet. Il montre aussi le parti très coloré qu'Hittorff voulait tirer de l'emploi de pierres de plusieurs origines - granit et lave - pour la confection des trottoirs.

122

« Place de la Concorde - Obélisque de Louqsor avec la Balustrade qui doit l'entourer - Plan du Plateau qui doit réunir l'Obélisque aux deux Fontaines de la Place. »

Plume et lavis et aquarelle. - 640 x 490.
Signé à d. sous le motif : Hittorff.
Cologne, WRM, inv. K 35, Pl. C. 77.

Ce dessin ne remonte peut-être pas à mars 1835, quand Hittorff eut pour la première fois l'idée de créer ce plateau central qui allait former, au milieu de la place, comme la spina d'un cirque antique, mais il est en tout cas conforme à son premier projet. Il montre aussi le parti très coloré qu'Hittorff voulait tirer de l'emploi de pierres de plusieurs origines - granit et lave - pour la confection des trottoirs.



SÉANCES DU CONSEIL MUNICIPAL
DU 17 ET DU 24 AVRIL 1835

Un mémoire de Préfet, en date du 6 mars 1835, appelait le Conseil municipal à délibérer sur les projets d'embellissements de la place de la Concorde, de façon que les travaux pussent recevoir un début d'exécution en 1835; les choses furent menées rapidement, et par sa délibération du 24 avril, le Conseil municipal accepta le projet proposé par Hittorff tel qu'il avait été présenté, lors de la séance précédente (17 avril), par le rapport de la Commission. Ce rapport était conforme au projet du 25 mars :

« (...) 1^o La place serait maintenue dans sa forme octogone avec les fossés qui l'entourent (...).

2^o La balustrade des fossés serait réparée et le terrain des fossés nivelé et converti en compartiments de gazon (...).

3^o Les ponts projetés pour compléter les huit issues ne seraient plus des ponts mais des terre-pleins (...) avec galerie voûtée pour la communication des fossés.

4^o Les huit pavillons accusant les pans coupés de la place seraient restaurés et surmontés de statues assises sculptées en pierre comme celles du Carrousel. Par leurs attributs elles représenteraient huit des principales villes de France.

5^o Les entrées de la place tant du côté de la rue royale que du côté du pont de la Concorde seraient décorées de statues couchées en bronze représentant les quatre principaux fleuves de France (...).

6^o Les entrées de la place par les tuileries et les Champs-Élysées seraient décorées de sphinx égyptiens sculptés en granit de Brest (...).

7^o Les entrées de la place par les pans coupés seraient décorées de lions couchés.

8^o Deux fontaines seulement pour la place : elles seraient placées

dans la direction du pont de la Concorde à la rue Royale, aux points d'intersection donnés par les entrées diagonales (...).

9^o Pour le dessin de la place et de ses compartiments, on suivrait les indications données par le nouveau plan d'après lequel l'obélisque et les deux fontaines sont liés par un seul trottoir (...); ces divers trottoirs en granit de Brest de plusieurs couleurs et pierre de Volvic formant caissons et encadrements.

10^o Des candélabres en fonte de fer seraient placés pour l'éclairage, et leurs bases destinées à des bornes fontaines alimentées par l'eau des bassins (...) entretendraient une eau courante dans les ruisseaux de la place.

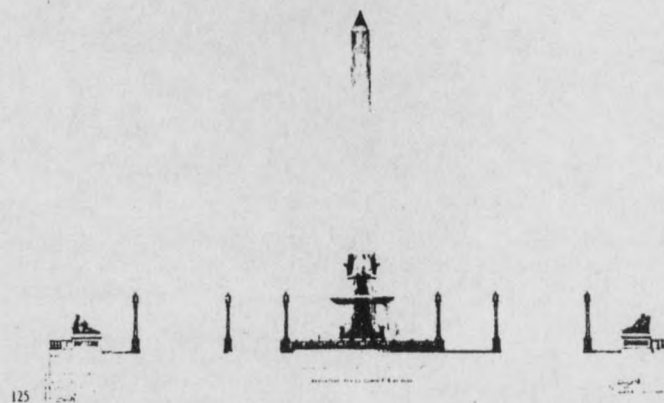
(...) Vous avez pu remarquer qu'il n'est plus question de faire entrer dans la décoration de la place les statues du pont de la Concorde; les emplacements qui leur étaient destinés sont affectés maintenant à des fleuves couchés et à des sphinx, qui entrent dans les ornements proposés autrefois par l'architecte Gabriel (...). Une circonstance rend possible d'obtenir à peu de frais les statues assises proposées pour le couronnement des huit pavillons de la place. Ces statues qui devaient recevoir une autre destination sont déjà composées, et à la disposition de la ville.

Il ne s'agit donc plus que de les exécuter en pierre en y ajoutant les attributs nécessaires pour le nouveau caractère qu'elles doivent recevoir (...).

Les dépenses pour l'exécution de tous ces travaux étaient prévues à 1 567 800 francs, dont 1 156 500 francs pour la partie architecturale et 411 300 francs pour ce qui était du ressort des ingénieurs. Le devis ne dépassait que de très peu la dépense imposée par la loi du 31 mai 1834 à la Ville, et il fut accepté.



124



125



126

123

« Projet adopté par la Commission – Embellissement de la place de la Concorde. »
Plan.

Lithographie anonyme. – 258 x 320.
Musée Carnavalet, Legs Quentin-Bauchard.

Planche accompagnant le *Rapport de la Commission* soumis au Conseil municipal lors de la séance du 17 avril 1835.

124

« Projet adopté par la Commission et par le Conseil m^e (délib^m du 24 avril 1835) – Élévation sur la ligne E-F du plan – Un des pavillons de la place surmonté d'une statue – Plan et coupe d'une des grandes fontaines de la place – Une des quatre petites fontaines des Champs-Élysées – Pl. II. »

Plume, lavis et aquarelle. – 495 x 665.
Signé et daté en b. à d. : Hittorff / architecte, avril 1835; annoté en b. à g. : Vu par les Président et Secrétaire / du Conseil M^{al} de Paris, pour être / annexé à la délibération en date de ce jour / 24 avril 1835 / (signé) Besson président – Cochin secrétaire; vers le milieu : Le Conseiller d'État Préfet / Cie de Rambuteau; dans la marge à g. : Les villes désignées par / M^e le Ministre sont / Lille / Lyon / Brest / Bordeaux / Marseille / Nantes / Rennes / Strasbourg / Cologne, WRM, inv. K 35, Pl. C. 64.

125

« Projet adopté par la Commission et par la délib^m du Conseil m^e, en date du 24 avril 1835 – Élévation sur la ligne C-D du plan / Pl. III. »

Plume, lavis et aquarelle. – 500 x 660.
Signé et daté en b. à d. : Hittorff / architecte avril 1835; annoté en b. à g. : Vu par les Président et Secrétaire / du Conseil M^{al} de Paris, pour être / annexé à la délibération, en date de ce jour, / 24 avril 1835 / (signé) Besson président – Cochin; vers le milieu : Le Conseiller d'État Préfet / Cie de Rambuteau.
Cologne, WRM, inv. K 35, Pl. C. 62.

126

« Projet adopté par la Commission et par le Conseil M^e (délib^m du 24 avril 1835) – Élévation sur la ligne A-B du plan – Pl. IV. »

Plume, lavis et aquarelle. – 500 x 660.
Signé et daté en b. à d. : Hittorff / architecte avril 1835; annoté en b. à g. : Vu par les Président et Secrétaire / du Conseil M^{al} de Paris, pour être annexé / à la délibération en date de ce jour, / 24 avril 1835 / (signé) Besson/Président – Cochin; vers le milieu : Le Conseiller d'État Préfet / Cie de Rambuteau.
Cologne, WRM, inv. K 35, M 9, Pl. C. 63.

PROJETS DE SEPTEMBRE 1835

Curieusement, alors que la délibération du 24 avril 1835 semblait s'être conclue par l'adoption définitive de plans pour la place de la Concorde, de nouveaux projets d'embellissements furent soumis au Conseil municipal, en septembre de la même année. Ces nouveaux projets, qui ne sont jamais mentionnés d'une manière explicite dans la correspondance de l'architecte qui subsiste, semblent répondre aux hésitations de Thiers quant au parti à suivre pour la présentation de l'obélisque (la signature

de Thiers sur l'un des dessins, et une lettre d'Hitdorff à Rambuteau, le 26 septembre, confirment l'intervention du ministre). Dans ces nouveaux projets, l'obélisque était exalté par une mise en scène emphatique, soit qu'il fût entouré de sphinx, soit qu'il devint l'ornement majeur d'une grandiose fontaine centrale. Les travaux, engagés en 1836, ne tinrent pas compte de ces nouvelles propositions.

127

• Projet d'embellissement de la place de la Concorde – Élévation sur la ligne A-B du plan – A. Pl. III. »

Plume, lavis et aquarelle. – 495 x 655.

Annoté en b. au milieu : Vu pour être annexé à la délibération du Conseil municipal du 4^{bre} (signé) Besson/président – Cochun ; à d. : Vu par le Conseiller d'État Préfet de la Seine / Cie de Rambuteau.

Cologne, WRM, inv. K 35, Pl.C. 38.

Cet arrangement du socle de l'obélisque correspond aux idées exprimées par Thiers en octobre 1833 (voir p. 100) ; des estampes populaires le reproduisent et indiquent qu'il eut une certaine publicité.

128

• Projet d'embellissement de la place de la Concorde – Plan d'ensemble.

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. – 320 x 485.

Annoté en haut à droite : approuvé, pour être joint au plan général de la décoration de la place Louis XV, que j'ai approuvé le même jour / 25 7^{bre} 1835 / A. Thiers.

Cologne, WRM, inv. K 35, Pl.C. 49.

Le 26 septembre, Hitdorff écrivait au préfet : « Monsieur le Ministre (a) approuvé hier, en ma présence, les plans de la place de la Concorde en signant le projet que vous lui avez soumis (...) » (Cologne, HA, legs Hitdorff, vol. 8, p. 96) ; C'est la seule mention qui existe dans toute sa correspondance, de ce projet.

129

• Projet d'embellissement de la place de la Concorde – Vue perspective de la place – B. Pl. IV »

Mine de plomb sur calque. – 500 x 655.

Annoté en b. à d. : Vu par nous, Conseiller d'État / Préfet de la Seine / Cie de Rambuteau.

Cologne, WRM, inv. K 35, M 8, Pl.C. 48.

130

• Projet d'embellissement de la place de la Concorde – Plan et élévation de la grande fontaine au centre de la place. »

Plume, lavis et aquarelle. – 485 x 320.

Monogramme et date, au milieu à g. : III 19 7^{bre}, et à d. : 1835.

Cologne, WRM, inv. K 35, M 8, Pl.C. 51.

131

• Projet d'embellissement de la place de la Concorde – Plan et coupe de la grande fontaine au centre de la place – B. Pl. II. »

Plume, lavis et aquarelle. – 655 x 500.

Annoté en b. à d. : Vu par nous, Conseiller d'État / Préfet de la Seine / Cie de Rambuteau.

Cologne, WRM, inv. K 35, M 8, Pl.C. 52.

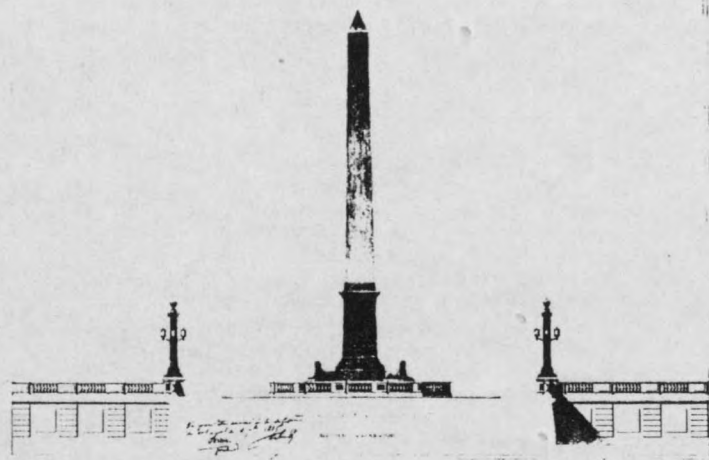
132

• Projet d'embellissement de la place de la Concorde – Élévation de la grande fontaine au centre de la place – B. Pl. III. »

Plume, lavis et aquarelle. – 500 x 655.

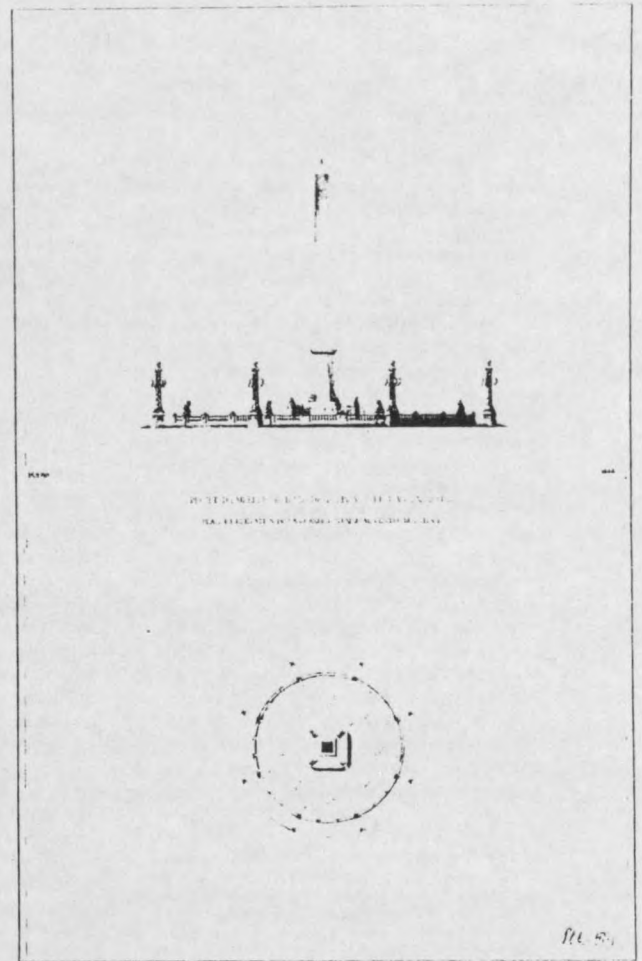
Annoté en b. à d. : Vu par nous, Conseiller d'État / Préfet de la Seine / Cie de Rambuteau.

Cologne, WRM, inv. K 35, M 10, Pl.C. 63a.



127

100



130

101

LA RÉALISATION DU PROJET : 1836-1840

Peu à peu, la place de la Concorde allait prendre l'aspect voulu par Hittorff, suivant le projet adopté en avril 1835. Les travaux commencèrent, au ralenti – entravés qu'ils étaient par la rampe construite pour mener l'obélisque à son socle –, par le dégagement du fossé de toutes les constructions adventices qui l'encombraient et par la restauration des balustrades. Régulièrement, la fête du roi – 1^{er} mai – et les fêtes commémoratives de Juillet vinrent interrompre l'ouvrage, obligeant au rangement hâtif de tout ce qui pouvait obstruer le passage ; elles furent aussi l'occasion de montrer au public, au fur et à mesure de leur achèvement, les différents éléments composant la décoration nouvelle de la place : les statues des villes et les colonnes rostrales, en juillet 1838 ; les inscriptions sur le socle de l'obélisque, en juillet 1839 ; les fontaines en mai 1840 ; les dessins sur le socle de l'obélisque, en juillet 1840, etc.

LES STATUES DES VILLES DE FRANCE

L'idée d'utiliser des modèles existants pour les sculptures à placer sur les pavillons remonte à mars 1835 ; celle d'en faire des images des principales villes de France vint un peu plus tard. Le 23 octobre 1835, Hittorff écrivait au préfet :

« (...) il s'agit de faire servir à l'exécution des statues) les modèles déjà existants de quatre statues destinées à décorer le stylobate du Palais de la Bourse et les modèles des quatre figures qui avaient été faites pour servir au Monument primitif à ériger au centre de la place de la Concorde (...). Cinq de ces modèles ayant été exécutés par M. Cortot, un par M. Pradier, un par M. Petitot et le huitième par feu M. Roman, il s'agit aujourd'hui de traiter avec les trois premiers de ces artistes et avec un quatrième qui doit remplacer feu M. Roman pour les changements à faire à leurs modèles et pour leur exécution en pierre de Conflans (...). » (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 99)

Cortot, Petitot et Pradier reçurent finalement la commande de deux statues chacun : Brest et Rouen furent confiés au premier (que l'on dédommageait ainsi de son monument à Louis XVI non réalisé, pour la même place) ; Lyon et Marseille au deuxième et Lille et Strasbourg au troisième. Le quatrième sculpteur ne fut désigné que dans le courant de 1837 ; il s'agissait de Caillouette, qui fut chargé de Nantes et Bordeaux.

L'adjudication des travaux eut lieu au début du mois de juin 1836 ; le 20 du même mois, Hittorff demandait aux sculpteurs les dimensions exactes des blocs dont ils avaient besoin, pour les transmettre à l'entrepreneur ; en septembre, renonçant à utiliser

la pierre de Conflans, il annonçait au préfet le choix qu'il avait fait de la pierre de Vergéle :

« (...) m'étant assuré par moi-même de l'état de dégradation dans lequel se trouvaient les six statues élevées au devant de la Chambre des députés et des nombreuses restaurations qu'avaient subies les quatre figures élevées au Carrousel, toutes exécutées en pierre de Conflans il y a à peu près 20 à 25 ans, je ne pouvais adopter cette pierre malgré l'avantage qu'elle présente de pouvoir fournir des assises très hautes. Mais un des plus beaux monuments d'architecture et de sculpture du siècle de Louis XIV, la Porte St Denis dont la conservation malgré 160 années d'existence me frappa, m'ayant offert l'exemple le plus concluant pour l'adoption de la pierre de Vergéle dont elle est construite, je n'hésitai pas à la choisir (...) » (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 9, p. 15)

Les blocs furent placés sur les pavillons à partir de septembre 1837 ; leur sculpture fut ensuite menée avec diligence, en même temps que la restauration des pavillons. Le 7 juin 1838, Hittorff rappelait aux quatre sculpteurs « le désir récemment encore manifesté par M. le Préfet de faire découvrir toutes les statues pour les fêtes de juillet » (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 10, p. 26). Le 18 juillet il passait commande des 52 lettres de zinc nécessaires pour inscrire les noms des villes sur les pavillons. Pour les fêtes de juillet, les pavillons et les statues purent être découverts, et livrés à la critique, qui les accueillit généralement avec faveur.

LES COLONNES ROSTRALES – LES CANDÉLABRES

Dès ses premières études pour la place de la Concorde, Hittorff songea à utiliser la colonne rostrale comme motif caractéristique. D'abord conçues pour le pont de la Concorde, elles entrèrent ensuite dans la décoration de la place quand on renonça aux statues des grands hommes initialement prévues. Hittorff justifiait leur choix ainsi :

« (...) Parce qu'elles satisfaisaient aux conditions de circonscrire le périmètre de la place par des formes architecturales peu compliquées et d'une importance suffisante pour la grandeur du lieu qu'elles doivent orner.

(...) Parce que les proues de vaisseaux qui caractérisent ce genre de colonne offraient l'emblème des armes de la Ville de Paris (...) » (lettre au Directeur des Bâtiments, 26 novembre 1836 ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 71).

Il calcula leur hauteur (7 m 50 ; 9 m 60 avec le piédestal) « de manière à ce que la ligne supérieure du chapiteau corresponde à celle de la corniche de l'étage inférieur des Bâtiments du Gard meuble et la boule à la hauteur des balustrades » (*ibid.*), et choisit comme matériau la fonte, bien plus économique que le bronze : « le bronze coûterait à peu près sept fois plus cher que le fer » (*ibid.*, p. 72).

Le modèle était prêt en septembre 1836, et fut confié à l'entreprise Muel, à Tusey, près de Vaucouleurs. Les premières colonnes arrivèrent en septembre 1837 ; elles présentaient des défauts qui furent éliminés sur les fontes ultérieures. En mars 1838, les vingt colonnes étaient mises en place, et à partir d'avril, la peinture et la dorure purent commencer. Les colonnes – aussi bien que les candélabres et les fontaines – étaient à l'origine peintes d'une couleur bronze « florentin », avec tous les ornements en relief, ainsi que les boules, dorés. Hittorff avait donné des instructions minutieuses au peintre-doreur pour ce travail :

« (...) Quant à la peinture couleur de bronze, avec frotts sur fond à l'huile trois couches, il n'est pas nécessaire que vous mettiez trois couches sur toutes les parties des colonnes qui en ont déjà reçu une à l'huile bouillante et qui n'ont pas été atteintes par la rouille. Il n'y a que les parties rouillées qui devront être couvertes, en premier lieu, par une couche de Minium et ensuite par deux autres couches couleur de bronze à l'huile, puis enfin les frotts.

Instruction pour la dorure.
1^o Commencer par bien épousseter et nettoyer toutes les colonnes en mettant un soin particulier aux ornements sculptés, afin que les différents pleins et creux qu'ils offrent soient bien mis à nu.

2^o Appliquer sur les parties ainsi nettoyées, une première couche de blanc de céruse calciné, dont la nature et la qualité devront être constatées et reconnues bonnes par MM. les employés de l'agence. A cet effet, la calcination se fera en leur présence et ils prendront toutes les précautions pour qu'on ne puisse pas y substituer de l'ocre ou toute autre matière qui ne serait pas du blanc de céruse pur.

3^o Après la première couche de blanc de céruse, reboucher avec soin tous les endroits où la fonte pourra offrir des défauts.

4^o Donner à la seconde couche de blanc de céruse, qui couvrira la première, une légère couleur de vermillon, afin que MM. les employés puissent reconnaître facilement que cette seconde couche aura été posée.

5^o Donner la 3^e couche également en blanc de céruse, en ne l'appliquant, comme les autres, que lorsque les précédentes auront acquis la dureté nécessaire.

6^o Faire un ponçage partout où il sera reconnu nécessaire.

7^o Donner une couche de vernis gomme laque.

8^o Poser la mixture avec le plus grand soin.

9^o Dorer avec de l'or fin, qui devra avoir les qualités requises par le devis descriptif et le cahier des charges. A cet effet ;
10^o déposer au bureau de l'agence un des livres que l'entrepreneur compte employer ; lequel livre, si l'or en est trouvé de bonne qualité, restera au bureau pour servir d'échantillon et de point de comparaison avec l'or dont on devra se servir.

Je vous recommande, M. que toutes vos opérations soient faites de la manière indiquée ci-dessus, et surtout qu'elles soient incessamment commencées et menées à fin sans interruption » (lettre à Evrard, peintre-doreur, 7 avril 1838 ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 10, p. 10).

Malgré toutes ces précautions, peinture et dorure n'auront pas la solidité escomptée, et il faudra les reprendre constamment dès l'année suivante, jusqu'à ce que l'ensemble des fontes soit bronzé par galvanisation, à partir de 1861, procédé qui se révélera décevant, lui aussi. Quoi qu'il en soit, les colonnes furent découvertes au public, comme les statues des villes, lors des fêtes de juillet 1838.

Les candélabres, quant à eux, reprenaient, à une échelle réduite, la forme des colonnes. Ils furent également coulés en fonte ; les premiers arrivèrent en août 1837. Leur pose fut interrompue en octobre de la même année ; c'est que l'augmentation de leur nombre – d'abord fixé à quarante, puis à soixante, enfin à quatre-vingt – entraînait des remaniements dans leur répartition ; c'est aussi que l'on songea à modifier leur mode d'éclairage. En effet, le 20 octobre 1837, Hittorff proposait au Préfet d'adopter, à la place du gaz courant, le « gaz portatif comprimé », ce dernier ayant l'avantage d'éviter d'avoir à déparer la chaussée pour l'établissement de conduites, et produisant une lumière plus brillante. Le procédé nécessitait, malgré tout, la modification des candélabres, et le 16 décembre, Hittorff demandait un devis pour l'agrandissement des portes des piédestaux « de manière à comprendre trois pans coupés au lieu d'un et à (les) faire ouvrir entre la moulure supérieure du couronnement et celle inférieure de la base, au lieu de ne comprendre que la hauteur du panneau en renforcement » (lettre à Wahl ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 9, p. 83). On s'en tint finalement au système initialement prévu, et la pose des candélabres s'acheva à la fin de l'année 1838.

LES FONTAINES

De tous les éléments qui composent le décor conçu par Hittorff, c'est le projet des fontaines qu'il semble avoir eu le plus de mal à mettre définitivement au point, conscient qu'il était, sans doute, de leur importance fondamentale dans l'économie de la place. La note vibrante de leurs eaux jaillissantes attirerait en effet tous les regards, dans ce vaste espace minéral, et elles se devaient d'être parfaitement réussies. Les différences radicales entre le modèle proposé en 1833 (1829) et celui qui sera réalisé, montrent, à travers les multiples étapes qui les séparent, un cheminement laborieux dont le résultat sera couronné de succès.

Le 30 octobre 1834, avant la séance du Conseil municipal qui devait décider du choix d'un projet pour la place, Hittorff suggérait à Lahure « de laisser la question des fontaines en dehors de la libération », estimant que son modèle, déjà considérablement modifié, en juillet 1834, pour le projet AA, n'était pas encore satisfaisant. Ce n'est pas avant mars 1837 qu'il réussit à établir une ébauche à peu près définitive. Le 11 mars 1837, il adressait au Préfet un projet détaillé accompagné d'une esquisse-modèle :

« (...) La dimension du grand bassin et la hauteur de toute la fontaine étant prescrites, l'une par la proportion du plateau, l'autre par l'élévation à laquelle les eaux peuvent arriver, ma composition a dû être soumise à ces données. (...) En comparant le projet primitif avec celui-ci, vj verrez, M. le Préfet, que la disposition de la grande coupe et du champignon est restée la même ; que le pied de la première est toujours entouré de six figures et que la substitution de trois figures aux quatre mascarons et à autant de dauphins qui ornaient le pied du champignon, comme aussi le changement des six animaux chimériques en autant de groupes d'enfants, sont les seules modifications que j'ai cru nécessaire d'adopter. Vj approuvez sans doute ces modifications, car elles m'ont offert le grand avantage d'avoir pu donner à la masse de la fontaine un plus bel aspect, et à leur décoration, un caractère plus spécialement significatif pour notre époque (...) (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 9, p. 31).

Après quelques nouvelles modifications et améliorations, il pouvait, le 15 août 1837, adresser, à Parcollier, la désignation et les mesures définitives de toutes les figures :

« M(on) C(her) A(mi), Voici les désignations et les mesures des différentes figures qui doivent être exécutées pour les deux fontaines (...) Première fontaine.

Autour du pied inférieur, six figures assises représenteront le Rhin, le Rhône, les récoltes du blé, des Raisins, des fruits et des fleurs. Autour du pied supérieur, trois figures debout représenteront les génies de la navigation fluviale, de l'agriculture et de l'industrie. Deuxième fontaine.

Autour du pied inférieur, six figures assises représenteront l'Océan, la Méditerranée, la pêche des poissons de mer, des perles, des Coraux et des coquillages.

Autour du pied supérieur, trois figures debout représenteront les génies de la navigation maritime, de l'Astronomie et du commerce.

Enfin, dans le bassin circulaire, trois tritons et trois néréides soutenant chacun une coquille dans laquelle un poisson de mer (sic). Les figures assises auront 2 m 30 ou 7 pieds au plus ; les génies 1 m 40 ou 4 p 6 au plus.

Je pense, M(on) C(her) A(mi) qu'il serait toujours bien de laisser Seurre, Hanno, Husson pour six figures assises et Feuchère avec eux pour les génies, Debay, Desbœufs, Valois étant désignés pour les autres six figures assises, Vous choisirez sans doute entre Merlieux et Brion pour les autres génies (...) (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 9, p. 58)

Les sculpteurs choisis par l'administration furent les suivants : Erchoet, Merlieux et Moine, pour les Tritons et les Néréides ; pour la fontaine Maritime : Debay (Océan, Méditerranée), Desbœufs (Pêche des poissons, Pêche du corail) Valois (Pêche des perles, Pêche des coquillages), Brion (Génies de la Navigation maritime, du Commerce et de l'Astronomie) ; pour la fontaine Fluviale : Gechter (Rhône, Rhin), Lanno (Récolte du raisin, Récolte du blé) Husson (Récolte des fruits, Récolte des fleurs), Feuchère (Génies de la Navigation fluviale, de l'Agriculture et de l'Industrie). Le choix d'un si grand nombre d'artistes n'était pas sans inconvénient pour l'unité de l'ensemble ; aussi Hittorff remit-il à chaque sculpteur, en même temps qu'un petit modèle des figures qu'il avait à faire, une liste de recommandations extrêmement précise et détaillée, lui laissant une marge d'invention très réduite, le but « étant de concourir au complément d'un monument qui ne (devait) pas briller seulement par quelques-unes de ses parties, mais qui (devait) surtout satisfaire par une entière harmonie de son ensemble » (lettre du 20 octobre 1837 à Merlieux et Elshoet ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 9, p. 71). Les modèles, en petit, des figures furent soumis, en février 1838, à l'approbation de la Commission chargée par le Préfet de leur examen. Réussir à coordonner, ensuite, la livraison des modèles à grandeur d'exécution de tous les artistes, fut un véritable tourment pour Hittorff qui eut maille à partir avec certains d'entre eux. Cependant, les premiers modèles arrivèrent à la fonderie en août 1838, et les premières figures fondues revinrent à Paris en janvier 1839. Leur arrivée s'échelonna ensuite jusqu'à la fin de l'année, avec diverses péripéties et notamment, en juin, les plaintes de Valois au sujet d'une de ces figures qu'il trouvait « horriblement défigurée » et qu'il fallut refondre. En janvier 1840 commencèrent la peinture et la dorure, suivant le même procédé que pour les colonnes rostrales, et le 28 avril Hittorff conviait un certain nombre de personnalités (membres de l'Institut, du Conseil municipal, etc.) à venir assister aux premiers essais des effets d'eau, le 30 du même mois. Le 1^{er} mai, en présence du roi, les fontaines furent enfin inaugurées, objets d'une unanime approbation.

LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

Le contenu symbolique de la place de la Concorde échappe sans doute au visiteur d'aujourd'hui ; il n'était probablement pas très clair non plus pour les contemporains d'Hittorff. Pour être discret, il n'en est pas moins présent, et voulu par l'architecte qui forgea peu à peu un programme cohérent.

Après les journées de Juillet, il n'était plus question d'établir une effigie royale au centre de la place, et la « neutralité » de l'obélisque se prêtait mal à une glorification du régime nouveau. Pourtant, en 1840, la place achevée put apparaître comme un résumé symbolique du *gêne* de la France, de ses ressources, de ses activités, dont l'épanouissement était favorisé par le gouvernement éclairé de la monarchie de Juillet.

Tout naturellement, en 1829, autour du monument à Louis XVI, c'est à un programme « historique », avec les quatre statues équestres « de chefs de race royale » et trente-deux autres statues, qu'avait fait appel Hittorff. Après l'avènement de Louis-Philippe, le programme historique subsista dans ses premiers projets, presque imposé qu'il était par la présence des grandes statues du pont de la Concorde mises à sa disposition, et bien conforme aux aspirations du roi-bourgeois, qui songeait, au même moment, à son musée historique de Versailles. Hittorff conçut donc d'abord une place présidée par les grands hommes de l'Histoire de France, qui aurait pu être le point de départ d'une allée triomphale, bordée elle aussi de grands hommes, menant droit à l'arc de Triomphe (l'idée, déjà exprimée sous l'Empire, sera reprise en 1848, par David d'Angers ; cf. lettre de Louis Blanc à Hittorff, du 18 août 1848, Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 13, p. 165). Les statues des grands hommes éliminés, leur remplacement par les principales villes de France orienta d'une tout autre manière le programme, qui d'« historique » devint plutôt « national ». Son contenu symbolique se concentra dans les fontaines, au sein de la couronne tutélaire des villes de France, où l'accent mis sur les activités maritimes et fluviales se liait à l'allégorie des colonnes rostrales et trouvait sa justification par sa situation dans un espace « dont les principaux côtés (étaient) bordés par la rivière de Seine et le ministère de la Marine ». Hittorff tâtonna quelque peu avant d'en arriver au programme définitif, comme en témoigne sa lettre du 11 mars 1837 au Préfet :

« (...) j'ai cru cette fois pouvoir me passer du secours des fleuves, des naïades et des nymphes, et en suivant l'exemple des anciens comme des modernes, qui élevèrent souvent aussi des fontaines aux Arts, aux

Sciences, à l'Agriculture, aux vertus civiles et militaires &c. J'ai pensé que ces monuments envisagés comme objet d'agrément et d'utilité, destinés à embellir la plus belle place de la Capitale, ne pouvaient être ornés d'une manière plus appropriée à leur destination qu'avec des figures et des emblèmes représentant les Arts et les Sciences, ces sources fécondes de la Gloire et de la prospérité de la France. Pour atteindre ce but, j'ai groupé autour du pied de la grande coupe six figures assises représentant la *Peinture*, la *Sculpture*, l'*Architecture*, l'*Astronomie*, la *Mécanique* et la *Chimie*, et autour du support du champignon, trois figures d'une plus petite dimension représentant les génies de l'*Agriculture*, de l'*Industrie* et du *Commerce*. Enfin, dans le grand bassin, j'ai distribué douze enfants se groupant deux par deux sur un dauphin. Ils sont représentés avec les attributs des douze mois de l'année et dans l'action de s'abandonner avec enjouement aux exercices et aux jouissances que procure, dans tous les moments de la vie, la culture des sciences et des arts (...) (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 31).

Quelques mois plus tard, après d'autres hésitations, il était parvenu à fixer son programme, comme le montre sa lettre du 24 juillet à Gatteaux :

« (...) En réfléchissant à la première idée que vous m'avez communiquée et qui consistait à faire une fontaine de la Terre et une de la Mer, avec l'emploi de Cybèle et de la navigation fluviale pour principales figures de la première, et d'Amphitrite et de la navigation maritime pour principales figures de la seconde fontaine, j'ai pensé que l'allégorie de la fontaine de la Terre pourrait peut-être donner lieu aux mêmes observations qu'on avait faites sur le premier choix de mes figures. Je crois donc qu'il serait préférable de faire une fontaine des *Fleuves* ou fluviale, et l'autre des *Mers* ou maritime. De cette manière, la première aurait pour figures principales élevées sur le grand axe de la place, celles du Rhin et du Rhône comme étant les fleuves les plus importants de la France, et se jetant l'un dans l'Océan, l'autre dans la Méditerranée ; les quatre figures qui les accompagneraient, représenteraient, comme chez vous, la récolte du blé, celle du raisin, celle des fruits et enfin la récolte des fleurs, comme produits de la France que traversent ces fleuves. Avec cette combinaison, les figures d'Enfants représenteraient, les génies de la navigation fluviale, de l'agriculture et des Industries. Pour l'autre fontaine, les principales figures seraient celles de l'Océan et de la Méditerranée, accompagnées également, comme chez vous, de la pêche des Poissons de mer, des perles, des coraux et des coquillages. Les figures d'enfants représenteraient les génies de la navigation maritime, du Commerce et de l'astronomie (...) (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 9, p. 53).

Telle qu'elle subsiste, la place de la Concorde reste un témoignage précoce de ce type d'iconographie aux aspirations didactiques, propre à l'administration du XIX^e siècle et qui s'épanouira sous la III^e République.

LA POLYCHROMIE

Mettant en application ses théories sur la polychromie chaque fois qu'il le pouvait, Hittorff ne manqua pas de s'en servir sur la place de la Concorde, dont l'aspect, sous la monarchie de Juillet, présentait une variété de coloris complètement perdue aujourd'hui.

Par souci d'économie, les colonnes et les fontaines avaient été réalisées en fonte et non en bronze ; mais leur aspect ne perdit rien en richesse apparente, et prit même du « relief », grâce au contraste entre la couleur bronze qui les revêtait et la dorure recouvrant les ornements saillants – bagues et chapiteaux, sur les colonnes et candélabres ; « accessoires », cheveux et attributs sur les statues.

Dans le même esprit, Hittorff essaya, en vain, de convaincre Thiers de placer un pyramidion de bronze doré au sommet de l'obélisque, qui aurait répondu aux boules surmontant les colonnes : « L'aspect de ces dernières, dont les chapiteaux et les boules seront entièrement dorés (s'harmoniseront à) l'éclat d'un sommet

d'or dominant tous les sommets des accessoires décoratifs au centre desquels il s'élèvera » (lettre du 23 septembre 1836, au Directeur des Bâtimens ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 8, p. 68).

Les socles des colonnes rostrales et les pavillons supportant les statues des villes, furent ornés de panneaux de marbre vert-campan, soigneusement choisis, créant un heureux contraste avec la pierre.

Les trottoirs, enfin, étaient appelés à jouer un rôle non négligeable dans la « coloration » de la place. Prévus d'abord en granit et lave, matériaux dont les différents tons devaient former, grâce à un compartimentage orné de cercles et de losanges, comme un vaste tapis, ils furent finalement réalisés en asphalte, mais ne perdirent pas pour autant leur aspect contrasté. En effet, par l'adjonction de cailloux noirs ou blancs, on obtint plusieurs nuances d'asphalte qui permirent de conserver les dessins projetés.

133

« Place de la Concorde » : La fontaine fluviatile.

Philippe Benoist.

Lithographie coloriée, découpée au motif. – 240 x 342.
Musée Carnavalet, Topo Pc, 128 F.

La mise en couleurs de cette lithographie rend sensible les effets de contraste qu'avait voulu Hittorff en mélangeant les tons de l'or et du bronze sur les sculptures et les candélabres de la place.

LE JUGEMENT DES CONTEMPORAINS

Si la place de la Concorde était considérée, de tradition, comme la plus belle de Paris, sinon du monde, les embellissements réalisés sous la monarchie de Juillet furent loin d'emporter l'adhésion unanime des contemporains.

A vrai dire, c'est surtout l'obélisque qui focalisa les critiques et les commentaires.

« Sa venue à Paris, elle-même, était contestée :

« Mon Dieu ! Quelle manie de prendre et de transporter ! Ne pouvez-vous donc laisser à chaque latitude, à chaque zone, sa gloire et ses ornements ? Ne pouvez-vous donc rien contempler sur une plage lointaine, sans le convoiter et sans vouloir le soustraire (...) » (Petrus Borel, *L'obélisque de Louqsor*).

« Volontiers comparé par les journalistes à une cheminée d'usine, il voyait ses qualités esthétiques et décoratives mises en doute :

« (...) il nous est impossible de voir autre chose dans ce prétendu monument, que le plus monstrueux bloc de pierre qui ait paru dans une ville de France » (*L'Artiste*, 1835, p. 190).

L'emplacement choisi, ensuite, prêtait à de multiples controverses, portant à la fois sur le manque d'harmonie entre le monolithe et l'espace qui l'accueillait et sur la gêne imposée par sa masse pour voir les monuments alentour :

« On veut embellir la place la plus vaste, et l'on y choisit comme ornement principal l'objet le plus grêle. » (*Notice sur la place de la Concorde et observation de plusieurs artistes*).

« Le public voit qu'effectivement le monolithe coupe en deux le fronton de la Madeleine pour ceux qui viennent de la Chambre des Députés, et le fronton de la Chambre des Députés pour ceux qui viennent de la Madeleine. Le public voit qu'effectivement l'arc de Triomphe de l'Étoile n'est plus un arc, mais une grande porte vitrée à deux battants, pour quiconque la regarde de la grille des Tuileries (...) » (*L'Artiste*, 1836, p. 167).

Enfin, des critiques plus précisément dirigées contre Hittorff blâmaient la façon dont il était présenté :

« (...) il fallait (...) le planter tout bonnement au milieu de la cour du Louvre (...) et non pas le percher sur un piédestal aussi haut et plus laid que lui, au plus beau d'une magnifique promenade » (*L'Artiste*, 1836, p. 168).

L'emplacement choisi pour l'obélisque n'avait cependant pas que des détracteurs :

« Rien ne peut plus facilement et plus noblement remplir ce but (faire de la place de la Concorde une place architectonique et monumentale) que l'érection du monolithe égyptien, élevé encore sur une base importante. Aucune idée ne paraît plus brillante, plus populaire et plus belle » (Décluse, *Journal des Débats*, 16 janvier 1836).

L'ensemble des travaux d'embellissement, tels qu'ils apparaissent dans les projets exposés à l'Hôtel de Ville à la fin de 1835, fut également soumis à une critique serrée. On s'étonna en premier lieu, que le choix du maître d'œuvre se fût fait sans concours, « avec un arbitraire qu'on ne se serait pas permis sous un gouvernement absolu » (*Notice... op. cit.*). Ensuite, fut condamnée l'absence d'une « véritable » architecture :

« On a éloigné dans ce plan tout ce qui pouvait avoir rapport aux embellissements d'un grand genre (...). On n'aura sur cette place rien de ce qu'on y désirait principalement. Le passant doit renoncer à s'y voir à l'abri de la pluie ou des ardeurs du soleil ; il n'y sera rien élevé en saillie pour y dessiner et marquer franchement ses limites. Elle aura toujours la physionomie d'un champ, malgré les compartiments qu'on y veut tracer » (*ibid.*).

