



HAL
open science

La naissance de l'histoire de l'architecture : France et Allemagne

Werner Szambien

► **To cite this version:**

Werner Szambien. La naissance de l'histoire de l'architecture : France et Allemagne. [Rapport de recherche] 527/88, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports / Bureau de la recherche architecturale (BRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville / Institut d'études et de recherches architecturales et urbaines (IERAU). 1988. hal-01904146

HAL Id: hal-01904146

<https://hal.science/hal-01904146>

Submitted on 24 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.

527

LA NAISSANCE
DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE
FRANCE ET ALLEMAGNE
par Werner Szambien



B.R.A.-I.E.R.A.U.

École d'Architecture
de Paris-Belleville

1988

LA NAISSANCE
DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

FRANCE ET ALLEMAGNE

par Werner Szambien

B.R.A. - I.E.R.A.U.

Ecole d'Architecture de Paris-Belleville

1988

Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remise au B.R.A. en exécution du programme général de recherche mené par le Ministère de l'Équipement, du Logement, de l'Aménagement du Territoire et des Transports. Les jugements et opinions émis dans ce rapport n'engagent que son auteur.

N° de visa du contrat : 85 01440 00 223 75 01.

Exercice : 1985.

Chapitre 57.58, article 92.

SOMMAIRE.

La naissance de l'histoire de l'architecture, France et
Allemagne.

INTRODUCTION

1. L'histoire d'une discipline ?.....	3
2. L'histoire de l'architecture avant 1800.....	8
Notes.....	17
L'ALLEMAGNE.....22	
3. Goethe et l'architecture.....	24
Notes.....	35
4. Stieglitz, du néoclassicisme à l'éclectisme.....	45
Notes.....	50
5. Aloys Hirt, ou la complémentarité de la théorie et de l'histoire.....	55
Notes.....	67
6. Hegel et Schelling - l'architecture et les systèmes.....	73
Notes.....	81
7. Schinkel, Orianda et la théorie.....	85
Notes.....	94
8. C.A. Rosenthal, de l'esthétique au nationalisme.....	97
Notes.....	103
9. Franz Kugler, De l'histoire de l'art à l'histoire de l'architecture.....	110
Notes.....	117
LA FRANCE.....123	
10. Alexandre Lenoir, musée et histoire, histoires de musée....	125
Notes.....	131
11. Jacques-Guillaume Legrand : la première Histoire générale de l'architecture.....	133
Notes.....	138
12. Aubin-Louis Millin, l'architecture "érudite".....	139
Notes.....	145
13. Alexandre de Laborde et la chronologie méthodique.....	147
Notes.....	152
14. Séroux d'Agincourt et les monuments de la décadence.....	154
Notes.....	161
15. Huyot, professeur d'histoire de l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts.....	163
Notes.....	171
16. Daniel Ramée, ou l'histoire ethnologique.....	176
Notes.....	183
CONCLUSION	
17. Mode de classification et caractère scientifique de l'histoire.....	188
BIBLIOGRAPHIE.....195	

INTRODUCTION.

1. L'histoire d'une discipline ?

L'histoire de l'architecture s'est beaucoup intéressée aux origines de son objet, mais ignore dans une large mesure ses propres origines. Il existe un certain nombre d'ouvrages généraux qui contiennent des éléments fournissant les rudiments de l'histoire de la discipline et au premier plan de ceux-ci, l'Histoire de l'architecture classique en France de Louis Hautecoeur, mais en général les renseignements contenus dans ces ouvrages restent périphériques par rapport à la question qui nous intéresse. La littérature artistique de Julius von Schlosser, parue pour la première fois à Vienne en 1924 (traduction française mise à jour, 1984) s'arrête par exemple à la théorie de l'art au XVIIIe siècle, alors que l'histoire de l'architecture est une affaire du XIXe siècle. La History of Art Criticism de Lionello Venturi, parue pour la première fois à New York en 1936 contient de nombreuses indications sur la théorie et la philosophie de l'art, mais demeure muette quant à l'architecture. On peut constater les mêmes faits pour la Sozialgeschichte der Kunst und Literatur d'Arnold Hauser, publiée à Munich en 1953. Nous ne disposons pas d'une introduction à l'histoire de l'architecture à l'instar de Ranuccio Bianchi Bandinelli, Introduzione all'archeologia, Rome, 1976. Plus récemment, Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution, Studien zur Geschichte einer Disziplin, Francfort-sur-le-Main, 1979, peut fournir un modèle plus valable, mais

accorde peu de place à l'architecture - ce qui est sans doute symptomatique, alors que l'histoire de l'architecture devrait faire partie de l'histoire de l'art - et reste étroitement lié au contexte national allemand. La monumentale Geschichte der Architekturtheorie, Von der Antike bis zur Gegenwart par Hanno-Walter Kruft, Munich, 1985 traite accessoirement, mais dans de larges parties, les origines de l'histoire de l'architecture. Toutefois, on constate que de nombreux auteurs de premier rang n'y sont pas mentionnés, parce qu'ils étaient hors du sujet de l'auteur. Götz Pochat par contre, dans sa Geschichte der Aesthetik und der Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, n'inclut pas l'architecture dans sa notion d'art, et c'est là probablement l'un des véritables problèmes que peut poser l'approche de l'histoire de l'architecture. Jusqu'à ce jour, un seul ouvrage s'est attaqué à la question : il s'agit de David Watkin, The Rise of Architectural History, Londres, 1980. Cependant il adopte un point de vue insulaire, les parties consacrées à "l'arrière-fond continental" étant légères.

On le comprend dans la mesure où la simple masse de documents à traiter lorsqu'on veut s'engager dans une véritable histoire de la discipline est considérable. Si l'on peut atteindre l'exhaustivité à l'intérieur d'un contexte national, les sources premières de l'histoire de l'architecture - les publications - seront traitées de façon sommaire. Car les auteurs qui ont contribué à la mise en place de nos conceptions de l'architecture historique sont nombreux et d'origines très

diverses. On y trouve les grands de la philosophie qui sont intervenus de façon directe ou indirecte dans le débat, de Hegel et Schopenhauer jusqu'à Solger et Creuzer. La littérature a grandement contribué à faire avancer les questions : il suffit de mentionner ici Goethe, Herder, puis Chateaubriand et Victor Hugo. Le rôle des théoriciens de la musique reste toujours obscur, mais comment dissocier les antiquaires ou archéologues de l'histoire d'une discipline où le primat de l'antique est resté reconnu jusqu'au XXe siècle, et notamment à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Puis, il y a surtout les historiens, les historiens de l'art, les voyageurs et les architectes qui ont tous plus ou moins contribué à faire avancer les concepts sous-jacents à l'historiographie de l'architecture, et ceci aussi longtemps que le lien entre l'histoire et la pratique est resté reconnu. Enfin les différentes sciences auxquelles s'est rattachée épisodiquement l'histoire de l'architecture, viennent augmenter la masse bibliographique et le nombre de textes de référence. J'en oublie, mais il est certain que la spécialisation est un phénomène qui se manifeste très tôt dans le domaine de l'histoire de l'architecture, approximativement vers 1840.

Mais cette énumération n'est pas destinée à décourager l'étude du problème. Tout au contraire, elle laisse l'agréable perspective de faire de véritables découvertes dans cette terre inconnue qu'est la première moitié du XIXe siècle, malgré tout l'engouement pour le siècle entier. Il est évident aussi que l'on ne peut actuellement viser l'exhaustivité, mais qu'il s'agit de procéder à un choix d'auteurs selon leur intérêt

respectif, d'autant plus qu'on entreprend ici une comparaison entre deux historiographies nationales par le moyen de quelques auteurs représentatifs. Si cela ne permet pas d'épuiser le sujet, la parole est ainsi suffisamment laissée aux sources.

L'intérêt du sujet est immense à une période où le statut de l'histoire de l'architecture ne fait pas l'unanimité. Si celui-ci demeure controversé dans l'enseignement, on ne peut dénier qu'elle a fait d'importants progrès depuis 1968 et notamment grâce aux architectes-historiens dont le nombre est en réalité très supérieur aux historiens de l'architecture issus de l'histoire de l'art et d'autres domaines universitaires. L'intérêt de l'histoire de l'art pour l'architecture ne se dément pas, mais dispose-t-elle des moyens matériels et techniques, voire intellectuels concernant notamment certains problèmes spécifiques à l'histoire de l'architecture pour en assurer une exploitation continue et satisfaisante ? Est-ce que cette situation permet d'ailleurs de parler de l'histoire de l'architecture comme s'il s'agissait d'une discipline autonome ? Et cette situation a-t-elle véritablement évolué depuis le début du XIXe siècle, où les incertitudes statutaires étaient comparables ?