Pourtant, une autre partie de la critique approuva sans réserve les embellissements projetés, et particulièrement le respect de l'œuvre de Gabriel dont ils témoignaient :

« Achever sans détruire, telle a été l'idée dominante (...) Nous achevons donc l'ouvrage de nos aïeux, mais en l'achevant, nous l'améliorons (...) » (Miel, *Sur l'obélisque de Louqsor*...)

134

« La place de la Concorde en 1846. »

Geslin.

Huile sur toile. – 1 590 x 2 500.
Signé et daté en b. à g. : J. Geslin 1846.
Musée Carnavalet, inv. P. 122.

135

« Candélabre de la place de la Concorde. »

Marville.

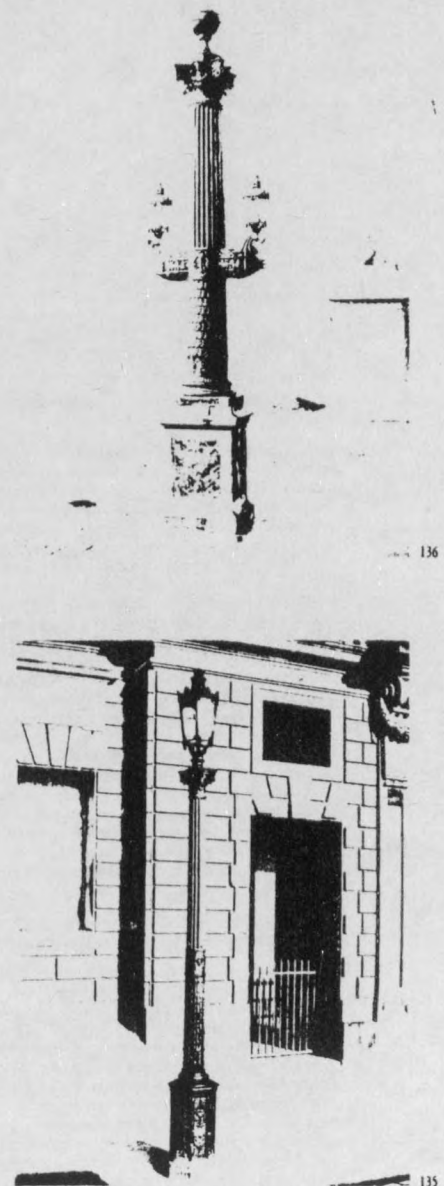
Papier albuminé d'après négatif au collodion. –
620 x 433.
Cologne, WRM, inv. K 61, M 3, I 246.

136

« Colonne rostrale de la place de la Concorde. »

Marville.

Papier albuminé d'après négatif au collodion. –
620 x 435.
Cologne, WRM, inv. K 61, M 3, I 250.



136

135

107

LES TRANSFORMATIONS DE LA PLACE SOUS LE SECOND-EMPIRE

L'achèvement « définitif » de la place de la Concorde tel que l'avait conçu Hittorff ne devait durer qu'une dizaine d'années. Les grandes fêtes de la II^e République, qui avaient rassemblés fréquemment, sur la place, des foules immenses, persuadèrent le futur Napoléon III que les fossés étaient une gêne, et leur suppression est une des premières idées qu'il imposa, en prélude à ses grands desseins sur les transformations de la capitale.

Le 3 février 1852, Hittorff adressait au ministre des Travaux publics une lettre où étaient présentées les modifications souhaitées par le Prince-Président :

« J'ai l'honneur de vous adresser deux dessins du plan de la place de la Concorde, l'un qui représente son état actuel, et l'autre les nouvelles dispositions projetées conformément aux instructions du Prince-Président. Ces dispositions consistent :

1^o Dans le comblement de tous les fossés (...)

2^o Dans l'établissement de trottoirs sur la surface générale des parties comblées à l'exception des deux surfaces longeant le mur de terrasse du jardin des Tuileries. Sur cet emplacement seraient établis de vastes gradins en pierre destinés à recevoir environ 5 500 spectateurs lorsqu'il y aurait des fêtes publiques sur la place de la Concorde.

3^o Dans la suppression (...) de toutes les balustrades qui bordent aujourd'hui les fossés (...). Les suppressions ont pour objet de faciliter l'accès sur la place (...).

4^o Dans l'élargissement d'à peu près 10 m de la voie ménagée entre le plateau central et les plateaux asphaltés qui entourent la place.

5^o Dans l'établissement de quatre piédestaux surmontés de groupes et placés deux par deux aux entrées de la place cotés de la rue Royale et du pont de la Concorde.

6^o Enfin, il serait établi le long de la terrasse du jardin des Tuileries, au sommet des gradins, 16 piédestaux surmontés de statues dont le placement concorderait avec les plantations des arbres existants (...)

(Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 14, pp. 40-41).

Une grande hâte semblait devoir prévaloir, et dès le 6 février, Hittorff écrivait à Bourgeois, architecte des Tuileries :

« J'ai vu hier M. le Ministre des Travaux publics qui m'a chargé, par suite des intentions de Mgr le Prince-Président, de commencer dès demain les travaux de comblement des fossés en retour d'équerre de ceux qui longent la terrasse des Tuileries (...) (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 14, p. 41).

Pourtant, devenu empereur, Napoléon III allait hésiter longuement et revenir sans cesse sur ses décisions ; les suggestions d'Hausmann, nommé préfet en 1853, opposé à la suppression des fossés, mais partisan du déplacement de l'obélisque et des fontaines, furent sans doute, en partie, responsables de ces tergiversations.

Dans un premier temps, tout en conservant l'ensemble du programme établi en février 1852, Napoléon III pensa introduire la verdure sur la place – reprenant une idée qu'avait développée Hittorff en 1833 (cf. n^o 111 à 119) – pour la lier aux

Champs-Élysées. Dans sa lettre à Hausmann du 16 mai 1853, Hittorff récapitulait, pour le nouveau préfet, les dispositions approuvées en 1852, et y ajoutait de nouvelles propositions :

« (...) le reste des surfaces bitumées est transformé en pelouses de gazon. On comprendra facilement à quel point cette introduction de 6 000 m de tapis vert remplaçant autant de mètres de bitume sera avantageux et agréable à la vue et à la fraîcheur de la température dans les fortes chaleurs, (...) préservés de l'atteinte journalière des promeneurs et des animaux par des barrières en fer grillagés ; rien en effet ne pouvait équivaloir à une semblable masse de verdure. Quant à ces barrières, toutes mobiles, elles seront les jours de fêtes publiques, enlevées et ensuite replacées (...). Enfin, pour éclairer les trottoirs extérieurs et les voies qui les longent (...) des candélabres en bronze seront distribués sur une partie des piédestaux des balustrades. Avec ces candélabres alternent des vases de même métal distribués aussi sur les piédestaux des balustrades. En augmentant de cette façon l'importance de l'enceinte de la place au moyen de vases d'une certaine hauteur, surmontés de masses de feuillages et de fleurs, cette enceinte présentera non seulement un meilleur aspect que celui de son état actuel, mais une limite à la fois très agréable à la vue, fortement dessinée, richement décorée et parfaitement motivée. Aussi, le projet ainsi exécuté remplira-t-il la grande pensée de l'Empereur, d'après laquelle la place du Louvre, sa cour, le square du Carrousel, le jardin des Tuileries, la place de la Concorde, les Champs-Élysées, la nouvelle avenue conduisant du rond-point de l'Étoile en droite ligne au Bois de Boulogne, et ce parc réuni un jour à la Seine et aux jardins et parc de St Cloud, formeront un si bel et magnifique ensemble de promenades verdoyantes entremêlées de Palais, de monuments honorifiques, de constructions industrielles et particulières, de fontaines, d'œuvres de statuaire que nulle part dans le monde il n'y aura eu et il ne pourra y avoir rien de pareil (...). (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 14, p. 59).

Des fontaines, projetées un moment sur les pelouses, ne furent pas retenues, et c'est la suppression de la balustrade – déjà remise en cause par l'introduction des vases et candélabres de bronze, prévus pour être placés sur des segments conservés de son pourtour – qui fut annulée.

Un nouveau projet, approuvé par l'empereur le 23 juin 1853 et soumis au Conseil municipal le lendemain, prévoyait la conservation de toute la balustrade et l'établissement, dans son enceinte, de pelouses et plates-bandes. Peu après, c'est les gradins qui, à leur tour, étaient remis en question. En janvier 1854, « un simulacre de gradin en bois » était établi « afin que S.M. puisse en juger l'effet avant l'exécution définitive » (lettre à Vuhler, du 12 janvier 1854 ; (Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 14, p. 72). L'effet en fut sans doute jugé contestable, puisque c'est ensuite un projet de talus gazonné qui fut envisagé, bientôt abandonné lui aussi :

« Après un nouvel examen de l'état actuel des fossés remblayés et des murs de la terrasse au devant du jardin des Tuileries, pour y disposer des talus en gazon, dont S.M. m'avait demandé l'étude j'ai acquis la conviction que cet arrangement, non plus que celui de quelques gra-

dins ne serait ni d'un très bon aspect, ni d'aucune utilité pour y placer avantageusement du public dans les jours de fêtes (...) (lettre du 1^{er} mars 1854, au ministre d'État ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 14, p. 72).

La conservation des balustrades, à laquelle Hausmann se montrait hostile, fut de nouveau abandonnée, malgré les efforts d'Hittorff pour convaincre le préfet de les conserver :

« (...) la place de la Concorde reçut la première atteinte dans sa conception originelle par le comblement des fossés ; néanmoins, ce projet en conservait et en rappelait assez la disposition pour que les pelouses et plates-bandes en fleurs qui devaient orner l'intérieur des balustrades eussent équilibrés le mal déjà consommé par le bien qui allait encore se faire (...) (lettre du 11 avril 1854 ; Cologne, HA, legs Hittorff, vol. 14, p. 74).

Tous ces atermoiements, dont la presse se fit l'écho : « ... il est fâcheux de donner au public le spectacle de ces tâtonnements et de ces incertitudes... » (*L'Illustration*, 12 août 1854), menèrent

137

« Place de la Concorde modifiée sur les indications de l'Empereur. »

Plume, lavas et aquarelle. – 640 x 895

Annotations au milieu en bas :

Le présent projet approuvé par S.M. l'Empereur / Paris le 23 juin 1853 / le ministre d'État de la maison de l'Empereur – Vu au Conseil Général / des Bâtimens / Paris le 18 juillet 1853.

Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, inv. Pl. C. 115.

Ce plan, approuvé par l'empereur le 23 juin 1853, fut adopté par le Conseil municipal le lende-

main. Il tente d'établir un compromis entre les diverses exigences qui coexistent : un souci de rationaliser et de faciliter la circulation, d'adapter la place aux rassemblements populaires auxquels elle sert de cadre, tout en lui conservant, autant que faire se peut, son aspect traditionnel et historique. Les chaussées et les accès sont donc considérablement élargis ; des gradins permanents sont aménagés le long des Tuileries ; une apparence de fossé est préservée avec la conservation des balustrades qui ceignent des parterres fleuris.

BEULE, Charles-Ernest :

Eloge de M. Hittorff, Institut de France, 19-12-1867, Paris, 1868.

Conseil municipal de Paris – Embellissements de la Place de la Concorde et des Champs-Élysées – Rapport de la Commission composée de MM. Lebeau, de Château-Giron, Bourgeois, Perier et Lahure. S.l.n.d. (Paris, 1834).

Conseil Municipal de Paris – Séance du 17 avril 1835 – Embellissements de la place de la Concorde et des Champs-Élysées – Rapport de la Commission composée de MM. Herard, Gatteaux, Lehon, Thayer, Grillon, Cambacérès et Lahure ; à laquelle se sont adjoints MM. Legentil, Girard, Bouvatier et Galis. Paris, 1835.

CORRÉARD, A. :

« Examen des projets présentés au concours sur les embellissements de la place Louis XV », *Journal du génie civil, des sciences et des arts*, juillet 1829, pp. 322-368.

De la place Louis XV à la place de la Concorde, Musée Carnavalet, Paris, 1982.

GRANET, Solange :

« La place de la Concorde », *Revue géographique et industrielle de la France*, Paris, 1963.

HAUSSMANN, Georges :

Mémoires, Paris, 1893.

HITTORFF, Jacques-Ignace :

Précis sur les Pyramidions de bronze doré employés par les anciens Égyptiens comme couronnement de quelques-uns de leurs obélisques (pyramidion de l'obélisque de Louxor), Paris, 1836.

HUMBERT, Jean :

« Les obélisques de Paris, projets et réalisations », *Revue de l'art*, n^o 23, 1974, pp. 9-29.

MIEL, Edme :

Sur l'obélisque de Louxor et les Embellissements de la Place de la Concorde et des Champs-Élysées, Paris, 1935.

Notice sur la place de la Concorde et observations de plusieurs artistes sur les embellissements adoptés pour cette place, Paris, 1936.

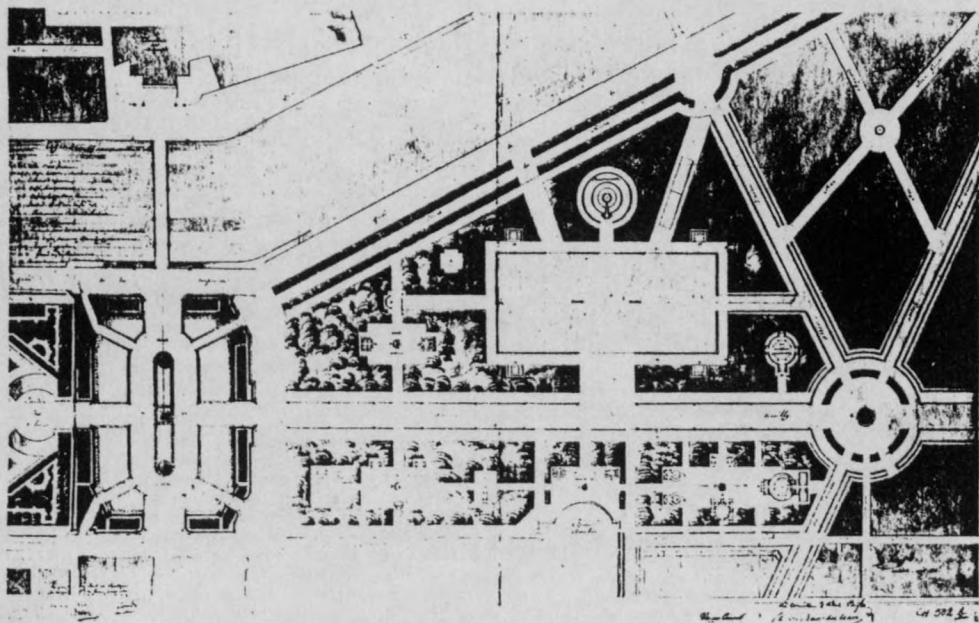
PICOLET :

« Place Louis XV. Concours, programmes, projets », *Journal du génie civil, des sciences et des arts*, juin 1829, pp. 548-564.

Résumé des observations de plusieurs artistes sur les travaux et les embellissements adoptés pour la place de la Concorde, Paris, 1836.

BOREI, Petrus :

L'obélisque de Louxor, Paris, 1836.



220

152

Hittorff et les embellissements des Champs-Élysées

Thomas von Joest

« Créer en faveur de la population un vaste lieu de repos et d'amusement »

(Mémoires sur l'embellissement des Champs-Élysées, Paris 1836, p. 6)

DU BOIS PAISIBLE AU PARC URBAIN : PROJETS ET GÉNÈSE

« Les Champs-Élysées étaient le paradis des anciens. Le paradis du monde moderne c'est Paris. Et Paris, c'est les Champs-Élysées ». L'auteur de ces éloges, préambules à une promenade narrée entre le « palais sombre des Tuileries » et « ce poème de marbre et de gloire qu'on appelle l'Arc de Triomphe de l'Étoile », n'est pas victime de son imagination (!).

Car, si en cette année 1855 Paris et sa première exposition universelle sont le rendez-vous du monde, les Champs-Élysées sont le rendez-vous de Paris, et voilà des années déjà. Près de trois décennies se sont écoulées depuis cet été 1828 duquel date le décret royal stipulant la donation des jardins des Champs-Élysées à la ville en même temps que les terrains de la place de la Concorde avec pour charge leur embellissement.

Une mutation sans pareil s'est alors produite dans l'enceinte de la capitale. Cette transformation singulière du rendez-vous champêtre vis-à-vis des Tuileries en un endroit magique, symbole de la fête, du bon-ton et de l'élégance parisienne, nous la devons certes à ses nombreuses attractions – bals, concerts et spectacles – mais aussi à son architecte, Jacques-Ignace Hittorff, qui règne en maître des lieux depuis 1834. C'est lui qui veille à la sauvegarde des plantations, choisit l'emplacement des bâtiments entre la place et le rond-point des Champs-Élysées et donne les dessins pour les fontaines et les nombreuses construc-

tions dont il ne nous reste, à l'heure actuelle, que les restaurants Ledoyen et Laurent ainsi qu'une petite partie de l'ancien Alcazar d'Été et la moitié gauche du Pavillon Gabriel. Lorsque le préfet Rambuteau confie cette nouvelle tâche à Hittorff, ces jardins – reboisés et percés d'allées par le Marquis de Marigny, Surintendant des Bâtiments de la Couronne voilà un demi-siècle – ressemblent encore largement aux plantations de Le Nôtre. Les tilleuls se dressent en de longues rangées parallèles, coupées seulement çà et là de clairières, nommées à gauche de l'allée centrale menant au rond point des Champs-Élysées, « carré Ledoyen » et « grand carré des fêtes » et sur sa droite « carré des Ambassadeurs », « carré de l'Élysée » et « carré Marigny ». Mais l'état du parc et des échappées, très fréquentées depuis la fin du 18^e siècle, requiert de sérieux travaux d'aménagement si nous en croyons les critiques de l'époque. Ce n'est « plus une promenade, c'est presque une forêt, agréable, il est vrai, pendant le jour et dans la belle saison, mais dangereuse à parcourir aussitôt que la nuit est venue et surtout durant l'hiver » accuse l'*Artiste* (1835, p. 37), précédant de peu le constat tout aussi déplorable que dressent H. Horeau, E. Bérès et Dronsart, auteurs d'un projet d'embellissement et d'assainissement :

« C'est tout à tour en hiver le désagrément de la boue ; en été, celui de la poussière ; en toutes saisons, après les moindres pluies, ce sont

153

des fossés remplis d'eau fangeuse qui vicient l'air et sont cause de mille accidents. Sous les arbres et dans les carrés, c'est une malpropreté révoltante. La nuit, personne n'ignore que ce lieu est le refuge honteux des hommes comme des femmes de mauvaise vie, et bien souvent aussi celui des malfaiteurs. Pour le promeneur fatigué, pour l'enfant, pour le vieillard, pas un siège; rien non plus d'agréable qui vienne reposer la vue, égarer l'imagination... » (2).

Et, alors que les restaurants et échoppes anciennes qui s'élevaient aux côtés des stands des marchands ambulants le long des allées et à l'abri des bosquets sont déjà condamnés pour faire place aux pavillons projetés par Hittorff, la *Revue Générale de l'Architecture* revient à la charge :

« Nous serions heureux, lit-on en cette fin de l'année 1840, de voir placer dans les Champs-Élysées, avec mesure, quelques constructions élégantes, de bon goût, qui animeraient cette grande promenade; mais on devrait, pour compléter le système d'embellissement de cette portion de Paris, supprimer toutes ces misérables masses, toutes ces obscures et sales guinguettes qui déparent les Champs-Élysées, surtout du côté de la place de la Concorde » (p. 570).

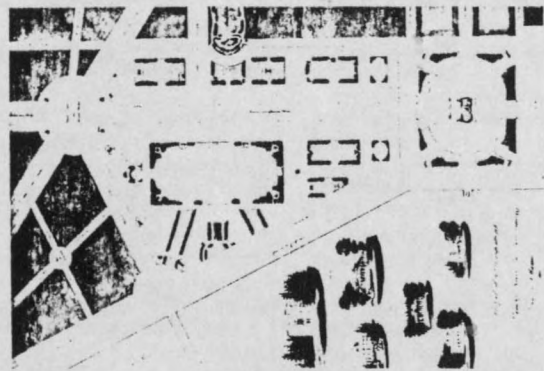
Une recommandation qui s'explique eu égard au nombre d'années pendant lesquelles les pouvoirs publics ont hésité devant l'ampleur des travaux à entreprendre.

Parmi les projets comparables aux embellissements réalisés par Hittorff sous Louis-Philippe, il y a déjà celui, daté de décembre 1819, qui, chiffres et devis à l'appui, prévoit quatre petits cafés, quatre tentes « qui n'auront qu'extérieurement l'aspect de tentes » (en fait des constructions en maçonnerie de pierres et de briques), une « salle de danse avec deux pavillons et galeries en dépendance » ainsi que les non moins utiles « cabinets d'aisance » (projet Lahure, A.N. F13-874A). Pareille intention ne semble pas démesurée. Un « Projet de consigne à observer aux Champs-Élysées et aux Invalides », rédigé deux ans plus tard par Jules de Joly, ne nous apprend-t-il pas combien cette promenade est fréquentée par toute sorte de parisiens. Aux riches il est

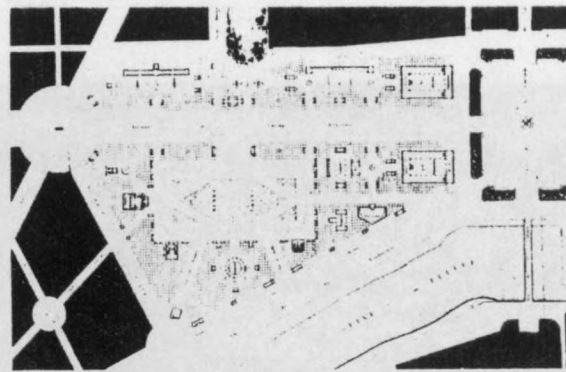
défendu, article premier, « d'entrer en voiture, en cabriolet et même à cheval dans les contre-allées et quiconques », aux autres on prohibe « d'y faire paturer les bestiaux », « d'y déposer gravois, immondices et fumiers », « d'endommager les arbres par les jeux de boules ou de quilles, d'y établir sans autorisation préalable des cafés, baraques ou autres débits... » (A.N.F. 13-654).

Durant les dernières années de la Restauration, la question semble toujours revêtir un caractère d'actualité. Martin-Pierre Gauthier, architecte en titre des Champs-Élysées, élabore sur demande officielle six projets, mais leur coût (environ 2 millions de francs, soit presque la somme qu'acceptera de payer la ville pour l'achèvement de la place de la Concorde et l'aménagement de la promenade) les condamne à demeurer sur le papier (lettre de Gauthier au Vicomte Héricart de Thury, s.d. A.N. F. 13-867).

Par la loi du 20 août 1828, qui rend la place à la municipalité et lui cède les terrains des Champs-Élysées, avec, en échange, l'obligation de les embellir, l'État se décharge définitivement de la responsabilité de remédier à l'état des lieux (3). Ce décret royal inspire aussitôt à Jacques-Joseph Ramée le « Projet d'arrangements pour les Champs-Élysées et la place Louis XVI » qu'il soumet aux édiles parisiens la même année encore. Ce projet, somme toute modeste, est néanmoins intéressant à considérer. Il révèle déjà que le programme de cette promenade impliquera non pas des architectures pittoresques, vernaculaires, exotiques ou gothiques, mais des édifices dont le registre stylistique doit évoquer cette finesse et élégance urbaine, exprimée ici, comme plus tard par Hittorff, dans les termes proches de l'esthétique néo-classique. Malgré l'engagement contracté par la Ville de Paris d'achever les travaux dans un délai de cinq ans, il faudra attendre le mois de mars 1834 pour



III. Projet d'arrangement pour les Champs-Élysées et la place Louis XVI par J. Ramée. Musée Carnavalet.



III. E. Bères, Dronsart, H. Horeau : projet pour l'embellissement des Champs-Élysées, Paris 1836.

voir Hittorff, officiellement désigné maintenant par le préfet Rambuteau, adresser à ce dernier un projet complet. Dans sa lettre jointe, l'architecte distingue d'emblée les embellissements qui sont à supporter par un financement municipal, de ceux, qu'on pourra laisser – sous réserve de leur conformité au projet général – à l'initiative d'exploitants privés, autorisés à installer leur établissement sur les « carrés » et le long des allées moyennant même une redevance (lettre d'Hittorff à Rambuteau, 20-03-1834, A. Cologne, vol. VIII). Une nouvelle loi, en date du 31 mai 1834, réduisant l'enveloppe financière de l'opération initialement fixée par l'État de 750 000 francs (soit à 1 500 000 francs en tout) confirmera encore pareil souci d'économie (4). Aux Champs-Élysées incombera de toute façon le rôle des parents pauvres dans cette transaction entre pouvoirs publics : la majorité des fonds est réservée à la place de la Concorde. A l'automne 1834 et au cours de l'année suivante, différentes commissions municipales se forment pour examiner le projet d'Hittorff et pour définir la nature des travaux de génie civil qu'il exige (adduction et évacuation des eaux etc.) (5). En septembre 1835 l'agence, logée au rez-de-chaussée du pavillon Peyronnet (en bordure de la place), est formée et occupée avec la mise au propre des dessins d'exécution (Hittorff au préfet, 26-09-1835, H.A. Cologne, vol. VIII). Il s'écoulera encore une année entière avant que les ouvriers n'entament le premier chantier. Le préfet adoptera en juillet 1838 seulement les dessins des fontaines, peu après avoir défini enfin le cahier de charges à l'intention des concessionnaires des futurs restaurants, cafés et salles de spectacles.

Entretemps, et alors que les entrefilets dans les revues spécialisées et les décisions préfectorales ne laissent plus planer le moindre doute sur le nom de l'architecte chargé de la commande, E. Bères, H. Horeau et Dronsart éditent (en 1836) à

compte d'auteur un contre-projet (6). Celui-ci recoupe en partie le projet d'Hittorff, anticipe sur les nombreux bâtiments qu'on élèvera réellement aux Champs-Élysées et sur tous ceux dont l'idée n'aboutira jamais à une réalisation. C'est en quelque sorte un constat de ce qui manque à la capitale comme « architectures de loisirs » et de ce qui lui manquera pendant de longues années (une salle de concerts par exemple). L'intérêt du texte accompagnant leur plan, est de nous mener droit au cœur de cette pensée, profondément pénétrée des vertus civiques, qui cherche à motiver « l'espace des loisirs » dans la pédagogie sociale, à la façon des expositions universelles à venir, plutôt que de se fonder sur la perspective d'embellissements monumentaux ou la création d'un mail des élégances.

Du premier projet d'Hittorff, il ne nous reste aujourd'hui que ses propres descriptions, issues d'une lettre d'accompagnement à l'attention du préfet et trois dessins. Les embellissements envisagés aux frais de la ville comprennent l'érection de six petites fontaines dans les carrés, disposées de manière « à offrir des points de vues variés et multipliés dans le prolongement des allées ». Quant à la grande fontaine du rond-point, elle n'occasionnera pas une dépense démesurée, le Ministre des travaux publics ayant accepté de céder gratuitement les marbres déjà travaillés pour une fontaine prévue en ce lieu depuis longue date. La plupart des bâtiments « seraient construits moyennant des cessions de baux emphytéotiques aux frais des particuliers » avec pour condition expresse le respect « pour la forme extérieure à donner à ces fabriques des plans adoptés par l'administration ». Le terme employé par l'architecte pour désigner ces constructions ne paraît guère adéquat, il ne s'agit ni de fausses ruines, ni de petits kiosques décoratifs.

A l'extrémité du carré Marigny, Hittorff envisage d'élever soit une grande rotonde, pouvant servir également d'agora aux

parisiens, soit une imposante salle de spectacles découverte pour 4 000 spectateurs et jusque 1 000 musiciens ou choristes; le rêve de Berlioz! Une seconde rotonde lui ferait face, de l'autre côté de l'allée centrale pour sacrifier à la disposition symétrique; ici les visiteurs découvriraient toute sorte d'objets « curieux ». Le grand carré, à sa gauche, occuperait la piste d'un hippodrome temporaire, aménagé au moyen de barrières mobiles. Ses tribunes seraient également utiles les jours des fêtes publiques. Les courses de chevaux attireraient le « beau monde dans cette partie des Champs-Élysées qui est presque toujours abandonnée ». Puis, viendraient des restaurants, des cafés, une salle de danse, le Panorama... (lettre d'Hittorff à Rambuteau, 11-06-1834, H.A., Cologne vol. VIII). Dans ce projet, l'architecte s'en donne à cœur joie et nous offre un jardin chatoyant, plein d'allégresse. Paris doit se parer d'une savante architecture décorative, empreinte de références antiques et rehaussée de polychromie, expression d'une finesse élégante qui tranche avec l'environnement monumental de cette promenade. Bien que le plan du théâtre soit inspiré du grand modèle de Durand et que les rotondes, s'élevant au-delà du rideau des arbres, forment des masses considérables, l'impression dégagée par cet ensemble est exempt de toute gravité et témoigne de la fascination de l'architecte pour les décors pompéiens.

En avril 1835, c'est un projet légèrement modifié que le conseil municipal adopte en un premier temps. Le théâtre et l'hippodrome ainsi que les fontaines du grand carré ont été supprimés; aussi l'idée de la réalisation se fait déjà sentir. La plupart des constructions se trouvent insérées dans la disposition des carrés existants. La Panorama, le cirque et les restaurants du carré Ledoyen sont prévus à leur futur emplacement, mais le nombre des pavillons sera en définitive moins important. Autant l'ampleur des travaux exécutés aux dépens de la municipalité semble acquise (construction de cinq fontaines au rond-point et

dans les carrés. Ledoyen, des Ambassadeurs, de l'Élysée et Marigny), autant la question des bâtiments à élever aux frais des particuliers demeure ouverte. Le 24 novembre 1837, Hittorff expédie au préfet un nouveau devis global, suite à la critique d'une commission d'étude faisant état d'un coût trop élevé. Les économies qu'il propose consistent principalement à réduire l'emploi de la pierre de taille et la diminution du nombre des établissements. A cette date, seuls les futurs propriétaires du Cirque et du Panorama, Dejean et Langlois, se sont portés candidats pour bâtir de nouveaux établissements alors que toutes les anciennes installations sont déjà condamnées à disparaître. Hittorff conçoit que l'embellissement des Champs-Élysées puisse dépendre de la viabilité économique des concessions (donc aussi du coût des édifices), cependant il met en garde le préfet Rambuteau devant le risque « de laisser l'intérêt privé entièrement maître de construire au meilleur marché possible ». Ces pavillons et salles de spectacles ne sont-ils pas destinés « à recevoir continuellement une grande masse de public et à orner pendant un assez long espace de temps la plus belle promenade de Paris? (Hittorff à Rambuteau, H.A. Cologne, vol. IX). Dès ses débuts le mode de gestion adopté par la ville de Paris pour aménager les Champs-Élysées aura donc révélé son caractère problématique dû à la coexistence de commandes publiques et privées. Les années 1840 montreront, au travers d'une foule de projets et bon nombre de réalisations que l'attente des édiles n'aura pas été dénuée de fondement. Et, à la différence de la politique haussmannienne qui consistera à vouloir toujours tout achever en « moyennant d'importants efforts financiers », la solution, certes moins ambitieuse et plus économe de Rambuteau, possède une qualité incontestée : celle de nous dévoiler la vie, parfois difficile, des architectures élevées pour abriter les divertissements des Champs-Élysées. Mais avant de livrer leur historique, considérons d'abord les travaux entrepris en régie municipale.

L'ÉCONOMIE OU L'AMÉNAGEMENT ÉLÉMENTAIRE D'UN NOUVEL ESPACE PUBLIC

« Donner aux parisiens de l'eau, de l'air, de l'ombre » (?). Cette formule, érigée en leitmotiv des premiers grands assainissements infligés à la capitale par Rambuteau, convient également aux Champs-Élysées. Ici aussi son amour proverbial de la végétation — « le préfet aime mieux se faire arracher une dent que de laisser arracher un arbre » — aboutira au respect scrupuleux des plantations existantes (?). Les principaux travaux consisteront donc en la construction de fontaines, l'installation d'éclairages et l'amélioration du revêtement des aires de circulation, permettant la fréquentation des lieux à toute saison, de jour comme de nuit.

Des six petites fontaines initialement prévues pour orner les carrés du parc, quatre seulement vont être réalisées; celles du grand carré — derrière le Cours la Reine — n'ayant pas trouvé l'approbation du Conseil municipal. L'ingéniosité du projet d'Hittorff réside dans l'emploi d'un modèle commun pour les quatre fontaines, alors que deux d'entre elles seulement vont se ressembler. Sont toujours identiques les bassins inférieurs (en pierre de taille) et surtout les piédouches et les grandes vasques, exécutées en série (en fonte de fer) dans les ateliers de Calla en même temps que la reproduction des éléments sculptés. La Vénus et la Diane sortant des eaux qui couronnent les fontaines



L'EXPOSITION
 III. La Fontaine du carré de Marigny. Musée Carnavalet.

Les fontaines d'Hittorff vont paraître rapidement dans toute sorte de publications en tant que modèles des arts décoratifs modernes, comme dans ce *Traité de l'application du fer et de la tôle dans les constructions civiles, industrielles et militaires, dédié à tous les constructeurs* par Ch. L. G. Eck, 1841 : (pp. 28-29).

• Outre la double ligne de candélabres, qui décore d'une manière si brillante la grande avenue des Champs-Élysées, M. Hittorff a placé aussi dans quatre des quinconces et au rond-point de cette belle promenade, plusieurs fontaines jaillissantes de même style que celles que nous venons de décrire, mais d'un aspect moins riche. Les modèles des figures qui font le principal ornement de chacune d'elles, sont dus aux statuaires Duret, Desprez et Barre fils. M. Calla est le fondeur de ces belles pièces qui, en fait de fer fondu, ont donné des résultats bien supérieurs à ceux déjà obtenus par ses confrères.

Sous-détails de construction des quatre fontaines des Champs-Élysées.

Le poids de la fontaine de Vénus (*) (carré dit des Ambassadeurs), est de 5 556,60 kg, à raison de 1,20 F le kg, y compris la peinture, couleur bronze	6 667,92 F
La dorure, 16 F à 45 F le m	720,00 F
La figure de 2,20 m de proportion	3 800,00 F
Prix de la fontaine	11 187,92 F
Dont à déduire le rabais de 16,25 F pour 100	1 818,03 F
Prix net	9 369,89 F
Nota. Le poids porté par M. Calla est de	6 271,90 kg
au lieu de	5 556,60 kg
Différence en plus	715,30 kg

Le poids de la fontaine l'Élysée-Bourbon, est de 5 297,14 kg à 1,20 F le kg, y compris la peinture, couleur de bronze	6 356,56 F
Dorure, 12 à 45 F le m	540,00 F
Prix de la fontaine	6 896,56 F
dont on a déduit le rabais de 16,25 F pour 100	1 120,69 F
Prix net	5 775,87 F

Nota. Le poids porté par M. Calla est de	5 130 kg
au lieu de	5 297,14 kg
Différence en moins	167,14 kg

Le poids de la fontaine du carré de Marigny est de	7 466,45 kg
à 1,20 F le kg, compris la peinture en bronze	8 959,74 F
Chaque figure à 1 600 F pour les 4	6 400 F
20 m de dorure à 45 F le m	900 F
Prix de la fontaine	2 642,20 F
Moins le rabais de 16,25 F pour 100	2 642,20 F
Prix net	13 617,54 F

Nota. Le poids porté par M. Calla est de	8 819,00 kg
au lieu de	7 466,45 kg
Différence en plus	1 352,55 kg

N'est pas compris dans le poids de chacune de ces fontaines celui des tuyaux pour l'arrivée et la décharge des eaux.

Nota. Le cahier des charges avait prévu le cas d'une augmentation de poids de la part du fondeur, et stipulé qu'il ne lui en serait pas alloué, mais que dans le cas contraire, c'est-à-dire dans celui d'infériorité de poids, l'entrepreneur devait tenir compte de la différence. Dans les différentes sommes du prix net des fontes, ne sont pas compris les frais de modèles supportés par la ville; ces frais se sont élevés, savoir :

Pour les deux figures et le groupe de 4, à	11 200 F
Pour la sculpture d'ornements, à	8 500 F
Total	19 700 F

A répartir sur les 4 fontaines dont nous venons de donner les sous-détails.

D'où il suit, en définitive, que le poids total de fonte pour les 4 fontaines des carrés des Champs-Élysées est de 23 876,79 kg qui, à raison du rabais de 16,25 F pour 100, et eu égard à la somme de 19 700 F, dépensée pour frais de modèles, ont coûté 57 833,19 F.

(1) A l'exception de la figure qui est une Diane, cette fontaine est répétée dans le Carré-Ledoyen.

aux carrés Ledoyen et des Ambassadeurs sont dues aux talents de Louis Desprez (1799-1870) et Francisque-Joseph Duret (1804-1865). Le préfet ayant choisi de s'en remettre à l'architecte pour cette question, celui-ci semble avoir eu toute liberté de choisir les sculpteurs qui lui convenaient (Hittorff à Desprez, lettre du 17-08-1839; Hittorff à Barre, Desprez et Duret en janvier, mars et avril 1840, H.A. Cologne, vol. VIII).

Face aux jardins de l'Élysée se dresse la fontaine la plus dépouillée, munie d'un simple jet d'eau. Celle qui s'élève non loin de là, avec en guise des quatre saisons, les allégories enfantines de Jean-Auguste Barre (1811-1896) paraît la plus élaborée; n'a-t-elle d'ailleurs pas guidée le choix de L.T. Visconti pour sa composition au square Louvois?

Le bassin du rond point des Champs-Élysées (démoli en 1863) avec sa gerbe d'eau comme rappel axial secondaire entre l'Obélisque et l'Arc de Triomphe, n'est pas à considérer comme une œuvre originale d'Hittorff. L'architecte réutilise ici simplement les marbres « déjà ouverts » d'une fontaine projetée avant 1830 et que l'État a cédé gracieusement à la Ville (Hittorff au préfet, 21-02-1840, H.A. Cologne, vol. IX).

Du reste, toutes ces fontaines, aussi charmantes puissent-elles encore paraître de nos jours, n'ont pas été considérées par les contemporains pour leur esthétique ou leur valeur artistique. L'intérêt général se focalise plutôt sur l'expérimentation des techniques relatives à la protection des vasques et des sculptures en fonte de fer. Leur protection à l'aide de peinture à l'huile et de minium s'avère être de courte durée et demande un entretien incessant. Les premières tentatives de « cuivrages galvaniques » ne sont pas non plus couronnées de succès. La fine de couche de cuivre une fois percée par l'humidité, la corrosion se fait d'autant plus vorace que le contact des deux métaux favorise le phénomène chimique. Les espoirs enthousiastes, comme ceux d'A.L. Lusson qui croient pouvoir multiplier les fontaines dans Paris par le recours à la fonte industrielle reçoivent ici une amère déception! (*)

LES DIVERTISSEMENTS TRANSFIGURÉS

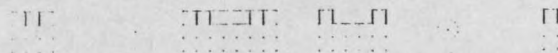
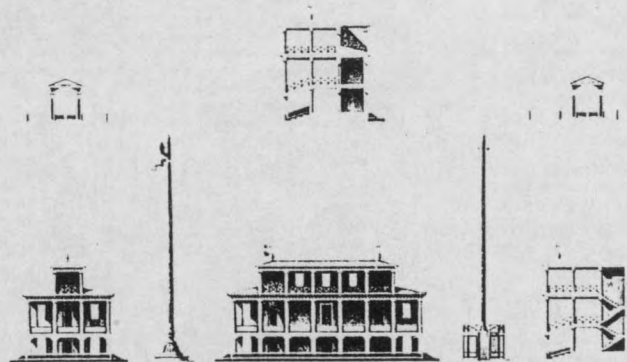
Quatre ans après la parution du second décret (1834) faisant état de la donation des Champs-Élysées à la ville et de ses obligations, le Conseil municipal ratifie enfin un premier cahier de charges à l'intention de tous ceux qui désireraient y élever quelque construction. Ses termes laissent entrevoir la part d'échec du projet initial. Les espoirs de la première heure se sont évanouis, aucun puissant financier privé n'est attiré par l'hypothétique rentabilité d'un vaste théâtre pour quatre mille spectateurs. Considérant « que des constructions légères sont suffisantes lorsqu'il s'agit d'établissements qui, par leur situation et leur objet exigent de fréquents renouvellements », les édiles se résignent et envisagent l'avenir sous un jour plus réaliste. Au lieu de baux

La solution au problème verra le jour vingt ans plus tard seulement grâce au procédé développé par les Ets Oudry. Il consiste à recouvrir la fonte d'un enduit imperméable mais conducteur avant son immersion dans le bain galvanique, évitant de cette façon le contact néfaste du cuivre avec le fer⁽¹⁰⁾. L'expérience ayant été jugée concluante aux fontaines des carrés de l'Élysée et de Marigny, elle sera répétée deux ans plus tard, en 1861, avec les fontaines de la place de la Concorde.

L'installation des candélabres aux Champs-Élysées qui font découvrir en cet automne 1840, avec une nouvelle perspective monumentale et un bois désormais illuminé, « l'effet le plus magnifique qu'il soit possible de voir », comme l'écrit la *Revue Générale de l'Architecture* (p. 317), soulève un problème analogue; les colonnes et becs de gaz des « lampadaires Hittorff » sont également en fonte. Un fabricant de « peinture en bronze », la maison Plainville, après avoir consenti des conditions très avantageuses à la ville, obtient le droit de fourniture pour prouver la qualité de son produit à l'exemple et sur cette grande échelle, toutefois sans apparaître nommément comme les Ets Oudry sur les fontaines. Les lettres de noblesse, acquises à l'industrie sous le Second-Empire, ne le sont pas encore en 1840. (Hittorff au préfet, 4-02-1840, Hittorff à M. Plainville, 7-04-1840, H.A. Cologne, vol. IX).

Cette dernière décennie de la première moitié du siècle, riche en applications et développements de techniques nouvelles, voit aussi l'apparition du « pavage moderne », ces « bitumages » qu'on utilisera aux Champs-Élysées transformés à l'occasion en laboratoire d'essai⁽¹¹⁾. Une portion de leur chaussée est dotée d'un pavage traditionnel pour mettre à l'épreuve un jointoiment particulier, une autre sert aux essais d'un revêtement en « cailloux bitumés » (des Ets Dez-Maurel) résistant et agréable aux voyageurs et aux chevaux... La genèse de l'une des plus célèbres avenues du monde contemporain aura décidément contribué pour sa part à la naissance de la ville moderne.

emphythéotiques ils prévoient des concessions d'une durée de vingt-sept ans seulement, estimant qu'à ce terme (en 1866, leur début étant fixé au 1-01-1839), un bénéfice « raisonnable » sera dégagé par les adjudicataires qui auront supporté tous les frais attachés à leur construction et un modique loyer. Le choix de la nature des matériaux ainsi que celui de l'aménagement intérieur de chaque pavillon incomberont à leurs propriétaires. Ceux-ci devront seulement s'engager à respecter le modèle de façade et des décorations extérieures données par Hittorff⁽¹²⁾. Les représentants de la ville restent optimistes et envisagent non moins de vingt-cinq nouveaux bâtiments fixes (restaurants, cabinets de lecture, salle de bals, pavillons de commodités, cafés, estaminets,



217

218

etc.) en dehors des seize établissements mobiles. Si l'avenir leur donnera tort, l'architecte sera associé bien plus étroitement que prévu par cette réglementation aux réalisations. Deux de parmi elles vont recevoir un soin tout particulier : le Panorama et le Cirque d'Été, respectivement autorisés à s'établir aux Champs-

Élysées pour quarante ans en 1838 et 1839. Avec le théâtre (dirigé d'abord par Lacaze, puis du célèbre Offenbach) les cinq cafés et restaurants également élevés ici par Hittorff, ces deux bâtiments formeront l'agréable cadre architectural polychrome auquel les pages suivantes sont consacrées.

1. E. Eggis
Voyage aux Champs-Élysées, Paris 1855, pp. 7, 8.
2. E. Bérés, Dronsart, H. Horeau
Mémoire sur l'embellissement des Champs-Élysées et les avantages que le gouvernement et la population doivent en retirer, Paris 1836, p. 7.
3. Cf. le *Moniteur* du 4-05-1834 et W. : « Embellissement de la place de la Concorde et des Champs-Élysées », le *Constitutionnel*, 18-11-1834 qui mentionnent la loi du 20-08-1828.
4. Cf. les articles cités ci-dessus et l'*Artiste*, 1834, p. 92.
5. Cf. *Conseil Municipal de Paris. Embellissement de la place de la Concorde et des Champs-Élysées. Rapport de la commission composée de MM. Lebeau, de Château Giron, Bourgeois, Périer et Lahure*, Paris (octobre) 1834. B.H.V.P. 92092. *Conseil Municipal de Paris. Séance du 17 avril 1835. Embellissements de la place de la Concorde et des Champs-Élysées. Rapport de la Commission composée de MM. Hérard, Gatteaux, Lehon, Thayer, Grillon, Cambacérès et Lahure ; à laquelle se sont adjoints MM. Legentil, Girard, Bouvattier et Galis*. Paris (avril) 1835. *Préfecture du Département de la Seine. Projet de distribution des eaux de la place de la Concorde et embellissement des Champs-Élysées*, Paris, 1837. B.H.V.P. 92222.
7. *Mémoires du Comte de Rambuteau publiés par son petit fils*, Paris, 1905, p. 269.
8. *Mémoires... op. cit.*, p. 377.
9. A.L. Lusson
« Projets de trente fontaines pour l'embellissement de la Ville de Paris », l'*Artiste*, 1835, pp. 278-280 et le mémoire de A.B. Martineau sur le fonds de la bibliothèque municipale du Mans, Univ. de H^{te} Bretagne, Rennes II.
10. Cf. A. de Demidoff : « Notice sur le procédé de galvanoplastie », l'*Artiste*, 1840, pp. 6-9 ; Boquillon : « Le galvanoplastie », l'*Artiste*, 1840, pp. 55-57 ; « Essai de bronzage des fontaines en fonte de fer des Champs-Élysées », *Encyclopédie d'Architecture*, 1857, pp. 10-11 ; « Mélanges. Cuivrage des fontaines de la place de la Concorde », *Encyclopédie d'Architecture*, 1861, pp. 87-88, C.L.G.Eck : *Traité de l'application du fer, de la fonte et de la tôle*, Paris, 1841 et C.L.G.Eck : *Traité de construction en poteries et fer*, Paris, 1836.
11. Cf. Polonceau : « Des bitumes et de leurs divers emplois », *Revue Générale de l'Architecture*, 1840, pp. 43-51, 91-97 ; « De l'amélioration des voies publiques », *Revue Générale de l'Architecture*, 1840, pp. 263 et suiv. ; C. Daly : « Correspondance. Deuxième lettre d'Angleterre », *Revue Générale de l'Architecture*, 1843. La revue qui consacre une série de petits articles sur les travaux des Champs-Élysées, cite en 1840 (p. 317) et en 1844 (pp. 47-48) le biommage.
12. *Préfecture du Département de la Seine. Cahier des charges, clauses et conditions de la concession pendant vingt-sept années, d'emplacement dans les Champs-Élysées, pour la création et l'exploitation d'établissements destinés à l'embellissement de cette promenade*, Paris, 1838. B.H.V.P. 92222.

217

« **Projet d'embellissement des Champs-Élysées. Grand Carré de l'Hippodrome.** Pl. IX. A. Coupe à travers de l'avenue de Neuilly et le grand carré de l'Hippodrome avec l'élévation latérale du Panorama. B. Coupe en longueur sur l'Hippodrome avec l'élévation partielle du Panorama »

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - 497 x 645.
Signé Hittorff. Daté 1834.
Cologne, WRM, K 32, M 1, CH 381
Reproduit en couleur p. 159.

Cette planche et les deux qui suivent ont fait partie du premier projet présenté par Hittorff sous la forme d'un album.

218

« **Projet d'embellissement des Champs-Élysées. Grand carré de l'Hippodrome.** Pl. X. A.B.C.D. Plan du 1^{er} et du 11^e étages. Élévation et coupe du pavillon principal disposé à la fois pour servir de tribune aux spectateurs lors des courses de chevaux. E.F.G.H. Plans du 1^{er} et du 11^e étages. Élévation et coupe d'un des huit pavillons secondaires disposés à la fois pour servir de tribunes aux spectateurs lors des courses de chevaux et d'orchestres lors des fêtes publiques. J.K. Élévations des différentes portes d'entrée de la 1^{re} et du 11^e enceinte de l'Hippodrome. Ces portes ainsi que les barrières des enceintes seroient mobiles. L.M. Élévation d'un des quatre mâts élevés sur l'axe de l'Hippodrome pour servir de jalons lors des courses de chevaux. N.O. Plan et élévation d'un des mâts de l'hippodrome transformé en mât de cocagne. »

Crayon, plume et aquarelle sur papier. 497 x 645.
Signé Hittorff. Daté 1834.

Cologne, WRM, K 32, M 1, CH 380.
Reproduit en couleur p. 159.

La présence d'un hippodrome dans ce premier projet montre que celui que l'on construira dans la première moitié des années 1840 à proximité de l'Étoile n'est que la réalisation d'une idée ancienne déjà.

219

« **Projet d'embellissement des Champs-Élysées. Carré de Marigny.** »

Pl. XI/Plan, coupe et élévation de la salle de spectacle. Elle pourra contenir quatre mille personnes et être disposée pour y donner des concerts dont le nombre des exécutants peut s'élever jusqu'à mille. A.B. Corps de garde. »

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - 495 x 643.
Signé Hittorff. Daté 1834.
Cologne, WRM, K 32, M 1, CH 383.



220

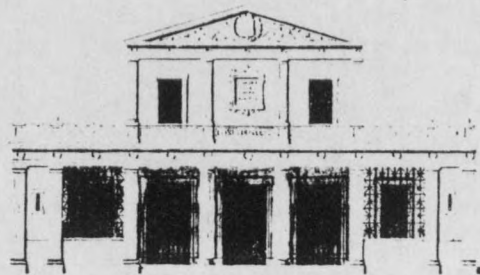
« **Projet d'embellissement des Champs-Élysées.** »

Légende : A.B.C.D.E. : Cinq fontaines. N° 1, 2, 3 : Café, Laiterie, Restaurant. 4 : Cabinet d'aisance. 5, 6 : Café, Restaurant. 7, 8 : Café-Estaminet, Restaurant. 9 : Salle de bal avec café. 10, 11 : Pâtisserie et cabinet de lecture. 12 : Cirque National. 13 : Rotonde pour des exhibitions ou petit Théâtre. 14, 15, 16, 17 : Grand Café, Restaurant. 22 : Pavillon de concert. »

Plume et aquarelle sur papier. - 600 x 930.

Signé Hittorff. Daté avril 1835. « Vu par le président et secrétaire du conseil municipal de Paris pour être annexé à la délibération en date de ce jour, 24 avril 1835, le Conseil d'État, Préfet, Comte de Rambuteau. » « Vu au Conseil des Bâtimeurs Civils. »
Cologne, WRM, K 33, M 6, CH 502 B.

Il est intéressant de noter que le Panorama ne figure pas dans la légende et que son plan est nettement moins proche de la réalisation que celui du cirque.



222

221 A-D

Album des projets pour les fontaines des Champs-Élysées.

Quatre dessins d'Hittorff reliés ensemble.

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - 650 x 511.
Cologne, WRM, 1941/2.

A

« Embellissement des Champs-Élysées. Plan de la fontaine des carrés dits des Ambassadeurs et Le Doyen. »

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - 640 x 495.

Signé Hittorff. Daté juin 1838. « Vu par nous Pair de France, Préfet de la Seine, pour être annexé à notre mémoire en daté de ce jour, Paris le 25 juillet 1838, Comte de Rambuteau. »

B

« Embellissement des Champs-Élysées. Élévation et coupe sur la ligne A.B. (du plan) de la fontaine du carré dit des Ambassadeurs et Le Doyen. »

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - 640 x 495.

Signé Hittorff. Daté juin 1838. Contresigné comme mentionné ci-dessus par le préfet Rambuteau le 25.07.1838.

C

« Fontaine de l'Élysée-Bourbon. Fontaine du Carré de Marigny/Coupe, plan. »

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - 640 x 495.

Signé Hittorff. Daté juin 1838. Contresigné comme mentionné ci-dessus par le préfet Rambuteau le 25.07.1838.

D

« Embellissement des Champs-Élysées. Élévation et coupe de la fontaine du Rond-Point. »

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - 640 x 495.

Signé Hittorff. Daté juin 1838. Contresigné comme mentionné ci-dessus par le préfet Rambuteau, le 25.07.1838.

222

« **Projet pour un corps de garde des Champs-Élysées à élever dans le grand carré des fêtes par J.I. Hittorff.** »

Élévation de la façade antérieure.

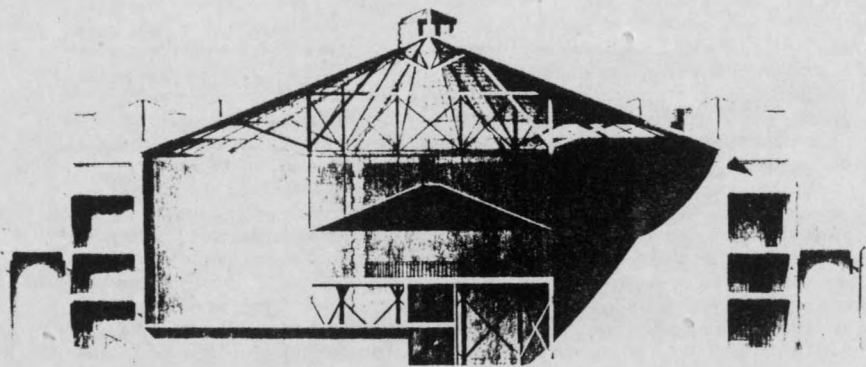
Plume et lavis sur calque collé sur papier. - 300 x 486 (1841).

Cologne, WRM, K 33, M 15, CH 589.

Ce projet qui, comme celui de 1847 (pour un poste de cavalerie), n'aboutira jamais à une réalisation est une autre preuve que la ville refuse, en dépit des nécessités, d'investir dans les lieux. Les gardes des Champs-Élysées seront logés « en location » dans les dépendances du Panorama.



224



225

162

Le Panorama

U. Westfeling

Les panoramas en tant que forme de représentation picturale font partie de ces « médias » artistiques spectaculaires qui apparaissent au 19^e siècle et sont étroitement liés à l'histoire sociale et culturelle de cette époque (1). Ils sont faits d'un assemblage de toiles peintes qui entourent de toutes parts le spectateur et lui procurent l'illusion d'être placé au centre d'un véritable paysage. Ces artifices habilement organisés ont certainement répondu à la soif d'actualité et au désir d'information du public bourgeois, ouvert à toutes les formes d'illusions, satisfaisant son « besoin de voir » (2). Aussi allait-il de soi qu'un projet pour les Champs-Élysées inclût, outre un édifice pour le cirque, une rotonde de panorama. Hittorff qui se charge de cette construction publie un rapport détaillé sur son projet et les problèmes liés à sa réalisation (3). Il place au début de son étude un abrégé de l'histoire du panorama : le véritable inventeur en est, à ses yeux, Robert Barker qui obtint en 1787 un brevet pour cette nouveauté, et non l'allemand Johann Adam Breysig qui présente cette idée à peu près à la même époque. Par ailleurs l'américain Robert Fulton a également été mentionné comme inventeur.

Mais les polémiques autour de ces premiers créateurs n'ont guère d'importance pour la suite du débat. Ce qui est certain c'est que ce nouveau médium a permis de réaliser des gains appréciables, si bien que la nouvelle forme picturale se répand rapidement. Dès 1799 le premier édifice panoramique est construit à Paris dans le Jardin des Capucines, sur le boulevard Montmartre. Peu de temps après, il y a deux rotondes à cet endroit et c'est sans doute dans l'une d'elles que David dit à ses élèves : « Vraiment, Messieurs, c'est ici qu'il faut venir pour étudier la nature » (4). En 1808, une rotonde construite sur le Boulevard des Capucines, à l'angle de la Rue Neuve et de Saint Augustin, accueille des tableaux ayant 32 mètres de diamètre. L'édifice a un toit conique, et les étançons reposent sur un support central. Le public passe dans une sorte de tunnel pour accéder à une plateforme surélevée, placée au centre, avant d'être livré au spectacle. À l'extérieur, le bâtiment est dépourvu d'orne-

ments (5). C'est à cette époque que Pierre Prévost (1764-1823) prend une importance décisive comme peintre de panoramas. Napoléon I^{er} inspecte en personne (en 1810) la toile représentant la bataille de Wagram ; il saisit les possibilités de propagande qui s'offraient là et charge l'architecte Jacques Cellierier (1742-1814) d'élaborer le projet de sept rotondes de ce genre à placer dans le grand carré des Champs-Élysées (6). Ce projet ne fut jamais réalisé. À la fin de l'Empire, l'enthousiasme du public pour les panoramas ne s'affaiblit nullement. On crée, au contraire, de nombreux tableaux nouveaux et on imagine des formes de plus en plus raffinées pour leur présentation. En 1831, une nouvelle rotonde est construite dans la Rue des Marais-du-Temple à l'instigation du colonel Jean-Charles Langlois (1789-1870). Cet édifice a un diamètre de 35 mètres, pour une hauteur de 15 mètres. Il est inauguré avec un tableau représentant la bataille navale de Navarin. Langlois, qui, comme Prévost, dirigeait également en tant que peintre son entreprise, a développé à l'extrême le caractère illusionniste de l'installation : au centre, il a reconstitué la poupe d'un vaisseau de guerre de sorte que le public peut réellement se sentir transporté dans l'atmosphère dramatique de la scène. Hittorff écrit à ce sujet :

« M. Langlois mit le comble à l'illusion. Il produisit une si extraordinaire apparence de la réalité, qu'elle n'a pas été dépassée depuis et qu'elle en fixera peut-être les bornes » (7).

Son succès est considérable et le public enthousiaste. Le roi Louis-Philippe marque son intérêt pour l'artiste responsable de l'entreprise. C'est ainsi que celui-ci peut louer en 1838 à des conditions avantageuses un terrain dans la partie nord des Champs-Élysées, afin d'y édifier une nouvelle rotonde.

Lorsque Hittorff reçoit la commande d'une telle construction, il a encore présent à l'esprit un autre modèle qu'il a étudié : le « Colosseum » de Londres (Cat. 2, 3) à Regent's Park, construit en 1824 et inauguré en 1829 (8). Son initiateur était Thomas Horner (actif entre 1800 et 1844) et son architecte le jeune Decimus Burton (1800-1881). La construction était polygonale.

163

A l'intérieur, les angles se faisaient face à 38 mètres de distance et l'une des entrées latérales était ornée d'un portique en forme de temple dorique. On y avait exposé un panorama de la ville de Londres tel que Horner l'avait dessinée minutieusement du haut de la coupole de la cathédrale St-Paul - « ce n'est plus un tableau au sens traditionnel... mais le catalogue parfait de tout ce qui peut être vu »⁽⁷⁾. Selon Hittorff, on peut constater « ... que le fondateur du Colosseum a voulu non seulement élever une rotonde propre à l'exposition d'un panorama, mais aussi établir une construction qui pût offrir à l'entrée d'un des plus beaux quartiers de Londres, un aspect monumental... »⁽⁸⁾. Il fait remarquer la ressemblance avec le Panthéon romain et le bâtiment à coupole de Canova à Possagno.

Mais dans l'ensemble, Hittorff donne sa préférence aux modèles parisiens; la tradition doit être respectée par la nouvelle construction. Le site, « un grand espace circulaire, situé dans un massif qui sépare le Cours-la-Reine du Grand-Carré des fêtes », correspond aux idées de Hittorff sur la distribution et composition des nouveaux Champs-Élysées. La construction « ... n'y pouvait obstruer aucun point de vue de quelque intérêt » et elle « ne nécessitait l'abattage d'aucun arbre »⁽⁹⁾.

La construction devra dépasser tout ce qui a existé jusqu'alors: la rotonde aura un diamètre de 40 mètres. Les frais devront rester aussi limités que possible. C'est pour cette raison qu'il ne saurait être question d'une coupole pour le toit. Il s'agira de réaliser un couvrement de forme conique. Mais la charpente devra être faite sans supports à l'intérieur, car ils nuiraient à l'illusion et projetteraient des ombres gênantes sur la toile. Enfin, l'extérieur de la rotonde devra être conçu de manière à correspondre au caractère représentatif des Champs-Élysées. Les déclarations de Hittorff lui-même montrent que ces consignes imposent quelque réflexion⁽¹⁰⁾. La question principale est de savoir quel type de comble peut répondre à ces exigences de transférer vers l'extérieur de la construction les fonctions des supports. Hittorff s'en expliquant ainsi:

« ce fut cette nécessité qui me suggéra l'idée d'appliquer à la nouvelle construction le système de suspension des ponts, au moyen de câbles en torsion de fer »⁽¹¹⁾.

Il esquisse le plan d'une construction comprenant six contreforts, un câble étant fixé à chacun d'entre eux.

« Ces câbles soutenaient, à leur point central de réunion, un poinçon principal d'un comble en fer, et remplissaient en conséquence les fonctions du poteau élevé au milieu des anciens panoramas. La plus grande dépense que cette construction toute monumentale devait naturellement occasionner, fut renoncée à l'emploi du fer, pour y substituer le bois »⁽¹²⁾.

Par conséquent l'armature du toit est confiée à un charpentier. Le point d'attaque de la force de traction ne doit pas se trouver au centre du toit où l'on a prévu de fixer une applique, mais bien plus bas à peu près là, où une bande de vitrages éclaire l'intérieur. Hittorff sera très satisfait de cette solution. Il présente des calculs détaillés qui confirment ses conceptions⁽¹³⁾. La traction des dispositifs de support est soutenue, suivant les différen-

tes composantes des charges, par les piliers posés en biais. Hittorff insiste sur le fait que son projet ne présentait aucun risque et comporte au contraire, une sécurité appréciable⁽¹⁴⁾. Il ne réussit pourtant pas à imposer son idée dans sa forme primitive. L'audace des solutions proposées inquiète le Conseil des Bâtimens civils qui élève une protestation et demande - en accord sans doute avec les maîtres d'œuvre - une série de modifications⁽¹⁵⁾. Le nombre des dispositifs de suspension est doublé ensuite. Il fallut renoncer à toutes les ouvertures des contreforts à l'aide desquelles Hittorff avait voulu donner une impression de légèreté à l'ensemble. Les dispositifs de suspension sont modifiés afin de réduire les répercussions des charges. Dans la nouvelle construction ils passeront par-dessus de bielles formant une sorte de charnière. De cette manière, les points d'articulation restent visibles. Pour finir on impose à l'architecte de construire les remplages entre les contreforts en même temps que ceux-ci, de sorte que là aussi l'ensemble soit consolidé.

Les déclarations de Hittorff révèlent sa déception de ne pouvoir réaliser son idée sous la forme qu'il comptait lui donner⁽¹⁶⁾. Les scrupules au nom desquels on le contraignit à entreprendre les modifications, ne l'ont pas convaincu. Mais il se soumet naturellement aux directives données. Il tient cependant à ce que ses premiers calculs ne présentent aucune erreur⁽¹⁷⁾. Pour le haubanage des dispositifs d'appui il présente une solution sous forme d'un anneau de fer faisant office d'une sorte d'ancre central. La question la plus délicate du débat concerne la modification des dispositifs de suspension. Ce qui est en jeu ici, c'est le principe sur lequel se fonde le projet de l'architecte et l'effet d'ensemble de la construction:

« Mais comme la demande d'abaisser le point d'appui des câbles et d'en répartir la charge verticalement sur le mur était pour moi le point principal de la question, attendu que son adoption me faisait perdre ce que je m'étais surtout attaché à trouver, c'est-à-dire la faculté d'appliquer mon système de suspension, de manière à obtenir des formes architectoniques avec un moyen de construction plus industriel que monumental, il s'agissait surtout de prouver qu'il n'y avait aucun avantage à satisfaire à cette demande »⁽¹⁸⁾.

Hittorff tente donc d'éviter cette modification en argumentant. Il démontre que les deux systèmes représentent la même charge pour la maçonnerie de l'ouvrage. Et il estime finalement avoir de bonnes raisons de ne pas appliquer à la construction qu'il projette le principe qu'on lui avait proposé et qui était utilisé partout pour la construction de ponts.

« Ces raisons étaient, en effet, d'appliquer mon système de suspension avec simplicité et économie; et de faire concourir l'art aux détails comme à l'ensemble des contre-forts, de manière à imprimer à l'édifice un caractère neuf et architectural »⁽¹⁹⁾.

L'architecte exprime clairement par ces mots ce qui le blesse sans doute le plus dans les modifications qu'on lui impose: elles retireraient à son projet cette part d'innovation et de surprise qu'il voulait faire ressortir. Quoiqu'il en soit, ses arguments parfaitement plausibles n'ont pas réussi à imposer sa solution technique. Son idée trouve sa réalisation dans un compro-

mis insatisfaisant à ses yeux. Il se console en conservant à la présentation de son projet toute l'audace et la cohérence qui le caractérisent à l'origine et en veillant à éviter toute erreur susceptible d'être relevée dans le principe qu'il a développé. Et malgré tout ceci la réalisation de son idée - même soumise à des restrictions - le comble de joie.

« Je n'hésite point à avouer la grande satisfaction que je ressentis dans le moment où j'acquis la preuve matérielle de la solidité d'une construction si péniblement terminée, et la joie non moins vive que produisit en moi l'instant où, les échafauds étant entièrement descendus, l'immense comble de la rotonde apparut suspendu en l'air, dans toute la grandeur de son développement. Le souvenir de cette sensation me fera toujours regretter que la destination de l'édifice se soit refusée à ce que l'aspect de cette belle charpente restât exposé à l'œil »⁽²⁰⁾.

Cette construction de charpentes à structure suspendue est effectivement fort audacieuse pour la première moitié du 19^e siècle; mais ce type de solution présente de nombreux aspects prometteurs pour l'avenir comme le montre également les projets de Gottfried Semper (1803-1879) pour le toit d'un opéra. Le principe employé remonte aux ponts suspendus; ainsi l'ingénieur Friedrich Schnirch (1791-1868) réalise en 1824 la première construction de ce type en Autriche, et publie une étude ayant pour titre « Des charpentes en fer forgé »⁽²¹⁾. Il y explique comment on peut utiliser une construction suspendue en chaînes de fer dans la construction d'un théâtre; une architecture métallique offrant d'avantage de sécurité contre le risque d'incendie. Sa solution prévoyait deux piliers pour soutenir une structure en chaînes haubanées portant le couvrement. Le protagoniste de ce procédé révolutionnaire n'appliquera son idée lui-même qu'à la construction de simples maisons. En 1825, l'architecte Heinrich Hubsch présente un autre projet qui part du principe d'une sorte de construction en forme de filet⁽²²⁾. En 1835, on assemble dans le port de Lorient le toit d'un atelier de construction de mâts de navires encore entièrement suivant le principe des ponts suspendus⁽²³⁾. C'est dans le contexte de ces essais qu'il faut resituer le projet de Panorama de Hittorff, bien qu'organisée différemment comme construction. En 1841 un autre architecte, Nabokov, construit à St-Petersbourg une sorte de coupole en plaques de céramique à armature métallique suspendues à des barres de traction⁽²⁴⁾. La même année, l'ingénieur Mc Intosh élabore en Angleterre un système de toits à structure suspendue largement étalés, recouverts d'une verrière et destinés à l'installation de serres⁽²⁵⁾. Dans un projet de Bogardus, daté de 1852, pour un hall d'exposition de New-York qualifié d'« amphithéâtre », la charpente du toit est elle-même déjà conçue comme construction suspendue⁽²⁶⁾. Plus proche du projet de Hittorff, il y a l'audacieuse construction d'un gigantesque hall de bois que réalisent Édouard Müller et Ernst Giese en 1865 pour le festival de chant de Dresde⁽²⁷⁾. En 1866, Lehaitre et Mondésir font le projet d'un cirque de 100 mètres de diamètre qui devait aussi se passer d'appui central⁽²⁸⁾. R. Graefe souligne à ce propos: « Comme dans le Panorama de Hittorff, les câbles

porteurs traversent donc ici la surface du toit »⁽²⁹⁾. On peut voir dans ce projet la suite logique de la solution proposée par notre architecte près d'une génération plus tôt. On comprend grâce aux comparaisons que permettent ces exemples - la déception qu'il ressentit personnellement à la vue de cet « affaissement » de sa pensée.

Et pourtant, la construction telle qu'elle est édifée démontre la validité du principe recherché par son créateur. Lorsque nous regardons la coupe de la rotonde, nous voyons très bien comment les câbles porteurs sont amenés vers l'extérieur et passent au-delà du mur délimitant l'espace d'exposition, par dessus les bielles en fonte. En cet endroit se produit l'inversion du cours des câbles vers les piliers porteurs. Depuis leurs sommets des barres de traction de fer forgé descendent jusque dans les fondations de l'édifice. A l'origine, Hittorff voulait amener les câbles directement dans les piliers maçonnés, ce qui aurait placé nettement plus haut le dispositif de suspension. Résumons une fois encore ceci: l'architecte n'a sûrement pas eu pour seul but une construction simple et peu coûteuse. Il souhaitait aussi faire traduire la nouveauté de son projet en façade. La tentative de Hittorff devait paraître résolument moderne à cette époque. Au lieu de privilégier le système de l'architecture néo-classique et l'harmonie habituelle d'une façade décorative, il valorise esthétiquement la démonstration d'un principe de construction. Ainsi la « technique est rendue visible. Cette visée le place délibérément au-delà des habitudes courantes à son époque dans le langage des formes architectoniques. Il se fixe un objectif qui, tel quel, ne sera largement reconnu que dans l'architecture du 20^e siècle.

Mais observons de plus près les détails qui sont venus s'ajouter à l'enveloppe de la rotonde panoramique après qu'elle fut construite. Le renforcement de la cloison interne aux larges surfaces courbes résulte de l'amorce des piliers porteurs placés radialement. A l'extérieur, les trois étages du corps de bâtiment circulaire se détachent nettement. L'accès pour le public est placé bas; il faut emprunter l'escalier en colimaçon pour atteindre, deux étages plus haut, la plateforme au centre de la rotonde. C'est de là que le public découvre ce tableau panoramique, qui doit lui donner l'illusion de larges horizons et de décors grandioses. Un baldaquin, en forme d'ombrelle, s'ouvre au-dessus et masque la vue sur l'intérieur de la charpente entretoisée qui, malgré sa légèreté, avait certainement été conçue pour ne pas gêner l'illusion optique. On voit très nettement la lumière pénétrant par une bande de verre dans la partie inférieure du faitage conique du toit. De l'extérieur l'édifice ne laisse apparaître que deux niveaux, du fait que les grandes arcades en plein cintre embrassent les élévations de deux étages. Le doublement des arcs et la hauteur réduite confèrent à l'étage supérieur un aspect léger et élégant. Les contreforts paraissent, d'une forme parfaitement appropriée - en fonction des données techniques - et apportent à l'ordonnance extérieure de la construction, une échelle et un rythme. Sur les quatre façades principales se déta-

chent des avant-corps, qui peuvent servir d'accès couverts. L'ordonnance de l'ensemble, le décor de l'édifice, sa coloration et la présence de tous les matériaux du gros-œuvre en façade révèlent le soin avec lequel Hittorff a fait porter sa réflexion sur la fonction représentative du corps architectural. Deux autres bâtiments l'un réalisé, l'autre projeté seulement peuvent être rapprochés du panorama : le « Géorama » où le public devait, à partir d'une plateforme centrale, jouir d'une vue sur un espace intérieur sphérique restituant la terre⁽³⁵⁾ et le « Néorama », une vision foraine d'édifices célèbres. S. Ottermann parle d'un véritable « engouement pour le panoramique » - la fièvre des « orama » - qui se serait emparé de Paris vers la fin des années vingt du 19^e siècle⁽³⁶⁾. Mais les appréciations des contemporains sont diverses. Tandis que Ludwig Börne exprime son enthousiasme, le prince Pückler manifeste un amusement quelque peu ironique⁽³⁷⁾. Ce qu'on critique souvent dès le début, c'est le fait que l'extraordinaire impression de vie donnée par la disposition de l'ensemble fait ressentir d'autant plus désagréablement en particulier l'immobilité des figures. Le Panorama de Hittorff sur les Champs-Élysées est édifié en quelques mois et, dès mai 1839, on donne la première « représentation ». On montre la peinture panoramique intitulée « L'incendie de Moscou », réalisée par Langlois et ses collaborateurs. S. Ottermann conclut :

« A côté du Cirque des Champs-Élysées et du Cirque Napoléon... ce Panorama dont la construction a sûrement servi de modèle aux deux autres, fut sans doute la construction la plus populaire de Hittorff »⁽³⁸⁾.

Les plans de l'architecte s'étaient d'ailleurs révélés exacts et très raisonnable quant au coût. Il ne s'élevait qu'à 300 000 F, alors que le célèbre Colosseum de Londres et sa coupole massive avait englouti plus du double de cette somme. En 1843 on présente une toile intitulée « La bataille d'Eylau » dans la rotonde de Hittorff et en 1853 un tableau représentant la « Bataille des Pyramides ». Langlois, toujours patriote, s'adapte ainsi au culte de la gloire qu'entretient le nouvel empereur Napoléon III. Mais vers le milieu du siècle, l'enthousiasme que suscite cette sorte de spectacle s'éteint progressivement. Aussi Langlois saisit-il en 1855 l'occasion de se séparer de cet édifice qui n'est plus rentable, bien que les 40 ans prévus dans le contrat de location ne fussent nullement écoulés.

Pour l'année 1855 on entreprend d'aménager sur les Champs-Élysées le terrain destiné à l'Exposition Universelle. Le Panorama devient encombrant. On trouve cependant une solution permettant de l'intégrer de façon avantageuse dans le projet des constructions pour l'exposition. Mais il fallut pour cela lui retirer sa véritable fonction. La rotonde fut entourée d'une construction circulaire et intégrée grâce à de nouveaux accès dans la suite des constructions entre le Palais des Industries et le Palais des Arts (ill. 8). L'architecte Chabrol se charge des constructions supplémentaires et de l'installation intérieure permettant d'utiliser cette architecture à des fins nouvelles⁽³⁹⁾. Il conçoit un agrandissement circulaire de l'édifice et des galeries de commu-

nication, ainsi qu'une organisation de l'intérieur de la grande rotonde. Ces ajouts étaient presque tous en bois ou en matériau de décoration. Une coupe nous permet de voir la distribution de l'espace. Au rez-de-chaussée à l'extérieur sont installés des cuisines et des buffets. Toutes les annexes devenues nécessaires sont également prévues. La décoration intérieure rappelle celle, très fastueuse, des théâtres de l'époque (ill. 5). Sous cet aspect, l'édifice sert d'une façon nouvelle la gloire de l'Empire. Dans la grande salle centrale les visiteurs de l'exposition ont pu voir les joyaux de la couronne et d'autres œuvres d'orfèvrerie, ainsi que les produits précieux des manufactures impériales de la soie. Après cette exposition universelle la rotonde n'a pas été réaménagée pour la présentation de toiles panoramiques. Dès 1856, elle est démolie. Certaines notes de la correspondance personnelle de Madame Langlois nous informent sur l'incertitude qui planait quant au destin futur du Panorama et sur les dernières heures de son existence.

« Quant au Panorama, on dit que plusieurs questions s'agitent à la Ville ; une entre autres consisterait dans le projet de relever les arcades et la toiture pour rendre à l'édifice la grandeur et l'élégance qui lui manquent et qu'on lui a ôtées successivement en relevant les terrains »⁽⁴⁰⁾.

25 janvier 1856.

« On abat à force les annexes : la Rotonde réparait dans son entier et fait toujours bien »⁽⁴¹⁾.

1^{er} mars 1856.

« Le Panorama est toujours là debout ; on l'a rempli des décombres de l'annexe et M^{me} St-Hytaire a entendu dire l'autre jour qu'on comptait le réparer. On dit que la belle toile des Pyramides, quoique coupée, est très bien conservée, et ma pensée est qu'ils ne toucheraient à rien avant ton retour »⁽⁴²⁾.

15 mars 1856.

« Voilà toutes mes suppositions renversées. Les affiches sont mises pour l'adjudication de la rotonde. Jacques a vu M. Gérard qui lui a dit qu'on roulait la toile et que c'était pour le 15 et moi sur l'indication de M^{me} d'Orsey je vois dans le Constitutionnel du 12 à la feuille d'annonce que l'adjudication aura bien lieu le 19 sur la mise à prix de 15 000 F (...). Toujours M. Gérard dit que M. Alphand doit construire une autre rotonde qui serait située du côté du Palais vis-à-vis le Cirque à la place d'un petit corps de garde qu'avait construit M. Hittorff, tu te le rappelleras »⁽⁴³⁾.

14 avril 1856.

« La rotonde est pour ainsi dire démolie. »

Peu de temps après la démolition du panorama de Hittorff, Langlois lance l'idée d'un nouvel édifice⁽⁴⁴⁾. Il crée une société par actions pour trouver l'argent nécessaire. On lui réserve un terrain sur les Champs-Élysées, à l'angle de l'Avenue d'Antin, non loin de l'endroit où s'était trouvé l'ancien édifice. Gabriel Davioud (1824-1881) construit une simple rotonde avec un portique et d'autres annexes, recouverte d'une charpente autoportante à pans de bois. En 1860, le panorama est inauguré avec une toile représentant « Le siège de Sébastopol ». Ce sujet de la guerre de Crimée, d'actualité, a assuré la prospérité de l'entreprise. Le succès du tableau intitulé « Le siège de Paris », de Félix

Philippoteaux (1815-1884) lors de l'Exposition Universelle de 1878 est à l'origine d'un nouveau boom des panoramas qui suscite la construction de nouveaux édifices. Mais les idées de Hittorff n'y trouvèrent pas de véritable écho⁽⁴⁵⁾.

(Traduction : Éliane Kaufholz.)

1. Cf. en part. : Stephan Ottermann : *Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M, Vögelé, 1981.

G. Bapst : *Essai sur l'histoire des Panoramas et des dioramas*, Paris, 1891.

S. Hausman : « Die Erfindung der Panoramen », *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, p. 198.

« Die neueste Entwicklung der deutschen Panoramamalerei », *Die Kunst für Alle*, 5, 1890, p. 257.

B. d'Heilt, M. Verliedgen : « Les rotondes de l'illusion », *Revue des Monuments historiques*, 4, 1978.

H. Buddemeier : *Panorama, Diorama und Photographie, Entstehung neuer Medien im XIX. Jahrhundert*, München, 1970.

Une thèse sur ce sujet élaborée par F. Ribichon à qui je dois de précieuses informations. Ma reconnaissance s'adresse également à Thomas von Joest dont l'aide me fut précieuse dans ma recherche.

2. Cf. S. Ottermann, op. cit., p. 10.

3. J.I. Hittorff : « Description de la rotonde des panoramas élevée dans les Champs-Élysées, précédée d'un aperçu historique sur l'origine des panoramas et sur les principales constructions auxquelles ils ont donné lieu... », *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux publics*, Paris, 1842.

4. J.I. Hittorff, op. cit., p. 7 ; cf. aussi à propos de ces constructions J.I. Hittorff, 1842, p. 6 sq. ; S. Ottermann, 1981, p. 113sq.

5. Concernant cette construction cf. J.I. Hittorff, 1842, p. 7 sq. ; S. Ottermann, 1981, p. 118 sq.

6. Cf. S. Ottermann, 1981, p. 120.

7. J.I. Hittorff, 1842, p. 8.

8. Concernant cette construction cf. J.I. Hittorff, 1842, p. 9 ; S. Ottermann, 1981, p. 103 sq.

9. S. Ottermann, 1981, p. 105.

10. J.I. Hittorff, 1842, p. 10.

11. J.I. Hittorff, 1842, p. 12. Autres publications contemporaines : C. Daly : « Salon de 1841 », *Revue Générale de l'Architecture*, Paris, 1841, p. 190 (rappelle que Hittorff expose cinq dessins de la rotonde panoramique, « qu'il vient d'élever aux Champs-Élysées » ; J.I. Hittorff : « Die Rotunde des Panoramas in den Champs-Élysées », *Zeitschrift für praktische Baukunst*, 2, 1842, p. 5-13 (avec 4 planches) ; cf. aussi à propos de cette construction S. Ottermann, 1981, p. 127 sq. ; également : K. Hammer, 1968, p. 176 sq. ; D.D. Schneider, 1977, p. 431 sq. ; P. Sady : « Hittorff (1792-1867) », *Mémoires*, mai-juin 1962, pp. 17-23, p. 17 sq. ; Rainer Graefe : *Geschichte des Konstruierens. Hängedächer des 19. Jahrhunderts*, Arcus, Zeitschrift für Architektur und Naturwissenschaft, 2, 1985, pp. 70-82, p. 74 sq. ; D. Schneider...