Si une étude de l'historiographie peut amener des éléments de réflexion sur ces questions, elle peut aussi servir à mieux déterminer le lieu précis où se joue l'histoire de l'architecture. Car c'est là le point précis où intervient l'incertitude statutaire. L'histoire de l'architecture est-elle

une chose concrète, matérielle, repose-t-elle sur un ensemble d'objets, ou bien est-t-elle essentiellement du ressort de la pensée ? Dans le premier cas elle se rattache plutôt à un lieu (un musée par exemple, comme le musée des monuments français) ou à des lieux (et alors conduit prioritairement au patrimoine). Dans le second, elle vit par des concepts qui évoluent dans le temps, et son lieu de rattachement naturel est la recherche et l'enseignement. Ces deux possibilités *pour situer* l'histoire de l'architecture ne s'excluent aucunement, tout au contraire, l'histoire est la preuve d'un va-et-vient entre elles. Toutefois, il convient de déterminer laquelle est primordiale et laquelle n'est qu'application.

2. L'histoire de l'architecture avant 1800

Nous avons essayé, dans un précédent ouvrage, d'esquisser sommairement l'évolution de l'histoire de l'architecture depuis la présentation de l'architecture française au XVII^e siècle jusqu'à l'histoire générale de l'architecture d'un Legrand(1). Cette évolution mérite d'être examinée dans le détail pour mieux comprendre le passage d'une histoire "sélective" préconçue selon une esthétique implicite, à un espace historique qui devient un objet d'étude indépendant de la pratique. Mais déjà, une première question pouvant donner lieu à une hypothèse de travail s'impose : ne s'agit-il pas là d'un développement particulier à l'architecture ? Quels sont les rapports entre l'histoire de l'histoire de l'art et l'histoire de l'histoire de l'architecture ? L'histoire de l'art semble du moins antérieure à l'histoire de l'architecture (rappelons que l'Histoire des arts qui ont rapport au dessin de Pierre Monier date de 1698) et prend son essor à partir de Winckelmann(2), mais a-t-elle vraiment fourni un modèle à l'histoire de l'architecture et à partir de quand ? La naissance de l'histoire de l'art passe par la "muséalisation" des objets qui, pour des raisons intrinsèques, s'avère impraticable dans le domaine de l'architecture. L'émergence de la notion de patrimoine avec Lenoir et Millin ne détermine pas forcément la naissance d'une histoire telle que nous l'entendons aujourd'hui.

Il est donc nécessaire d'approfondir notre notion d'histoire avant d'en faire l'historique. Pour de Méhégan, "L'histoire est

la science des événements dont la connaissance peut contribuer au bonheur des hommes" (3). Pour l'historien au service de la monarchie, il s'agit d'effectuer un tri sur les événements : "...Ce fait, cette réflexion peuvent-ils rendre les autres plus heureux, plus éclairés, plus vertueux ? Et rejeter tout ce qui ne porte point ces caractères."(4) Cette sorte d'histoire amnésique et partisane est en fait pratiquée sous diverses formes jusqu'au XIXe siècle, et le point où l'on abandonne cette mentalité n'est atteint que lorsqu'apparaît la vision d'une histoire objective et positive. Mais l'objectivité du XIXe siècle ne correspond pas exactement à la nôtre. Soulignons que la vision historique du néoclassicisme par exemple se croit tout à fait objective, alors qu'elle s'appuie sur la doctrine du primat de l'antiquité gréco-romaine qui nous semble inacceptable aujourd'hui. Un autre type de recherche d'objectivité est à la base du pseudo-formalisme semperien qui voit l'oeuvre d'art régie par des lois universelles émanant des techniques de fabrication et qui a pour nous une valeur plutôt philosophique(5). L'aspiration à l'objectivité est restée une préoccupation fondamentale de l'histoire de nos jours, mais par quel biais espère-t-on y parvenir ? Bien entendu, la censure néoclassique sur différentes périodes de l'histoire de l'architecture est levée; mais n'a peut-être qu'été remplacée par d'autres modes de censure, la meilleure preuve en étant le peu d'intérêt que le XIXe siècle a suscité jusqu'à une époque récente. Certaines phases à l'intérieur de ce XIXe siècle demeurent par ailleurs toujours terra incognita, non seulement par hasard, mais encore par une réelle absence d'intérêt que

notre soi-disant objectivité devrait interdire. L'approche critique des sources, dont on attribue la paternité à Rumohr(6) n'est malheureusement que trop souvent un exercice de style, et la multiplication des sources provoque comme on le sait in extremis l'effondrement de la capacité critique. L'exclusion de modèles de pensée historique simplistes (le modèle cyclique, progressiste ou cyclo-progressiste) est loin d'être garantie de nos jours, la preuve en étant le débat autour du modernisme et du dit post-modernisme où divers spectres anciens ou modernes, depuis le "progrès des arts" jusqu'aux "avant-gardes" refont surface. Ce qui explique peut-être le succès récent indéniable d'une méthode censée représenter l'objectivité absolue : l'archéologie(7).

La volonté d'écrire objectivement l'histoire, son indépendance relative par rapport à la pratique ou l'absence d'une pensée schématique ne constituent aucunement la preuve de l'existence de l'histoire de l'architecture. Il n'y a aucune raison de penser que l'approche de l'histoire par les styles soit plus vraie que les biographies d'architectes. L'histoire de l'architecture n'existe que par la place qui lui est accordée socialement, dans les publications, dans les institutions, dans l'enseignement et dans les mentalités. C'est en ce sens là qu'on peut parler de la naissance de l'histoire de l'architecture après 1800.

Daniel Ramée ouvre sa bibliographie consacrée aux ouvrages généraux sur l'architecture(8) par le Recueil historique de la

vie et des ouvrages des plus célèbres architectes de J.-F. Félibien (1687) qui demeure en effet le seul ouvrage offrant une vision globale de l'histoire de l'architecture jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. La tradition vasarienne dicte le mode d'approche, et la fondation de l'Académie d'architecture fournit l'occasion de rédiger cet ouvrage. On remarque l'absence dans la bibliographie de Ramée de l'ouvrage de Kircher(9) ce qui s'explique par ses positions anti-cléricales. On peut en effet supposer que la chronologie biblique établie par le père jésuite restait la référence permanente en architecture. Peu de renseignements sur l'architecture sont à tirer de l'histoire des arts de Monier, si ce n'est une critique assez stéréotypée de l'art gothique qui s'inscrit dans le cadre de la présentation tri-partite et désormais classique des événements : Dieu est en quelque sorte à l'origine des Beaux-Arts, puisqu'il fournit le dessin de la figure humaine(10). L'art évolue depuis les Assyriens jusqu'aux Romains, en passant par l'excellence des Grecs et en aboutissant à la perfection. Suit la phase du déclin, qui débute pour l'architecture seulement sous Constantin, la troisième partie de l'ouvrage étant consacrée à la Renaissance. "Les Arts du Dessin ont eu leur origine, leur progrès, leur chute & leur rétablissement."(11) Les gothiques ignoraient simplement "la règle des belles proportions de la figure humaine."(12)

Cependant, il ne faut pas sous-estimer la pertinence de cet ouvrage. Lorsqu'on examine les explications de Noblot (1740, 13), pourtant censées garantir à son lecteur une culture

générale, on est étonné de la sécheresse des informations : la Genèse, Diodore, Pline fournissent le prétexte pour affirmer, d'une part, l'origine divine de l'architecture, et d'autre part, la validité universelle des ordre. L'ouvrage de Juvenel de Carleucas, de la même période (14), ne conduit guère plus loin. L'architecture figure parmi les sciences - et non parmi les arts -, évolue depuis les Egyptiens et les Persans jusqu'aux Romains, pour reprendre son souffle à l'époque de la Renaissance en France et en Italie. L'aboutissement de l'histoire de l'architecture est, pour cet auteur, la fondation de l'Académie en 1671 : "Le bon goût de cet art étant si solidement établi, il ne restoit plus que de tâcher de le conserver...(les académiciens) assurent à la France la possession d'un bien qui lui est propre, & qu'il lui seroit honteux de laisser échapper."(15)

Les essais De l'Origine des lois, des arts et des sciences... d'Antoine Yves Gouget (1758) sont mieux documentés et sont concentrés sur le problème des origines d'une part et sur la supériorité grecque d'autre part. Gouget se trouve ainsi à la charnière du passage de l'histoire d'orientation biblique à l'histoire doctrinaire néoclassique. Pour lui l'architecture existe avant le déluge, car elle émane de la nécessité. La bonne architecture n'est cependant pratiquée qu'après la découverte de la proportion (devenue un acquis humain), et l'on ignore la date de l'introduction de la pierre de taille. La tour de Babel n'a-t-elle pas été construite en briques, et les obélisques en pierre factice ? Et la grandeur des pyramides ne dissimule-t-elle pas

la méconnaissance des règles ? "C'est un papillotage continu. Quelle barbarie, de plus, et quelle ignorance ne remarque-t-on pas dans toute l'économie de leurs édifices, même les plus superbes ? De colonnes, des chapiteaux du goût le plus sec, le plus mesquin et le plus choquant, des entablements d'une lourdeur assommante, des ornements ridicules et d'un dessin qui ne sont pas supportables : la vérité est blessée à chaque instant." (16) Seule, l'architecture grecque datant d'après 590, s'inspire de la nature.