12. Cf. J.I. Hittorff, 1842, p. 13 sq.

13. J.I. Hittorff, 1842, p. 14.

14. J.I. Hittorff, 1842, p. 14.

15. Cf. J.I. Hittorff, 1842, p. 15 sq.

16. Cf. J.I. Hittorff, 1842, p. 19.

17. Cf. J.I. Hittorff, 1842, p. 20 sq.

18. Cf. en part. : J.I. Hittorff, 1842, p. 22.

19. Cf. J.I. Hittorff, 1842, p. 20.

20. J.I. Hittorff, 1842, p. 21.

21. J.I. Hittorff, 1842, p. 21 sq.

22. J.I. Hittorff, p. 24.

23. Cf. : R. Graefe, 1985, p. 70 sq. Également : Alfred Lecoq : « Notiz über einige in Frankreich nach dem System der Hängedächer ausgeführte Hängedächer », *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, 1843, p. 389 sq. Christian Schädlich : *Das Eisen in der Architektur des 19. Jahrhunderts*, Thèse, École Supérieure d'architecture de Weimar, 1966 (dact.). Ernst Werner : *Die ersten Ketten- und Drahtseilbrücken*, Düsseldorf, 1973.

24. Cf. R. Graefe, 1985, p. 70 sq.

25. Cf. R. Graefe, 1985, p. 73 sq.

26. Cf. R. Graefe, 1985, p. 73 sq.

27. Cf. R. Graefe, 1985, p. 75.

28. Cf. R. Graefe, 1985, p. 75.

29. Cf. R. Graefe, 1985, p. 78 sq.

30. Cf. R. Graefe, 1985, p. 75 sq.

31. Cf. R. Gracé, 1985, p. 76 sq.
 32. Cf. R. Gracé, 1985, p. 77.
 33. WRM Köln, Collection d'estampes, fonds Hittorff, CH 423.
 34. WRM Köln, Collection d'estampes, fonds Hittorff, CH 390, CH 391, CH 392.
 35. Cf. S. Oettermann, 1981, p. 123 sq.
 36. S. Oettermann, 1981, p. 128.
 37. Archives Nationales Paris, F²¹1472¹⁰⁵ : Exposition universelle de l'industrie 1855, Atlas de la Galerie annexe du Palais de la Conférence (coupes, plans, détail ; cf. aussi A. Barraud, G. Bridel : *Le Palais de l'Industrie et ses annexes, Description raisonnée du système de construction en fer et en fonte adopté dans les bâtiments avec des plans d'exécution et tableaux des Poids*, Paris, 1857, pl. 27 (coupe horizontale). Par ailleurs : - Exposition universelle, *l'illustration, Journal universel*, 1855, p. 216 sq.
 38. N° 20 dans extraits d'un répertoire de correspondance mis à disposition par François Robichon.
 39. Rép. F. Robichon, n° 27.
 40. Rép. F. Robichon, n° 37.
 41. Rép. F. Robichon, n° 41.
 42. Rép. F. Robichon, n° 53.
 43. Cf. au sujet de cette construction : S. Oettermann, 1981, p. 128 sq. Cf. aussi : *Gabriel Davioud, Architecte de Paris (1824-1881)*, Cat. exp. Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques, Paris 1980-1981.
 44. Concernant le nouvel essor des panoramas en France cf. : S. Oettermann, 1981, p. 130 sq. Cf. aussi : François Robichon : - *Les panoramas de Champigny et Rezonville*, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1979. François Robichon avec la collaboration de Philippe Guilloux : - *Détaille, de Neuville et les Panoramas*, *Uniformes, Les armées de l'histoire*, janv.-fév. 1981, pp. 14-20.

Traduction E. Kaufholz.

223

Le Panorama de Ch. Langlois avec le tableau de la bataille de Navarin.

Élévation, coupe, plan.

Plume, aquarelle sur papier. - 595 x 450.
 Wz : « C. Wise, 1829 ».
 Cologne, WRM, K 34, M 29, Ch. 686.

224

Vue du Panorama des Champs-Élysées, Grand Carré, par J.I. Hittorff.

Plume, aquarelle sur papier, partiellement doré. - 662 x 1 382.
 Cologne, WRM, K 34, M 29, Ch. 686a.
 Reproduit en couleur p. 162.

225

Coupe du Panorama de Ch. Langlois, Champs-Élysées, Grand Carré, par J.I. Hittorff.

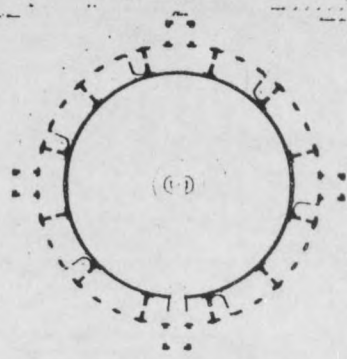
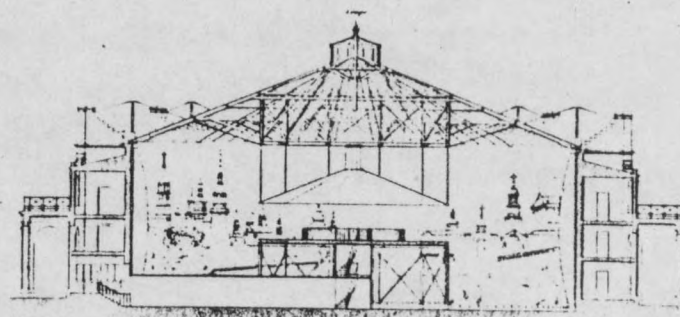
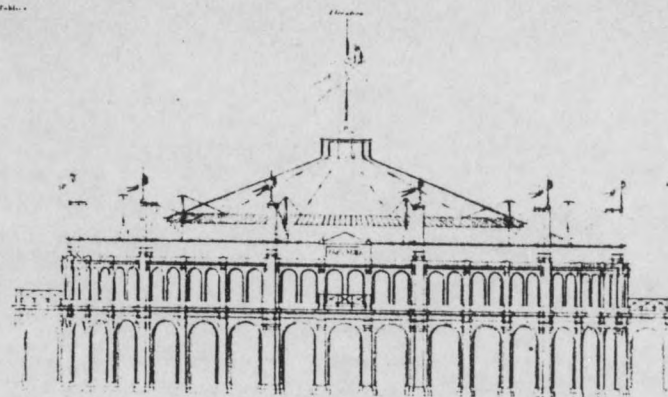
Plume, aquarelle sur papier. - 655 x 1 367.
 Cologne, WRM, K 34, M 29, Ch. 685.
 Reproduit en couleur p. 162.

226

« Panorama construit aux Champs-Élysées, à Paris » (1840).

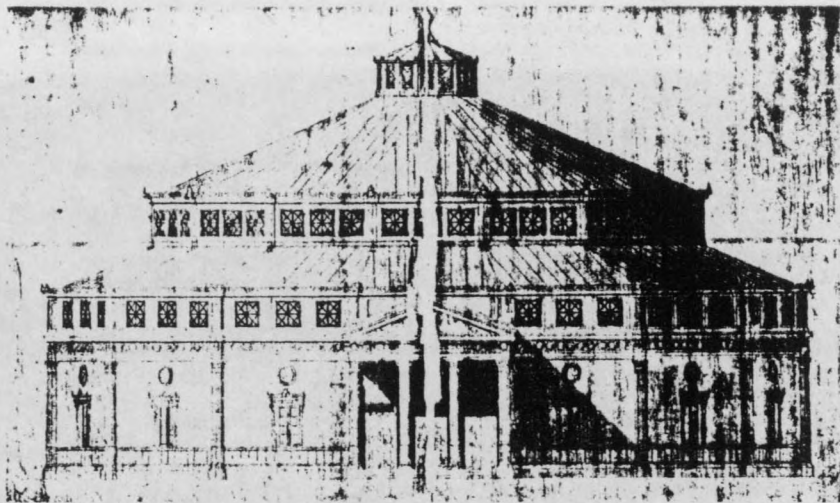
Élévation, coupe, plan d'après un dessin de J.I. Hittorff.

Gravure (Monuments publics). - 492 x 321.
 Cologne, WRM, K 34, M 29, Ch. 681.

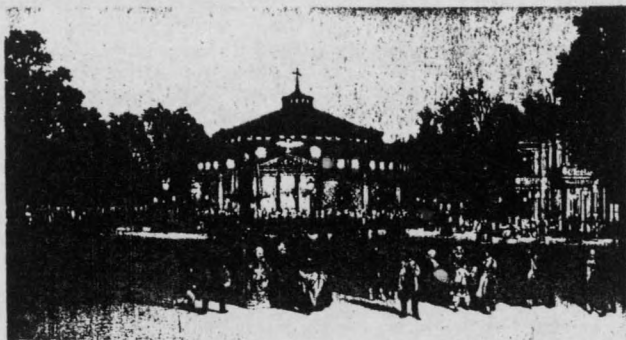


226

« Panorama construit aux Champs-Élysées à Paris » (1840)



III. Cirque d'Été, Élévation de la façade principale, Cologne WRM. C.H. 27.



233

Le Cirque d'Été

Thomas von Joest

« Mais, place ! ... place ! ... beaucoup de place ! Voilà Franconi ! »
 (*Physionomie des Champs-Élysées*, Paris 1842, p. 36).
 « L'édifice, exécuté sur les dessins et sous la direction de cet habile architecte, eut un véritable succès. Le propriétaire avait eu le rare mérite de laisser à l'architecte une entière liberté de bien faire, et cette circonstance ne tourna pas moins au bénéfice de l'art qu'à celui de la spéculation ; car la beauté originale de la construction, le confortable et l'élégance des dispositions intérieures contribuèrent notablement à la vogue dont l'entreprise n'a cessé de jouir, ... »
 (*Revue Générale de l'Architecture*, 1854, p. 363).

Le Cirque des Champs-Élysées : une entrée en scène monumentale pour Adolphe Franconi, le roi des écuyers et acrobates ? Sans moquerie aucune, l'image a du vrai. Jusqu'à ce printemps 1835 où s'installe en bordure du carré de Marigny, le premier cirque, provisoire encore les artistes et tout ce petit peuple, qui, tout l'hiver durant, distraient, boulevard du Temple, les parisiens dans leur théâtre du Cirque National, tournaient l'été le dos à la capitale et courraient les routes de province. Voici aux Champs-Élysées et pour toute la belle saison les Franconi, les descendants d'une famille illustre, les successeurs de l'une des dynasties du cirque qui règne en France depuis bientôt un demi-siècle. Le public les adore, ne vient-il pas de leur offrir, voilà dix ans, avec cette souscription lancée au lendemain de l'incendie du Cirque Olympique pour sa reconstruction, la plus belle preuve de fidélité qui soit ? Place, place donc : voici le cirque !

L'histoire des Franconi et des cirques n'est plus à écrire, Christian Dupavillon l'a étudiée avec soin, mais elle a son importance pour la genèse du Cirque d'Été : d'une part il doit sa raison d'être au succès d'un certain répertoire, et, d'autre part, Hittorff nous offre au travers de son architecture un véritable modèle qui fera date (*).

Les spectacles équestres, « mimodrames » accompagnés d'exercices hippiques suivis de « manœuvres de cavalerie » sont très en vogue à cette époque, comme le montrera aussi la construction, presque contemporaine, des « arènes nationales » – l'hippodrome de l'Étoile – où auront lieu ces courses de chars

conduites par des « amazones » telles mesdemoiselles « Céleste » et « Louise » (?). Dans le Cirque National des Franconi au boulevard du Temple (appartenant en réalité au marchand de biens L. Dejean), c'est « un cours d'histoire de France en action » qui est offert au public. Ses leçons se nomment « le Siège de Saragosse », « Le Vétéran », « La Tour d'Auvergne », « Le mariage de l'Empereur », « Le Champ de Bataille de Rivoli »..., elles sont dispensées de novembre à avril (?). Puis, après sa « rude campagne d'Hiver, après six grands mois de canonnade et de feux de file, criblé de balles, noirci de poudre, succombant sous le poids des lauriers, conquérant de l'Europe entière », le cirque ne s'adonne pas aux plaisirs du farniente, la tournée estivale lui est vitale et sert d'appoint financier ; c'est que la province ne connaît pas la « mauvaise saison théâtrale » (*). « Mais nous apprend l'Artiste, le temps vint où, d'année en année, les recettes du pèlerinage baissèrent. Dans les villes où la troupe de Franconi était accoutumée à se trouver seule, elle rencontra bientôt une autre, deux autres, trois autres troupes, qui prétendaient aussi s'appeler Franconi. Atonio, devenu presque centenaire, ne voyageait plus ; Lorenzo, son fils, s'était séparé de l'association ; le public de la province, ne voyant pas revenir ses deux bonnes vieilles figures de connaissance, finit par ne plus savoir très bien lesquels étaient les Franconi parmi ces innombrables concurrents... » (?). C'est ainsi que la troupe devient sédentaire et repart à la conquête du public parisien, celui qui lui a toujours été fidèle. D'ailleurs il ne risque pas de s'ennuyer, le répertoire esti-



242

val n'est pas fait de scènes héroïques, joutes et autres épopées d'armes : « Au lieu de Napoléon et de Murat, voici les écuyers, au lieu des mâles cuirassiers, des terribles dragons, des invincibles fantassins, voici les escadrons féminins, l'armée imberbe et vêtue à la légère, qui livre sur le dos des chevaux des batailles d'équilibre et d'adresse, franchit l'espace d'un bond hardi et passe à travers les cerceaux... Au règne de la baionette et du tambour succède le règne du cheval... » (6). Ces exploits là se passent de l'appareil scénique et de ces artifices suggérant les tableaux de fond devant lesquels se déroule au Cirque National du boulevard du Temple l'histoire à coups d'épée, de fusil et de sabots. Aux Champs-Élysées, le spectacle de la piste – de l'arène – est maître à lui seul, délivrant du coup l'architecte d'une tâche ingrate. Hittorff n'aura pas à concevoir l'une de ces salles hybrides mi-cirque, mi-théâtre, son inspiration pourra renouer plus fidèlement avec les modèles antiques.

Selon les archives de l'architecte, le projet de loger le cirque dans une construction durable remonte aux débuts de l'année 1839. Hittorff et Dejean, le propriétaire du cirque, sont déjà en relation depuis le printemps 1835, date à laquelle les premières démarches sont entreprises en vue du droit d'installation d'un cirque provisoire, une construction de planches et de toile, enlevée deux ans plus tard (Hittorff à Dejean, 21-05-1835, 6-06-1835, 17-05-1837, H.A. Cologne vol. VIII). Le nouveau cirque doit s'élever juste à côté de l'emplacement de son prédécesseur, au carré Marigny, non loin de la rue percée, baptisée au lendemain de son inauguration en son honneur. Contrairement aux autres cirques urbains, construits pour la plupart comme les théâtres ou autres immeubles dans l'étroit contexte de la parcellisation des terrains, le bâtiment d'Hittorff bénéficie d'un dégagement complet, permettant le développement d'un plan circulaire. La rotonde de près de quarante mètres de diamètre est occupée par la piste et l'amphithéâtre et précédée d'un vestibule et d'un porche ; les écuries et les loges des artistes sont compris

dans un bâtiment annexe situé derrière elle. Les avantages de cette solution consistent à éviter d'inutiles pertes de place – l'amphithéâtre reste la forme de salle rentable par excellence du point de vue de la capacité d'accueil, 6 000 places dans le cas présent – et à affirmer dans l'aspect extérieur comme intérieur la vocation de l'édifice. C'est « un cirque véritable, avec ses gradins, ses couloirs circulaires, son arène, ses vomitoires, toutes les dispositions générales des amphithéâtres antiques, mais dans des proportions restreintes et plus appropriées aux convenances de notre temps et de notre public ; enfin c'est un monument somptueux et pittoresque qui tiendra merveilleusement sa place dans l'ensemble de la décoration des Champs-Élysées » se réjouit un contemporain sensible au compromis architectural inauguré par Hittorff (7). Les théâtres antiques, l'architecte les connaît dans les moindres détails ; ne leur a-t-il pas consacré particulièrement son attention au cours de son voyage en Sicile ?

Le Conseil des bâtiments civils qui examine le projet du cirque au printemps de l'année 1839 ne trouve d'ailleurs rien à redire au principe du bâtiment et de son plan. Sa critique vise plus directement, comme pour le Panorama, le système de construction. On recommande à l'architecte soit d'ajouter au comble un système « d'entrants continus », soit d'augmenter les points d'appui de la construction et on exige de sa part l'emploi de planchers de fer, de murs de briques et l'aménagement d'un passage voûté sous les gradins résistant au feu. (Hittorff à Dejean 18-06-1839, H.A. Cologne vol. IX). Aussi plausible que paraissent ces réserves, parfaitement justifiées dès lors qu'on songe aux nombreux incendies dont les salles de spectacles de l'époque sont victimes, elles méritent une réflexion.

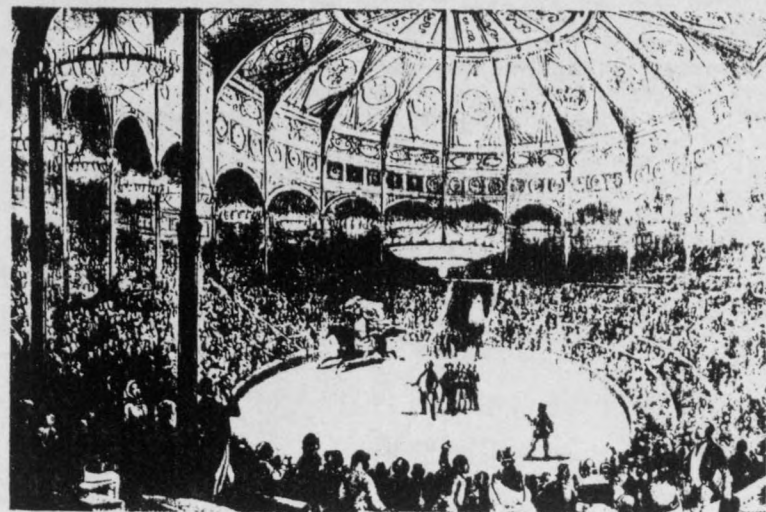
L'emploi du bois, car Hittorff a recours à ce matériau pour une partie de la charpente du cirque, ne semble en effet pas du plus adéquat. Alfred Normand et Henri Labrousse qui s'accordent sur ce point, nous permettent de comprendre mieux ce choix :

« L'emploi du fer, écrit son confrère célèbre lui-même pour son architecture métallique, était peu usité alors ; la dépense en eût été considérable à cette époque, et, dans notre art qui emprunte tous ces moyens d'exécution à l'industrie, il est juste certainement de tenir compte à un architecte de la situation de l'industrie à l'époque où il étudie ses projets. Aussi la couverture du cirque est en bois ; le fer n'y est employé qu'en petite quantité et comme liaison des différentes parties de la charpente » (8).

Confrontée à une petite note parue dans l'article que la *Revue Générale de l'Architecture* consacre en 1854 à son Cirque d'Hiver, cette remarque prend tout son sens : même maintenant, plus de quinze ans après l'ébauche du Cirque d'Été, l'architecte rencontre des difficultés dans l'approvisionnement de fers de qualité pour les pièces les plus exposées aux efforts (9).

Hittorff limite au cirque l'utilisation du métal aux colonnes à l'intérieur de l'amphithéâtre (leur finesse permettant le moins de gêne possible pour la vue des spectateurs) et aux fermes des écuries (Hittorff à Estlimbaum, fondeur, 3.08.1840 et à Roussel, serrurier, 26-06-1840, H.A. Cologne, vol. XII). Probablement contrainte à s'incliner devant les impératifs économiques d'une exploitation privée, l'administration, devant admettre l'emploi du bois, ne s'avoue pas vaincue sur tous les plans. « Toute cette charpente en bois, nous apprend encore Labrousse, est d'une si grande simplicité que, quand le moment fut venu d'ouvrir au public cette salle nouvelle, l'administration responsable, dans une certaine limite et craintive naturellement en présence des

nouveautés, hésita à accorder aux entrepreneurs l'autorisation préalable et, pour rassurer le public et couvrir sa responsabilité, nomma une commission spécialement chargée de donner son avis à ce sujet, et ce ne fut qu'après bien des discussions, bien des hésitations de la part de l'autorité, qu'il fut permis d'ouvrir le Cirque et d'y recevoir le public. » (10) Et pourtant l'architecte propose, suite aux premières critiques du Conseil des bâtiments civils, dans un projet revu et corrigé, de renforcer les entrants au moyen de « cables de fer » (Hittorff au préfet, 16-07-1839, H.A. Cologne, vol. XII). Ces tracasseries, sans aucun doute agaçantes, n'ont néanmoins pas retardé outre mesure le chantier, comparé à la lenteur avec laquelle certains artistes comme Pradier honorent leur commande. Commencé au printemps 1840, l'édifice sera inauguré à temps pour la saison estivale de l'année suivante. Quant au système constructif du cirque, il suscite aussi des compliments spontanés. Un auteur anonyme vante ses mérites dans les pages de *l'Artiste* dès 1841 : « M. Hittorff s'est montré un architecte véritablement digne de ce nom dans la partie de son art la plus importante, la plus difficile et la plus habituellement négligée de nos jours, dans la partie essentielle de l'étude d'un monument d'architecture, dans la science de la construction, qui constitue, à vrai dire, tout l'architecte. Le Cirque des Champs-Élysées est, à peu de choses près, inattaquable sous ce rapport ; les points d'appui sont combinés de manière à se relier solidement dans un ensemble harmonieux ; chaque détail est étudié suivant son importance relative, et occupe précisément l'espace qui lui assignait cette importance. La charpente, particulière-



241

ment, est un chef-d'œuvre de disposition, et grâce à l'intelligente activité de M. Dupré, elle a été exécutée avec une perfection réelle; on dirait un précieux travail d'ébénisterie... » (p. 368).

Contribution à la cause de l'esthétique rationaliste ou simple expression d'une technicité accomplie, le système de construction adopté au Cirque d'Été constitue aussi le banc d'essai qui permettra l'ébauche d'une solution encore plus hardie – dépourvue d'appuis intermédiaires – au Cirque d'Hiver.

À l'utilisation, la salle s'avère très pratique pour être affectée à d'autres fins que les représentations du cirque : réunions de toute sorte, tirages de loteries, concours de coiffure... Son acoustique notamment, une heureuse coïncidence due à la forme du plan et à ses dimensions, lui vaudra d'être rapidement convertie en salle de concerts temporaire, dès 1844 pour Berlioz, puis pour les orphéonistes et les concerts Lamoureux⁽¹¹⁾. Hélas, la vocation de « salle polyvalente » avant la lettre, n'empêchera pas sa dégradation et ne la sauvera pas de la démolition à la veille de l'exposition universelle de 1900.

Contrairement au Panorama, dont l'extérieur frappe par une architecture fortement structurée et l'intérieur par son dépouillement valorisant l'illusion picturale, le cirque est, lui, un exemple, riche et séduisant en matière de décoration. Ici Hittorff déploie à nouveau son savoir-faire et s'assure du concours de sculpteurs talentueux. Suivons encore cet auteur anonyme de l'Artiste sur les pas de sa visite : « On entre par un portique élégant, qui fait saillie en avant du monument et se détache vigoureusement de l'ensemble des constructions, de façon à indiquer, au premier coup d'œil, le point vers lequel doivent se diriger les pas de ceux qui veulent pénétrer à l'intérieur. C'est un péristyle formé de colonnes octogones, surmontées de chapiteaux d'un fort bel effet qui supportent un fronton orné de figures dont l'exécution a été confiée au talent éprouvé de M. Pradier. L'intérieur du vestibule est décoré de riches moulures, de caissons et de bas-reliefs; en face c'est la course des chars, par M. Husson, dont la composition est divisée en trois compartiments; au centre le maître des jeux est escorté des héros chargés de donner le signal du départ; dans le compartiment de droite, les chevaux bondissent et s'élancent au son des trompettes, tandis que dans celui de gauche, ils frémissent d'impatience... Sur la face opposée, divisée également en trois compartiments; M. Duret a figuré, dans celui du milieu Apollon et les Muses; dans les deux autres, des coureurs et des écuysers. D'autres coureurs à pied et à cheval ont été sculptés par M. Bosio sur les murs de côté et lient les bas-reliefs de M. Husson à ceux de M. Duret. Immédiatement au-delà du péristyle, débouchent à droite et à gauche les escaliers qui conduisent à la partie supérieure de l'amphithéâtre. Mais en marchant droit devant soi, on a bientôt pénétré dans la salle... M. Dejean n'a point voulu dans son théâtre de ces ignobles placages de carton-pâte qu'on s'est accoutumé à employer de nos jours dans les constructions les plus élégantes. Ici tout est

robuste, tout est solide, durable; les chapiteaux dorés sont en fonte de fer, les moulures découpées à jour, les ornements de toute sorte en cuivre ou en tôle battue et ciselée, quand ils n'ont pas été taillés de la matière même du fond sur lequel ils se détachent. »⁽¹²⁾ Derrière la profusion allégorique – au-delà de l'image d'un temple précieux dédié aux spectacles hippiques – se cachera-t-il un manifeste esthétique? Le langage architectural d'Hittorff recuse incontestablement les faux-semblants, les apparences trompeuses et cherche à respecter les registres de la logique formelle dans leurs principes. Lorsqu'il imagine les formes du cirque, il ne s'agit pas seulement de veiller à l'unité de la composition, pour Hittorff il importe au plus haut degré « d'argumenter » son parti jusque dans les moindres détails. Il s'en expliquera d'ailleurs longuement dix ans plus tard, en publiant une vue partielle de la façade antérieure du cirque : « Le portique, destiné à servir d'entrée et de sortie à une grande masse du monde, ne pouvait avoir la proportion d'un temple tétrastyle; il ne pouvait non plus être disposé à l'exemple des propylées des anciens, où l'entrecolonnement du milieu est le plus ordinairement, comme encore au portique de l'Agora à Athènes, plus grand que les autres. Il fallait trois larges passages, et, dans le mur du fond il fallait non pas une seule porte spacieuse, comme aux temples, ou une baie principale ou plusieurs petites, comme aux propylées, mais autant et d'aussi grandes ouvertures qu'en permettait le nombre et les espacements des colonnes... Les quatre soutiens du portique ont la forme octogonale. Comme la décoration architectonique du Cirque est puisée dans le système de sa construction, qui consiste en pilastres aussi à pans et engagés, servant de contre-forts et se reliant au plan polygonal du monument, j'ai voulu que les soutiens isolés du portique rappelaient cette même forme. Ils sont ainsi plus en harmonie avec les autres points d'appui; ils présentent, en raison de leur plus grand écartement, plus de solidité que des supports cylindriques, et offrent une différence sensible entre les soutiens d'un édifice d'une destination moins élevée et les colonnes, ces nobles soutiens consacrés plus particulièrement aux sanctuaires et aux monuments publics. J'ai pensé que, conçu de cette manière, le portique du Cirque, quelque puisse être sa dissemblance avec les porches des temples et les monuments analogues de l'antiquité, offrait d'autant plus le type des œuvres de l'art grec, que cette dissemblance est le produit de l'application des principes rationnels de l'architecture hellénique, principes entièrement opposés à l'imitation de tout monument dont les matériaux et la destination n'ont aucune analogie avec ceux de la copie. Ensuite, la disposition adoptée me procurait sur, le fond du mur, des places avantageuses pour trois bas-reliefs... »⁽¹³⁾ L'architecte poursuit après cette brillante démonstration sur la dissemblance de la ressemblance et les fondements des formes architecturales dans les principes de la construction : « Ces beaux bas-reliefs ajoutent puissamment au caractère de l'édifice; il en est de même des sculptures de la frise, où sont distribuées, entre des rinceaux de

fleurs et de feuillages, les têtes des animaux qui, dans les arènes antiques, émouvaient par l'indomptable fureur de leurs luttes sanglantes, tandis que dans les amphithéâtres modernes, ils amusent par leur docile adresse. Le fronton qui doit être considéré comme l'expression de la forme du comble et non pas comme particulièrement réservé aux monuments sacrés, offre dans tous ces accessoires sculptés, la même suite d'allusions au Cirque et à son érection à Paris⁽¹⁴⁾. L'antique ambiance que ressentent les contemporains dans ce monument, si elle paraît être le fruit de certaines réminiscences, n'est jamais faite de pastiches ou pâles imitations. Depuis les colonnes, polygonales comme le plan de l'édifice, et jusqu'aux palmettes, choisies parce que les palmiers nains rappellent « le pays natal des coursiers arabes », en passant par la forme du fronton, il n'existe apparemment pas le moindre détail du cirque qui soit dépourvu de fondement. Comment expliquer un semblable excès de rigueur qui, en admettant les principes de l'évocation, recuse la copie ou l'anecdote?

L'architecture du Cirque d'Été demande à être située dans un contexte plus large que la typologie ou le programme d'embellissement des Champs-Élysées. Elle est contemporaine des idées « néo-grecques » qui surgissent dans ces années 1830 comme une vivante réaction contre la pesanteur formelle des leçons académiques et en quête de l'ordre rationnel. En 1839, faut-il le rappeler, la célèbre bibliothèque Sainte-Geneviève de Labrousse est prête à sortir de terre. À cette époque, notre architecte est, lui aussi, au fait de ses convictions esthétiques; son message artistique à la postérité, l'église Saint-Vincent-de-Paul – le monument incarnant l'union des arts – va droit vers son achèvement. Pour Hittorff, cette fin de la décennie doit clore un important débat. Le fil des années qui viennent de s'écouler a été scandé par une suite de réactions – polémiques ou mises au point érudites – venues en réponse à la doctrine de la polychromie architecturale échauffée par l'architecte, recherches et fouilles à l'appui, depuis son retour de Sicile.

Pareilles circonstances imposent la création d'œuvres de consécration. La publication, à posteriori, des façades du cirque et de l'église dans le grand ouvrage voué par Hittorff à la polychromie où elles apparaissent en guise de clôture à la chronologie des controverses en est la preuve magistrale⁽¹⁵⁾. Au cirque incombe le rôle d'être un « édifice moderne polychrome », il sert à montrer enfin à l'échelle réelle aux savants de l'Europe entière la viabilité du principe esthétique, mais Hittorff, à cette occasion, ne se fait plus archéologue. « Le principal but de mes études, écrit-il à ce propos, qu'elles eussent pour objet les monuments antiques ou modernes, a toujours été de chercher des éléments propres à me servir avec utilité dans la carrière pratique de l'architecture. J'ai donc tâché partout où la raison m'en démontrait la convenance, d'introduire dans la distribution, dans les moyens de construction et de décoration des édifices que j'avais à élever, ce que ces études me montraient d'un avantageux emploi. Mais ma sincère admiration pour les œuvres de l'art

antique ne m'a pas empêché de reconnaître, dans beaucoup de productions des anciens, ou une infériorité individuelle, ou une influence étrangère à l'art et nuisible à sa perfection... Ce n'est donc point par suite de la découverte de l'application des couleurs à la décoration extérieure des monuments de la Grèce, et à cause de la nouveauté apparente de ce système, que j'ai été porté à m'en servir au Cirque et à son porche, mais par la raison que la peinture est, à Paris plus qu'à Athènes, un moyen de conservation pour nos matériaux; et si des couleurs aident sous le ciel de la Grèce, de la Sicile et de l'Italie, à faire distinguer davantage et les sculptures et les parties les plus importantes des formes architectoniques, leur concours et sous ce rapport bien plus efficace et plus nécessaire sous un ciel privé de soleil. Il est en effet bien plus facile de suivre les contours et les formes d'un ornement ou d'une figure lorsque l'une et l'autre se détachent en clair sur un fond de couleur différente et plus foncée, que sur un fond ayant absolument le même ton. »⁽¹⁶⁾ Ancrée dans le climat, la géographie et les matériaux de construction, la polychromie devient à son tour partie intégrante de l'esthétique rationaliste, et, en l'occurrence, combien tempérée. « L'impression produite par le Cirque a dissipé bien des préventions, nous explique Hittorff, puisque des personnes très opposées à la coloration des édifices, qu'elles soutenaient n'avoir jamais existé chez les Grecs et ne pouvoir bien faire, ne s'aperçurent pas, au premier abord, qu'il y eut des couleurs, tant l'harmonie générale et la valeur donnée aux motifs principaux de l'architecture et de la sculpture les frappèrent avant tout. En effet, la distribution des couleurs adoptée avait eu pour but de donner un ton local clair et uniforme à l'ensemble du monument de faire valoir, par l'or, l'azur, le rouge, le jaune et le vert tous les détails et d'imprimer à l'édifice un aspect de fraîcheur, de gaieté et de richesse qui devait aider à caractériser davantage sa destination... »⁽¹⁷⁾ Nous voici bien éloignés des premières hypothèses sur l'emploi de la couleur chez les anciens et des fantaisies d'inspiration pompéienne du premier projet général d'embellissement des Champs-Élysées. Dans sa gamme chromatique, Hittorff reste proche de son modèle – le Temple d'Empédocle restitué –, mais la polychromie appliquée est sérieusement épurée, le caractère ornemental et la multitude des contrastes abandonnés. À la vue de l'édifice, qui est la réplique de l'architecte aux archéologues, personne ne pourra crier au scandale du bariolage. Du reste, en ces années 1840, le fait est admis et la polychromie antique sujet à de minutieuses recherches⁽¹⁸⁾.

Autant le Cirque d'Été aura un succès retentissant comme type d'édifice un peu partout en Europe durant les années à venir, autant son décor polychrome n'est pas reçu par les contemporains comme un phénomène artistique marquant. Franz Kugler, auteur pourtant d'un texte critiquant les positions de Hittorff, ne verra au cirque que de « l'allégresse grecque » agrémentée « d'un peu de couleur »⁽¹⁹⁾. Henri Labrousse, chef de file des « néo-grecs », sera plus réticent encore : « Ces tons

sont-ils heureux et bien choisis ? C'est peut-être contestable. Ce mode de décoration pourra-t-il durer longtemps ? J'en doute, et je crains pour ces décorations peintes l'âge mûr et ce qui viendra ensuite. Après tout, ces peintures, dans l'idée de M. Hittorff, ne devaient pas être éternelles ; elles auront fait leur temps, et comme ces fraîches parures qui ne durent qu'une saison, on les renouvellera. »⁽²⁰⁾ Voilà une belle promesse que la postérité a oublié du moins en ce qui concerne ces autres architectures polychromes des Champs-Élysées qui sont les restaurants et cafés dont une partie n'a pas subi le triste sort de la démolition dévoué au cirque à la fin du siècle. À la veille de l'exposition universelle de 1900, la Société du Cirque Palace, dernière titulaire de la concession d'exploitation, qui aurait dû entreprendre d'importants travaux de remise en état du bâtiment, fait faillite⁽²¹⁾. Les spectacles du cirque ne font plus accourir les pari-

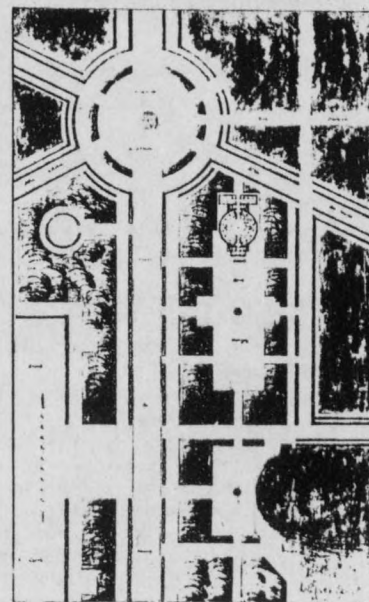
siens. Mais la disparition de cet édifice si populaire que chaque régime dut le rebaptiser – « Cirque National » sous la Seconde et Troisième République et « Cirque de l'Impératrice » du règne de Napoléon III –, si connu par tous les concerts, fêtes et réunions accueillis au fil des années, laissera un vide. Parmi les derniers à lui rendre hommage il y a Camille de Saint-Saëns : « Tout récemment ce n'est pas sans un serrement de cœur que j'ai vu démolir le cirque des Champs-Élysées, œuvre originale élégante du célèbre Hittorff !, dernier vestige d'un ensemble de monuments légers qui donnaient à toute une partie des jardins un caractère d'art spécial... Destruction inutile d'ailleurs ! Rien n'a remplacé encore ce joli monument, où, l'été, on allait passer gaiement ses soirées, où l'on entendait l'hiver des concerts classiques... Maintenant, à la place, c'est le désert, l'espace... »⁽²²⁾.

1. Cf. C. Dupavillon : *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris 1982, pp. 55 et suiv.
2. Cf. « Chronique », *Revue Générale de l'Architecture*, 1844, p. 431 et « Courtier de Paris », *l'Illustration*, 1846-47, pp. 147-148.
3. Cf. A.L. : « Cirque Olympique des Champs-Élysées », *l'Artiste*, 1837, pp. 318-319 et « Théâtres », *l'Illustration*, 1843, pp. 247-249.
4. Cf. « Théâtres », *op. cit.*, p. 247.
5. Cf. A.L. : « Cirque... », *op. cit.*, p. 319.
6. Cf. « Théâtres », *op. cit.*, p. 248.
7. « Le Cirque des Champs-Élysées », *l'Artiste*, 1841, p. 367.
8. Cf. H. Labrousse : *Institut Impérial de France. Académie des beaux-arts. Notice sur M. Hittorff*, Paris 1868, p. 12. Alfred Normand relate ces faits dans un passage de sa *Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J.I. Hittorff*, Paris, 1867, p. 19.
9. V.R. : « Cirque Napoléon, élevé à Paris sur le boulevard des filles du Calvaire par M. J.I. Hittorff », *Revue Générale de l'Architecture*, 1854, pp. 363-365.
10. H. Labrousse, *op. cit.*, p. 12.
11. Cf. Hittorff à Berlioz, 2-12-1844, H.A. Cologne, vol. XIII, les *Mémoires de Berlioz* etc.
12. « Le cirque... », *op. cit.*, pp. 368-369.
13. J.I. Hittorff : *Restitution du Temple d'Empédocle à Selinonte ou l'Architecture polychrome chez les grecs*, Paris 1851, pp. 816-817.
14. J.I. Hittorff, *op. cit.*, pp. 816-817.
15. J.I. Hittorff, *op. cit.*, pp. 814-822, pl. XXIII, XXIV.
16. J.I. Hittorff, *op. cit.*, pp. 814-815.
17. J.I. Hittorff, *op. cit.*, pp. 816-817.
18. Cf. l'excellent article de M.C. Billot : « Recherches aux XVIII^e et XIX^e siècles sur la polychromie de l'architecture grecque » dans *Paris, Rome, Athènes, le voyage en Grèce des architectes français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1982, pp. 61-125.
19. F. Kugler : *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1854, vol. III, p. 522.
20. H. Labrousse, *op. cit.*, pp. 11-12.
21. Cf. L. Lambeau : « Communication au sujet de la statue équestre de Pradier qui ornait le fronton de l'ancien cirque des Champs-Élysées » dans *Commission municipale du vieux Paris. Procès-verbaux* 1901, p. 147 et suiv. ; E. Le Senne : « Le Cirque des Champs-Élysées » dans *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du VIII^e arrondissement de Paris*, 1092, p. 58 et suiv. et pour un projet de nouveau cirque : *Le cirque d'été aux Champs-Élysées, à Paris sa transformation*, Paris 1898.
22. Cf. une note manuscrite conservée par la B.H.V.P. dans les papiers Camille Saint-Saëns, sous la cote : C.P. 4427.

227

« Champs-Élysées. Plan indiquant l'emplacement du Cirque. »
(Planche extraite d'un album intitulé : 1^{er} projet d'un cirque non adopté).

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. – 485 x 316.
Dessin d'Hittorff estampillé : « Vu au Conseil des Bâtimens civils ».
Cologne, WRM, K 28, M 2, CH 4.



227

228

a-d.
« Copie de l'atlas donné à M. le Préfet de la Seine, le 14 juillet 1839 et déposé aux archives de la ville.

Pl. 1. Plan général. Pl. 2. Plan particulier. Plan du cirque. Pl. 3-4. Façade principale. Pl. 5. Façade latérale. Pl. 6. Coupe.

Plume et lavis sur calque collé sur papier. Six dessins reliés en album. – 496 x 369.

Signé Hittorff, estampillé : « vu au Conseil des Bâtimens civils le 26 décembre 1839 », signé Rohault. « Vu et signé par le vice-président et le secrétaire du Conseil Municipal le 24 janvier 1840, signé Ganneron-Preschez. » « Enregistré à Paris, le 5 mai 1840. » « Vu pour être annexé à notre arrêté en date du 21 avril 1840. Le Pair de France, Préfet de la Seine, Rambuteau ».
Cologne, WRM, K 28, M 3, CH 9-13.