A l'époque où Goguet écrit ces phrases, l'enseignement de l'histoire à l'Académie est assuré par Blondel. Comme le montre son article "Architecture" dans l'Encyclopédie (17), et les quelques pages consacrées à l'histoire dans l'Architecture française (18), la périodisation n'a pas changé depuis Monier. Blondel distingue cependant deux gothiques, un "ancien" et un "moderne". En tout état de cause, l'histoire est couverte dans l'Encyclopédie par la section "Antiquités" dont les planches ne représentent pas le dernier niveau des connaissances (19). Le "dégel" face à l'architecture gothique se poursuit avec Leroy qui soutient notamment dans son Essai sur l'histoire de l'architecture de 1770 (refonte d'un texte de 1764) : "Ce mérite des édifices gothiques (leur hardiesse), peu perçu à travers le mauvais goût qui règne dans leur Architecture, ne commence à être bien connu, que depuis peu de tems." (20). Cette tendance se confirme dans les écrits de l'abbé Mai (21), mais pour d'autres auteurs, comme Lubersac (22), l'architecture gothique ne mérite pas d'être mentionnée. Cependant on ne peut pas soutenir

que Leroy parvienne à l'instar de Winckelmann à une nouvelle classification des objets architecturaux. Il se limite en effet à traiter, dans le contexte d'une conjoncture favorable à ce problème, le progrès dans la construction des églises.

Il demeure assez difficile d'évaluer l'impact des ouvrages de Winckelmann sur l'évolution de l'historiographie de l'architecture, d'autant plus que sa publication en français (1764, dans la traduction de Huber) tombe à un moment où la recherche des origines privilégie plutôt l'imitation des premiers témoins de l'art grec en France. Pour les auteurs ayant écrit sur l'architecture, Winckelmann constitue une sorte de référence mythique dont on tire la leçon de la primauté grecque, certains renseignements intéressant la sculpture, mais dont l'évolutionisme ne bouleverse rien dans l'immédiat. Tout au contraire, on voit mal comment la théorie architecturale de Winckelmann aurait pu s'accorder avec les doctrines alors prisées. La division de ses fragments sur l'architecture des Anciens est curieusement schématique et procède à partir de la construction :

I. L'essentiel.

A. La matière. B. La manière de construire. C. La forme des édifices (et les ordres). D. Les parties de l'édifice.

II. Le décor.

A. Extérieur. B. Intérieur. (23)

La participation allemande en dehors de Winckelmann se limite à cette période à divers essais archéologiques par Heyne, Eckhel,

Christ, Ernesti, Klotz... (24) La première histoire générale des arts du dessin depuis Monier a paru à Hambourg en 1781 et est en fait due à un auteur de livres scolaires, Anton Fridrich Busching (25). Comme Goguet, il situe l'origine de l'architecture au XVIIe siècle avant J. C., mais rappelle le rôle des Grecs pour l'invention de la belle architecture. Deux aspects du livre méritent une attention particulière : la présentation en paragraphes qui deviendra classique pour les publications allemandes, puis l'approche de l'architecture gothique. "Il est devenu habituel, de désigner (de Goths) comme gothique tout ce qui manque de bon goût dans les arts, et plus particulièrement dans l'architecture : cependant les Goths ne portent pas à eux seuls la responsabilité de ce manque de bon goût, et d'autre part, parmi ce qu'on a appelé gothique, on trouve des objets que l'on doit déclarer non seulement comme somptueux, mais aussi comme beaux." (26) Les co-responsables mentionnés sont bien entendu les Arabes. Busching ne pousse pas encore l'appréciation jusqu'à la revendication d'une origine germanique. Pour lui, ce sont cependant les Allemands qui signent la première amélioration de l'architecture dans les temps modernes : car le père d'Arnolfo di Cambio, maître Jacob, était allemand... (27)

Deux autres motifs-clefs de l'historiographie allemande apparaissent dans l'Histoire des arts du dessin de Fiorillo en 1798 (28). La critique des auteurs français en général, puis l'autorité de l'oeuvre d'art par rapport à l'érudition. Les Entretiens de Félibien sont désignés d'anthologie fade,

certaines des ouvrages cités ci-dessus qualifiés d'inutilisables. Winckelmann seul aurait étudié l'art dans les monuments(29). On peut regretter que Fiorillo n'ait pas entrepris d'écrire l'histoire de l'architecture dans son ouvrage.

Il existe donc déjà une certaine rivalité entre les nations et l'historiographie nationale. Toutefois la confusion entre histoire et théorie de l'architecture demeure une caractéristique partagée, comme chez Quatremère de Quincy, mais on pourrait également citer dans ce contexte Hancarville (30) ou les premières publications de Stieglitz(31).

Notes, Introduction.

(1) Symétrie, goût, caractère, Paris, 1986, "Des plus beaux bâtiments de France à l'histoire générale de l'architecture", pp. 47-52.

(2) Relire Herbert von Einem, "Winckelmann und die Wissenschaft der Kunst", dans Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768, Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Hambourg, 1986, pp. 315-326.

(3) Guillaume Alexandre de Méhégan, Considérations sur les révolutions des arts, dédiées à Monseigneur le Duc d'Orléans..., Paris, 1755, p. 253.

(4) Ibid.

(5) Lire récemment, W. Szambien, "Les variables du style, selon Semper, dans une conférence de 1853", dans Amphion, Etudes d'histoire des techniques, n° 1, Paris, 1987, pp. 153-159.

(6) Carl Friedrich von Rumohr, Italienische Forschungen, 3 vol., Berlin et Stettin, 1827-1831. Lire Dilly, pp. 116-123.

(7) L'archéologie n'est pas seulement entendue ici comme archéologie classique, mais également comme archéologie industrielle, archéologie urbaine (comme lors des fouilles récentes effectuées au Louvre), enfin aussi, avec réserve, comme terme à la mode telle qu'il a été lancé par Michel Foucault.

(8) Voir ci-dessous.

(9) Lire Joscelyn Godwin, Athanasius Kircher, Un homme de la Renaissance à la quête du savoir perdu, Paris, 1980. On peut également consulter pour ce personnage étrange : Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hambourg, 1957.

(10) Monier, 1698, chap. I, p. 1 (la vignette de la même page représente la création de l'homme).

(11) Ibid.

(12) Ibid., p. 142.

(13) L'Origine et les progrès des arts et des sciences..., Paris, 1740.

(14) Félix Juvenel de Carleucas, Essais sur l'histoire des Belles-lettres, des sciences & des arts, 2 vol., Lyon, 1740-1744.

(15) Ibid., p. 305.

(16) Goguet, op. cit., 6e éd., 3 vol., Paris, 1820, vol. III, p. 65.

(17) Voir Szambien, Symétrie..., p. 28.

(18) Jacques-François Blondel, Architecture françoise ou recueil des plans, élévations, coupes et profils..., 4 vol., Paris, 1752-1756. L'histoire de l'architecture est traitée au début du premier volume. A propos de Blondel on peut aussi lire récemment Bénédicte Leclerc, Le projet d'embellissement de J.-F. Blondel, Strasbourg, 1764-1774, mémoire, UPA de Strasbourg, 1982.

(19) Un article récent dans la Revue de l'art a mis en lumière ces pratiques courantes lors de la compilation de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. La partie consacrée à l'archéologie (reprint, Paris, 1986) s'appuie dans l'ensemble sur des ouvrages des XVIIe et XVIIIe siècles, et ne rechigne pas à reproduire l'arche de Noë ! Toutefois, il ne faut pas sous-estimer le rôle qu'elle a pu jouer pour l'appréciation de Palmyre et de Balbek.

(20) Voir Szambien, Symétrie..., chapitre "légèreté".

(21) Abbé Mai, Temples anciens et modernes..., Londres, 1774. Le successeur de Mai est J.-C. Huet, Parallèle des temples anciens, gothiques et modernes, Paris, 1809.

(22) Abbé de Lubersac, Discours sur les monuments publics de tous les âges et de tous les peuples connus..., Paris, 1775.

(23) Winckelmann, Fragment einer neuen Bearbeitung der

Anmerkungen über die Baukunst der Alten, dans Oeuvres de Winckelmann, éd. par C.L. Fernow, Dresde, 1808, pp. 511-563. Dans le même vol., Anmerkungen über die Baukunst der Alten, pp. 343-510.

(24) Voir pour ces auteurs, Millin, Introduction à l'étude des monuments antiques, Paris, an IV, pp. 21 sq.; Busching (cf. note suivante), pp. 2-3.

(25) Anton Fridrich Busching, Entwurf einer Geschichte der zeichnenden Künste, Hambourg, 1781.

(26) Ibid., pp. 168-169 : "Es ist zwar gewöhnlich geworden, von den Gothen alles geschmacklose in der Kunst, insonderheit in der Baukunst, gothisch (en caractères gras) zu nennen : allein einestheils sind die Gothen an dem Mangel des guten Geschmacks nicht allein Schuld gewesen, und andernteils ist unter dem, was man gothisch genannt hat, manches, welches man nicht nur für prächtig, sondern auch für schön erklären muss."

(27) Ibid., p. 195.

(28) Johann Dominicus Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis in die neuesten Zeiten, 5 vol., Göttingen, 1798-1808.

(29) Ibid., p. x. Ce qui est une assertion relativement insensée lorsqu'on songe à Leroy, Cassas et bien d'autres.

(30) D'Hancarville consacre en effet de larges considérations théoriques à l'architecture, et notamment dans le premier volume des Antiquités étrusques, grecques et romaines gravées par F.A. David (5 vol., Paris, 1785-1787), 1785, pp. 37-61 ("Ancienneté de l'ordre toscan"). Son paragraphe relatif au caractère de l'ordre toscan est particulièrement important (p. 49) : "Le caractère renoit sa source dans la convenance, l'usage & la nature de l'objet qu'ils se proposoient en bâtissant, - & l'on pourroit le définir, un rapport de la chose représentante à la chose représentée tellement rendu sensible, que la première indiquoit la seconde, de manière qu'on ne pouvoit la méconnaître & la confondre avec tout autre. Cette maxime de donner à chaque édifice un caractère propre, ne fut pas adoptée seulement pour l'architecture..." Ensuite d'Hancarville nous expose la théorie séculaire de l'histoire (p. 50) : "Ainsi on pourroit suivre l'histoire du bon goût en Architecture depuis sa naissance jusqu'à sa perfection; & depuis cette époque jusqu'à sa décadence, en recherchant suivant les tems d'emploi ou l'abus qu'on a fait de ses maximes; c'est ainsi que lorsqu'en conservant les Types, les Gots changèrent les divisions indiquées & les proportions suivies, l'Architecture changea totalement de face, & l'on voit s'établir le genre Gothique. Lorsu'elle négligea les Types, elle devint tout-à-fait barbare, & l'on ne connut plus que des masses informes de bâtimens, tels que ceux que l'on voit encore dans presque tous les pays de l'Europe, & qui ressemblent plus à des cavernes qu'à des temples ou à des palais."

(31) Voir ci-dessous.

L'ALLEMAGNE.

Dès ses origines (Herder et Von deutscher Art und Kunst), l'Allemagne semble déchirée dans son approche de l'histoire. D'un côté, les successeurs de Winckelmann, Heyne, Lessing, Böttiger, Meyer et bien d'autres tendent à mettre l'art antique sur le même piédestal que l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, et l'instauration d'un enseignement académique, d'abord à Berlin (1799), puis dans les autres grandes villes allemandes ne peut que soutenir l'évolution de la doctrine, telle qu'elle se manifeste avec Hirt. D'autre part, l'appréciation de l'architecture gothique, d'abord réellement romantique, prend après 1815 des colorations nettement politiques.

L'approche du patrimoine n'est pas globale mais semble concentrée sur quelques monuments phares : Goethe donne le ton avec Strasbourg, Friedrich Gilly découvre la Marienburg (1799), Sulpiz Boisserée la cathédrale de Cologne (1823), et Wetter la cathédrale de Mayence (1835). L'architecte Georg Moller est l'auteur du premier ouvrage général sur les monuments allemands (1815-1821), alors que les ouvrages généraux sur l'architecture gothique ne font pas défaut (Costenoble, Rumohr). Ceci s'explique peut-être par le caractère actualisé de toute cette littérature, car pour tous les auteurs, le problème de l'architecture gothique est celui du style à adopter lors de la construction de nouvelles églises, tantôt protestantes, tantôt catholiques. Ce qui explique la vivacité du débat et des intervenants qui ne sont pas tous historiens, Klenze et Hübsch

par exemple.

La contrepartie de cette prédominance de l'architecture religieuse est peut-être l'absence de grands voyages, d'enquêtes sur les architectures extra-germaniques, du moins jusque dans les années 1840, si l'on compte une exception : l'Italie. Ce qui permet aux historiens allemands de se concentrer sur la méthode de la recherche (Rumohr introduit l'enquête archivistique en 1827), ainsi que sur l'esthétique, si absente en France. Nationalisme et recherche de la beauté vont souvent de pair, Hegel, Rosenthal en sont les témoins. En même temps, ce comportement favorise une histoire de l'Art qui privilégie le caractère artistique (Kugler).

L'ensemble de ces données a provoqué une puissante antithèse que représente Semper dont l'oeuvre capitale, Der Stil (1860), s'oppose à l'ensemble des traits fondamentaux de l'histoire allemande avant lui, à Kugler, Schnaase, Lübke : l'attention accordée à la technique rompt avec le primat de l'artistique. Nationalisme et anticomanie doctrinaire en sont absents. Mais en vérité, les oeuvres de Semper ne constituent qu'une parenthèse dans l'historiographie.

3. Goethe et l'architecture.

Un esprit universel tel que Goethe s'est bien évidemment intéressé à l'architecture tout au long de sa vie. Comme pour la plupart des philosophes allemands de cette période, et comme pour les théoriciens français par ailleurs, c'est l'architecture en tant qu'art qui l'a le plus préoccupé. Contrairement à son savoir dans d'autres domaines, sa culture architecturale se limitait vraisemblablement à des connaissances générales, plus poussées cependant que celles d'un Hegel par exemple.

Nous ne pouvons retracer ici toute l'évolution de sa pensée - ses rapports avec la tradition vitruvienne ont été étudiés par Alste Horn-Oncken (1). Mais ses quelques écrits sur ce domaine méritent une attention particulière, car ils semblent être à l'origine de la définition d'une architecture allemande proprement dite, même s'il revient lui-même par la suite sur certaines des assertions de sa jeunesse. En 1772-1773, le tombeau d'Erwin von Steinbach, visité lors de son séjour à Strasbourg, lui inspire des réflexions générales : "Von deutscher Baukunst" (2).

Il s'agit d'une sorte de règlement de compte romantique qui s'attaque très largement à la théorie de l'architecture en France. "Lorsque je visitai le Münster pour la première fois, j'avais la tête remplie de préceptes généraux du bon goût. Par ouïe-dire, je vénérâis l'harmonie des masses, la pureté des formes, j'étais un ennemi déclaré des licences confuses des ornements gothiques. A l'instar d'un article de dictionnaire, je

cumulais sous la rubrique "gothique" tous les synonymes mal compris qui m'avaient traversé la tête : le non-défini, le désordre, le non-naturel, le panaché, le surimposé, le surchargé. Pas plus intelligent qu'un peuple qui appelle tout l'univers étranger barbare, je déclarai comme "gothique" tout ce qui ne rentrait pas dans mon système..."(3)

Le peuple visé était probablement le peuple français, à moins qu'il ne s'agisse d'une référence aux Grecs. Malgré sa critique assez acerbe de Sulzer parue en 1772, Goethe rejoint ici son compatriote de Leipzig. Le jeune auteur lui reprochait notamment d'être : "Très facile à traduire en français, mais ceci pourrait aussi être traduit du français..."(4), faisant ici preuve d'une manipulation aisée de la dialectique. Le modèle déclaré de Sulzer était en effet le Dictionnaire portatif des Beaux-Arts de La Combe paru en 1752 et 1754, alors que cet ouvrage qualifié par lui de "seicht" (douceureux), n'était essentiellement qu'une compilation de biographies et non un dictionnaire théorique(5). Celui-ci n'était pas fin connaisseur de la France -son voyage des années 1775 - 1776 ne l'avait conduit qu'à Lyon, dans la vallée du Rhône et à Nice(6) - et l'examen de ses références bibliographiques dans l'Allgemeine Theorie der schönen Künste montre une connaissance limitée des traités français(7). Tout en admettant la supériorité de l'architecture française par rapport à l'allemande (6), il avait en effet lancé un avertissement contre la règle et les règles, si prédominantes dans la théorie française :

"Si l'esthétique ne doit pas dégénérer dans une brocante verbale

- ce sort était réservé à la logique et à la morale à l'époque de la scholastique - il s'agit à chaque fois de réexaminer les notions déduites par l'exemple concret. Car sans le cas spécifique, à l'origine des notions abstraites, celles-ci n'ont aucune réalité. A défaut de cette précaution, chaque système de notions générales se transforme en une construction aérienne, illusoire, où des têtes molles construisent, démolissent et organisent des manifestations ridicules. Celles-ci ressemblent aux décrets d'un fou qui se considère comme régent et législateur."(8)

Mais si Sulzer ne lance qu'une mise en garde contre les abus dans l'emploi des mots, avertissement peut-être bien fondé face aux batailles verbales que les philosophes allemands se livraient alors, les réflexions de Goethe vont beaucoup plus loin. Pour lui, le génie ne s'accorde pas avec les principes. Tout au contraire, ceux-ci s'avèrent nocifs, car le génie appartient à celui dont l'âme génère "un Tout éternel" organique à partir des différentes parties auxquelles d'autres artistes ont pu être sensibles avant lui(9). L'hostilité aux règles et aux principes va de pair avec l'idée de l'organicité du processus de la création.