- a. « Cirque des Champs-Élysées. Plan Général. » (CH 9).
- b. « Champs-Élysées. Carré Marigny. Plan du Cirque Olympique. » (CH 10).
- c. « Cirque des Champs-Élysées. Façade principale. Façade postérieure. Signé Dejean. » (CH 11).
- d. « Cirque des Champs-Élysées. Façade latérale. Signé Dejean. » (CH 12).

229

« Champs-Élysées. Cirque. Coupe sur la ligne E.F. Élévation du pan de bois extérieur sur la ligne A.B. »

Coupe et élévation montrant les maçonneries, la charpente et son assemblage.

Planche extraite d'un album intitulé : 1^{er} projet d'un cirque non adopté.

Ce dessin représente la première charpente critiquée par le Conseil des Bâtimens civils.

Dessin d'Hittorff estampillé : « Vu au Conseil des Bâtimens civils ».
Cologne, WRM, K 28, M 2, CH 8.

230

Cirque d'Été.

Détails au 1/10^e et au 1/20^e des assemblages de la charpente.

Crayon, plume et aquarelle sur papier. – 500 x 663.
Cologne, WRM, K 28, M 7, CH 37.

231

Cirque d'Été.

Élévation d'une des colonnes de fonte formant les appuis intermédiaires du couverture par Hittorff.

« Plan du chapiteau. » « Coupe. »

Crayon sur calque collé sur papier. – 442 x 135.
Cologne, WRM, K 28, M 8, CH 45.

Hittorff confie la fonte des colonnes (6,10 mètres de hauteur) aux Éts Estlimbaum exigeant « une exécution des plus soignées, surtout pour que ces colonnes soient entièrement droites » (Hittorff à Estlimbaum, 3-08-1840, H.A. Cologne, vol. XI).

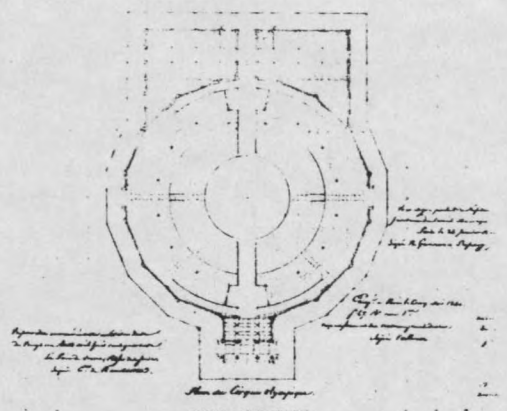
232

Cirque d'Été.

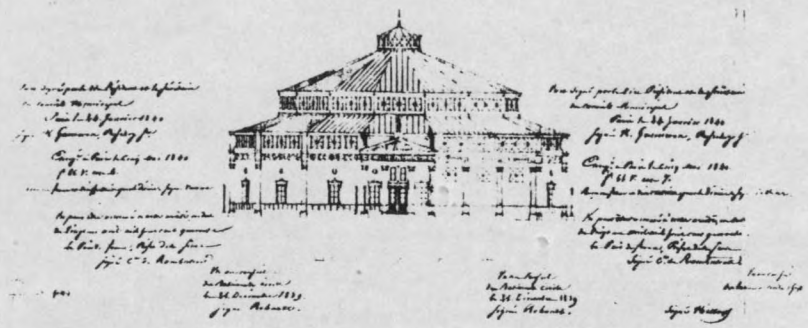
Élévations, plans et détails de la charpente métallique des écuries par Hittorff.

Crayon, plume et aquarelle sur calque collé sur papier. – 500 x 662.
Cologne, WRM, K 28, M 11, CH 61.

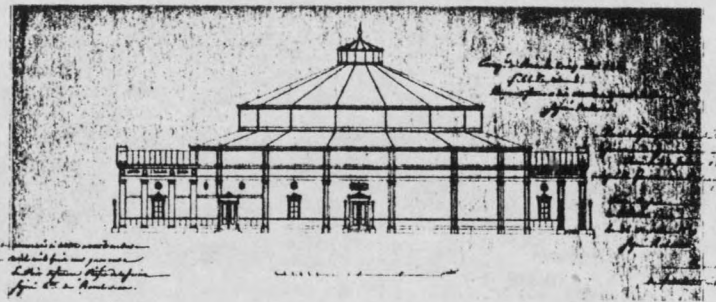
La fourniture et le montage des fermes des écuries ont été confiés aux Ets Roussel (Hittorff à Roussel, 23-06-1840, H.A. Cologne, vol. 11).



228 b

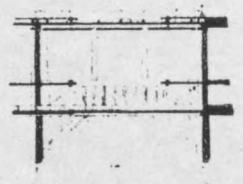
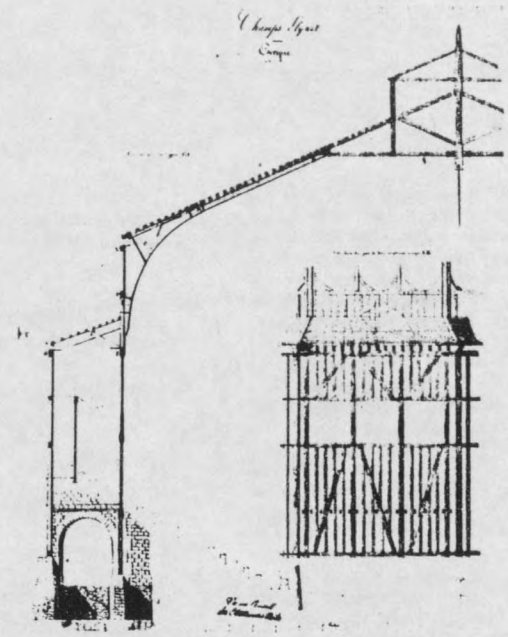


228 c

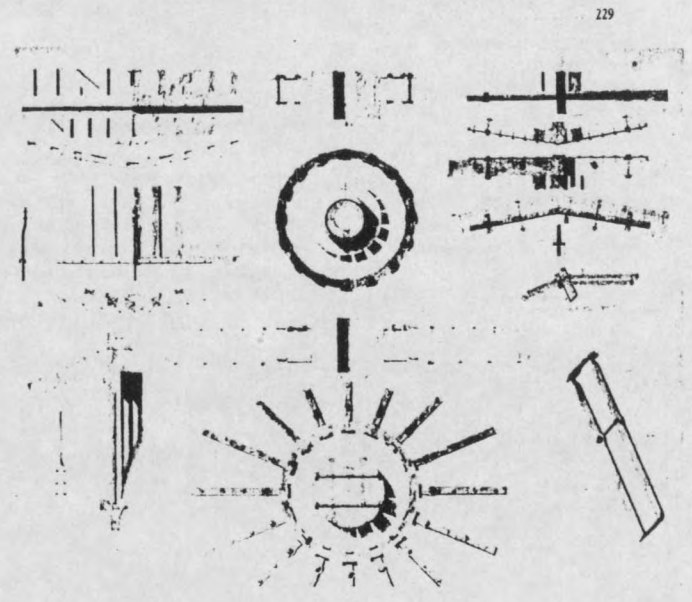


228 d

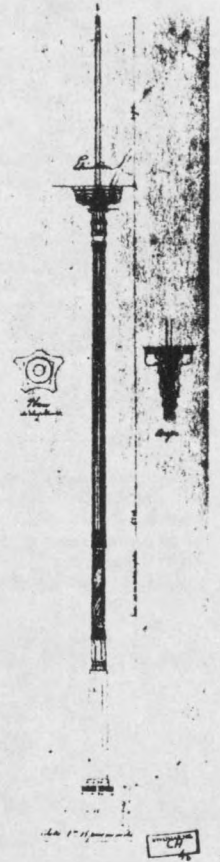
178



III. Cirque d'Été, détail de la charpente par Hittorf, Cologne WRM. C.H. 36



229



230

231

179

233

« Paris dans sa splendeur » (pl. 68).
« Cirque de l'impératrice aux Champs-Élysées. »

Lithographie par P. Benoist. - 300 x 415.
Musée Carnavalet Topo P.C. 129 E.

234

Vue du Cirque d'Été sous le Second-Empire.

Photographie anonyme.
Musée Carnavalet Topo P.C. 129 E.

235

Élévation du porche du « Cirque National » par Hittorff.

Plume et aquarelle sur papier. En retombe, projet pour la figure équestre du fronton.

Crayon et plume sur calque collé sur carton. - 464 x 504.
Non daté.
Cologne, WRM, K 28, M 710, CH 50.

Cette étude pour le décor du cirque pourrait, à première vue, paraître comme une ébauche pour la planche publiée a posteriori (voir n° ci-dessous) mais ceci expliquerait difficilement la présence d'une variante de la statue équestre de Pradier. Les indications pour le décor polychrome qui apparaissent ici sous forme d'étude fragmentaire correspondent à la réalisation.

236

Élévation du porche du « Cirque National » par Hittorff.

Planche-modèle pour la chromolithographie parue en 1851 dans la *Restitution du Temple d'Empédocle ou l'architecture polychrome chez les Grecs*.

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - x.
Non daté.

Cologne, WRM, K 15, M 1, SIC 321.

Reproduit en couleur p. 183.

Hittorff décrit très exactement le décor du porche dans l'ouvrage cité déjà par nous dans l'étude de la polychromie (p. 817-818): « Le fronton qui doit être considéré comme l'expression de la forme du comble, et non pas comme particulièrement réservé aux monuments sacrés, offre, dans tous ces accessoires sculptés, la même suite d'allusions au Cirque et à son érection dans Paris. Ainsi, les armes de cette ville sont exprimées par la proue d'un vaisseau, avec l'écusson du coq gaulois; la Seine et la Marne, qui la baignent de leurs eaux, sont exprimées par des naiades étendues sur des chevaux marins sortant de l'onde et s'élançant vers l'emblème de la grande cité... Puis, pour terminer l'édifice, et exprimer la puissance de l'homme sur les bêtes les plus sauvages comme sur l'animal le plus noble et le plus fier, le tigre et la panthère, obéissant à des enfants ailés, surmontent les acrotères latéraux; un fougueux coursier, maîtrisé par une amazone, s'élève sur un piédestal, au sommet du fronton. Ce beau groupe, les groupes des acrotères et le haut relief du fronton, ont été exécutés par M. Pradier » pour être fondus ensuite par Calla. L'ama-

zone est à l'origine d'une petite légende à laquelle une lettre des archives Hittorff met, hélas, fin. En 1901, l'auteur d'une communication faite devant la Commission municipale du vieux Paris, L. Lambeau, relate que John Pradier - fils du sculpteur - lui a fait part que son père avait offert le plâtre de cette statue au directeur du cirque. (Procès verbaux de la commission, 1901, p. 147 et suiv.) James Pradier, amateur des spectacles équestres, aurait été très impressionné par l'habileté et la grâce de l'une des écuyères, Madame Lejars, et l'aurait prise pour modèle de l'amazone. Nous prêtres volontiers confiance aux dires de John Pradier, comme sur le fait qu'il ait posé - enfant alors - pour les génies, mais la prétendue générosité du père est le fruit de l'invention... une manière d'embellir peut-être des passions ardentes comme nous les laissons deviner les termes de la lettre suivante: Hittorff s'adresse à James Pradier le 18 mars 1841, le grand artiste ne fait guère preuve d'empressement et l'architecte craint que la statue ne soit fondue à temps par Calla pour l'inauguration: « Donnez donc, Mon cher Maître, un dernier coup de main à cette figure... J'ai vu la belle Amazone ce matin, et si elle n'est pas un peu grande pour le cheval, je n'y vois de trop que la trop ostensible exhibition de la partie génitale qui, ainsi, exposée à la vue du public, ferait rester les hommes à la porte et empêcherait les dames d'y entrer, double effet qui n'arrange pas le pauvre propriétaire. » Et ceci d'autant plus que ce dernier a payé cinq mille francs cette commande...! (Hittorff à Dejean, 13-11-1840, Hittorff à Pradier, 19-03-1841, H.A. Cologne vol. XII).



234

237

Vue du porche du Cirque de l'Impératrice.

Photographie de Ch. Marville. - 620 x 435.
Cologne, WRM, K 28, M 1, CH 2.

238

a-c.
Élévations de différentes formes de grilles pour le Cirque d'Été par Hittorff.

Crayon, plume et aquarelle sur papier. - 344 x 480.
Cologne, WRM, K 28, M 18, CH 164.



239

239

« Cirque. Frise extérieure à 0,20 pour mètre. »

Détail des frises par Hittorff.

Crayon sur papier. - 376 x 524.
Cologne, WRM, K 28, M 12, CH 85.

240

« Grille en fonte pour les croisées du 1^{er} Attique. » Élévation, détails. Dessin d'Hittorff portant la mention: « remis à M. Marneuf le 10 juin 1841. »

Plume et aquarelle sur papier. - 438 x 182.
Cologne, WRM, K 28, M 18, CH 161.

La maison Marneuf sera également chargée de la pose des frises (Hittorff à Marneuf, 18-02-1841, H.A. Cologne, vol. XII).

241

« Paris et ses environs. Cirque National des Champs-Élysées. »
Vue intérieure du cirque lors d'une représentation.

Lithographie par A. Provost. - 311 x 449.
Carnavalet Topo P.C. 129 E.

242

a-c.
Cirque d'Été. Études anonymes pour les médaillons du plafond.

Crayon et plume sur papier. - 430 x 270.
Cologne, WRM, K 28, M 16, CH 129.

La virtuosité du dessin et le caractère particulier de ces dessins font penser qu'Hittorff a du faire appel à un spécialiste pour ces études.

243

Cirque d'Été.
Dessin préparatoire pour le décor du plafond par Hittorff.

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. - 408 x 310.
Cologne, WRM, K 28, M 16, CH 129.
Reproduit en couleur p. 182.

C'est encore dans les colonnes de l'Artiste que nous avons trouvé une intéressante description de l'intérieur du cirque: « Les nombreux trophées qui décorent le plafond ont été exécutés par M. Valbrun; les médaillons, composés et rendus avec une recherche si minutieuse que plus de la moitié du travail disparaît à la distance où se trouve placé le spectateur, sont dus au pinceau de M. Gosse. MM. Porcher et Vouloir ont été chargés de tout le fond de la décoration. Enfin, l'exécution de l'ensemble comme des détails, depuis les massifs de maçonnerie jusqu'aux caprices de l'ornementation, a été dirigée par M. Larix, architecte inspecteur du monument » (1841, p. 369).

Le 4 mars 1841 Hittorff a conclu en effet un marché avec les peintres décorateurs Michel Pourchet et Lucien Devoir pour l'exécution des ornements du plafond à l'exception des seize groupes équestres, seize génies et des quatre-vingt médaillons avec figures. Il fixe que les « parties colorées en jaune sur le dessin seront rehaussées en or, telles que les ornements et enroulements qui encadrent les médaillons; ceux qui se détachent sur un fond bleu, comme aussi les riches franges des tentures plissées à fond orange; les bordures ou enroulements en couleurs qui ornent toutes les tentures à fond orange, seront exécutés avec le plus grand

soin, aussi bien que les quarante-huit trophées colorés et rehaussés d'or qui ornent le plafond des bas-côtés. Les stores en forme de losange seront ornés avec un dessin en couleurs et or et les médaillons sur lesquels se trouvent les groupes équestres seront enrichis d'un dessin et de bordures entièrement en or » (H. A. Cologne vol. XII).

244

Cirque d'été.
Élévation d'un des lustres installés dans la périphérie de la salle par Hittorff.

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. - 356 x 526.
Cologne, WRM, K 28, M 17, CH 147.
Reproduit en couleur p. 182.

245

Cirque d'Été.
Coupe du grand lustre central par Hittorff.

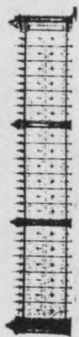
Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. - 355 x 524.
Cologne, WRM, K 28, M 17, CH 148.
Reproduit en couleur p. 182.

L'éclairage de la salle est, contrairement au théâtre d'une importance considérable au cirque, sans lui le spectacle de la piste ne serait pas perceptible depuis les places les plus éloignées. Hittorff, novice en la matière, se renseigne pour mieux résoudre ce problème auprès du propriétaire du cirque afin que celui-ci indique le nombre des becs de gaz du lustre central et des autres candélabres de l'ancien cirque provisoire des Champs-Élysées (Hittorff à Dejean, 3.11.1840, H. A. Cologne, vol. XI).

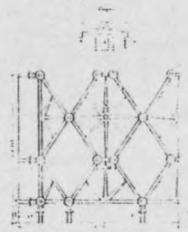
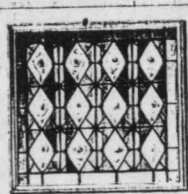
181

235

180



240



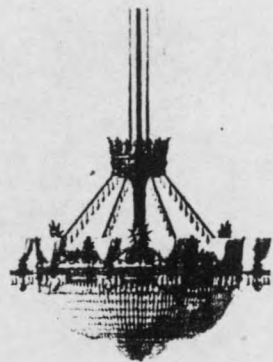
238



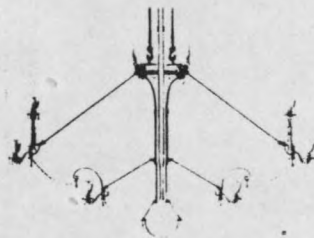
243

CH 4 54

182



244



245

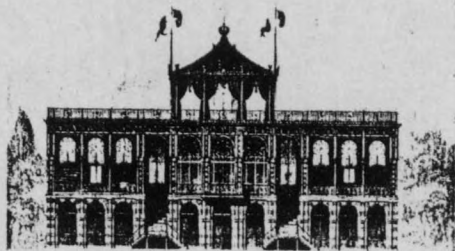


236

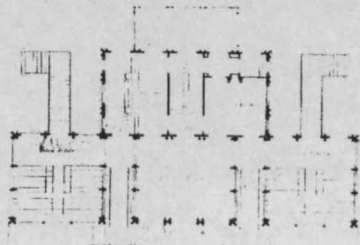
183

MUSEE IMPERIAL DE POLOGNE

EXPOSITION DES INDIENNES A LA POLOGNE

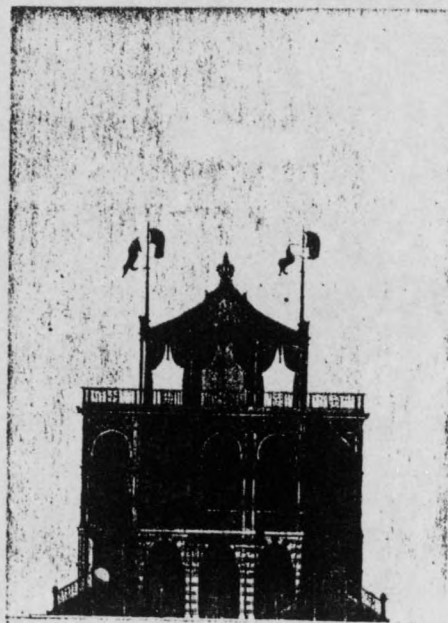


PLAN GÉNÉRAL



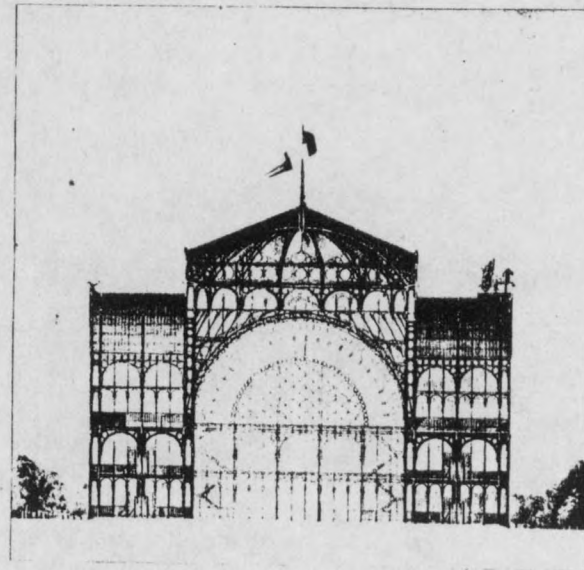
281

1757



282

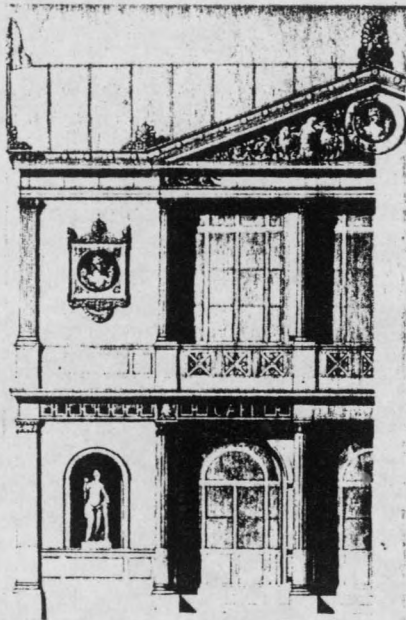
MUSEE IMPERIAL DE POLOGNE



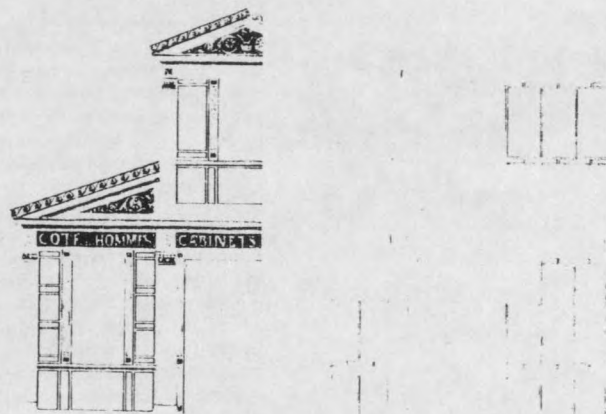
268

184

185



246



III. Projet d'un cabinet d'aisance avec une autre ébauche de décor polychrome par J.-L. Hittorff WRM. CH. 174.

Des Restaurants, des Cafés, d'un Théâtre jadis célèbre du Georama et de la Grandeur de quelques Projets

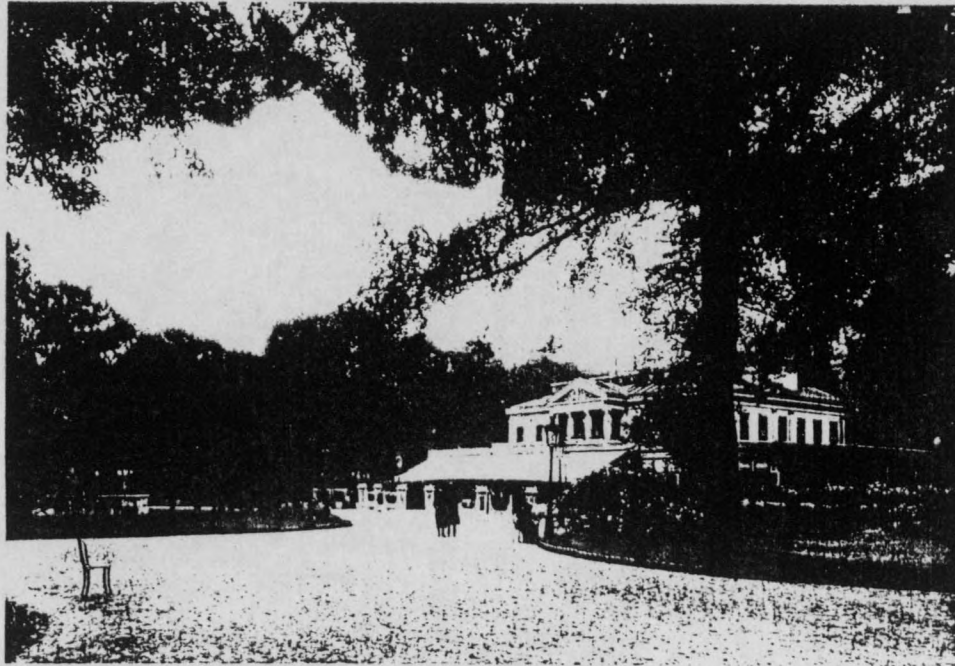
Thomas von Joest.

Dans son ultime projet adressé, revu et corrigé, en janvier 1840 au préfet Rambuteau, Jacques-Ignace Hittorff expose sa conception de l'aménagement des Champs-Élysées. Il souhaite « distribuer dans chaque carré des établissements plus particulièrement propres aux différents genres d'exploitation auxquels leur situation pourrait les rendre plus propices », veillant ainsi au respect des convenances et à la viabilité économique des concessions. Les carrés des Ambassadeurs et de l'Élysée-Bourbon pourraient « par la bonne tenue des établissements de restaurants, de limonadiers, de glaciers et de laiteries, qui sont groupés autour, devenir le point de réunion des habitués du boulevard Italien », en d'autres termes, un rendez-vous mondain. Le carré Marigny avec son cirque, « plus près du faubourg du Roule » (que de la place de la Concorde), recevrait à son tour un restaurant, mais surtout des « cafés-estaminets », des « boutiques » et « cabinets de lecture » pour être un lieu de « transition » par rapport aux « précédentes localités ». Le grand carré, traditionnellement « consacré aux réjouissances publiques », sera « plus particulièrement choisi pour la classe moyenne qui y trouvera tout ce qui peut contribuer à son plaisir » : le Panorama, bien sûr, et quantité d'estaminets, de cafés, de traiteurs, de marchands de vin... Quant au carré Ledoyen, il « pourrait réunir les différentes classes de la société » grâce à son restaurant, ses différentes salles et cabinets particuliers et au grand café à côté (!).

Les café-concerts apparus voilà quelques années, et autres établissements de dégustation resteront donc l'attraction principale des Champs-Élysées, le complément indispensable de la promenade dominicale ou de la soirée au cirque. Le nombre des concessions existantes, en partie depuis la fin du 18^e siècle déjà, témoignent de ce commerce florissant et Hittorff entend dans ces cas simplement redéfinir leur emplacement et substituer un cadre nouveau, séduisant et représentatif aux anciens établissements condamnés à la disparition.



248



251

Il se penche attentivement sur les dispositions existantes pour donner aux nouvelles constructions qu'il va élever dans les années 1840-42, tout ce qui peut offrir les meilleures commodités et garanties de succès aux exploitants. Au point de vue de leur destination, écrit Henri Labrousse à la mort de son confrère, ces petits édifices n'ont la plupart que peu d'importance; mais on reconnaît bien qu'ils sont l'œuvre d'un artiste de talent, et là encore on retrouve ce soin minutieux dans les détails et cette tendance, il paraît irrésistible chez M. Hittorff, à introduire dans notre architecture les motifs et les formes architecturales empruntées à l'art antique, puis aussi l'application des couleurs et des tons variés à l'extérieur des édifices⁽²⁾. Nous ne partageons cet avis qu'en partie et l'histoire de l'architecture a du reste tort de ne pas s'intéresser aux cafés et restaurants, souvent traités avec le dédain que l'on destine à l'éphémère. Dans le cas qui nous occupe, le déploiement d'un abondant décor, que Labrousse met au crédit d'un penchant de l'architecte, mérite d'être noté. Il nous semble - comme au cirque - contribuer à exprimer la fonction des édifices. Certes, à première vue les colonnes, frontons, cariatides, chapiteaux et palmettes rappellent les temples grecs, mais à y voir de plus près on trouve dans ces façades un soin de l'ornement habituellement réservé aux ambiances des intérieurs, comme si l'élégance et le raffinement des salons étaient passés à l'enseigne. Il est regrettable d'ailleurs que les « restaurations » successives aient supprimé une partie de ce décor, sinon enterré sous d'épaisses couches de peinture, ne nous laissant aujourd'hui que l'image d'un néo-classicisme de bon aloi, mais combien fade. Où sont restés les rinceaux des frontons, les cartouches des façades et la polychromie originelle rehaussant à tour de rôle les fûts des colonnes, leurs chapiteaux, les ornements des frises...? Outre les photographies anciennes, les dessins originaux qui montrent une coloration analogue dans son principe à celle du Cirque d'été permettraient de recréer l'ambiance initiale de cet ensemble⁽³⁾.

Les restaurateurs ou les Langlois et Dejean avec leurs Panorama et Cirque ne sont pas les seuls à tenter leur chance aux Champs-Élysées. En mai 1842, un dénommé Lacaze demande l'autorisation d'installer un théâtre. Hittorff le renvoie au projet général qui prévoit une construction de ce type du côté gauche de l'avenue centrale un peu en amont du rond-point⁽⁴⁾. L'année d'après, l'affaire ne semble toujours pas réglée, Lacaze souhaitant s'établir près de l'avenue Matignon pour y dresser une « salle de spectacles pour 400 personnes avec café devant »⁽⁵⁾. Maurice Quentin-Bauchart, historien des Champs-Élysées par passion et auteur d'un savant rapport sur l'histoire de toutes les concessions de cette promenade, nous explique que ces spectacles « de physique amusante, fantasmagorie et curiosités » n'avaient pas fait l'unanimité du public. L'affaire périssant, Lacaze aurait cédé son établissement à Ancelet qui aurait construit le « Théâtre des Folies Marigny ». En réalité, rien n'est entrepris jusqu'en 1846, le terrain attribué à Lacaze par la mu-

icipalité depuis novembre 1844 reste vide⁽⁶⁾.

Peut-être ce dernier a-t-il établi quelque installation de fortune? La construction de sa salle définitive ne commence pas avant le printemps 1849, elle sera achevée l'année suivante seulement. L'architecte qui surveille l'exécution d'après les plans d'Hittorff, est un dénommé Gariet et l'entreprise chargée des travaux, les établissements Ancelet⁽⁷⁾.

Ces derniers sont probablement devenus propriétaires des locaux suite à la faillite de Lacaze dont témoigne également Jacques Offenbach, locataire de ce petit théâtre cinq ans plus tard⁽⁸⁾. Son aspect extérieur fait songer d'emblée au premier théâtre de cour de Semper à Dresde (1838-41), même si la salle des Champs-Élysées est infiniment plus modeste bien que les guides de l'époque indiquent une capacité d'accueil de 600 spectateurs⁽⁹⁾. Sous la direction d'Offenbach elle porte le nom de « Bouffes parisiennes » et ensuite « Théâtre des Folies Marigny » jusqu'à sa démolition en 1880⁽¹⁰⁾.

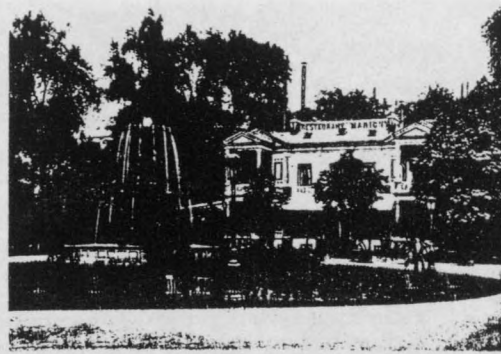
L'histoire du Géorama de Guérin est un autre épisode mouvementé de la genèse des Champs-Élysées et des distractions modernes. Au mois de novembre 1843 Hittorff se livre à l'étude d'un bâtiment devant servir à l'exposition « d'un globe vu intérieurement »⁽¹¹⁾. Vingt ans auparavant, ce « fut un français, M. Delanglard, esprit ingénieux et actif », écrit alors *l'Illustration*, qui conçut cette idée d'un spectacle inédit. Le but recherché, le voici :

« Mettre le spectateur, tout en conservant les formes rigoureuses du globe, en position commode d'étudier, non seulement l'ensemble, mais les plus infinis détails d'un hémisphère entier ou au moins d'une de ses portions complètes... »

Car l'exhibition d'un modèle de notre planète, si elle n'est pas une idée nouvelle, s'est toujours heurtée au problème de pouvoir offrir que des vues partielles⁽¹²⁾. Et voilà la solution au problème :

Delanglard, avait imaginé de retourner sur elle-même la surface terrestre, de montrer en dedans ce que l'on ne pouvait voir en dehors, en conservant d'ailleurs aux choses toutes les positions qu'elles avaient dans leur première situation... Traduite matériellement, c'était un vaste globe de plus de trente mètres de circonférence, dans l'intérieur duquel on pénétrait par un escalier conduisant à deux galeries circulaires, d'où le spectateur avait la vue entière des continents et des mers, celles-ci, représentées par une toile vernissée au travers de laquelle pénétrait la lumière qui éclairait l'intérieur et les parties opaques représentant en couleur la carte des diverses régions de la terre⁽¹³⁾.

Le « Georama » de Delanglard, élevé à l'angle de la rue de la Paix et du boulevard des Capucines en 1826 ne trouva pas le succès escompté et engouffra toute la fortune de son propriétaire⁽¹⁴⁾. A la veille de l'exposition des produits de l'industrie nationale qui doit se tenir aux Champs-Élysées (1844), Ch. A. Guérin est décidé de reprendre le flambeau et de déterrer cette idée en association avec l'ingénieur-géographe Jodot. Les instances municipales se montrent compréhensives, les autorisant à se limiter en un premier temps à une construction provisoire que



250

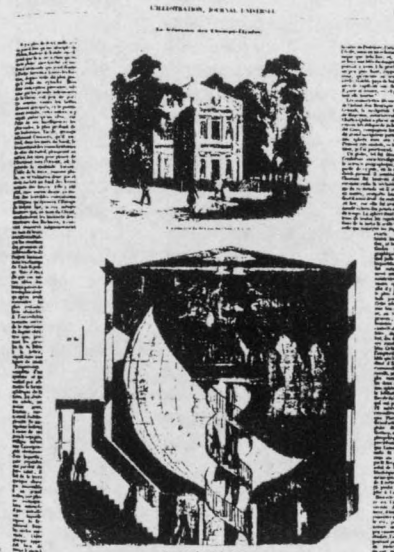


III. Projet définitif pour le restaurant Guillemin (Marigny/Laurent) par J.-I. Hittorff (1841), WRM, K 29, M 1.

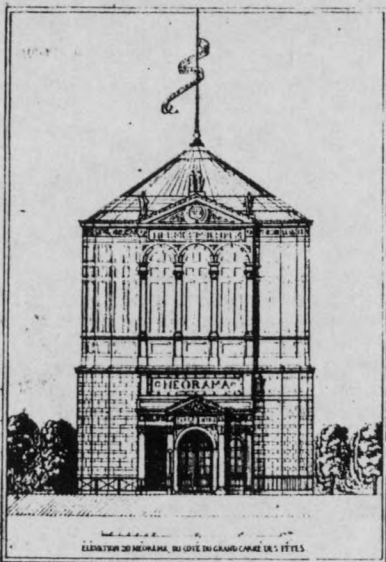
Hittorff projette en bordure du carré Ledoyen. Cet édifice, de proportions modestes comparé au Géorama Delanglard, avec un globe d'un diamètre de dix mètres seulement dont on admire les parois depuis un double escalier à vis menant à une plateforme, attire quantité de curieux et fait même l'objet d'un rapport lu à l'Institut, incitant les membres de cette savante compagnie à de fondamentales méditations :

« Une séance d'une heure dans son milieu eût, à coup sûr, épargné de grandes fautes à plus d'un homme d'État... Le Cabinet d'un ministre de la marine serait très convenablement placé dans le Géorama, où les leçons de géographie profiteraient beaucoup mieux aux

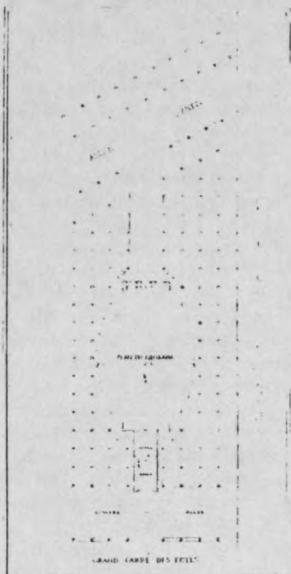
auditeurs les moins intelligents, que celles où le plus habile professeur disserte en face de cartes plus ou moins grandes » recommande le rapporteur⁽¹⁵⁾. Pour l'architecte, la tâche consiste à résoudre les questions techniques et à donner au bâtiment un aspect proche des autres pavillons pour ne pas rompre l'unité du parc. Mais Hittorff ne construira jamais l'édifice définitif. En 1849, cinq ans après son inauguration, la bâtisse provisoire, dégradée au fil des saisons, se dresse, vétuste et abandonnée, comme un monument à ce que tout le monde s'accorde à reconnaître comme une erreur : l'attribution d'une concession provisoire.



258



259



III. Plan masse du Néo-rama
par J.-I. Hittorff, WRM, CH 391

Le « Néo-rama » pour lequel P. Alaux demande un projet à Hittorff est un autre exemple de la relance vaine de ces représentations illusionnistes de 360° auprès du public qui fit leur fortune à la fin de la seconde décennie du siècle dernier. Le Néo-rama se distingue des Panorama et Géorama simplement par le choix du sujet iconographique, la spécialité de Pierre Alaux étant la restitution par la peinture de vues intérieures de quelque édifice connu (19). L'entreprise qui le rendit jadis célèbre – Hegel et Ludwig Börne de passage à Paris après 1827 nous ont laissé leurs impressions à ce sujet – permettait d'admirer l'architecture de Saint-Pierre-de-Rome (17). D'après les dessins et la correspondance d'Hittorff, le nouveau Néo-rama, commandé en août 1847, n'a jamais dépassé le stade de l'avant-projet sommaire (18). Néanmoins il est intéressant à considérer, car il exprime au même titre que le Géorama à quel point les Champs-Élysées sont en passe de devenir l'équivalent des boulevards avec leurs cafés et attractions. Une autre retombée de la multiplication des concessions aux Champs-Élysées est dans l'esprit de l'architecte « l'urbanisation » des lieux. Dans une lettre rédigée quelques jours après la première ébauche du Néo-rama, à l'attention du préfet Rambuteau, Hittorff vante ses mérites à cet égard :

« Ce bâtiment servirait d'une manière monumentale et pittoresque cette partie des Champs-Élysées si peu pourvue de constructions qui puissent lui imprimer un certain caractère de grandeur et donner de la vie à cet endroit si abandonné de la belle promenade... Sous ce rapport le Néo-rama, non seulement embellirait les Champs-Élysées, mais il offrirait le grand avantage de chasser de l'endroit qu'il occuperait et qui est aujourd'hui le refuge des vagabonds et des gens de mauvaise vie, cette mauvaise compagnie souvent très dangereuse et toujours très désagréable pour l'étranger qui s'égare de ce côté. (19).

Le projet pour un Jeu de Paume qui aurait dû s'élever juste à côté – aux abords du Cours la Reine – date de l'année précédente (1846) (20). Le plan de l'édifice laisse deviner deux corps de bâtiments situés l'un dans la prolongation de l'autre. En premier, tourné vers le grand carré, on aurait trouvé l'entrée des visiteurs et le « club des joueurs » puis, en second lieu, la halle des jeux. Leur décor aurait été aussi luxueux et riche que celui du cirque et des restaurants.

Les journées révolutionnaires de 1848 que l'on pourrait croire, à première vue, responsable uniquement de l'abandon des projets en cours à l'époque, vont engendrer, au contraire des embellissements, hélas imaginaires.

« La République a transformé les Champs-Élysées comme toutes choses, peut-on lire dans *l'Illustration*. Paris, qui du même coup vient d'envoyer à la Chambre M. Thiers et M. Lagrange ; Paris qui compte dans son sein tous les genres de république, et la république rouge, et la république bleue, et la république tricolore ; Paris toujours plein de contrastes, ici raisonnable et là communisme, nous offre dans les Champs-Élysées l'échantillon le plus parfait de république démocratique. (21).

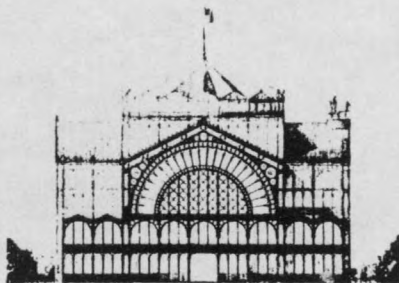
Les saltimbanques, baraques foraines, cuisines ambulantes et « fritures en plein vent » qui envahissent la promenade, le foisonnement général, Guignol devenu révolutionnaire ou la dispa-

rition des « calèches » et « tilburys » en sont l'expression, la seule ombre au tableau restant les ruines du « Café Morel » (reconstitué depuis et aujourd'hui compris dans le pavillon Gabriel). Dans les cabinets d'architectes et les antichambres la situation se traduit cependant dans des termes plus grandiloquents. En mars 1848, Hittorff reçoit du « citoyen maire de Paris » une lettre autorisant la construction d'un « Théâtre National » pour le compte de deux particuliers (22). Au mois d'août, Charles Blanc lui fait part du projet de David d'Angers qui souhaite employer les fonds destinés à l'encouragement des Beaux-Arts à l'exécution annuelle d'un certain nombre de statues des grands hommes qui ont honoré la France, lesquelles seront placées dans les Champs-Élysées (23). Ni l'un, ni l'autre ne trouveront leur réalisation.