Mais d'où provient plus exactement cette tyrannie des principes ? Pour Goethe - injustement - la réaction des Italiens et des Français face à l'architecture gothique est la suivante : "C'est dans le goût mesquin, dit l'Italien, et il passe. Infantilités, répète sur le bout des lèvres le Français, et il s'élançe

triomphalement sur sa portion de grec."(10) Ensuite les choses suivent leur chemin : "L'obsession de l'artiste sert l'orgueil du riche; le voyageur épie, et nos beaux esprits appelés philosophes montent de toutes pièces des principes et l'histoire de l'art jusqu'à nos jours à partir de contes de fées protoplastiques, et le mauvais génie assassine le véritable être humain dans l'avant-cour du secret."(11) Dans ce tableau volontairement noir de l'élaboration des principes de l'art et de l'histoire auquel Goethe oppose en quelque sorte le génie et la perception naïve, nous retrouvons en effet les quatre types d'acteurs qui contribuent à l'évolution de l'art et des connaissances dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle : l'artiste-architecte, le commanditaire-connaisseur, le voyageur et enfin le philosophe ou critique qui semble recueillir les fruits de l'expérience ou de la confusion des autres. Parmi ces "philosophes", un auteur dont l'influence en Allemagne était exceptionnelle est particulièrement mis en cause, l'abbé Laugier(12), ce qui illustre le rôle néfaste accordé aux principes français.

Emporté par le feu de la polémique, Goethe conteste à Laugier jusqu'à la possibilité de faire dériver de sa théorie de la cabane primitive, des principes valables pour la construction de porcheries(13). Cependant, la doctrine réellement visée est celle de la colonne libre. Survient alors l'argument de l'aveuglement face à la réalité des bâtiments : "Et pourtant il me semble, mon cher abbé, que ta réflexion aurait dû être stimulée par ce défaut de convenance qu'est l'intégration des

colonnes dans des murs et par le fait que les Modernes sont allés jusqu'à remblayer des entrecolonnements. Si ton oreille n'était pas sourde face à la vérité, ces pierres te l'auraient prêché."(14) Goethe introduit ainsi un argument qui restera caractéristique de toute confrontation entre doctrinaires et "réalistes", réalistes tantôt au nom de l'authenticité historique, tantôt au nom de la nation. La polémique avancée par Rumohr face à Winckelmann(15), la confrontation implicite entre Hittorf et Quatremère de Quincy à propos de la polychromie, la critique dont Semper sera victime, suivront le même type d'assertions qu'il convient sans doute de distinguer des confrontations inter-doctrinaires où l'une des règles est contestée par une autre...(16).

Non, aucune doctrine ne saurait mettre en cause la beauté de la cathédrale de Strasbourg, car son architecte était pénétré du "sentiment le plus profond de la vérité et de la beauté des rapports"(17) ainsi que de la réalité de l'âme allemande, forte et rude à l'époque du Moyen-âge. L'époque contemporaine, par contre, s'avère nettement moins glorieuse : "Elle a renoncé à son génie, envoyé ses fils recueillir des plantes étrangères pour les mener à leur perte. Le Français léger, qui glane encore davantage, dispose du moins d'une sorte d'humour qui lui permet de concevoir un tout à partir de son butin, maintenant il construit un temple merveilleux à partir des colonnes grecques et des voûtes allemandes (sic!) de sa Madeleine."(18) L'architecture gothique est allemande, et la fameuse formule de Soufflot -allier la beauté grecque à la légèreté gothique - est

ici travestie pour être appliquée à l'oeuvre de Contant d'Ivry. Pour l'Allemagne, il s'agit d'abord de revendiquer ce terrain, et de renouer également avec une tradition qui semble perdue et que des " peintres de poupées maquillés et efféminés"(19) ne sauraient conserver.

En 1788, sans doute à la suite de son voyage en Italie, Goethe revient dans "Baukunst"(20) sur ces positions quelque peu radicales. L'exposé est consacré à l'origine de l'architecture - la thèse d'une origine dans la construction en bois lui semble désormais plausible, alors qu'il conteste toujours le modèle de la cabane -, puis à l'ordre dorique et à l'ordre ionique. A une période où la contestation de l'ordre dorique sans base envahit la critique en France - Cochin s'illustre comme l'un des auteurs les plus radicaux(21) - Goethe demeure modéré et cherche à ne pas offenser ses partisans par des considérations sur les temples doriques dont les proportions dépassent le rapport canonique de 1 : 6. Le dernier paragraphe de l'exposé traite de l'architecture gothique, également expliquée à partir de la construction en bois. Cette fois-ci, Goethe constate l'absence de génie dans la plupart des ouvrages des décorateurs d'églises nordiques. Et même la cathédrale de Milan, autrefois citée par François Blondel comme un exemple des bonnes proportions, est considérée comme peu raisonnable et sans invention.

Désormais la phase polémique de l'appréciation de l'architecture par Goethe est terminée. Tout son intérêt se concentre alors sur la définition du caractère artistique de l'architecture (La

Baukunst, l'art de bâtir, se distingue en allemand de l'Architektur) et sur ses buts. La constante depuis 1772 demeure l'importance accordée à l'harmonie et aux rapports, approche qui doit sans doute beaucoup à Diderot(22). En 1795, Goethe attribue trois buts à l'architecture, tous intimement liés au matériau : le but direct est la production de l'utile qui présuppose une certaine connaissance du métier; l'architecture ne devient un art que lorsqu'elle vise le but le plus élevé, à savoir la production d'objets plus sensuels et harmonieux. L'architecture s'adresse alors à l'oeil et produit une sensation agréable qui est inséparable de la connaissance de la théorie des proportions : celle-ci permet en effet de satisfaire à l'exigence du caractère des édifices. Le but le plus élevé de l'architecture est de parvenir à une sorte de sur-satisfaction, à l'enthousiasme, au génie, à une satisfaction spirituelle. Pour Goethe, ce but suprême représente la partie poétique et donne lieu à faire valoir la fiction, terme sans doute emprunté ici à la théorie littéraire. La comparaison avec Boullée(23) s'impose bien évidemment, alors que ni l'un ni l'autre n'avaient pu prendre connaissance de leurs manuscrits respectifs produits à peu près au même moment(24). Il existe cependant une différence essentielle qui concerne le rôle de l'imitation. Si pour Boullée, l'imitation analogique de la nature était une méthode universelle, Goethe se dirige vers une approche de l'imitation qui exclut en quelque sorte la nature. "L'architecture n'est pas un art imitatif, mais un art indépendant (en allemand : für sich), qui ne peut néanmoins pas se passer de l'imitation, et ceci non plus à son niveau le plus élevé. Elle feint de

transporter les propriétés d'un matériau à un autre, tous les ordres d'architecture par exemple imitent la construction en bois; elle transporte les propriétés d'un type d'édifice à un autre, elle combine par exemple des colonnes, des pilastres et des murs pour augmenter sa richesse et sa variété. Et autant il est difficile pour l'artiste de sentir ici la convenance (das Schickliche), autant ce le sera pour le connaisseur."(25) L'architecture n'imité pas la nature, mais elle s'imité elle-même. Cette pensée qui établit une différence fondamentale entre la conception de l'imitation en France et en Allemagne à l'aube du XIXe siècle est empruntée à Schelling, et nous verrons que Goethe s'y réfère encore dans les années 1820. Ceci étant, le rôle attribué à la convenance devient extrêmement important, et celle-ci qui, en France, régit l'imitation comme l'une des règles les plus essentielles, tend à devenir quasiment un deuxième mode d'imitation. Le propre de l'imitation poétique, de la fiction, est la convenance, principe contre lequel il est facile de pêcher, et notamment par l'emploi de formes réservées à l'architecture des temples dans les maisons particulières. Goethe avance "On peut dire qu'ainsi, dans les temps modernes, il est né une double fiction qui correspond à une double imitation. Autant dans son application que dans son jugement, celle-ci réclame de la raison et des sensations."(26) Dans cette voie, personne n'aurait dépassé Palladio, sans doute parce qu'il est censé avoir su éviter tout défaut de convenance en employant les ordres d'architecture dans la construction de demeures particulières.

Deux décennies plus tard, le poète aura renoncé à approfondir la théorie de l'architecture et se limitera à suivre les publications courantes dans ce domaine. Dans les articles consacrés à l'architecture gothique dès 1817(27), le ton de Goethe est serein : il salue le projet de publication d'un ouvrage sur la cathédrale de Cologne par Sulpiz Boisserée qui sera près d'être achevé en 1823. C'est alors que Goethe retrace ses rapports avec l'architecture gothique en rappelant son engouement pour Strasbourg, ses citations préférées du Cours d'architecture de François Blondel, et son enthousiasme renouvelé pour l'architecture ancienne allemande à l'occasion de la rencontre avec Boisserée en 1810(28). En 1828, les publications vont bon train, et Goethe reprend la plume pour annoncer les travaux de Moller sur Freiburg, et de Müller sur Oppenheim(29).