L'architecture envisagée pour le Théâtre National – une salle à l'évidence destinée au grand public vu le nombre des places – est assez rudimentaire. La disposition intérieure obéit à un modèle courant, simplement agrandi au niveau des dernières places, une conception quelque peu naïve eu égard aux problèmes d'acoustique et d'optique posés par l'éloignement démesuré des spectateurs de la scène. Abstraction faite d'un Horeau, qui proposera encore en 1866 un forme de théâtre dont le « paradis » est exagérément développé, aucun de ceux, qui, dans les années à venir songent aux salles de dimensions inédites (pour répondre ne serait-ce que à la concentration démographique en milieu urbain), ne va se limiter à une adaptation aussi sommaire. Du reste, les premiers théâtres ou opéras « populaires » attendront encore au moins vingt ans avant de sortir de terre (24). La Seconde République n'aura pas assez duré ! Quant à l'aspect extérieur de l'édifice, la référence aux amphithéâtres romains saute aux yeux, sauf pour la travée accueillant l'entrée, composée suivant le schéma des arcs de triomphe.

Le dernier grand projet qu'Hittorff va livrer pour les Champs-Élysées est celui d'un « Palais des Arts et de l'Industrie en fonte de fer » (1852/1854). La tradition des expositions consacrées aux objets manufacturés est établie en France depuis cette mémorable circulaire du 9 fructidor, an VI (26 août 1798), émanant du ministre de l'intérieur de l'époque, François de Neufchâteau, instigateur de ce nouveau genre de manifestation. « Les arts, disait-il, qui nourrissent l'homme, qui fournissent à tous ses besoins et qui ajoutent aux facultés naturelles par l'invention et l'emploi des machines sont à la fois le lien de la société, l'âme de l'agriculture et du commerce, la source la plus féconde de nos jouissances et de nos richesses. Ils ont été souvent oubliés et plus souvent avilis : la liberté doit les venger... Le gouvernement doit donc couvrir les arts utiles d'une protection particulière et c'est dans cette vue qu'il a cru devoir lier à la fête du 1^{er} vendémiaire un spectacle d'un genre nouveau, l'exposition publique des produits de l'industrie française » (25). Ces assises de l'industrie nationale se sont tenues à des intervalles de plus en plus réguliers, soit de cinq ans en cinq ans à partir de 1834. Elles ont eu

lieu tout d'abord au Champ-de-Mars, puis au Louvre, sur la place de la Concorde et enfin aux Champs-Élysées. L'exposition de 1849 souffre incontestablement des conséquences des soulèvements de l'année précédente, la *Revue Générale de l'Architecture* lui consacre quelques lignes à peine. Son « palais-baraque » qui se dresse, comme de coutume depuis une décennie, au grand carré des fêtes des Champs-Élysées, est encore une fois une construction éphémère (26). Car les expositions peuvent bel et bien être une sorte d'institution, incontestée à travers la succession des régimes, nul gouvernement n'a mené à bien de leur donner un cadre architectural digne ou durable. Pourtant les voix qui réclament l'urgence de telles mesures se font entendre. Émile Bérès, Hector Horeau ou Magne, proposent d'en finir avec cette « absurdité inconcevable » qui consiste à élever puis démolir des bâtiments dont les résidus sont surcroît guère réutilisables par la suite. Ce ne sont que les cas de figure retenus par les revues spécialisées de l'époque (27). Les archives publiques contiennent bien d'autres suggestions comme l'a si bien montré Françoise Boudon dans un excellent article (28). Rien n'y fait. En 1834, 1839, 1844 et 1849 l'État choisit de sites qui permettent difficilement l'érection d'un édifice définitif, comme la place de la Concorde ou le grand carré des fêtes des Champs-Élysées appartenant désormais à la municipalité. L'architecte chargé de la conception et de la réalisation de ces « palais de planches et de toile » qui disparaissent au lendemain du jour de clôture des expositions est L. Moreau. Curieusement, Hittorff n'est jamais entré en concurrence pour ces commandes sous la Monarchie de Juillet. Ses archives retracent juste une correspondance fort courtoise entre confrères, quoique le maître « légitime » des Champs-Élysées défende les intérêts des concessionnaires établis ici (29). Le grand changement, nous le devons à deux événements : l'organisation à Londres de la première exposition universelle internationale et l'élection du prince-président, le futur empereur Napoléon III. Le rayonnement de la « Great exhibition of the works of industry of all nations » de 1851 n'aurait jamais été si gigantesque sans son palais, une construction encore provisoire, mais faite de matériaux – le fer, le verre, la fonte, qui lui vaudront le nom fantastique de « Crystal Palace » – dont la mise en œuvre est du moins inhabituelle à une telle échelle alors. Le monde entier admire pendant des décennies cet édifice – symbole de la construction industrielle et incarnation du progrès technologique – qui tient encore de nos jours la place d'un monument charnière dans l'histoire de l'architecture. L'anglophilie de Louis-Napoléon Bonaparte est secondaire en la circonstance ; le dessein de l'empereur est de transformer sa patrie en une nation industrielle dotée, sa capitale en premier, d'équipements modernes. La France doit imiter l'Angleterre qui a su convier les pays du monde entier ; ses expositions ne peuvent désormais se limiter aux produits de l'industrie nationale, elles risqueraient de perdre tout leur intérêt. C'est ainsi que Paris devient la terre d'accueil – par voie de décret (le



269

8 mars 1853) – du prochain rendez-vous cosmopolite, (fixé au 1^{er} mai 1855) inaugurant la série, sans pareille, des expositions universelles françaises du 19^e siècle. L'année précédente (le 30 mars 1852) l'empereur décide de remédier à l'absence d'un bâtiment approprié :

« Considérant qu'il n'existe à Paris aucun édifice propre aux expositions publiques qui puisse répondre à ce qu'exigeraient le sentiment national, les magnificences de l'art et les développements de l'industrie ; considérant que le caractère temporaire des constructions qui jusqu'à présent ont été affectées aux expositions est peu digne de la grandeur de la France : Art. 1^{er}. – Un édifice destiné à recevoir les expositions nationales, et pouvant servir aux cérémonies publiques et aux fêtes civiles et militaires, sera construit d'après le système du palais de cristal de Londres, et établi dans le grand carré des Champs-Élysées. Art. 2. – Le ministre de l'intérieur est chargé de faire étudier le projet énoncé dans l'article premier et de nous proposer d'accord avec la ville de Paris, les moyens les plus propres à arriver à une prompt et économique exécution. (30) »

Voici pour le programme et la recommandation de se presser, en effet les mois sont comptés.

Au premier abord tout pourrait désigner Hittorff comme candidat idéal, il est l'architecte de la ville, des Champs-Élysées et rompu aux techniques modernes de la construction, mais ce serait négliger deux aspects fondamentaux : le premier, celui de la concession privée (désignée par le décret comme « le système du palais de cristal »), met en jeu des intérêts pécuniers considérables, l'Etat ne veut pas prendre à sa charge les frais de construction. Par conséquent il faut s'arranger avec les financiers en premier. Le second concerne son confrère et concurrent Hector Horeau. Ne vient-il pas de remporter le concours ouvert pour le palais de Londres, avant d'être abusivement écarté de la réalisation par le comité d'organisation (31) ? L'acte exige réparation !

L'étape suivante dans la genèse du Palais de l'Industrie des Champs-Élysées que nous connaissons, est la constitution d'une société anonyme représentée par MM. Arduin et Cie passant une convention avec le ministre de l'intérieur pour la dite concession (en octobre 1852) (32). Cette compagnie présente son projet qui, comme le décrivent les architectes du palais dans leur monographie, subira encore des modifications substantielles avant de trouver sa réalisation. On pourrait clore ici le chapitre et conclure à une participation spontanée d'Hittorff à ce qui n'a jamais été un concours, si notre attention n'avait pas été attirée par une jurisprudence émanant du tribunal civil de la Seine. L'affaire en question concerne la vente illégale de gravures du palais par un éditeur qui n'est pas titulaire du droit de reproduction de l'édifice.

« Abordant la question de savoir quel est l'auteur de l'œuvre architectonique dont on se dispute la reproduction, M. Hittorff le premier, dit l'avocat défendeur, a conçu l'idée du monument, puis MM. Viel et Desjardins ont présenté un premier projet. Ce projet a été renvoyé au Conseil des bâtiments civils, il a été modifié sur les observations de l'empereur lui-même, et enfin le dernier plan, celui qui a été exécuté est sorti des mains de MM. Sandrié, Barrot et Laurent (lire : Cendrier, Barrauh... (34) ».

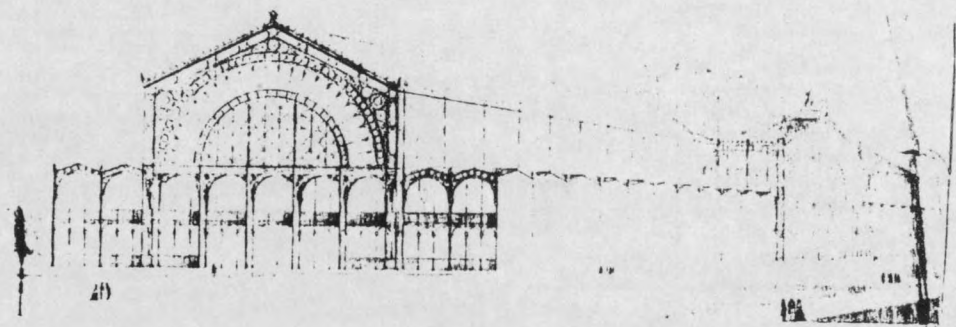
La note accompagnant cette publication émet les réserves d'usage et souligne le rôle de Viel dans cette œuvre commune. La vérité est bien moins mystérieuse, elle ressort d'une lettre adressée par la direction des Beaux-Arts à l'un des aides de camp de Napoléon III, document qui date – par coïncidence ? – du même jour que l'acte constituant la société anonyme du Palais de l'Industrie (le 12 octobre 1852) (33). « D'après les ordres du Prince Président, peut-on y lire, trois projets ont été étudiés par MM. Hittorff, Horeau, Viel et Desjardins architectes pour la

construction du Palais de l'Industrie. Ces projets ont été mis sous les yeux de son altesse qui a fait transmettre le travail de MM. Viel et Desjardins à M. le Ministre de l'Intérieur, après l'avoir adopté. Mais les plans de MM. Hittorff et Horeau n'ont jamais été renvoyés (36). » Ceci sera fait dans les jours qui ont suivi le courrier, les archives de l'architecte comprennent, au même titre que le fonds Horeau, ces dessins.

Le projet dressé par Hittorff sur demande de Louis-Napoléon Bonaparte est intéressant à plusieurs égards. D'une part il fonde sa généalogie architecturale dans une curieuse compilation de monuments célèbres : le « Crystal Palace », la Bourse, la colonnade de Perrault du Louvre, la Madeleine, le Panthéon et Saint-Pierre de Rome, et enfin le Colisée pour ne pas citer les colonnes et arcs de triomphe directement mis en comparaison. D'autre part il s'agit ici bien davantage d'un « Palais de l'Industrie » que ne le sera l'édifice finalement construit. Le projet d'Horeau possède lui aussi ces qualités, mais ses façades n'auraient probablement pas convenu à une certaine exigence de monumentalité au sens classique que précisément le Crystal Palace alliait à l'emploi de la fonte et du verre. Hittorff ne cachera pas non plus l'architecture métallique, au contraire, il souligne la légèreté de la structure à l'intérieur des travées, réservant aux points forts de la construction un traitement composé d'ornements et de formes techniquement justifiées. Une autre vue représentant l'intérieur du bâtiment, malheureusement non exposée en raison de son état de conservation, nous révèle des fermes richement décorées – toutes différentes de cel-

les de la gare du Nord – qui expriment la solidité par une charpente très ajourée. Et si c'était un aveu caché d'une passion soudaine pour certaines qualités du néo-gothique ?

Mais ce projet n'est pas le seul ! En janvier 1854, Hittorff dessine un autre palais, cette fois pour le Champ-de-Mars, lieu de la première et des futures expositions françaises. L'édifice envisagé ici ne se compose plus d'une nef unique entourée de petites galeries, il est à la fois dédoublé en largeur et en profondeur. Le prince Napoléon auquel nous devons, en sa qualité de président de la manifestation, la présentation du *Rapport sur l'exposition universelle de 1855*, relate les difficultés dues à la planification bouleversée de l'exposition à laquelle nous pouvons attribuer également la raison d'être de ce second projet. Rappelons-nous : l'édifice initialement prévu devait uniquement accueillir les exposants des industries nationales. « Le Palais de l'Industrie était en voie de construction lorsque parut le décret qui instituait l'exposition universelle, écrit-il. Notre devoir était d'examiner jusqu'à quel point ce local était convenable. L'édifice ne présentait qu'une surface de 45 000 mètres carrés, c'est-à-dire un emplacement inférieur de moitié à celui de l'exposition de Londres... L'examen du local fit reconnaître qu'en ajoutant deux constructions supplémentaires, reliées au bâtiment principal... et en utilisant le bâtiment du Panorama, on obtiendrait pour l'exposition de l'industrie une surface d'environ 75 000 mètres carrés... Mais je jugeai que, même avec le secours de ces constructions accessoires, l'étendue serait encore insuffisante... Cette opinion fut partagée par la Commission impériale,



271

qui maintint dans sa séance du 23 janvier 1854, que l'espace devait être de 105 000 mètres⁽⁷⁾ soit près de 20 000 mètres carrés de plus que la palais des Champs-Élysées et ses annexes ne peuvent fournir. La consultation juridique ayant montré que l'État n'est pas lié à la compagnie en l'absence de prestations suffisantes, le prince peut envisager la construction sur un autre site d'un nouveau palais. Ce parti radical, écrit-il ensuite, est évidemment celui qui eût permis de donner à l'Exposition une unité et un effet d'ensemble qu'on n'a pu obtenir dans les conditions où elle s'est faite. La majorité de la Sous-Commission était sur le point de l'adopter, lorsque l'Empereur m'envoya en

Orient. En mon absence, le projet de transférer l'Exposition universelle dans un autre local que le Palais de l'Industrie fut abandonné.⁽⁸⁾ Le Champ-de-Mars restera désert jusqu'en 1867, l'année de l'exposition universelle par excellence du Second-Empire. Par ailleurs, il est légitime de douter des chances qu'Hittoff aurait pu avoir pour remporter cette commande, nécessitant avant tout une industrie capable de fournir toute la charpente métallique en moins d'un an. Mais il demeure incontesté qu'avec ce projet les archives d'Hittoff nous introduisent au cœur d'un épisode connu jusqu'à présent uniquement des textes.

1. M. Quentin-Bauchart

- Rapport présenté, au nom de la première sous-commission du budget et du contrôle sur les concessions des Champs-Élysées - dans *Conseil municipal de Paris. Rapports et documents*, année 1895, rapport n° 160, pp. 2-67, pl. Le nombre définitif des concessions est arrêté dans la séance du conseil municipal du 20 mars 1840, le cahier des charges rendu public dès le 22-1-1841. La durée des baux est portée à trente-six ans. Voir aussi Hittoff au préfet, 14-1-1840, H.A. Cologne, vol. XI.

2. H. Labrousse

Institut impérial de France. Académie des beaux-arts. Notice sur M. Hittoff, Paris 1868, p. 11.

3. Voir les documents des cartons K 29, 31, 34 du legs Hittoff conservé au Wallraf-Richartz Museum et les lettres d'Hittoff en date du 21-12-1841, 27-05-1842, 17-03-1843, 9-06-1842 (concernant l'actuel restaurant Laurent), du 21-12-1841, 5-08-1842 (concernant l'ancien restaurant de l'horloge aujourd'hui démolie), du 8-06-1841, 18-06-1840, 21-12-1841, 13-06-1842, 15-06-1842, 9-06-1843 (concernant le Café des Ambassadeurs et l'Alcazar d'Été), adressés à Guillemin, Delonges, Varel et Morin, concessionnaires, et M. Georges entrepreneur. Dans la lettre du 9-03-1843 Hittoff rend particulièrement hommage à ce dernier pour avoir fidèlement exécuté tous les travaux définis par l'architecte, cf. H.A. Cologne, vol. XI-XIII.

4. Hittoff au préfet, 28-05-1842, H.A. Cologne, vol. XII.

5. Hittoff au préfet, 26-08-1843, H.A. Cologne, vol. XIII.

6. Hittoff au préfet, 28-05-1842, 26-08-1843, 11-03-1844, 17-08-1846, H.A. Cologne, vol. XI-XIII.

7. Hittoff à Lacaze, 25-04-1849, H.A. Cologne, vol. XIII et Hittoff à Ancellet, 19-04-1850, 1^o 35-1850, H.A. Cologne, vol. XIV.

8. Jacques Offenbach. *Schauplatz eines Musikerlebens*. Cologne, 1980, p. 51.

9. E. Renaudin

Paris exposition, Paris 1867, p. 231.

10. M. Quentin-Bauchart

op. cit. p. 7 Les « Folies-Marigny - font place à cette époque au panorama de Poilpot et Jacob, transformé en 1892 à son tour en un théâtre, les actuelles « Folies-Marigny... ». Le projet dressé par Hittoff pour le compte de M. Seraphin illustre bien la nature périlleuse de ces investissements. L'architecte fournit des calculs précis au client qui laissent entrevoir que la rentabilité n'est garantie qu'à partir de 200 représentations par an faisant maison pleine, cf. Hittoff à Seraphin, 29-11-1843, H.A. Cologne, vol. XIII.

11. Hittoff à Guerin, 20-11-1843, 6-02-1844, H.A. Cologne, vol. XII, XIII. L'architecte chiffre le coût total du projet à 80 560 francs y compris 10 % d'imprévus et 3 % d'honoraires.

12. O.M.Y. - « Le Géorama des Champs-Élysées », *l'Illustration*, 1846-47, p. 133-134.

13. O.M.Y., *op. cit.*, p. 134.

14. O.M.Y., *op. cit.*, p. 134 et S. Oettermann : *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt 1980, p. 73.

15. Oettermann, *op. cit.*, p. 124-125.

19. Hittoff au préfet, 12-08-1847, H.A. Cologne, vol. XIII.

16. Oettermann, *op. cit.*, p. 124.

20. Hittoff au Duc de Morny, 20-03-1846, 23-06-1846, Hittoff à Flietard, 11-05-1846, H.A. Cologne, vol. XIII.

17. Oettermann, *op. cit.*, p. 124.

21. F.M. : « Les Champs-Élysées républicains », *l'Illustration*, 1848-49, p. 247-250.

18. Hittoff à Alaux, 5-08-1847, 14-08-1847, H.A. Cologne, vol. XIV.

22. Hittoff à Duponchel et Roqueplan, 2-03-1848, H.A. Cologne, vol. XIII.

23. Charles Blanc à Hittoff, 18-08-1848, H.A. Cologne, vol. XIII.

24. Horeau a été par ailleurs l'architecte du Château des Fleurs (1846), une sorte de kiosque à musique à effet acoustique directionnel comme la plupart des cafés théâtres bien installés, comprenant un orchestre abrité dans une architecture ouverte seulement vers l'un des côtés, là où se trouvait le public. Pour cette question et celle du théâtre cf. le catalogue de l'exposition *Hector Horeau* (1801-1872) rédigé par F. Boudon et F. Loyer, Paris 1980, pp. 42, 108, le catalogue de l'exposition *Gabriel Davoud, architecte de Paris (1824-1881)*, Paris 1981-82, pp. 76 et suiv. ainsi que nos recherches sur l'architecture des salles de concert au XIX^e siècle.

25. Cité par A. Demy

Essai historique sur les expositions universelles de Paris, Paris 1907, t. I, p. 14.

26. « Exposition de l'Industrie », *Revue générale de l'Architecture*, 1849-50, p. 47.

27. « Projet d'un palais de l'industrie aux Champs-Élysées par M. Émile Bérès », *l'Artiste*, 1834, pp. 37-38 ; « Projet d'un édifice spécial pour les expositions de l'industrie et des Beaux-Arts aux Champs-Élysées par M. Horeau », *l'Artiste*, 1836, pp. 134-135 ; « Du projet de palais de l'industrie et du projet d'Hôtel par M. Magne », *Revue Générale de l'Architecture*, 1844, pp. 221-222. « Chronique », *Revue Générale de l'Architecture*, 1849, pp. 93-94.

28. F. Boudon

- Horeau et les expositions universelles - dans *H. Horeau*, *op. cit.* pp. 160-174.

30. cf. « Palais pour les expositions publiques », *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, 1832, pp. 160, 268-270.

31. F. Boudon, *op. cit.*, p. 165.

29. cf. différents courriers d'Hittoff à Moreau en 1844 par exemple, H.A. Cologne, vol. XIII.

32. cf. « Palais... », *op. cit.*, pp. 268-269.

33. A. Barrauld, G. Bridel : *Le Palais de l'Industrie et ses annexes*, Paris 1857, « Jurisprudence. Tribunal civil de la Seine 1^{er} Ch. », *Encyclopédie d'Architecture*, 1855, pp. 73-74.

34. « Jurisprudence... », *op. cit.*, p. 74.

35. A. Demy, *op. cit.*, p. 52.

37. S.A.I. le Prince Napoléon : *Rapport sur l'exposition universelle de 1855*, Paris 1857, p. 43.

36. cf. A.N. F 21-1491.

38. S.A.I. le Prince Napoléon, *op. cit.*, pp. 44-45.

246

Pavillons Morel et Varin aux Champs-Élysées. (Alcazar d'Été et Café des Ambassadeurs).

Élévation partielle de la façade principale avec indications du décor polychrome par J.-I. Hittoff (1842).

Crayon, plume et gouache sur papier. - 507 x 331.

Cologne, WRM K 31, M 3, CH 341.

Reproduit en couleur p. 186.

247

« Paris et ses environs. Café des Ambassadeurs, Champs-Élysées. »

Vue perspective des deux cafés du carré des Ambassadeurs vers 1847 Hittoff architecte.

Lithographie de G. Muller d'après son propre dessin. - 313 x 448.

Musée Carnavalet, Topo 129 E.

248

Vue du Café des Ambassadeurs avant sa démolition.

Hittoff architecte.

Phototypie d'A. Barry d'après une photographie anonyme.

Musée Carnavalet, Topo-photo, 129 E.

249

« Le Théâtre des Ambassadeurs (Façade ouest) »

Vue partielle de la façade de l'ancien Alcazar d'Été avant la rénovation. Hittoff architecte.

Phototypie d'A. Barry, d'après une photographie anonyme.

Musée Carnavalet, Topo-photo, 129 E.

250

Vue du Restaurant Marigny (Guillemin/Laurent) avec au premier plan la fontaine des quatre saisons au carré Marigny.

Hittoff, architecte.

Photographie anonyme.
Musée Carnavalet, Topo-photo, 129 E.

251

Vue du Restaurant Ledoyen.

Hittoff, architecte.

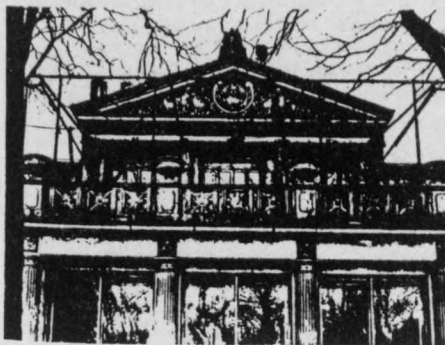
Photographie anonyme.
Musée Carnavalet, Topo-photo, 129 D.

252

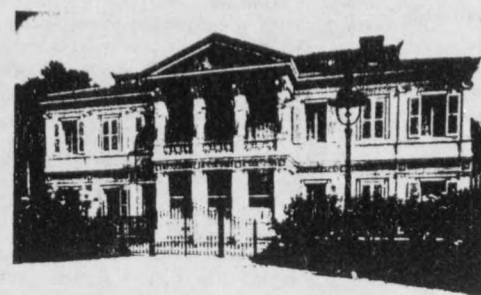
Vue du Restaurant de l'Horloge, reconstruit au carré Ledoyen pour faire place au Palais de l'Industrie (1855).

Hittoff architecte.

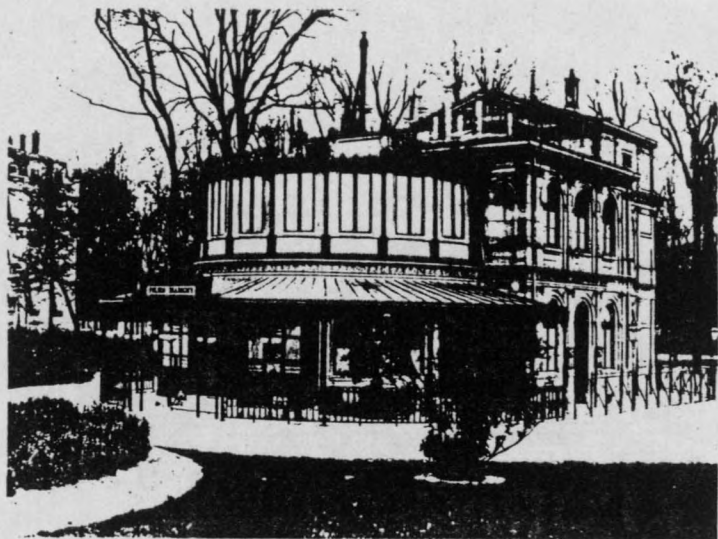
Photographie anonyme.
Musée Carnavalet, Topo-photo, 129 D.



249



252



253

253

« **Vue du Théâtre des Folies-Marigny (Lacaze) aux Champs-Élysées vis-à-vis du Cirque d'Été.** »

Hittorff architecte.

Lithographie de Ch. Marville.
Cologne, WRM, CH 249.

254

« **Salle Lacaze. Façade.** »

Hittorff architecte.

Lithographie de Provost. - 143 x 218.
Musée Carnavalet, Topo 129 E.

255

« **Salle Lacaze. Intérieur.** »

Hittorff architecte.

Lithographie de Provost. - 144 x 219.
Musée Carnavalet, Topo 129 E.

256

« **Champs-Élysées. Pavillon Guérin. Construction d'un Géorama. Rez-de-chaussée.** »
Plan de l'édifice par J.-I. Hittorff (1843).

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. -
565 x 435.
Cologne, WRM K 32, M 6, CH 428.

257

« **Champs-Élysées. Pavillon Guérin. Construction d'un Géorama.** »
Élévation postérieure par J.-I. Hittorff (1843).

Plume sur calque collé sur papier. - 565 x 430.
Cologne, WRM, K 32, M 6, CH 425.

258

« **Vue extérieure du Géorama des Champs-Élysées. Vue intérieure du Géorama des Champs-Élysées.** »

Gravure sur bois par J. Durond parue dans *l'Illustration*,
1846-47, p. 133.

259

« **Travaux d'embellissements des Champs-Élysées. Projet de Néorama. Élévation du Néorama du côté du grand carré des fêtes.** »

J.-I. Hittorff (1847).

Plume sur calque collé sur papier. - 455 x 303.
Cologne, WRM, K 32, M 3, CH 392.



256 260

260

« **Projet de jeux de paume à élever dans les Champs-Élysées. Plan général.** »

J.-I. Hittorff (1846)

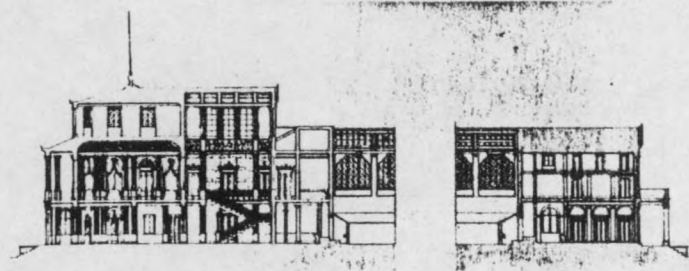
Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. -
467 x 311.
Cologne, WRM, K 32, M 8, CH 441.

261

« **Projet de jeux de paume à élever dans les Champs-Élysées. Plan du premier étage.** »

J.-I. Hittorff (1846).

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. -
730 x 310.
Cologne, WRM, K 32, M 8, CH 445.



262

COUPE SUR LA LONGUEUR

(S. P.)

262

« **Projet de jeux de paume à élever dans les Champs-Élysées. Coupe sur la longueur, côté de l'avenue de Neuilly/ côté du quai.** »

J.-I. Hittorff (1846).

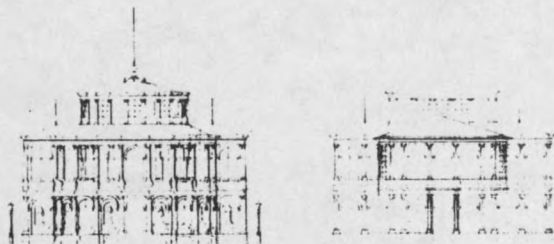
Plume sur calque collé sur papier. - 312 x 468.
Cologne, WRM, K 32, M 8, CH 448.

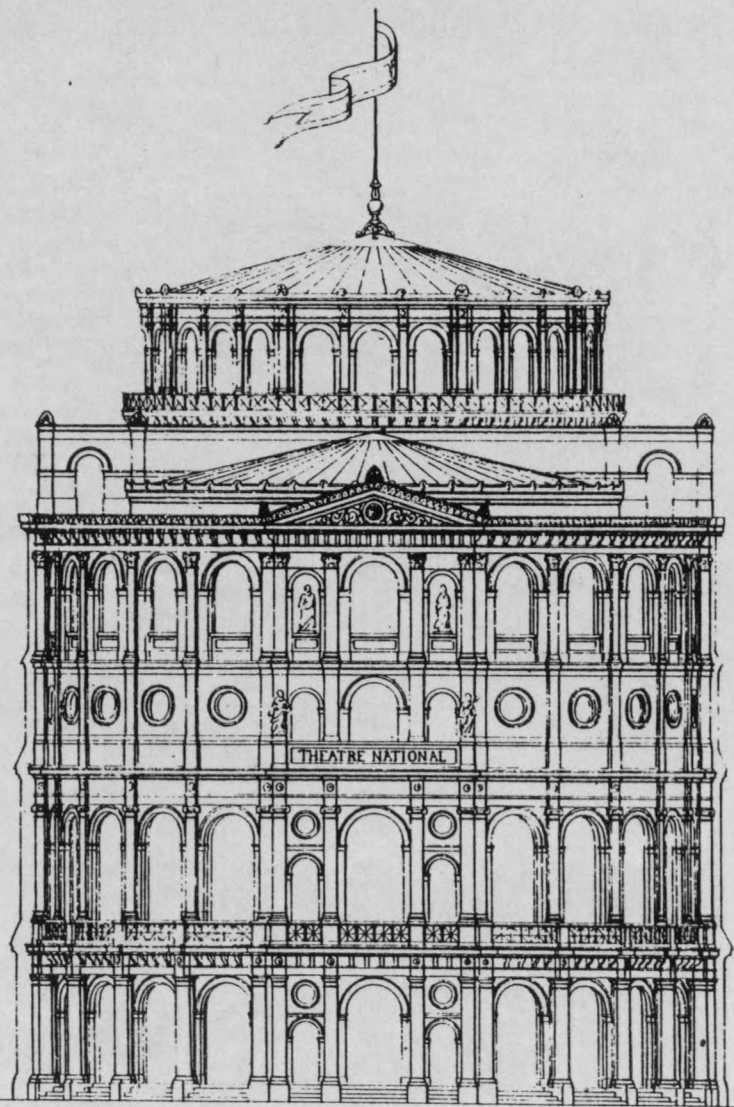
263

« **Projet de jeux de paume à élever dans les Champs-Élysées. Élévation côté de l'avenue de Neuilly. Élévation côté quai.** »

J.-I. Hittorff (1846).

Plume sur calque collé sur papier. - 312 x 468.
Cologne, WRM, K 32, M 8, CH 446.





Elevation Principale.

III. Projet pour un Théâtre National aux Champs-Élysées par J.-I. Hittorff (1849), WRM, CH 451.

264

« Champs-Élysées. Projet d'un Théâtre National. Plan au niveau de l'amphithéâtre. »

J.-I. Hittorff (1848).

Plume sur calque collé sur papier. - 487 x 657.
Cologne, WRM, K 32, M 9, CH 450.



264

266

« Champs-Élysées. Projet d'un Théâtre National. Coupe longitudinale. »

J.-I. Hittorff (1848).

Plume sur calque collé sur papier. - 489 x 658.
Cologne, WRM, K 32, M 9, CH 455.

265

« Champs-Élysées. Projet d'un Théâtre National. Coupe sur la ligne A.B. Coupe sur la ligne D. Coupe sur le mur de scène. »

J.-I. Hittorff (1848).

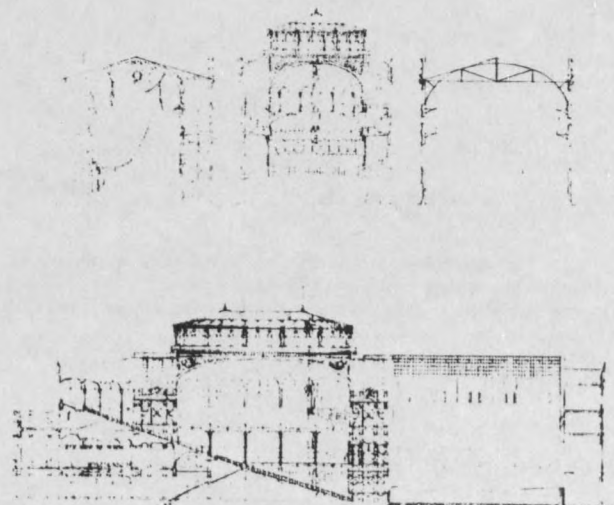
Plume sur calque collé sur papier. - 486 x 659.
Cologne, WRM, K 32, M 9, CH 454.

267

« Champs-Élysées. Projet d'un Théâtre National. Élévation latérale. »

J.-I. Hittorff (1848).

Plume sur calque collé sur papier. - 491 x 659.
Cologne, WRM, K 32, M 9, CH 453.



265

266

268

« Palais des arts et de l'industrie en fonte de fer et de cristal à élever dans les Champs-Élysées. »

J.-I. Hittorff. Coupe transversale (1852).

Plume et aquarelle sur papier. - 580 x 560.
Cologne, WRM, CH 460.
Reproduit en couleur p. 185.

269

« Palais des arts et de l'industrie en fonte de fer et de cristal à élever dans les Champs-Élysées. Façade latérale. »

J.-I. Hittorff (1852).

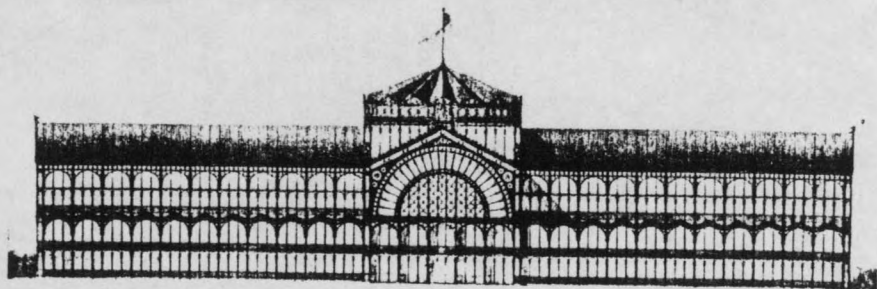
Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. - 580 x 568.
Cologne, WRM, CH 459.

201

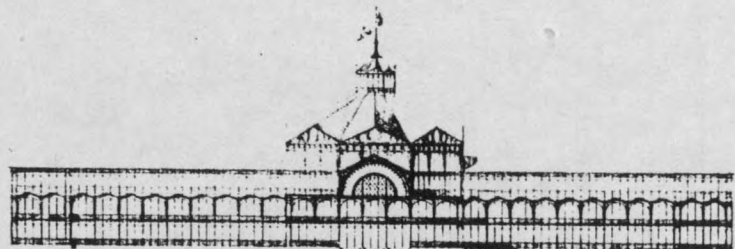
270

« Palais des arts et de l'industrie en fonte de fer et de cristal à élever dans les Champs-Élysées. Élévation principale. »
J.-I. Hittorff (1852).

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. -
587 x 140.
Cologne, WRM, CH 457.



270



III. Projet variante du palais à élever au Champ-de-Mars pour l'exposition par J.-I. Hittorff (1854), WRM, CH 465.

202

271

« Palais des arts et de l'industrie en fonte de fer et de cristal à élever dans les Champs-Élysées. »

Vue perspective par J.-I. Hittorff (1852).

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. -
451 x 747.
Cologne, WRM, CH 461 A.

272

« Palais des arts et de l'industrie en fonte de fer et de cristal à élever dans les Champs-Élysées. »

Vue perspective intérieure par J.-I. Hittorff (1852).

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. -
584 x 475.
Cologne, WRM, CH 461 B.

273

« Palais de l'exposition universelle. Plan général. »

Projet pour le Champ-de-Mars.

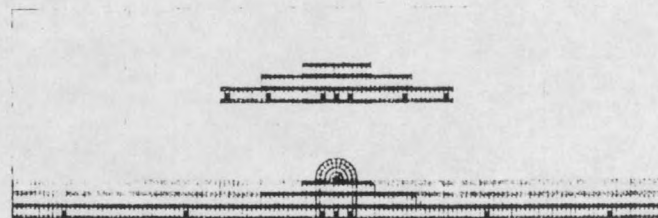
Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. -
355 x 745.
Signé Hittorff. Daté janvier 1854.
Cologne, WRM, CH 462.

274

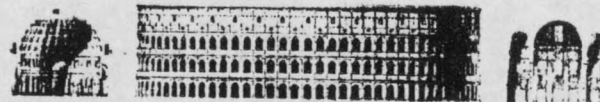
« Palais de l'exposition universelle. Coupe longitudinale. »

Projet pour le Champ-de-Mars.

Plume et aquarelle sur calque collé sur papier. -
355 x 920.
Signé Hittorff. Daté janvier 1854.
Cologne, WRM, CH 466.

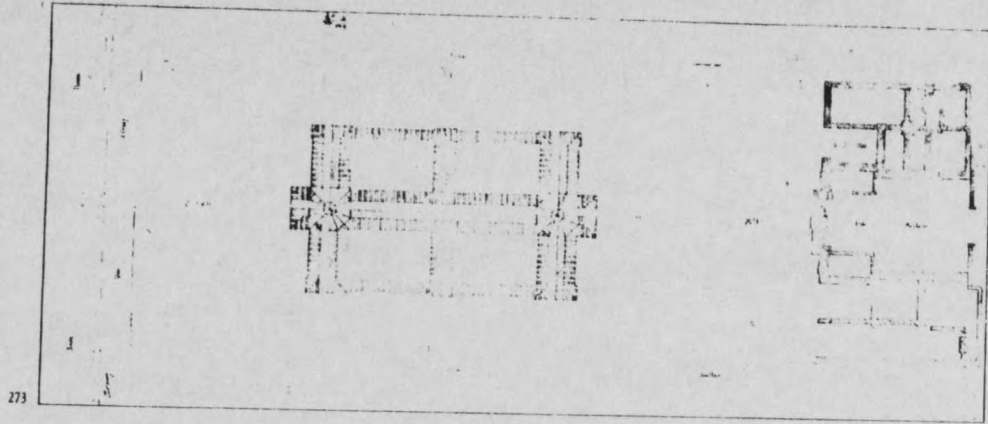


2

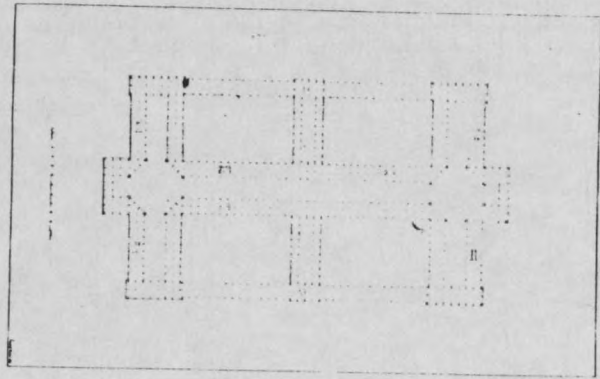


III. Projet pour un palais des arts et de l'industrie à élever aux Champs-Élysées par J.-I. Hittorff (1852) Parallèle du palais projeté et des principaux monuments d'Europe, WRM, CH 461.

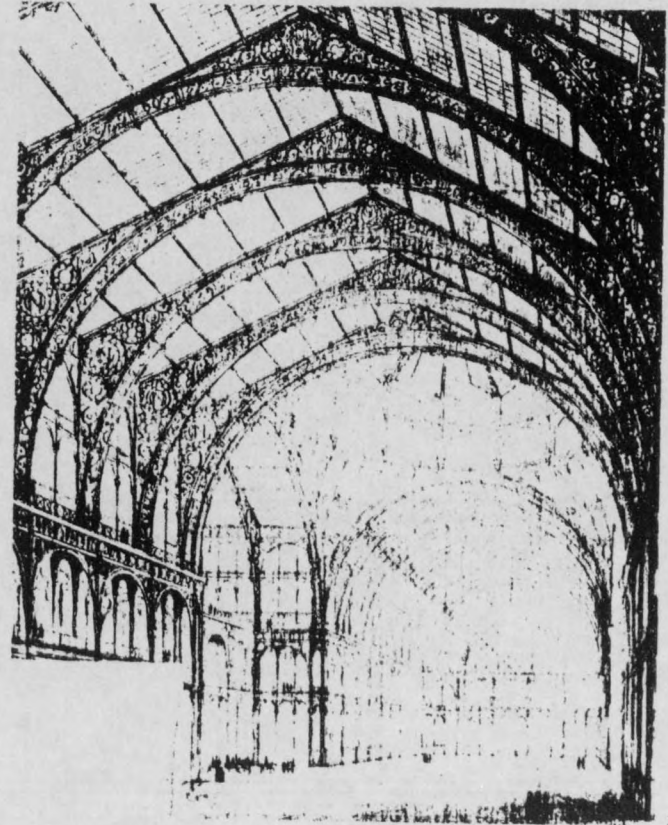
203



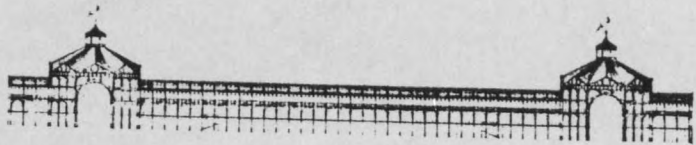
273



III. Projet variante du palais à élever au Champ-de-Mars pour l'exposition universelle de 1855
par J.-I. Hittorff (1854), WRM, CH 464.



272



274

204

205

La Place de l'Étoile

Uwe Westfehling

encore à l'époque les pavillons de l'octroi de Ledoux, qui ne disparurent qu'en 1860. Il n'existait encore aucun aménagement homogène qui aurait donné à la place un caractère cohérent. L'effet imposant produit par l'Arc de Triomphe vu de loin n'avait rien de commun avec ce qu'on découvrirait lorsqu'on le voyait de près, « ... sur une élévation au centre d'un terrain sauvage » (?), privé d'un cadre digne de lui. On l'avait entouré d'un cercle de bornes. Une description de l'époque évoque la situation du monument : « L'ensemble est entouré de chaînes et la voie carrossable s'interrompt des deux côtés du monument. D'en haut on jouit d'une vue charmante vers le lointain, mais surtout sur toute la longueur des Champs-Élysées » (?). L'objectif de Hittorff fut donc surtout de concevoir un vaste cadre pour le monument. Abel Blouet avait élaboré un « projet d'aménagement » en 1835 (?). Le moniteur des architectes avait publié une vue d'ensemble du lieu (?). On n'y trouve aucune conception architecturale de la place, mais un ordonnancement de rangées d'arbres en cercles concentriques autour de l'Arc de Triomphe.

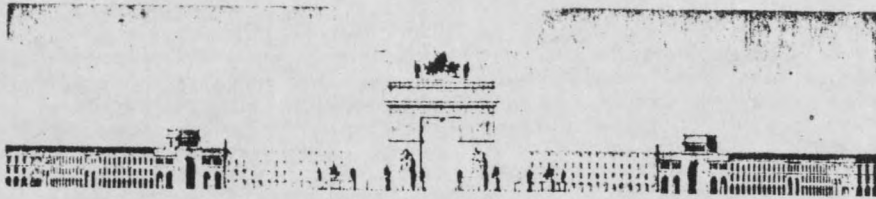
Dans un passé plus reculé encore, on pourrait mentionner parmi de nombreux autres projets qui remontent jusqu'à l'Ancien Régime et, de ce fait, sont bien antérieurs au projet du monument tel qu'il existe aujourd'hui – le projet de « chemin de ronde » du Comte d'Anguillier, de 1777 (?). Hittorff va cependant bien plus loin que les possibilités envisagées jusqu'alors et conçoit un forum monumental d'un format considérable. La vue d'ensemble, datée du 15 juin 1853, présente tous les éléments essentiels : depuis les Champs-Élysées nous avons une vue frontale sur la façade principale de l'Arc de Triomphe. La masse énorme de cette construction d'une hauteur de près de 50 mètres, et la grandiose simplicité de sa structure architectonique, fournit à l'architecte les dimensions de sa réalisation, car elle doit correspondre à un thème principal de cette envergure sans gêner l'effet qu'il doit produire. Si bien que Hittorff qui, par tempérament, est plutôt un maître de la forme aux proportions subtiles et harmonieuses, doit s'adapter aux conditions d'une

Lorsqu'en 1852 Louis Napoléon devint l'empereur des Français il renoua délibérément avec les traditions de son célèbre prédécesseur, favorisant en particulier les projets architecturaux et urbanistiques à Paris. On accorda une attention particulière à la monumentale artère à l'ouest de la ville qui comprenait déjà une suite imposante de places, d'allées et de monuments – de la Place de la Concorde, en passant par les Champs-Élysées jusqu'à la Barrière de l'Étoile et bien au-delà. Le point de mire de cette perspective était l'Arc de Triomphe commencé sous Napoléon 1^{er} et achevé en 1836 pendant le règne de Louis-Philippe – qui était à l'époque déjà un monument commémoratif dédié à la gloire des années de la Révolution et du Premier Empire (?). Dès lors cette construction fut considérée comme un monument national prenant une profonde signification et le nouvel Empire voulut en faire le point de mire et le cœur d'un imposant projet d'urbanisme. Car, à l'ouest du périmètre urbain de Paris, s'offraient encore de vastes possibilités de développement et de régulation.

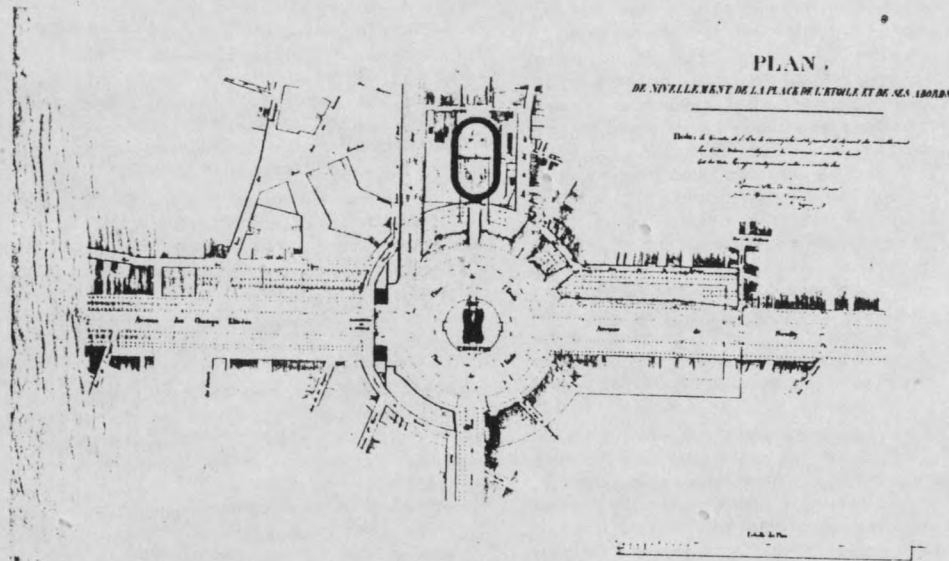
J.-I. Hittorff qui s'était consacré auparavant à la conception de la Place de la Concorde et des Champs-Élysées, élaborait également des plans pour le Bois de Boulogne et la Place de l'Étoile, qui devait devenir le pivot entre ces deux secteurs (?).

L'architecte se régla sur les goûts que nourrissait l'empereur pour la représentation et présenta en 1853 un projet imposant conçu avec une grande complexité.

Afin de pouvoir apprécier son projet comme il le mérite, il faut imaginer l'aspect que présentait le terrain à ce moment. Un « plan de nivellement » de la Place de l'Étoile (?) permet d'entrevoir quelque peu la situation complexe à laquelle le concepteur eut à faire face : l'avenue des Champs-Élysées aboutit à la place de l'Arc de Triomphe et se poursuit à l'ouest sous le nom d'Avenue de Neuilly. On reconnaît le grand Arc de Triomphe au centre d'une place ronde qu'entament de façon irrégulière plusieurs entrées de rues. A l'entrée des Champs-Élysées se trouvaient



275



277

206

207

architecture monumentale officielle aux dimensions considérables. À l'aide de façades fermées, il envisage de donner à l'ensemble un cadre fixe. Mais il faut que la distance nécessaire soit respectée. Le rayon du vaste cercle mesure environ 170 mètres. Les façades des édifices environnants sont d'égales dimensions, avec un rez-de-chaussée en arcades et deux étages avec de grandes fenêtres et, au-dessus, un toit en mansardes. La régularité et la clarté caractérisent cet ensemble. Une telle disposition fait penser à la rue de Rivoli. Les rues qui débouchent sur la place sont réparties en un schéma symétrique, de sorte que les parties qui se font face semblent se réfléchir comme en un miroir. À gauche, au sud-ouest de l'Arc de Triomphe devaient arriver l'Avenue du Parc de Boulogne, l'Avenue de Saint-Cloud et la Rue de Bel Air. La large rue menant au parc devait être redessinée. Les autres rues existaient déjà, mais leur tracé dut être corrigé. À droite, par contre, d'importantes modifications auraient été nécessaires pour ajouter, par exemple, l'Avenue de l'Hippodrome qui apparaît comme le pendant de l'Avenue du Parc. Sur une feuille également datée du 15 juin 1853, Hittorff dessine une fois encore la partie sud-ouest qui fait face à la place - schématiquement, en modifiant légèrement quelques détails et en prenant pour élément de base les rues prévues au tracé parallèle (9). Il semble qu'à droite il ait encore tenu compte de l'arrivée de la rue La Pérouse qui existait encore à l'époque, une petite rue parallèle à l'Avenue de Neuilly.

Mais revenons à la vue d'ensemble. Derrière l'Arc s'ouvre la large avenue bordée d'arbres conduisant à Neuilly, aujourd'hui Avenue de la Grande Armée. À l'entrée des axes transversaux à droite et à gauche, nous constatons que le même système de façades devait se retrouver dans les voies radiales.

Des deux côtés de l'Arc de Triomphe, de grandes portes insérées dans les rangées d'immeubles enjambaient l'entrée des rues radiales. Ces portes possèdent un grand passage central encadré d'alcôves et quatre passages latéraux plus petits. Les arcs en plein cintre des archivoltes sont reliés chacun à la charpente au-dessus par des clefs de voûte en forme de console. Des pilastres et des doubles pilastres articulent la régularité de la structure verticale. Le sommier des petits arcs aboutit à l'architrave des rez-de-chaussée en arcades des façades d'immeubles. Le sommier du passage principal va constituer la corniche au-dessus des passages latéraux et, au-delà, il délimite les étages. Au-dessus de chaque passage latéral, trois fenêtres s'achèvent en plein cintre, qui rappellent le triforium d'une nef d'église. Cette construction s'inspire sans doute des portes romaines d'Autun dont Hittorff dessina des plans et des vues au début de son voyage en Italie en 1822 (10). C'est surtout la Porte Saint-André qui était considérée à cette époque comme le modèle de l'architecture antique. Elle était très célèbre en France et servit également de modèle à d'autres architectes pour la disposition de portes monumentales, ainsi, par exemple M. Formigé qui élaborait un projet de porte pour une ville (11). Sur le plan de Hittorff,

nous voyons au-dessus de cette galerie à arcades un entablement posé sur des consoles, qui prolonge la corniche à gouttières des façades et se prolonge dans l'architrave de la construction centrale. Une bande ornée d'un motif à guirlandes court au-dessus. Au-dessus de l'arc central est placé un fronton en forme de bloc avec des piliers d'angle et sept fenêtres en plein cintre. Des aigles emblématiques achèvent l'ornementation de la partie supérieure. La voûte en berceau à l'intérieur du passage central est constituée de caissons. Des portes latérales de la même hauteur que les arcades attenantes relient les cinq passages. Entre ces portes et la corniche s'ouvre des deux côtés du grand arc un vaste espace pour un grand relief. Aux grandes portes correspondent des portes plus petites, entièrement intégrées aux façades des immeubles, à l'entrée des rues moins importantes. Hittorff voulait assurer ainsi la cohésion des quatre secteurs circulaires de sa place. Les claveaux des archivoltes des portes sont ornés de médaillons. L'N, initiale de Napoléon, y apparaît fréquemment. Ce projet architectural ne constitue cependant que le cadre d'autres éléments nombreux que Hittorff se propose d'associer dans le projet d'ensemble d'un forum monumental.

Pour le schéma général des façades à construire, Hittorff semble avoir pensé à différents paradigmes fondamentaux. C'est ainsi que quelques esquisses de détails réalisées pour la conception des différentes portes permettent de constater que leurs façades ont été conçues en ligne droite, ce qui peut correspondre à un schéma polygonal (12). On décèle en outre à droite du passage de la porte donnant sur l'Avenue du Parc de Boulogne un éloignement de la façade suivante, avec un angle d'environ 45 degrés en retrait. Hittorff a peut-être pensé ouvrir là une autre rue ou élargir la place vers l'ouest en reculant les façades. Cela indique peut-être qu'au départ même il ne croyait guère aux chances d'une réalisation architectonique tout à fait régulière. Dans ces dessins complémentaires il a également conçu différentes structures pour les portes, de telle sorte qu'à l'aide d'un carton qu'on ajoute et qui peut se replier, on peut jouer à chercher des solutions alternatives (13).

Hittorff aurait-il prévu que son grand projet (cat. n°) serait complété du côté vers la ville ou s'agit-il d'une conception en arc de cercle qui devrait ressembler à une sorte de niche ? La coupe telle que nous la voyons déployée sous nos yeux et la situation générale du territoire urbain font penser à une conception circulaire. Mais comme on ne dispose pas actuellement d'autres vues ou d'un plan les accompagnant, il est impossible de répondre de façon définitive à une telle question (14).

Outre les portes monumentales nous reconnaissons sur la vue d'ensemble des colonnes monumentales qui, curieusement, ne sont pas disposées isolément mais sont de toute évidence étroitement reliées aux façades des constructions. Ces colonnes doivent porter des statues de souverains. Peut-être est-ce Hittorff qui a suggéré la représentation de la Barrière du Trône. On y voit depuis 1847 les statues de Saint Louis et de Philippe

Auguste sur deux colonnes ornées de figures en relief représentant la victoire et la paix et auxquelles renvoient les pavillons d'octroi de Ledoux (15). Pour le centre de la place, Hittorff a conçu une sorte d'île regroupant des monuments. Il prévoit ainsi une transition entre la hauteur massive de l'Arc de Triomphe et la vaste surface de la place qui l'entoure. Il revient en même temps à une idée qu'il avait eue précédemment : un programme de vue urbaine pour les Champs-Élysées (16). C'est ici qu'il doit trouver son équivalent et son aboutissement. Placés sur des socles élevés, dix monuments font un demi-cercle devant l'Arc de Triomphe. Il semble bien que dix autres statues furent prévues sur le côté opposé. Il s'agit des plus éminents généraux et compagnons d'armes de Napoléon I^{er}, que l'art de l'Empire présentait volontiers groupés comme des paladins autour de leur empereur. Napoléon est parfois représenté comme un soleil entouré de planètes (17). C'est ainsi qu'il faut également comprendre l'idée de Hittorff. Les statues en pied et les statues équestres alternent. Des lampadaires et des bornes de pierre entre lesquels sont tendues des chaînes achèvent cet ensemble.

Les statues ont des correspondances au sommet de l'Arc. Car Hittorff, qui n'envisageait plus d'autre modification pour l'édifice, imagina un groupe couronnant le tout et dont on discutait depuis des années. Lors de l'achèvement de la construction en 1836, Blouet avait projeté un atelage triomphal qui devait être réalisé en feuilles de cuivre pour ne pas peser trop lourd (18). Cette idée ne fut jamais réalisée telle quelle. Mais, à plusieurs reprises, des décors couronnèrent l'Arc lors de différentes fêtes et cérémonies. Pour la fête de la révolution en 1838 on érigea une décoration de bois, de plâtre et de toile dont Gabriel-Bernard Seurre réalisa le projet (19). Le motif en a été fixé dans ses gravures et Hittorff le reprit pour son plan de 1853. Sur un char tiré par six chevaux que guident des génies, se dresse une haute figure vêtue d'une large toge et portant sur l'épaule la peau de lion d'Hercule. La main droite tient un bâton qu'orne un coq gaulois. Le bras gauche tient une table des lois portant une inscription dont on ne peut déchiffrer que le mot « CODE » sur le dessin de Hittorff, c'est sans doute une référence au « Code Napoléon », de 1804. Mais cette statue ajoutée par Hittorff doit-elle représenter Napoléon I^{er} ? Tout l'ensemble et la vénération du nouvel empereur pour ses prédécesseurs permettent de le penser. Hittorff a cependant repris tous les détails du projet de Seurre qui précise que la table des lois est la « Constitution de 1830 ». Seurre semble avoir voulu représenter un génie de l'État. D'autres arcs de triomphe du XIX^e siècle sont généralement ornés eux aussi de personnages concrets incarnant la nation, la victoire ou la paix. En voyant dans la figure ornant l'Arc de Triomphe du projet de Hittorff un génie victorieux, on n'est certainement pas loin des intentions de celui-ci. Une représentation de Napoléon I^{er} devrait plutôt comporter les ornements du sacre ou une armure antique. Une statue portant un costume réaliste n'est guère pensable dans ce cas. La statue de

Napoléon, de Seurre, qu'on avait placée en 1833 sur la colonne Vendôme et qui présentait l'empereur en uniforme, fut remplacée en 1863 par une reproduction de la statue « impériale » initiale, réalisée par Dumont (20). On trouve un parallèle intéressant dans les fresques du plafond du « Salon de l'Empereur », peintes par Ingres à l'Hôtel de ville de Paris, en 1853. Bien que la peinture ait été détruite en 1871, des dessins, des photos et des copies nous informent sur son iconographie : c'est l'apothéose de l'empereur sur un char triomphal (21). Napoléon y était représenté en héros nu, la cape du général sur les épaules, entouré par la Renommée, guidé par la Victoire. Le groupe ornant l'Arc de Triomphe devait lui aussi être accompagné de figures personnifiant la gloire et la victoire. S'il avait été réalisé, la silhouette de l'Arc s'en serait trouvée enrichie ; mais cela aurait pu atténuer l'effet produit par l'architecture. L'aspect monumental de la construction a finalement bénéficié de l'absence de toute décoration sculptée.

Le forum triomphal de la Place de l'Étoile, tel que le conçut Hittorff en 1853 est à bien des points de vue, une sorte de compilation de nombreuses idées antérieures. Ce qui ressort nettement, c'est le caractère théâtral et décoratif de cette architecture officielle. On additionne, on accumule divers types de monuments. Ce projet contient pour ainsi dire tous les motifs associés à l'idée du triomphe au XIX^e siècle, rassemblée en un espace des plus étroits : arcs de triomphe, chars triomphaux, reliefs historiques, colonnes érigées en l'honneur de quelque personnalité célèbre, monuments équestres et statues. Les dépenses somptuaires rappellent les ouvrages monumentaux projetés en France à la fin de l'époque baroque (22). En l'honneur de Louis XV en particulier, furent élaborés de nombreux projets de vastes places royales qui devaient être ornées d'arcs de triomphe, de portiques et de colonnades. Les portes monumentales servaient le plus souvent d'arrière-plan à un monument, d'achèvement au front d'une place, d'élément organisant une façade ou de superstructure à l'entrée de rues importantes, comme par exemple, dans ce dernier cas, la superstructure d'un projet de Rousset, de 1748 (23). Il est possible que Hittorff se soit inspiré aussi des grands plans de monuments de Frédéric II de Prusse (24), ou encore du projet de Bourdet pour la Place de la Gendarmerie de Berlin, de 1774 (25). Entre 1819 et 1829 on construisit également un forum triomphal analogue dans le Palais d'Hiver de St Petersburg, d'après des plans de l'architecte C. Rossi (26). Le plan de forum triomphal à Paris élaboré par Hittorff à la fin de sa vie s'inscrit dans une première phase de retour aux formes baroques au XIX^e, qu'on observe surtout en France. Les œuvres plastiques du Rude et David d'Angers trouvent donc une correspondance dans les idées « néo-baroques » des architectes. On peut faire une comparaison intéressante avec la conception du « Foro Bonaparte » à Milan, un projet de G. Antoli, de 1800, réalisé sous l'influence de l'architecture de la révolution française (27). Ce plan qui suscita de

nombreux débats était si populaire qu'on songea à le reprendre à la fin du XIX^e. Il se peut que Hittorff ait eu connaissance du projet lors de son voyage en Italie, tout comme il vit l'Arco della Pace, le pendant milanais de l'Arc de Triomphe de Paris (28).

Le Foro Bonaparte avait été conçu sous la forme d'un vaste anneau qui devait être réalisé sur le terrain de l'ancien château des Sforza, à l'entrée de la ville. Le « forum » de Hittorff était conçu comme une partie du grand projet d'urbanisme à l'ouest de Paris, qui devait répondre à la fois aux besoins de la circulation et aux nécessités d'importantes manifestations officielles : ce devait être le lieu de défilés, de revues militaires et de cérémonies officielles. Autrefois déjà, d'importantes dépenses avaient été engagées à ces fins. Ainsi avait-on prévu pour l'inauguration de l'Arc de Triomphe une tribune circulaire avec des colonnes triomphales et des tentes en forme de pavillons (29). Hittorff a sûrement connu ces projets. Parmi les autres occasions de décoration il y eut surtout le retour des cendres de Napoléon en 1840 – un important décor fut placé au sommet de l'arc – et la « Fête de la fraternité » en 1848, pour laquelle une sorte de plateau de scène fut installé devant l'Arc de Triomphe (30).

La réalisation du grand projet de 1853 n'eut dès le début guère de chances d'aboutir. Le plan n'échoua pas seulement à cause du coût élevé de la construction. Une des causes fut aussi le fait qu'Hausmann, le puissant préfet de la Seine sous le Second Empire et adversaire de Hittorff, avait lui-même ses idées sur la fonction et l'aspect définitif de la place (31). Le Préfet concevait son plan d'urbanisme à partir d'un système de grands boulevards, de percées en ligne droite et de grands centres de trafic bien dégagés. Il n'y avait donc pas de place pour l'ensemble monumental et clos imaginé par Hittorff. Hausmann ne voulait pas d'un forum, mais d'une place en forme d'étoile et ouverte sur de larges rues radiales. L'empereur qui préféra sans doute d'abord la conception monumentale d'une place enclose de murailles, adopta apparemment assez vite la ligne de Hausmann. Il prit en 1854 les dispositions nécessaires et Hittorff s'adapta à ses exigences (32). Il en vint à l'ordonnance qu'on voit encore aujourd'hui : une place en étoile à laquelle aboutissent douze rues radiales entourant l'Arc de Triomphe, constituant un vaste espace. Elle est nettement dominée par la masse insulaire de l'Arc de Triomphe. La disposition de la

place ne peut plus être considérée comme un vaste cadre mais plutôt comme un environnement bien clos. K. Hammer écrit : « Tout le poids fut jeté au centre, dans l'énorme Arc de Triomphe » (33). Au lieu de réaliser l'équilibre des masses, on insista sur la position centrale du monument. Le fait de tout concentrer sur cet édifice va évidemment à l'encontre de l'ensemble de plusieurs monuments tel que l'avait imaginé Hittorff. En revanche, l'Arc de Triomphe a été mis en valeur en tant que monument national. L'aménagement de la place tout autour ne constitue pas un environnement bien clos, mais un cadre conçu en grand. Des rangées d'arbres et des jardins font une transition avec les façades des hôtels particuliers tous conçus sur le même modèle, dont Hittorff fit des maisons d'habitation pour grands bourgeois (34). Leur entrée donne sur une rue circulaire au second plan correspondant à la volonté de Hausmann de dégager la circulation sur l'aire centrale.

Malgré les interventions de Hausmann, Hittorff conserva la responsabilité de l'aménagement de la place – contrairement, par exemple, à l'aménagement du Bois de Boulogne et de l'allée qui y conduit, qu'on lui retira à la suite de ses nombreux conflits avec Hausmann. Il n'a pas seulement conçu les façades à trois étages, mais aussi les lanternes, les grilles des jardins et de nombreux détails avec le soin et la perfection qui caractérisent sa manière de travailler. A l'occasion de problèmes décisifs, il réussit même à s'allier l'empereur contre Hausmann. C'est ainsi qu'il plaida – visiblement à l'encontre de la monumentalité de son propre projet d'autrefois qui ne correspondait sans doute nullement à son goût personnel – en faveur d'un système de proportions élégantes pour les façades de ses hôtels, alors que Hausmann aurait préféré voir là des constructions produisant un effet monumental (35).

C'est ainsi que, rétrospectivement, nous comprenons les tensions qui durent exister entre les conceptions architecturales de Hittorff et les exigences de l'empereur auxquelles il se plaça dans son grand projet. Mais il insista lui-même sur le préjudice que porteraient au monument du grand prédécesseur des constructions qui lui feraient concurrence (36). Et c'est Hausmann lui-même qui écrit : « l'empereur qui avait un culte presque superstitieux pour la mémoire de son oncle Napoléon I^{er} et un respect poussé à l'extrême pour tout ce qui s'y rattachait, se rendit de suite à cette observation » (37).

1. Cf. Uwe Westfeling : *Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert*, Munich 1977, p. 26 sq., 50 sq. Comprend également une bibliographie sur le même sujet.
2. Concernant le projet de Hittorff pour la Place de l'Étoile et son environnement cf. en part. E. Schild, K 36, M 1-4 ; K. Hammer 1968, p. 173 sq. ; D. D. Schneider 1977, p. 515 sq. ; ainsi que Uwe Westfeling : « J.-I. Hittorffs Plan für ein Denkmalsforum in Paris », in : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXXVI, 1974, pp. 273-294.
3. Wallraf-Richartz-Museum, Collection d'estampes, pl. E, 1 ; Cf. U. Westfeling 1974, p. 274.
4. Fritz Stahl : *Paris, eine Stadt als Kunstwerk*, Wien, Munich 1966 (1^{re} éd. Berlin 1927), p. 17.
5. *Das illustrierte Paris*, Ein vollständiges Gemälde der Steinstadt und ihrer Umgebungen, Leipzig, s.d. (vers 1860), 2^e éd. (1^{re} éd. 1852), p. 109.
6. Daté du 15 juin 1853, « vu et approuvé le 7.9.35, le Ministre secrétaire d'État d'intérieur A. Thiers », Paris, Musée de l'Arc de Triomphe, n° 25.
7. *Moniteur des Architectes* 50, 595. Paris, Musée de l'Arc de Triomphe, n° 30.

8. Paris, Musée de l'Arc de Triomphe, n° 3.
9. Cf. U. Westfeling 1974, ill. 7-11.
10. Cf. U. Westfeling 1974, p. 279, ill. 12, 13.
11. La suite de l'évolution parle également en faveur d'une structure d'ensemble circulaire. On peut en particulier établir une comparaison avec un projet de Hittorff, de 1854, qui présente déjà l'idée fondamentale d'une place ronde en forme d'étoile. Cf. U. Westfeling 1974, ill. 21.
12. Cf. U. Westfeling 1974, p. 281, sq.
13. Cf. entre autres U. Westfeling 1974, p. 282 sq.
14. Cf. U. Westfeling 1974, p. 179.
15. Hittorff conçut d'ailleurs les installations mécaniques pour le remplacement des Statues en 1863.
16. Concernant l'iconographie de Napoléon comme héros cf. Uwe Westfeling : « Klassicismus und Reichsidee, Darstellungen Napoleons von Canova und Thorwaldsen » in : B. Thorwaldsen, *Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*, Köln 1977, pp. 277-304.
17. Cf. en part. Wolfgang E. Stopfel, *Triumphbogen in der Architektur des Barock in Frankreich und Deutschland*, Thèse doc. Freiburg 1964, p. 117 sq.
18. Cf. Pierre Patte : *Monuments triés en France à la gloire de Louis XV*, Paris 1765. Hittorff possédait l'édition de 1767 de cette œuvre.
19. Cf. W.E. Stopfel 1964, p. 117 sq.
20. W.E. Stopfel 1964, p. 117sq.
21. Cf. à ce sujet W. Westfeling 1974, p. 282 sq.
22. Cf. à ce sujet : Gourlier : *Chaux d'édifices publics projetés et construits en France depuis le début du XIX^e siècle*, Paris 1837-44 (Planches).
23. Cf. U. Westfeling 1977, ill. 159 et 160.
24. Cf. U. Westfeling 1974, p. 289 sq.
25. Cf. U. Westfeling 1974, p. 290 sq.
26. K. Hammer 1968, p. 294.
27. E. Hausmann : *Mémoires*, Paris 1890, vol. 3, p. 498, cité par nous d'après K. Hammer 1968, p. 195.
28. Cf. U. Westfeling 1974, p. 281, ill. 14.
29. U. Westfeling 1974, ill. 10, 11.
30. Cf. U. Westfeling 1974, ill. 8, 9.
31. Cf. U. Westfeling 1974, p. 278 sq.
32. Cf. U. Westfeling 1977, ill. 147.
33. Cf. U. Westfeling 1974, p. 282 sq.
34. Cf. U. Westfeling 1977, p. 32 sq., 38 sq., 56.
35. Cf. à ce sujet l'étude de F. Boudon dans ce volume.
36. Cf. en part. K. Hammer 1968, p. 193 sq.
37. Cf. entre autres K. Hammer 1968, p. 195.

(Traduction : Éliane Kaufholz)

275

Projet d'un forum monumental pour la Place de l'Étoile.

Signé Hittorff. Daté 15 juin 1853.

Plume, aquarelle, sur papier. – 349 x 1450.
Cologne, WRM, K 36, M 1, Pl. E 2.

276

Place de l'Étoile et avenue du Parc de Boulogne. Plan par J.-I. Hittorff.

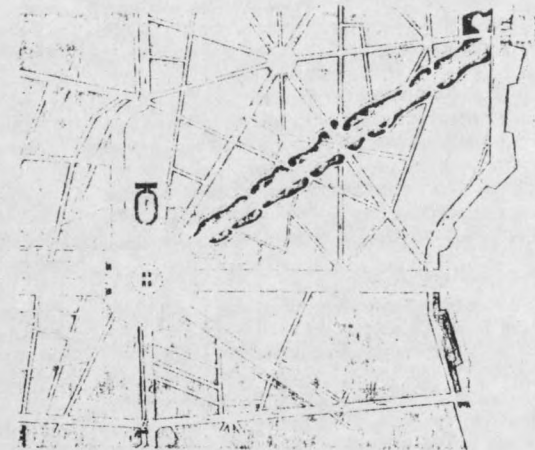
Daté juin 1853.

Plume et aquarelle sur papier. – 94 x 784.
Cologne, WRM, K 36, M 1, Pl. E 6.

277

« Plan de nivellement de la Place de l'Étoile et de ses abords. »

Plume et aquarelle sur papier. – 465 x 726.
Cologne, WRM, K 36, M 1, Pl. E 10.



276

de l'Exposition universelle, l'expérience d'Hittorff est précieuse : il avait édifié l'Ambigu comique en moins de dix mois, le Panorama et le Cirque impérial en huit mois. A vrai dire, l'hypothèse est faible car on ne sait rien de précis sur l'organisation du chantier sinon que l'hôtel du Louvre fut élevé dans les délais prévus, au prix d'un travail incessant, le chantier étant éclairé la nuit par des lampes à arc. Il faut aussi coordonner les démolitions, les fouilles, le transport des débris et des matériaux de construction sans entraver la circulation d'un quartier central, peuplé, déjà asphyxié par le chantier du Palais du Louvre et de la mairie du 1^{er} arrondissement (*). Enfin, la part de métal qui entre dans ces constructions rend sans doute aussi souhaitable la présence

d'Hittorff dans l'équipe. Les planchers et les combles des immeubles ne nécessitent pas une technologie particulièrement compliquée, mais les charpentes de la cour couverte de l'hôtel demandent une compétence que ni Pellechet ni Rohault de Fleury ne possèdent.

Dans l'état actuel de la documentation, le rôle que joue Hittorff dans la conception et la réalisation de l'hôtel du Louvre et du lotissement voisin reste hypothétique. Mais le don qu'il fait des plans des immeubles au RIBA peu d'années après leur édification (?) indique déjà que ce chantier collectif a de l'importance à ses yeux.

1. L. Hauteceux. *Histoire de l'architecture classique française*, Paris, 1967, t. V, p. 331. H. R. Hitchcock. *Architecture : Nineteenth and Twentieth centuries* 7^e éd. Londres, 1977, p. 604, notes 197 et 198... K. Hammer, op. cit., D. D. Schneider, op. cit., p. 564, dont la prise de position est ambiguë, puisqu'il émet des doutes sur la paternité de l'architecte à la conception des deux hôtels mais reprend néanmoins la démonstration traditionnelle.

2. Pour l'étude de cet édifice on ne dispose encore d'aucune pièce d'archives. Mention des travaux est faite dans les rapports annuels de la Compagnie, rapports publiés dans le *Moniteur* le 1^{er} mai de chaque année. Les plans originaux manquent (peut-être sont-ils dans le fonds Armand encore à découvrir) ; seuls sont connus les plans lithographiés : Cologne, WKM, K 51, M 1-19, Londres, RIBA, Box Z/9, Paris ; Archives nationales, F 12/6780, Bibl. nat. Est. V^e 79 f.

3. *Plans, coupes et élévations du Grand hôtel construit à Paris en MDCCCLXI-MDCCCLXII pour la Compagnie immobilière par Alfred Armand, architecte*. L'Académie d'Architecture possède un exemplaire de cet album lithographié. Je la remercie de m'avoir autorisée à le consulter.

4. *Arch. nat. F12/6780*. Rapport à l'assemblée générale des actionnaires. 28 septembre 1853.

5. Le don de ces plans est consigné dans un registre d'entrée des collections du RIBA clos en 1858.

392

Plan du lotissement des abords de la rue de Rivoli, 1854-55.

En grisé, les bâtiments édifiés par la Compagnie immobilière de la rue de Rivoli.

Dessin CRHAM. J. Bléon.

393

A. Armand et associés. L'hôtel du Louvre.

Coupe et détails de la charpente métallique de la cour couverte.

Paris, Bibl. nat. Est. V^e 79 f.
Photo J.-J. Hautefeuille.



394

394

Cour couverte du Grand Hôtel du Louvre.

A. Armand, J.-I. Hittorff, A. Pellechet, Ch. Rohault de Fleury, architectes.
Lithographie.
Musée Carnavalet.

LA PLACE DE L'ÉTOILE

Bien que l'histoire précise des projets pour la place de l'Étoile soit encore à faire, il apparaît certain qu'Hittorff y tient un rôle majeur. En un peu plus d'une année, entre juin 1853 et août 1854, il étudie deux partis urbanistiques et architecturaux radicalement neufs et radicalement différents et modèle finalement un dessin de façade qui va devenir le schéma-type de l'immeuble parisien pour plusieurs décennies.

Le premier projet, daté du 15 juin 1853 (*) explose comme une bombe dans le brouillard des propositions floues qui tentent de réduire l'irrégularité des lieux. Pour leur donner la majesté souhaitée - Napoléon III en décembre 1852 a fait son entrée dans Paris par l'arc de triomphe - Hittorff propose une immense place circulaire de 320 m de diamètre vers laquelle onze voies convergent sans ordre et que prolonge vers l'avenue de Neuilly une place rectangulaire. Ce gigantesque espace est ponctué de points forts : autour du monument un anneau de statues équestres et en pied et à l'entrée de chacune des voies une arcature, de taille et de traitement proportionnels à leur importance. Au débouché de l'avenue du Bois-de-Boulogne (la future avenue de l'impératrice) et de l'avenue de l'Hippodrome (implanté au N.O. de la place), deux portes monumentales, traitées comme de petits arcs de triomphe, marquent fortement la démarcation entre les deux espaces de la place, le cercle et le rectangle. Pour conserver l'effet d'immensité, Hittorff prévoit de border l'ensemble d'un écran bas d'une ordonnance retenue : une suite de façades identiques de 15 m de hauteur - celles des portes monumentales à la corniche - élevées sur un soubassement à arcades en plein cintre, de deux étages carrés et d'un étage de comble, soulignés chacun par un fin balcon reposant sur une forte corniche. Le modèle utilisé se reconnaît sans peine, c'est celui de la rue de Rivoli, le schéma de façade ordonnancée le plus célèbre, le plus imité de la première moitié du XIX^e s. Tous les contemporains le reproduisent, à d'infimes variantes près. Mais Hittorff avait peut-être plus de raisons que d'autres d'en être imprégné. Le dessin simple et dépouillé conçu par Percier et Fontaine a sans doute fait partie des premières images enregistrées par le jeune colognais à son arrivée à Paris. En 1845, il le retrouve au pied de Saint-Vincent-de-Paul dans l'ordonnance conçue par Achille Leclerc pour la place Lafayette. En 1853, enfin, en même temps qu'il élabore le dessin pour la place de l'Étoile, il commence à travailler avec Armand et ses collègues au projet de lotissement Louvre/Palais-Royal qui reprend obligatoirement l'ordonnance de la rue de Rivoli. Ainsi, la réponse à la question du traitement de la future place s'impose d'elle-même sous son crayon : ce sera une solution « à la Percier ». La suppression d'un niveau par rapport au modèle, ne change pas l'économie générale du parti. La relation plein/vide, paroi lisse/mouluration, l'accentuation des horizontales sont identiques dans les deux cas. Pour autant qu'on

puisse en juger d'après le seul dessin à grande échelle conservé de ce projet, les différences ne sont que de détail par rapport au modèle ; elles intéressent le traitement du décor. Hittorff déplace les accents, en rajoute : le couronnement du linteau des baies est remonté d'un niveau, une clé saillante orne le sommet de l'arcade, un pilastre à chaque niveau marque l'angle de l'immeuble, une balustrade souligne la corniche de couronnement.

Il y a peu de chances pour que le projet ait dépassé le stade de l'esquisse. Officiellement supplanté par celui publié le 13 août 1854, il devait être en fait abandonné depuis quelques mois, le temps pour Hittorff de se remettre à la planche à dessin (*).

La nouvelle configuration du lieu, plus resserrée et plus régulière - une place circulaire de 120 m de diamètre, douze avenues rayonnantes disposées symétriquement, une rue circulaire les recoupant - détermine douze lots trapézoïdaux (huit petits et quatre grands) dévolus à des habitations privées « de grand standing », car il s'agit de créer à l'extrémité des Champs-Élysées un nouveau quartier riche, dont Hittorff est chargé de dessiner les façades (*).

La transformation du plan entraîne une transformation égale du traitement architectural de la place. Hittorff n'abandonne pas tout du précédent projet, mais il en change complètement l'esprit. La fragmentation du nouvel espace, sa vacuité (les points riches initialement prévus, les portes monumentales, les statues, les colonnes sont supprimés) et sans doute aussi les exigences impériales en matière d'embellissement ne sauraient satisfaire du schéma austère de 1853. Hittorff conserve deux données fondamentales du premier projet, l'ordonnance et la limitation de la hauteur des constructions (fixée désormais à 17,54 m à la corniche, 21 m au faite de la toiture). Mais renonçant au parti de l'écran neutre comme faire valoir du monument central, il risque une idée neuve, radicalement opposée à la précédente : associer l'entourage de l'arc aux principes triomphaux dont celui-ci procède, dresser à l'extrémité des Champs-Élysées un décor digne de la grandeur napoléonienne. Le nouveau régime a besoin de lieux symboliques : pour hausser la place de l'Étoile à ce niveau, il faut lui imposer une ordonnance vraiment monumentale. Idée forte mais audacieuse, car elle suppose de traiter comme des édifices publics les hôtels particuliers bordant la place. C'est revenir aux modèles urbains du grand siècle, mais en utilisant des principes d'ordonnement autres, inspirés des modèles italiens de la Renaissance. Sur un soubassement à refends, percé de baies en plein cintre et couronné par une large grecque (rappel de celle qui ceinture les piles de l'arche), s'élève un ordre colossal supportant un riche entablement, couronné d'une crête très découpée et de vases. Le choix des motifs déco-

ratifs et leur traitement indiquent clairement les intentions mêlées de l'architecte : l'ordre corinthien, les guirlandes enrubannées accrochées aux paires, les couronnes de feuillages au-dessus des chapiteaux visent à évoquer, au-delà des fastes de la Renaissance, la grandeur de la Rome impériale, mais d'une façon allusive, convenant à la nature des bâtiments qui en sont les supports. D'où le souci de ne pas accuser le modelé des parois en dressant non des colonnes mais des pilastres, en dessinant un chapiteau simple, peu réfoillé, enrichi d'un fleuron encadré de deux feuilles d'acanthé (*). L'écran des façades régulièrement rythmé par les pilastres en une scansion 2/3/2 à peine plus accusée au premier niveau par la présence des balcons, a une densité sévère imposée par le lieu. La place aussitôt quittée, cette tension se relâche : les façades latérales sur les avenues rayonnantes, déjà libérées du principe de l'ordonnement et donc déchargées de cette fonction de représentation, composées sur un dessin plus riche, plus ouvertement inspiré des modèles italiens, sont plus aimables. Cependant, la volonté d'Hittorff de dessiner une ordonnance qui n'entre pas en concurrence avec le monument central de la place comportait un risque évident étant donnée la topographie des lieux. La grandeur de la place, la largeur des avenues – inversement proportionnelle à la taille des hôtels si bien que les plus petits « flottent » dans l'espace de la place – rendaient déjà difficilement perceptibles les traits monumentaux de cette trame fine. L'hostilité d'Hausmann a fait le reste qui, en plantant le terre-plein d'une triple rangée d'arbres, a masqué les façades des hôtels et ainsi, interdit de juger de l'effet d'ensemble.