Un ouvrage comme l'Architecture antique de la Sicile par Hittorf et Zanth ne suscite aucunement sa réprobation; tout au contraire, il reconnaît en quelques mots la portée de ce travail qui contiendrait "de merveilleux bas-reliefs et ornements en même temps représentés en couleurs (qui) nous élèvent à de nouvelles notions très particulières concernant l'architecture ancienne."(30)

L'appréciation de l'architecture par Goethe s'accomplit ainsi en trois phases : il s'attache tout d'abord à défendre une architecture nationale par le biais d'un hommage à la cathédrale de Strasbourg. Il revient ensuite de cette vision "romantique"

de l'architecture gothique, sans doute sous l'impulsion du voyage en Italie. Ce voyage, qui a donné lieu à une lecture de Vitruve en 1786 qui ne semble pas avoir laissé de traces profondes, le conduit néanmoins à une vision plus favorable de l'architecture gréco-romaine. Le principe de l'imitation poétique est consacré par le fragment de 1795, et par la suite, il ne s'agira plus que d'enquêter sur les manifestations de l'harmonie dans les édifices. Ce thème réurgit dans un fragment daté du mois de mars 1827 : "Un noble philosophe désigna l'architecture comme une musique figée et dut se rendre compte de quelque incompréhension. Nous pensons ne pouvoir mieux réintroduire cette belle pensée qu'en appelant l'architecture un art musical muet."(31) Goethe fait ici référence à Schlegel ainsi qu' à la philosophie de l'art de Schelling, ouvrage dont il n'avait pu tenir compte dans ses écrits de l'époque révolutionnaire. Les manuscrits de Schelling publiés en 1859 seulement remontent en effet à ses cours des années 1802-1803 où il désignait l'architecture comme musique concrète et par extension, comme musique figée(32). Goethe a retenu la formule, mais non l'ensemble de l'argumentation qui soutient cette assertion. Schelling parvint en effet à lancer plusieurs propositions très osées par rapport à la doctrine de l'origine de l'architecture dans la construction en bois : l'architecture gothique, comme toute architecture, imiterait les plantes et notamment la forêt germanique; les triglyphes s'expliqueraient par le caractère musical de l'architecture et évoqueraient la lyre grecque...(33)

Avec Goethe, plusieurs caractéristiques de l'approche allemande deviennent cependant saisissables : le désir de la construction d'un passé national représenté par un style; la prudence poussée face à la doctrine et à la règle, et notamment lorsque celles-ci émanent de l'étranger; une conception autre de l'imitation.

On peut supposer que les écrits de Schelling, malgré leur publication tardive et une différence fondamentale quant à leur contenu, ont joué dans ce développement. La validité universelle de l'approche française de l'architecture, incontestée pendant un siècle entier, est sérieusement mise en cause au travers d'une réflexion philosophique. La pratique architecturale suivra-t-elle ce développement ?

Notes.

(1) Alste Horn-Oncken, Ueber das Schickliche, Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, surtout pp. 154-159.

(2) Les textes de Goethe sont cités et traduits d'après le treizième volume de la Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche réalisé sous la direction d'Ernst Beutler, Schriften zur Kunst, Zurich et Stuttgart, Artemis Verlag, 1965 (1954). L'article "Von deutscher Baukunst" occupe pp. 16-26.

(3) Ibid., p. 20 : "Als ich das erstemal nach dem Münster ging, hatt ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen. Unter die Rubrik Gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymische Missverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Ueberladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hiess alles gotisch, was nicht in mein System passte..."

(4) "Die Schönen Künste", dans op. cit., pp. 26-32, citation, p. 26 : "Sehr bequem ins Französische zu übersetzen, könnte auch

wohl aus dem Französischen übersetzt sein." Il s'agit en fait de la critique de l'article "Beaux-Arts" du dictionnaire de Sulzer dont de nombreuses éditions ont paru depuis 17 , et dont l'influence sur Quatremère de Quincy demeure à examiner. Si l'Allgemeine Theorie der Schönen Künste... est le premier dictionnaire d'orientation purement esthétique et théorique et constitue ainsi un modèle possible pour l'encyclopédie de 1788, on relève d'autre part de nombreux emprunts à la théorie artistique française qui font penser que la critique de Goethe n'est pas sans fondement. Relativement peu d'articles de Sulzer traitant de l'architecture, car son ouvrage est un dictionnaire général où de très importantes parties sont par exemple consacrées à la musique. En dehors des pages concernant l'architecture en général et les ordres, on relève surtout quelques entrées concernant les types d'édifices (amphithéâtre par exemple). De très nombreux articles définissent les critères du jugement esthétique, ainsi que les expressions dont les différents genres artistiques sont susceptibles et concernent ainsi indirectement ou directement l'architecture : Aesthetik, Angenehm, Anmuthigkeit, Anstössig, Begeisterung, Charakter, Kalt, Klarheit, Kraft, Kühn, Rührend, Schicklich, etc. (esthétique, agréable, grâce, licencieux, enthousiasme, caractère, froid, clarté, force, hardi, touchant, convenable). Soulignons enfin que, contrairement à Quatremère de Quincy, Sulzer n'hésite pas à préciser les sources de ses réflexions, et même si son ouvrage semble peu approfondi, il fournit un panorama des auteurs anglais, italiens, allemands, français et latins qui étaient disponibles à son époque.

(5) Sulzer cite l'ouvrage de Jacques Lacombe dans la bibliographie de l'article "Kunst", t. III, pp. 80 sq. Il s'agit du Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie, & la Musique..., un ouvrage que l'on peut comparer au dictionnaire de Roland de Virloys de 1770 (lire Szambien, Symétrie..., pp. 23-29). En ce qui concerne l'architecture, Lacombe reproduit essentiellement les articles de Daviler. On comprend mal comment ce travail assez léger a pu inspirer Sulzer. Lacombe est également auteur d'une sorte de manuel pour amateurs intitulé Le Spectacle des Beaux-Arts ou Considérations touchant leur nature, leurs effets & leurs règles principales..., Paris, 1758. Cette publication qui imite le Spectacle de la nature... de Pluche est centré sur la poésie et la musique.

(6) Jean Georges Sulzer, Journal d'un voyage fait en 1775 & 1776 dans les pays méridionaux de l'Europe, La Haye, C. Plaat, 1781 (trad. de l'allemand).

(7) La bibliographie de Sulzer se caractérise par l'absence des ouvrages considérés comme classiques en France et mentionne au contraire des auteurs plutôt obscurs : Herbert, Ichnologie, ou discours sur les quatre arts d'Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure, Paris, 1767; Jacques De la Brosse, Règle générale de l'architecture, 1619; Phil. Ern. Babel, Essai sur les ordres d'architecture, Paris, 1747; Jean Antoine,

Traité d'architecture ou proportions des trois ordres grecs sur un modèle de 12 parties, Trèves, 1768 (deuxième édition en 1780); les Oeuvres d'architecture de Contant d'Ivry sont parmi les ouvrages mentionnés à l'appui de l'article "Baukunst". Dans l'article "Kunst", Sulzer nous renvoie entre autre à Juvenel de Carleucas, Essais sur l'histoire des belles lettres, des sciences et des arts, Lyon, 1740-1744; Noblot, L'Origine et les progrès des arts, Paris, 1740; Goguet, De l'origine des Loix des Arts et des Sciences, Paris, 1758

(8) Article "Aesthetik", t. I, p. 37 : "Soll die Aesthetik nicht in einen blossen Wortkram ausarten, welches Schicksal die Logik und die Moral unter den Scholastikern erfahren haben; so muss man sehr sorgfältig bey jeder Gelegenheit die abgezogenen Begriffe auf die besonderen Fälle, wodurch sie veranlasset werden, und ohne welche sie selbst keine Realität haben, zurücke führen. Jedes System von allgemeinen Begriffen wird ohne diese Vorsichtigkeit zu einem blossen Luftgebäude, in welchem seichte Köpfe bauen, niederreißen und sich alberne Veranstaltungen machen, die den Verordnungen eines blödsinnigen Kopfes gleichen, der im Tollhaus sich einbildet, ein Regent und Gesetzgeber zu seyn." On remarque l'emploi de la métaphore architecturale pour désigner les systèmes de notions abstraites. - Quant à la supériorité de l'architecture française par rapport à l'architecture allemande, on peut lire le Journal... de Sulzer, p. 76 : "Les rues de Lyon sont étroites, mais les maisons bien bâties & d'un meilleur goût que dans les premières villes d'Allemagne. Quelques-uns des édifices publics sont de la plus

grande magnificence."

(9) "Von deutscher Baukunst", p. 18 : "Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien. Vor ihm mögen einzelne Menschen einzelne Teile bearbeitet haben. Er ist der erste, aus dessen Seele die Teile, in ein ewiges Ganze zusammen gewachsen, hervortreten." (Les principes sont plus nocifs au génie que les exemples. Il est possible que des individus aient travaillé sur différentes parties avant lui. Il est le premier dont l'âme voit ressortir les parties germées en un tout éternel.)

(10) Ibid., p. 18 : "Es ist im kleinen Geschmack, sagt der Italiener, und geht vorbei. Kindereien, lallt der Franzose nach, und schnell triumphierend auf seine Dose à la Grecque."

(11) Ibid. "...die Grille des Künstlers dient dem Eigensinne des Reichen; der Reisebeschreiber gafft, und unsere schöne Geister, genannt Philosophen, erdrechseln aus protoplastischen Märchen Prinzipien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag, und echte Menschen ermordet der böse Genius im Vorhof der Geheimnisse."

(12) Ibid., p. 19 : "Was soll uns das, du neufranzösischer philosophierender Kenner, dass der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen darüber verband, und Aeste und Moos drauf deckte ? " (Qu'importe pour nous, amateur néofrançais en philosophie (?), que le premier homme inventif face au besoin ait planté quatre fûts, ait

assemblé au-dessus quatre bâtons pour les couvrir de branches et de mousse ?") Les deux ouvrages de l'abbé Laugier, l'Essai sur l'architecture de 1753 et les Observations sur l'architecture de 1756 furent en effet traduits en allemand quelques années seulement après leur parution.

(13) Loc. cit. : "...von der du doch nicht einmal Principium für deine Schweineställe abstrahieren könntest."

(14) Loc. cit.: "Und doch dünkt mich, lieber Abt, hätte die öftere Wiederholung dieser Unschicklichkeit des Säuleneinmauerns, dass die Neuern sogar antiker Tempel Intercolumnia mit Mauerwerk ausstopften, dir einiges Nachdenken erregen können. Wäre dein Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie dir gepredigt haben."

(15) Lire Carl Friedrich Rumohr, Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriff der Idealität in Kunstwerken, Hambourg, 1812, surtout p. 21. Rumohr reproche à cet endroit à Winckelmann et Mengs de s'être perdus dans la notion de l'idéal et d'avoir cru déceler un aspect supra-naturel de l'oeuvre d'art.

(16) Le principe de l'imitation de la nature, voire de l'imitation de la cabane, est contesté par Durand au nom de la convenance et de l'économie. En quelque sorte, la simplicité est contestée au nom de la simplicité. Même si une telle critique peut paraître radicale, elle fait référence à un minimum de

notions partagées avec l'auteur critiqué : Quatremère de Quincy.

(17) Op. cit., p. 25 : "Hier steht sein Werk, tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten Pfaffenschauplatz des *medii aevi*." (Voilà son oeuvre, avancez-vous et reconnaissez le sentiment le plus profond de la vérité et de la beauté des rapports qui opère sur le théâtre, cureton borné du moyen-âge à partir de l'âme allemande, forte et rude).

(18) Loc. cit. : "Und unser aevum ? hat auf seinen Genius verzichtet, hat seine Söhne umhergeschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln. Der leichte Franzose, der noch weit ärger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Witz, seine Beute zu Einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt aus griechischen Säulen und deutschen Gewölben seiner Magdalene einen Wundertempel." "Stoppeln" pourrait être traduit par "herboriser".

(19) Ibid. : "...unsere geschminkten Puppenmaler..." Goethe leur oppose Dürer, considéré comme viril.

(20) Dans Schriften zur Kunst, pp. 57-60.

(21) En critiquant le Couvent des Capucins de Brongniart dans un article du Journal de Paris de 1783 où il attaque "le gros goût bien mâle". Lire M.-R. Paupe, "Notes sur l'utilisation du

dorique au Couvent des Capucins", dans Alexandre-Théodore Brongniart, 1739-1813, Architecture et décor, cat. d'exp., Paris, 1986, pp. 112-115.

(22) Diderot écrit dans l'Essai sur la peinture de 1765 :
 "Placez la beauté dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui..." (cité d'après Oeuvres, Gallimard, Paris, 1951, p. 1104).

(23) E.-L. Boullée, Architecture, Essai sur l'art, présentation par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968. A propos de la théorie de Boullée, lire aussi Szambien, Symétrie, goût, caractère..., Paris, 1986.

(24) La datation du texte de Boullée n'est pas sûre, mais certaines parties ont été écrites vers 1792. Le texte de Goethe date sans aucun doute de 1795. Dans les deux cas, il s'agit de manuscrits qui n'ont pas été publiés du vivant de leurs auteurs respectifs, et il est incontestable que les textes ont été produits indépendamment. Cependant, il est possible que Goethe et Boullée se soient servi de sources identiques. La publication de l'article "caractère" dans son dictionnaire de 1788 par Quatremère de Quincy est peut-être l'événement qui a provoqué une réflexion approfondie sur le caractère.

(25) "Baukunst", dans Schriften zur Kunst, pp. 108-116, p. 110 : "Die Baukunst ist keine nachahmende Kunst, sondern eine

Kunst für sich, aber sie kann auf ihrer höchsten Stufe der Nachahmung nicht entbehren; sie überträgt die Eigenschaften eines Materials zum Schein auf das andere, wie zum Beispiel bei allen Säulenordnungen die Holzbaukunst nachgeahmt ist; sie überträgt die Eigenschaften eines Gebäudes aufs andere, wie sie zum Beispiel Säulen und Pilaster und Mauern verbindet; sie tut es, um mannigfaltig und reich zu werden, und so schwer es hier vor den Künstler ist immer zu fühlen, ob er das Schickliche tue, so schwer ist es für den Kenner zu urteilen, ob das Schickliche getan sei."

(26) Ibid., p. 112 : "Man kann sagen, dass in der neuern Zeit auf diese Art eine doppelte Fiktion und zweifache Nachahmung entstanden ist, welche sowohl bei ihrer Anwendung als bei der Beurteilung Geist und Sinn erfordern."

(27) "Altdeutsche Baukunst", dans op. cit., pp. 729-731.
Trois ans plus tard, Goethe publie un autre texte à propos du relevé de la cathédrale de Cologne, "Kölner Domriss durch Moller", dans op. cit., pp. 860-861.

(28) "Von deutscher Baukunst", dans op. cit., pp. 950-957.

(29) "Der Oppenheimer Dom", dans op. cit., pp. 1021-1022.

(30) "Architecture antique de la Sicile", ibid., p. 1020 :
"...Nachbildungen der wundersamen Basreliefe und Ornamente,

zugleich mit ihrer Färbung, und erheben uns zu ganz eigenen neuen Begriffen über die alte Baukunst." Goethe a également publié une critique de l'Architecture moderne de la Sicile, ibid., pp. 1018-1019.

(31) "Maximen und Reflexionen", op. cit., p. 1008 : "Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und musste dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen."

(32) Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosophie der Kunst, Darmstadt, 1980 (reprint de l'édition de 1859), pp. 216-242 (§ 107-118). L'expression "erstarre Musik" apparaît p. 237.

(33) Ibid., pp. 228-229 et 237-238.

4. Stieglitz, du néoclassicisme à l'éclectisme.

Christian Ludwig Stieglitz, chanoine à Leipzig, est à juste titre considéré comme un auteur qui, à la charnière du XIX^e siècle, fournit le baromètre des idées en vogue en Allemagne (1). Ses publications semblent en effet dominer le marché du livre jusque dans les années 1820 et sont d'une variété étonnante qui trahit le vulgarisateur habile. Son oeuvre se compose d'une quinzaine de volumes. La première moitié est publiée à l'époque révolutionnaire, la seconde, dans les années 1820. L'auteur s'adapte chaque fois parfaitement à la conjoncture. Le chaînon entre ces deux périodes (de 1809) est un ouvrage consacré à la classification des monnaies et médailles influencé par Millin (2).

Pendant sa première période, Stieglitz se situe dans la succession de Winckelmann en accordant le primat à l'architecture grecque (3), mais son approche est panachée par des éléments tirés de la théorie des caractères, et notamment du traité de Le Camus de Mézières (4). La plupart de ses ouvrages sont alors des compilations, traduites ou réaménagées à partir de publications françaises ou anglaises, pratique courante si l'on songe à l'exemple de Sulzer (5).

Ni Hall, ni Costenoble n'ont pu fournir de modèle à son revirement spectaculaire vers le nationalisme et l'architecture germanique en 1820 (6). Hall s'intéresse en fait à l'origine de l'architecture gothique dans la cabane (7), ce que réfute

Stieglitz car : "Ce n'est qu'un jeu de l'imagination, lorsque des arches gothiques se trouvent décorées en troncs d'arbres, dont les branches se réunissent sous un angle aigu." (8) Et si Costenoble admet reconnaît une véritable beauté à l'architecture gothique (9), il est loin d'accentuer son caractère métaphysique. Pour Stieglitz, l'architecture des Anciens germaniques (Altvordern) nécessite en effet une appréciation tout à fait particulière, un sens pur et naïf, une âme pieuse, et du respect (10). S'il est loin de vouloir prêcher l'utilisation générale des formes gothiques, il les considère néanmoins comme celles qui sont le mieux adaptées aux édifices cultuels chrétiens : "Il faut la (les) reconnaître comme l'art spécifique des églises. Nous ne croyons pas nous tromper en soutenant qu'aucune manière ne correspond à la perfection de la germanique au caractère d'une église chrétienne, car toutes ses formes se réfèrent à la religion, et le terrestre y rencontre si bien le céleste. Si l'on donne la forme d'un temple grec ou romain à une église, comme cela se fait fréquemment, rien que cette idée est contraire à la destination de l'édifice et le sacré est profané par la forme qui rappelle les dieux païens. Nos églises réclament de la lumière, et conséquemment des fenêtres, elles nécessitent des sacristies, des chapelles, des galeries, tout ceci ne va pas de pair avec n'importe quelle forme. Les tours, rajoutées par l'habitude et le besoin à la forme antique, sont encore moins appropriées. Elles donnent un aspect répugnant à l'ensemble, grâce au mélange contradictoire de l'ancien avec le neuf." (11)

Il est évident que ce caractère religieux des formes gothiques ne permet pas d'attribuer aux arabes leur invention. Stieglitz renverse l'assertion traditionnelle et considère que les Arabes ont emprunté l'ogive aux Allemands (12).