Les réactions de la critique sont plus nuancées que celles du préfet de la Seine. La *Revue générale de l'architecture* se fait l'écho, en sourdine, de l'hostilité d'Hausmann (*). Mais dans l'ensemble, la critique n'a pas réagi négativement. L'aspect paradoxal de cette architecture à la fois publique et privée commence par étonner. On s'interroge sur ces « édifices qui ne sont

que des bâtiments d'habitation (mais) annoncent autres choses que des maisons vulgaires et banales » (*). On ergote sur des détails, on critique la maigreur des chambranles, le galbe mou des consoles, le manque d'originalité de la guirlande. Cependant l'ampleur du parti et la valeur symbolique du lieu exercent une fascination certaine. Le *Moniteur des architectes*, en publiant six planches de détail, reprise dans les *Maisons les plus remarquables de Paris*, contribue à faire du parti hittorffien un exemple. Non pas que les façades de la place de l'Étoile soient absolument originales. Dans les années 1840, des façades à pilastres colossaux et à frontons au-dessus des baies avaient déjà été élevées dans Paris, elles avaient même été proposées en modèles à une clientèle qui commençait à se fatiguer d'un néo-classicisme exhaugé (*). Mais Hittorff est le premier à dessiner un schéma de façade regroupant tous les éléments du vocabulaire décoratif monumental, à le mettre en situation, à lui donner un rythme, à démontrer la valeur de ses qualités répétitives, à oser proposer une composition saturée d'éléments décoratifs au point d'escamoter le nu du mur (l'extraordinaire étroitesse des trumeaux des façades de la place moins voulue qu'imposée par des nécessités distributives est peut-être le premier exemple d'un trait de composition souvent utilisé ensuite dans l'architecture haussmannienne). L'ampleur de l'opération et son caractère officiel, consacré par un décret impérial, assure le succès du schéma. Celui-ci s'impose rapidement. On comprend le parti qu'on peut en tirer si l'on veut faire du Paris de Napoléon III la Nouvelle Rome. Sans attendre l'ordonnance de la place de l'Opéra, de celle de la place de l'Europe, la version « immeuble » de ses façades – à cinq étages carrés au lieu de trois – est éprouvée presque aussitôt avenue de l'Impératrice (1 et 2 avenue Foch), bâtis en 1858 avant même que ne commence l'édification des hôtels de la place ; le traitement d'ensemble et de détail est si voisin de ceux des hôtels qu'on peut se demander s'il ne faudrait pas voir dans ces réalisations la main d'Hittorff.

1. Cologne, WRM, K 36, M 1, p E/1 et 2.

2. L'esthétique surannée du premier projet – mais sans doute aussi son extraordinaire grandeur – avait ses adeptes parmi les académiciens qui le regrettent longtemps encore après son abandon (voir : Beulé, *Éloge de M. Hittorff...* à l'Académie des Beaux-Arts, 12 déc. 1858, p. 14).

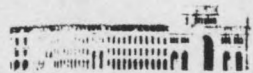
3. Hittorff qui fournit seulement l'ordonnance de la façade principale et des façades latérales, à l'exclusion de celles sur la rue circulaire, ne donne pas les plans des hôtels ni ne veille à leur édification. On est loin de connaître dans le détail l'histoire architecturale de chacun de ces hôtels : vers 1860 le 6-6 bis rue de Presbourg est bâti par Charles Rohaut de Fleury, le 12 par Armand Desnues pour Jean Avilés, les hôtels le long de la rue de Tilsitt sont édifiés par les soins de la Société Lescaigne-Perdoux en 1868. L'étroitesse des terrains rendait difficile le développement des services nécessaires au fonctionnement d'une grande demeure bourgeoise. Deux hôtels seulement (8-8 bis rue de Presbourg à Fernand Duval et 7 rue de Tilsitt au baron de Gunzburg, ont de grandes écuries d'autre côté de la rue. Celles du 6-6 bis rue de Presbourg sont dans une rue voisine ; les autres sont installées dans les sous-sols mêmes des hôtels, dans des conditions d'inconfort et d'humidité qui affaiblissent la valeur marchande des bâtiments. Très peu d'hôtels sont utilisés comme tels. La plupart sont en fait des « hôtels-immeubles », pour reprendre l'expression de F. Loyer : seuls l'entresol et le premier sont utilisés par le propriétaire, les autres étages étant loués. Cependant, la qualité des volumes entraîne celle du décor, le raffinement de certains aménagements (salle de tir à l'hôtel). Le succès de l'opération se mesure à la qualité des occupants, ambassadeurs, financiers, grands industriels. (*Arch. de la Seine*, DP4, 1876).

4. Hittorff avait déjà esquissé cette forme de fleuron pour le chapiteau de la tribune de Saint-Vincent-de-Paul : la tête de l'ange et ses ailes occupent le même volume que le fleuron et les feuilles du chapiteau de la place de l'Étoile.

5. R.G.A., 1855, col. 190-191. Notice signée Victor Reytier, ingénieur civil. « Il nous paraît difficile de trouver une combinaison architecturale (...) que l'immense monument n'écrase pas, d'autant plus même qu'elle aura été préparée pour l'encadrer. » La R.G.A. ne publiera pas les façades d'Hittorff.

6. Th. Vacquer. « Constructions monumentales de la place de l'Étoile », *Moniteur des architectes*, 1868.

7. V. Calliat, *Parallèle des maisons de Paris depuis 1830 jusqu'à nos jours*. 2^e éd. Paris, 1857.



395

« Place de l'Étoile et abords du parc de Boulogne. Plan général de la place et des abords du parc. »

Daté 15 juin 1853.

Jacques-Ignace Hittorff.

Plume sur calque, x, échelle graphique.
Cologne, WRM, J 36, M 1, Pl E/1. Photo.
Le mauvais état du document interdit son exposition.

396

(1^{er} projet pour la place de l'Étoile. Élévation)

Jacques-Ignace Hittorff.

Plume et aquarelle, x.
Signé, daté 15 juin 1853, échelle graphique.
Cologne, WRM, K 36, M 1, Pl E/2.

397

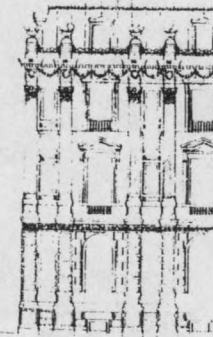
(Façades pour la place de l'Étoile).

« Disposition des nouvelles constructions. Façade principale donnant sur les jardins des hôtels sur la place. »

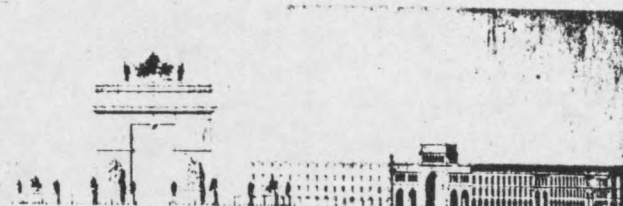
Plans lithographiés annexés au décret d'août 1854.

Jacques-Ignace Hittorff.

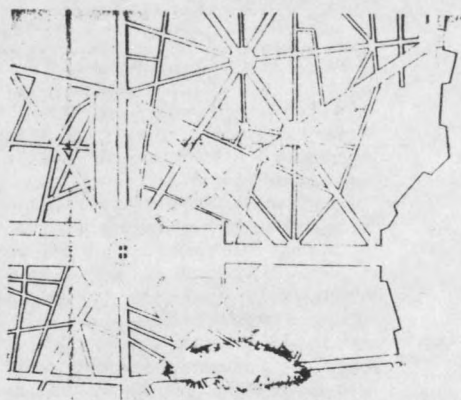
Arch. nat. F 1 A 2003/67.



397. Façade latérale.



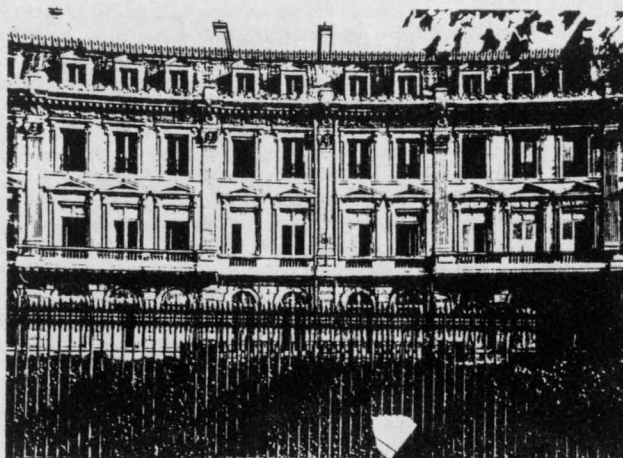
396



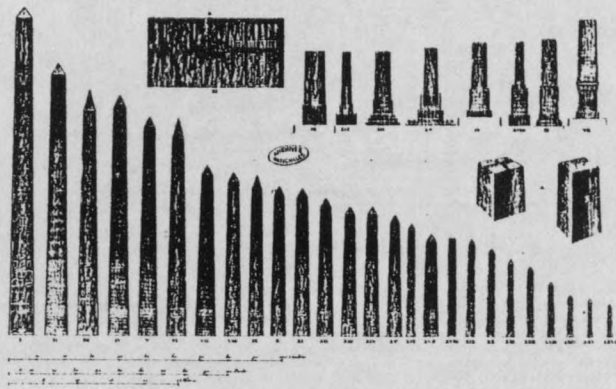
395

398

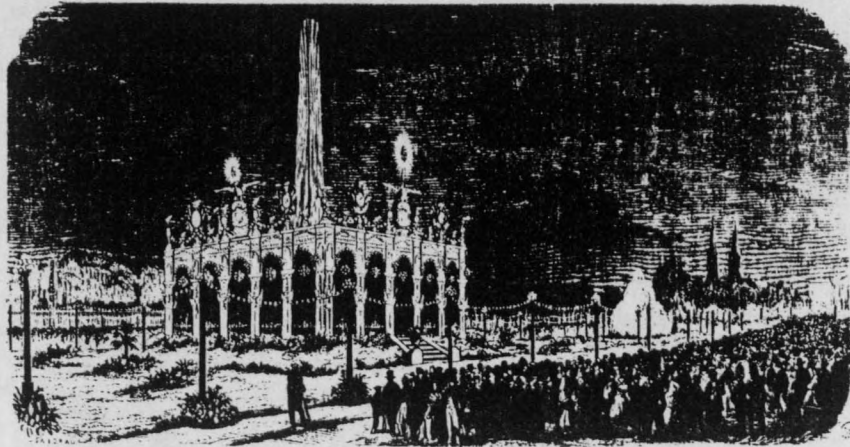
Hôtels de la place de l'Étoile, état actuel



398



C : Rondelet : *L'art de bâtir* - les obélisque (A.F. F¹³. 203).



G : Fêtes du 15 août 1856. Place de la Concorde. Décoration de MM. Lefuel et Galland (Photo Bulloz).

LA PLACE DE LA CONCORDE : HITTORFF ET L'ESTHÉTIQUE MODERNISTE (1)

(1) CORDA. N° 105. G.E.A.A.19.

Chantal LECAS-MARTINON

Toute décision de construction architecturale en milieu urbain est le résultat d'un ensemble de négociations entre de multiples pouvoirs symboliques, administratifs, institutionnels, politiques et économiques. Le résultat de ces nombreuses confrontations, de cette accumulation de petites décisions, de jugements et de prises de position devient, à certains moments historiques, une production architecturale urbaine monumentale et stylistiquement classée sinon déterminée. Mémoire historique, références sélectionnées – universelles ou locales – statut d'une profession, poids social – charismatique ou d'institution – de l'architecte entre autre sont alors en jeu afin que l'acte de construire ou d'aménager devienne réalité urbaine (subie ou acceptée mais en tout cas visible et sensible) qu'il s'agisse d'une place, d'une rue, ou bien d'un axe.

Interfère dans ce négoce de la décision et dans cette appréhension sensible et intellectuelle des mutations d'une ville le fait que la Révolution industrielle du 19^e siècle en Europe occidentale du Nord et du Nord-Ouest entraîne dans les faits, dans les esprits et dans les discours des architectes (qu'il s'agisse d'Henri Labrouste, de Charles Garnier, de Jacques Ignace Hittorff) une confrontation entre la stabilité des modèles architecturaux – appelés selon les cas, anachroniques, académiques ou bien intemporellement légitimes et beaux – et les transformations techniques. L'architecte, copieur de modèles antiques et classiques, épouse le siècle en devenant l'instigateur et l'utilisateur de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux industriels en devenant – de temps en temps à son corps défendant – urbaniste : il manipule grandeur nature les échelles représentatives et connotatives.

L'implantation de l'obélisque de Louxor à la place de la Concorde est en ce point exemplaire. Les polémiques et les débats à propos de cette implantation, de 1834 à 1836 montrent bien l'extrême importance du symbole et les conflits accompagnant l'utilisation de ce même symbole. L'obélisque arrive sur le « Louxor » au pont de la Concorde le 23 décembre 1834 au moment où le roi Louis-Philippe se rendait à cheval au Palais Bourbon pour déclarer ouverte la session de 1834 devant la Chambre des pairs et la Chambre des députés réunies en séance royale. Ce hasard lié peut-être à la crue de la Seine du 22 décembre devient emblématique. Le Roi, la ville, la représentation politique, sont ainsi mis en scène ; la place de la Concorde lieu hautement chargé d'histoire, de gloire et de terreur va s'ancrer, grâce à l'obélisque, dans les millénaires d'Empire pharaonique, va relier syncrétiquement passé et présent.

Que faire dire à l'obélisque ? sa position topographique est alors un enjeu symbolique. Hittorff aménageait la place, l'axe et le rond-point va installer non seulement un monument, mais aussi dessiner un parcours urbain servant d'espace de référence. Pourtant, avant d'en arriver à ce choix, que de polémiques ? L'obélisque sera-t-il placé au rond-point des Champs-Élysées dans cette partie intermédiaire de l'axe, « il rapprocherait pour ainsi dire les distances et ferait *point d'optique* dans toute l'étendue des Champs-Élysées d'une extrémité à l'autre de cette belle ligne » (20 mars 1835. A.N. F¹³. 1230). Sera-t-il placé « plus convenablement sur les ruines de la Bastille qu'on peut considérer comme l'un des quartiers les plus industriels de la Capitale (...) tandis qu'isolé, perdu à l'extrémité de la Capitale il ne sera visité qu'accidentellement et cessera entièrement de l'être avec la saison des promenades » ? (F¹³. 1230) (19 juin 1834). De plus comme le note Monsieur Gau, architecte le 11 octobre 1834.

« J'ai visité sur les lieux et étudié avec soin les monuments de l'Égypte, nulle part je n'ai vu les obélisques placés dans un grand espace. Les Égyptiens avaient compris que leur caractère maigre et grêle ne permet pas l'isolement et ils avaient toujours soin de les adosser à leurs façades. Rome moderne a senti le même besoin en les entourant d'édifices dont ils font l'ornement. Quelques exemples contraires de la même Capitale montrent aussi bien qu'il est dangereux de s'écarter de ce principe (...) tous le monde convient de la beauté d'effet et de l'ensemble que produit sur la place Vendôme la Colonne de ce nom : là-dessus, je pense, il ne règne qu'une opinion. Eh bien ! qu'on transporte cette colonne au milieu du Champs de mars et tout le prestige disparaîtra ; ce ne sera plus qu'une quille, maigre et inaperçue – il en sera de même de l'obélisque si on l'érige au rond-point des Champs-Élysées ; la place, les arbres le tueroient et il aura une influence fâcheuse sur l'arc de l'Étoile » (A.N. F¹³. 1230).

Résumant cette mobilité des signes et cette permanence du sens politico-symbolique de la place et de l'obélisque, l'idée de Baltard n'est peut-être pas une galéjade : construire une colonne couronnée d'une statue mobile pouvant être substituée à chaque changement de pouvoir politique !

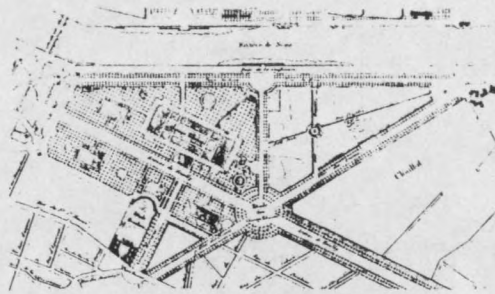
Cet exemple au-delà des polémiques, des placets et des libelles montre bien que ce qui est en jeu, ce n'est pas seulement l'implantation de l'obélisque : il s'agit surtout d'organiser un espace monumental ouvert ou bien fermé. Or les mémoires proposant les aménagements des Champs-Élysées en 1836 peuvent être comparés à un ensemble de projets précédant ou environnant celui d'Hittoff. Des variations existent dans les divers partis choisis pour l'embellissement de la place Louis XV puis de la place de la Concorde ; celles-ci sont nombreuses à la fin du 18^e siècle et dans la première partie du 19^e siècle. Durant et le projet d'embellissement de la place Louis XV, Lussault qui présente un programme relatif à l'Arc de Triomphe et aux Champs-Élysées (1802). Poupaillé et Lepreux qui s'intéressent à la formation du jury destiné à se prononcer sur le meilleur projet d'embellissement de la place Louis XV, Mitte qui présente un projet d'embellissement et de monuments publics à Paris en 1804. Lequeu en 1815 imaginant mausolés, pyramides, statues équestres, Hittoff, bien sûr mais aussi Beres, Dronsart et Horeau qui présentent à leur tour en 1836 des mémoires sur l'embellissement des Champs-Élysées et les avantages que le gouvernement et la population parisienne doivent en retirer (Destouches, 11 avril 1830. A.N. F¹³. 1245).

L'aménagement de la place de la Concorde et de l'axe Concorde-Champs-Élysées permet de déterminer les thèmes urbanistiques privilégiés se développant au 19^e siècle – mais qui sont déjà présents dans « le devoir d'embellir au 18^e siècle » – : les jeux, les fêtes, les enterrements deviennent les témoins de la reconnaissance publique de la permanence d'un pouvoir, d'un état, d'une nation.

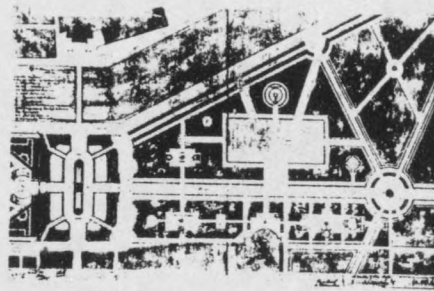
Le projet architectural et urbanistique est monumental, il blasonne la ville de symboles, c'est aussi une réponse à des mutations de populations et à des transformations économiques de Paris. Hittoff est l'un des architectes répondant à cette demande. L'aménagement de la place de la Concorde permet de suivre l'élaboration de logiques diverses : celle de la création, celle de l'administration, celle des discours techniques, celle de la volonté politique de contrôler les espaces publics. Ces projets d'aménagement précisent l'environnement administratif et esthétique sur lequel se profile le projet de Hittoff. Malgré les variations mineures que l'on peut observer, l'invariant principal est – quels que soient les régimes politiques et les transformations économiques au 18^e et au 19^e siècle – cette volonté de préserver un axe (voie triomphale et promenade populaire) comme étant une des importantes structures spatiales et sociales de Paris. Cette volonté est toujours présente dans les textes administratifs, les discours politiques, mais aussi dans les représentations littéraires, iconographiques et cartographiques témoignant d'une volonté consciente et inconsciente qui n'est pas l'apanage ni 17^e, ni du 18^e, ni du 19^e siècle, mais aussi celui du 20^e siècle : il faut pérenniser et poursuivre cet axe.

Cette volonté historique de sauvegarder, d'étendre, de reproduire cet axe peut aller jusqu'à la « nécessité de ramener à un plan unique et de coordonner à ceux déjà existant les monuments qu'on propose d'élever à Paris sur l'étendue entre les Tuileries et l'Étoile » (*Décade philosophique, littéraire et politique*). La situation géographique des Champs-Élysées au 18^e siècle et les programmes de transformation de cet espace au 19^e témoignent de la « volonté historique » d'un axe Est-Ouest qui est présenté maximale par le texte de J.L. Soulavie l'aîné dans son « mémoire sur le pont, le quai et la place Bonaparte et sur le projet de rue, avenue et route de Napoléonville, depuis l'océan jusqu'aux Tuileries, au bord de la Seine » (*). L'étude de la topographie réelle (plans de 1793/1808/1809/1824/1826/1832/1836/1839/1850/1855/1854) montre à la fois la volonté de construire cet axe Est-Ouest par les Champs-Élysées et le souci de salubrité tant matérielle que morale qui se développe avec la réglementation des espaces verts entre la Concorde et l'allée des Veuves. Il est intéressant de noter que dans le plan dit de Verniquet commandé en 1793 par la Convention, on projetait un renversement de cet ancrage historique de la percée Est-Ouest ; par l'établissement d'un « grand axe » Louvre-Bastille qui supprimerait une partie des constructions de la rive droite.

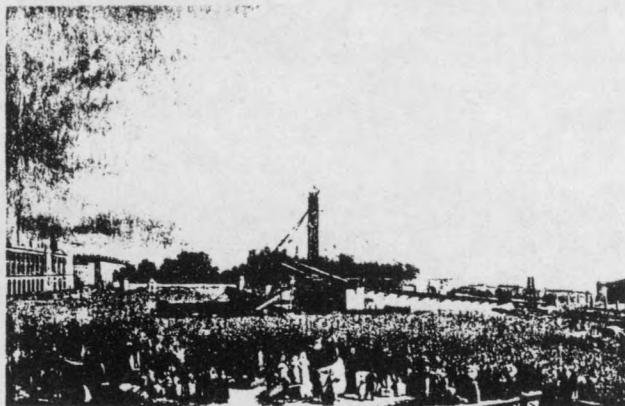
Une idée chemine au travers des projets d'aménagement de la place, des jardins, de l'axe, depuis la révolution : celle d'un panthéisme urbain. En effet les projets passent de l'organisation d'une place royale – Louis XV, Louis XVI, Louis XVIII – à l'ordonnement d'un espace reflétant les idées panthéistes et des références historiques pour aboutir à la proposition d'aménager un emplacement neutre pouvant servir pour les fêtes et cérémonies quel qu'en soit l'ordonnateur. Il s'agit non plus du marquage architectural d'un lieu mais de l'organisation d'un espace à forte densité symbolique et à multiples destinations. L'idée du Panthéon – monument, espace clos, situé au centre d'une place, dans lequel il faut pénétrer et autour duquel on circule – se transforme en une nouvelle volonté urbanistique : celle du cheminement dans des lieux symboliques sans toit où est célébré la mémoire des grands hommes de l'histoire mais où l'on peut aussi présenter les découvertes techniques et industrielles où l'on confronte les goûts architecturaux où l'on encadre non pas les loisirs d'une classe sociale déterminée mais ceux pouvant correspondre à l'ensemble des classes sociales (du café populaire à la promenade élégante). Il faut ordonner un lieu permettant de servir aux fêtes politiques, aux fêtes populaires, aux fêtes culturelles, aux fêtes de l'économie – « Demande de Concession par bail emphytéotique du grand carré des Champs-Élysées à l'effet d'y construire des galeries pour l'exposition des produits de l'industrie et des Beaux-Arts et un cirque avec ses dépendances pour les fêtes de réjouissances publiques ». (Paris, 9 novembre 1835.) Ce concept de plasticité d'un espace situé au centre d'une capitale appa-



A : Quartier neuf des Champs-Élysées (Photo Bulloz).



B : Plan de la place de la Concorde et du jardin du Champs-Élysées, 1835.



D : Fr. Dubois : érection de l'obélisque 1836 (Musée Carnavalet. Photo Bulloz).



F : Fêtes du 15 août 1856. Place de la Concorde. Décoration de MM. Lefuel et Galland (coll. part.).

raît dans l'ensemble des documents et archives de l'époque conservés tant à Paris qu'à Cologne. Cet espace doit continuer à servir de transition entre la ville et la campagne – palais des Tuileries/route de Saint-Germain – tel que le suggèrent les projets de Destouches et les projets de Gabriel. Dans cette hypothèse, quelle importance doit-on donner aux percements des voies de circulations transversales – parc Monceau, Bois de Boulogne ? Quelle extension doit-on accepter pour l'architecture ? Quel développement doit-on réserver au mobilier urbain ? Quelle implantation doit-on adopter pour les jardins ? La série des projets exprime bien ces interrogations et ces hésitations successives quant à la destination de ce nouveau centre de Paris. Les projets, les discours sur les projets et sur les jugements montrent les diverses variations des propositions d'aménagement. Les savoir-dire accompagnent les savoir-faire : « Mettre en harmonie les monuments publics avec les jardins des Champs-Élysées », « créer en faveur de la population parisienne un vaste lieu de repos et d'amusement », « donner de la vie et de la valeur au quartier de François-I^{er}, et de Beaujon », « attester la gloire du souverain », « entretenir dans le cœur le souvenir d'un événement ». Le savoir-faire et le savoir-dire sont nécessairement en relation avec l'implantation des constructions et des activités situées dans les jardins. Les demandes de concessions de terrains aux Champs-Élysées, les demandes d'autorisations de construire, par exemple du théâtre, du Panorama, des demandes de création ou la rénovation de café-spectacles, par exemple du Café de l'ancienne laiterie (F¹³ 874) doivent être prises en compte.

Il serait erroné de croire que les symboles et les avatars de leurs incarnations sont les seuls problèmes posés par cet axe et par l'espace central composé par la place de la Concorde. L'aménagement de la place de la Concorde et des jardins des Champs-Élysées sont aussi une opération de salubrité publique. La description de l'infrastructure urbaine dans *Le journal des bâtiments civils, des monuments et des arts* (entre l'an X et l'an XII), le *recueil polytechnique des ponts et chaussées et des constructions civiles de France*, les publications, les polémiques et les lettres d'ingénieurs n'ont pas ici comme sujet central la place de la Concorde et les Champs-Élysées, pourtant, grâce aux descriptions des ouvrages et de l'architecture hydraulique parisienne, ces textes présentent un ensemble d'informations techniques et d'anecdotes permettant de reconstituer pour partie la situation de la voie, des égouts, des ponts, de l'endiguement de la Seine au début du 19^e siècle. Au-delà des considérations et des jugements de valeurs sur les styles de l'architecture d'ingénieurs en ce qui concerne les ponts de Paris (par exemple, le pont du Louvre est désigné comme « gothique et barbare »), la préoccupation principale des ingénieurs est celle de l'infrastructure souterraine construite sous la place de la Concorde, sous les Champs-Élysées limitant cet espace du côté de la Seine.

L'emplacement du jardin des Champs-Élysées n'était pas semblable aux écuries d'Augias mais K. Hammer présente bien leur état de délabrement avant 1830 :

« l'aspect du lieu ne tarda pas à provoquer – dès la Révolution de juillet – le mécontentement des riverains qui manifestèrent leur indignation à travers de nombreuses plaintes. Le terrain délaissé et sablonneux était à peine praticable en été, les intempéries hivernales en faisant un véritable obstacle à la circulation, les fossés étaient utilisés officieusement de dépôts d'ordures et offraient refuge aux vagabonds de toute espèce ». La différence est frappante après l'aménagement des jardins : le Baron de Mortemart-Boisse n'écrit-il pas en 1857, dans *la vie élégante à Paris* : « Si vous me demandez le motif qui conduit la bonne compagnie aux Champs-Élysées (...) je vous répondrai qu'il y a plusieurs raisons 1) l'hygiène, 2) la curiosité, 3) le plaisir de voir, 4) le plaisir de monter sa toilette ».

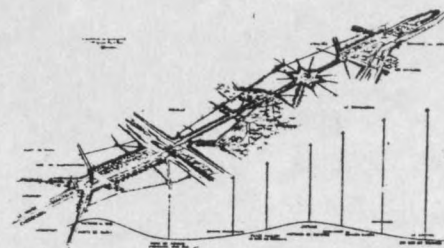
L'aménagement de l'axe, l'organisation des promenades, la mise en scène des divers symboles monumentaux magnifiant les événements politiques, la salubrité publique ne doivent pas faire oublier que l'espace entre la Concorde et les Champs-Élysées est aussi un lieu de fêtes éphémères. Hittorff était conscient que les Champs-Élysées devaient servir à implanter soit des constructions légères propres à un jardin public (guinguettes, kiosques, dioramas, que montrent les dessins de A. Sargent) soit des architectures éphémères ne servant qu'à une fête, à une date donnée. La vie brève de ces constructions et de ces décorations, l'architecture de fête qui en découle soulignent, rehaussent, transforment l'espace. La mise en scène théâtrale de celui-ci est inhérente aux grandes fêtes ponctuant le siècle. Par exemple lors des fêtes du 15 août 1856 sous le Second Empire : ce sont les architectes Lefuel et Galland qui décorent la place, entourant l'obélisque d'un pavillon surmonté de faisceaux, de drapeaux, de l'aigle impérial et du blason napoléonien. Ailleurs les colonnes rostrales hittorffiennes de la place de la Concorde sont entourées de pagodes, de portes monumentales dans le style chinois. Cette mise en scène spatiale de la vie festive, cette caractérisation d'un lieu par son déguisement, par son ornementation au goût du jour est marquée par la représentation de l'imaginaire social d'une époque se matérialisant dans des constructions éphémères. Des traits culturels hétéroclites hérités de l'histoire sont ainsi présents : *mythologiques* (les Champs-Élysées décrit comme lieu de paganisme, la rivière des Amazones, la forêt de Diane et le bocage de Vénus gardés par les nymphes forestières et les Déesses bocagères), *hérotiques* (avec les bustes des grands capitaines : Vauban, Villars, Jean Bart, Dugay-Trouin, Kleber), ou *allégoriques* (la Raison, la Justice, la Vérité). L'espace de la place de la Concorde et des Champs-Élysées, de cloaque malsain et insalubre du 18^e siècle devient un réceptacle blasonné de la culture d'une époque qui s'approprie et reconstruit cet espace tout en gardant transhistoriquement l'axiabilité du parcours entre les Tuileries et Saint-Germain.

Faut-il donc construire une place ouverte comme le suggérerait la topographie, la tradition, l'économie, ou bien faut-il ordonner une place fermée selon les modèles culturels antiques répertoriés par les architectes académiques voici le problème à résoudre pour les architectes concourant en 1829, qui amalgament de ce fait la tradition de la référence historique et la programmation urbanistique

d'un espace voué aux loisirs et à la distinction. L'importance du choix d'un espace ouvert ou bien au contraire d'un espace limité par une série de bâtiments (dont les modèles se réfèrent pour le début du 19^e siècle, aux places de Rome et aux places d'Égypte) permet de préciser les références culturelles acceptées et les modèles architecturaux pris en compte par l'ensemble de la profession des architectes et des ingénieurs. Les discours esthétiques sur la modernité des projets présentés pour l'aménagement de la place de la Concorde, qu'il s'agisse de ceux des architectes ayant participé au processus du concours ou bien de ceux qui n'y ont pas participé, ou bien encore les discours des architectes étrangers voyageant à Paris ont été nombreux. Ces textes développent une double argumentation à propos de la pertinence historique des modèles à mettre en œuvre et des matériaux qu'il serait convenable d'employer – fer, fonte, pierre – et des techniques à expérimenter (construction du Panorama et du Palais de l'industrie, polychromie qu'il est souhaitable de reprendre pour une architecture de loisir). Les décisions d'aménagement ont été prises en fonction de l'apport des techniques nouvelles ainsi qu'en fonction des goûts et des choix esthétiques successifs. Les textes théoriques, les dessins, les réalisations et les entreprises de Hittorff, sont au cœur du débat sur l'évolution des formes plastiques et architecturales au milieu du 19^e siècle. Au-delà de l'histoire événementielle de la construction d'un bâtiment ou d'un monument, au-delà de leurs représentations graphiques, se met en place chez cet architecte, une méthode analytique et explicative de l'histoire et de l'évolution des formes antiques et de leurs adaptations au siècle. Ce que semble nous conter Hittorff, c'est le destin des formes architecturales qui naissent, s'épanouissent, s'évanouissent dans des sociétés qui après les avoir produites, admirées, leur deviennent étrangères mais les conservent, sinon les révèlent comme *modèles*, comme référence ayant chacune leur fréquence de reproduction et de réutilisation. La question que pose Hittorff est bien alors, dans sa banalité insubmersible, cette question leitmotiv de l'architecture occidentale au 19^e et au 20^e siècle du passage de la référence à la création. Hittorff est à la fois, lorsqu'il aménage les Champs-Élysées et la Concorde, bâtisseur, penseur, conservateur et transformateur puisque la référence à l'antiquité s'exprime dans les édifices contemporains au travers de nouveaux procédés de mise en œuvre et de matériaux qui, eux-mêmes, reposent de plus en plus sur une fabrication industrielle.

Chantal LECAS-MARTINON

1. Sans parler de la construction du quartier de la Défense on peut citer par exemple le projet d'aménagement de la voie allant de l'Étoile à la place de la Défense d'Alfred Audoulet et sa perspective d'ensemble datée de 1931.



E : A. Audoulet : Paris, aménagement de la voie allant de l'Étoile à la place de la Défense. Perspective d'ensemble du projet, 1931 (coll. part.).

Chronologie

- 1792 20 août, naissance à Cologne de Jacques-Ignace Hittorff.
- 1794 Annexion par la France des provinces Rhénanes : Hittorff devient français.
- 1810 Il se rend à Paris.
- 1811 Il entre à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts où il est élève de Charles Percier.
Il collabore au chantier métallique de la coupole de la Halle au blé (1809-1813) sous la direction de François-Joseph Bélanger.
- 1814 Congrès de Vienne : les provinces rhénanes sont rattachées à la Prusse. Hittorff perd sa nationalité française. Bélanger le fait nommer sous-inspecteur des Fêtes et Cérémonies royales.
- 1816 Il se voit refuser l'autorisation de participer aux épreuves du concours du Grand-Prix d'architecture, n'étant plus français.
- 1818 Mort de F.-J. Bélanger. Hittorff et Joseph Lecoine deviennent architectes des Fêtes et Cérémonies.
- 1819 Il donne un projet de décor intérieur pour un immeuble rue du faubourg Poissonnière.
- 1820 Il donne les décors des funérailles du duc de Berry à Saint-Denis. En avril il part pour l'Angleterre, rencontre la Société des Dilettanti, est nommé « Membre honoraire et correspondant de la Société des Architectes et Antiquaires de Londres », rentre à Paris en septembre pour organiser la cérémonie du Baptême du duc de Bordeaux.
- 1821 23 avril : Baptême du duc de Bordeaux. En juillet, il part pour l'Allemagne, en compagnie du peintre Karl Begas, rencontre Karl-Friedrich Schinkel à Berlin, rentre Paris en octobre. Il compose un projet de mausolée néo-gothique pour la fille de la duchesse de Kurland.
- 1822 28 septembre : Hittorff part en Italie en compagnie de Ludwig von Zanth. Ils arrivent à Rome le 28 janvier 1823.
- 1823 En juillet, départ pour Naples et la Sicile. Ils y resteront jusqu'en février 1824.
- 1824 Retour à Paris en juin 1824. Il donne un rapport sur son voyage en Sicile le 24 juillet à l'Académie des Beaux-Arts, et présente ses dessins de relevés et restitutions. Il établit le décor des Funérailles de Louis XVIII, prépare la cérémonie du sacre Charles X, participe à l'établissement du 1^{er} projet pour Saint-Vincent-de-Paul et épouse Elisabeth Lepère le 2 décembre.
- 1825 29 mai, cérémonie du Sacre de Charles X à Reims. Hittorff et Lecoine restaurent la salle Favart, inaugurée le 12 novembre 1825.
- 1826 Hittorff et Zanth préparent la publication de *L'Architecture antique de la Sicile*.
- 1827 Il publie avec Lecoine la *Description des Cérémonies et des Fêtes qui ont eu lieu pour le Baptême de S.A.R. le duc de Bordeaux...* ; et avec Zanth la première livraison de *L'Architecture antique de la Sicile ou Recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et lieux les plus remarquables de la Sicile*. Avec Lecoine, il construit le théâtre de l'Ambigu-comique.
- 1828 Il rédige pour l'ouvrage de H. Roux, *Vues des ruines de Pompéi*, « Monuments publics et temples » (III^e partie), « Théâtres » (IV^e partie), « Peinture et Mosaïque » (V^e partie). Inauguration en juin, du Théâtre de l'Ambigu-Comique. Hittorff établit pour l'Augustinerplatz à Cologne, un projet de théâtre et de musée (non exécutés).
- 1829 Concours pour l'aménagement de la place Louis XVI. Hittorff achève la livraison de *L'Architecture antique de la Sicile*.
- 1830 Mémoire sur l'architecture polychrome chez les grecs, lu à l'Académie des Beaux-Arts et des Inscriptions et des Belles-Lettres, publié dans les *Annales de l'Institut de Correspondance archéologique* et dans les *Annales de la Société Libre des Beaux-Arts*. Hittorff est membre fondateur de la Société Libre des Beaux-Arts. Il établit le projet d'une maison de campagne près de Bordeaux pour le comte de Waters.
- 1831 Il est nommé président de la Société Libre des Beaux-Arts (1831-1833). Publie un « Mémoire sur l'emploi des voûtes et des arcs à claveaux chez les grecs », dans les *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*.
- 1832 Il est nommé officiellement architecte-adjoint de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Expose au Salon ses dessins de restauration du temple d'Empédocle. Publie le « Mémoire sur les basiliques », lu à l'Académie des Beaux-Arts. Traduit de l'anglais, *Les antiquités inédites de l'Attique* par la Société des Dilettanti.
- 1833 Il donne ses premiers projets pour la place de la Concorde, et le socle de l'obélisque. Il expose son nouveau projet pour l'église Saint-Vincent-de-Paul au Salon. Il publie un *Mémoire sur le procédé du métal battu ou sphyratation des Anciens* et l'article, « Architecture » et « Histoire de l'architecture » dans *l'Encyclopédie des gens du monde*. Il fonde la Société Hachette et Cie, fabricant des peintures en émail sur laves émaillées.
- 1834 Il est nommé architecte des Champs-Élysées et établit les premiers projets d'embellissement il présente des échantillons de laves émaillées à l'Exposition de l'Industrie. Il publie ses « Considérations sur l'église de la Madeleine » dans le *Journal des Artistes*, et ses « Observations critiques sur le système des sculptures en bas-reliefs appliqué au fronton de l'église de la Madeleine », ainsi qu'un « Rapport sur une collection de plantes moulées applicables aux ornements d'architecture par feu M. Heigeling », dans les *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*.
- 1835 Établit le projet définitif pour la place de la Concorde. Publie *L'Architecture moderne de la Sicile ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers, les plus remarquables des principales villes de la Sicile*.
- 1836 25 octobre : érection de l'obélisque sur la place de la Concorde. Hittorff publie un *Précis sur les pyramidions en bronze doré*, et un « Rapport sur la maison et le musée du chevalier Soane, architecte à Londres », dans les *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*, les articles « Caryatides et chapiteaux », « Colonnades et colonnes » dans *l'Encyclopédie des gens du monde*.
- 1837 Hittorff compose les dessins du mobilier de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Il est invité à Londres à venir examiner les traces de coloration sur les marbres du Parthénon rapportés par Lord Elgin. Il publie un « Rapport... au nom de la commission chargée d'examiner le projet de restauration de l'église abbatiale de Saint-Rémi à Reims par M. Durand, architecte » dans les *Annales de la Société libre des Beaux-Arts* et *De l'architecture et de la sculpture de la Madeleine*.
- 1838 5 janvier : il établit le programme décoratif de Saint-Vincent-de-Paul et l'adresse à Rambuteau. En juin, projet définitif pour les fontaines des Champs-Élysées. En juillet, inauguration des statues des