A partir de cet ouvrage dont les thèses fondamentales doivent beaucoup à Goethe (13), Stieglitz procède en 1827 à une réécriture de l'histoire de l'architecture qui intègre désormais la période moderne (14). En 1834, il parvient à une nouvelle vision tripartite de l'évolution stylistique dans l'histoire. Il cite lui-même Schinkel, Weinbrenner, Moller, Klenze, ainsi que les publications d'Ottmer et de Hege (15), mais la lecture de Hübsch (1828) a du être prépondérante.

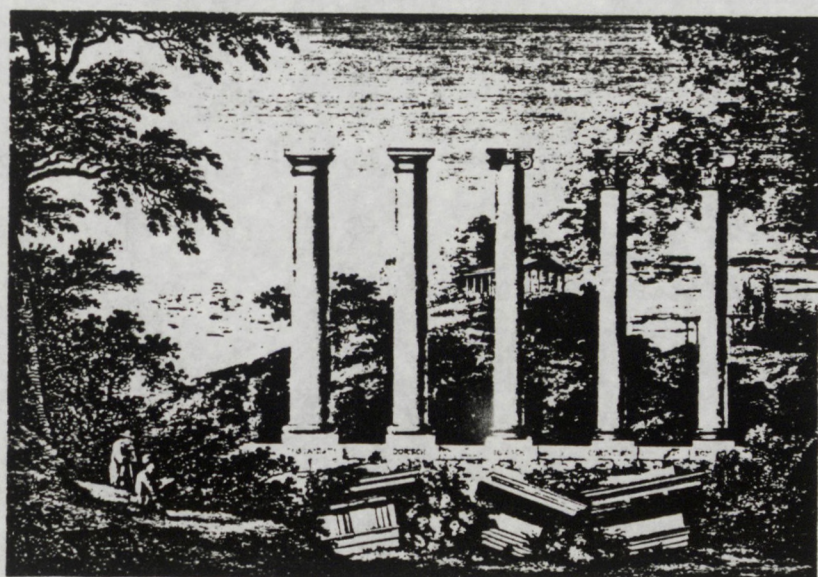
Il distingue trois styles : le grec, le byzantin (ou "Rundbogenstyl"), le germanique (ou "Spitzbogenstyl"). "Le premier est le style classique, l'art à l'état de sa perfection, essentiellement provoqué par la raison. Le second qui naquit du premier à l'époque de sa décadence, reçut un charme particulier du pittoresque qui lui est propre. Le troisième s'éleva par le romantique, par l'imagination qui donna existence à ses créations. Nous trouvons ici trois systèmes, le système horizontal propre à l'art grec, le système vertical de l'art allemand, et une réunion des deux, ou un passage du premier au dernier, dans le système byzantin." (16) Ce trois styles formant le "cercle parfait de l'art" (17), ils se prêtent tous à l'imitation.

Malheureusement, Stieglitz renonce à approfondir l'idée de ce cercle parfait et à le définir par rapport à la Renaissance appelée chez lui style italien (18). Visiblement il ne s'agit pas d'une ronde cyclique basé sur la répétition des phases de la civilisation, mais d'un cercle conceptuel qui embrasse les possibilités formelles de l'architecture telles qu'elles se sont manifestées dans l'histoire. Celle-ci est ramenée à trois systèmes qui représentent les versants d'une combinatoire, mais où il n'existe aucun progrès, aucun système de valeurs qui établirait par exemple une supériorité du système vertical par rapport au système horizontal comme ce sera le cas chez Rosenthal. On comprend pourquoi l'ouvrage de Stieglitz s'achève par un hommage très appuyé à "Dürand" (19).

Toutefois, il semble exister une différence entre les systèmes qui se manifestent dans l'histoire et les styles dont Stieglitz recommande la pratique. En réalité, l'architecture grecque ne convient à aucun des programmes cités et elle est en quelque sorte résorbé dans le style italien qui "s'accorde avec les trois systèmes" (20). Celui-ci serait approprié aux édifices publics, aux palais, aux habitations; le style byzantin ou "Rundbogenstyl" conviendrait aux hôtels de ville, aux écoles, aux bourses et aux théâtres. Les églises pourraient adopter aussi bien le style byzantin que le style germanique. Ce dernier obtient néanmoins la préférence (21).

Caractère, destination, système, style désignent successivement un même référent, mais en fin de parcours, se dessinent les

ouvertures vers l'éclectisme et vers l'histoire de l'architecture.



STIEGLITZ

Notes Stieglitz.

(1) Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, Munich, 1985, pp. 331-333. Voir aussi à propos de Stieglitz, Schütte.

(2) Versuch einer Einrichtung antiker Münz-Sammlungen zur Erläuterung der Kunst des Alterthums, Leipzig, K. Tauchnitz, 1809. L'utilisation massive des monnaies antiques pour la reconstitution archéologique a toutefois déjà été pratiquée par les piranésiens français, et notamment par Pâris. La réflexion sur la numismatique étant celle qui permet l'élaboration de notions chronologiques plus précises, le rôle de ce travail dans l'oeuvre de Stieglitz peut correspondre à la mise en cause de son anticomanie "aveugle".

(3) On peut citer entre autre Geschichte der Baukunst der Alten, Leipzig, 1792; Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst... ein Handbuch für Staatswirthe, Baumeister und Landwirthe, 5 vol., Leipzig, C. Fritsch, 1792-1798 (l'ouvrage est organisé alphabétiquement); Die Baukunst der Alten, ein Handbuch für Freunde der Kunst, nebst einem architektonischen Wörterbuche (en cinq langues), Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1796; Plans et dessins tirés de la belle architecture, ou Représentations d'édifices exécutés ou projetés en 115 planches, avec les explications nécessaires. Le tout accompagné d'un traité abrégé sur le beau dans l'architecture (en français; Leipzig était alors le centre d'édition le plus important de l'Allemagne),

Leipzig, Voss, 1798- 1800; Archaeologie der Baukunst der Griechen und Römer, 3 vol., Weimar, 1801.

(4) Encyclopädie..., t. I, 1792, article caractère, pp. 469-494. L'ouvrage de Le Camus de Mézières (Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations, 1780 avait été traduit en allemand dans le Magazin der bürgerlichen Baukunst).

(5) L'ouvrage de 1796 est ainsi traduit de la deuxième édition d'un ouvrage anglais, Rudiments of Ancient Architecture, Londres, 1794. Plans et dessins... est compilé à partir du Vitruvius Britannicus, de Blondel et de Briseux.

(6) Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, Leipzig, G. Fleischer, 1820 (le vol. du texte est accompagné par un vol. de planches). La même année, chez le même éditeur, Stieglitz fait paraître les Archäologische Unterhaltungen.

(7) James Hall, Essay on the Origin, History, and Principles of Gothic Architecture, Londres et Edimbourg, 1813 est cité dans Von altdeutscher Baukunst, p. 18. Lire aussi David Watkin, The Rise of Architectural History, Londres, 1983, p. 56.

(8) Stieglitz, 1820, pp. 13-14 : "Nur ein Spiel der Phantasie ist es, wenn gothische Bogen sich finden mit Verzierungen aus Baumstämmen, deren Aeste sich oben unter einem spitzen Winkel vereinen, nicht Hindeutung auf den Ursprung des Spitzbogens." L'auteur cite comme exemple l'église Sainte-Marie à Zwickau

(1453-1470).

(9) Pour Costenoble, voir ci-dessous. Les églises gothiques sont qualifiées de "Gebäude von wahrer Schönheit", p. 4 de son ouvrage de 1812.

(10) Stieglitz, 1820, p. 5 : "...ihr gebührt auch als Kunst alle Achtung, als religiöse Kunst, die den Gott geweihten Sinn unserer Altvordern deutlich ausspricht (...) Diesen jedoch zu erkennen, wird ein reiner kindlicher Sinn erfordert, ein frommes Gemüth, und wem dieses mangelt, der gehe vorüber und vergreife sich nicht an dem Heiligen." ("On lui doit tout notre respect en tant qu'art, en tant qu'art religieux qui énonce clairement le dévouement à Dieu de nos aïeux. Sa perception demande un sens naïf, une âme pieuse, que celui qui n'en dispose, passe et qu'il ne touche pas au sacré.")

(11) Ibid., p. 11 : "...sie ist vielmehr als eigenthümliche Kirchen-Baukunst anzuerkennen. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir behaupten, dass keine Baukunst dem Charakter einer christlichen Kirche so vollkommen angemessen ist, als die altdeutsche, da alle ihre Formen auf Religion sich beziehen, und mit dem Irdischen das Himmlische so trefflich vereint ist. / Gibt man der Kirche die Form eines griechischen oder römischen Tempels, wie es häufig geschieht, so ist schon die Idee der Bestimmung des Gebäudes zuwider und das Heilige wird durch die Form entweiht, die an heidnische Götter erinnert. Unsere Kirchen verlangen Licht und folglich Fenster, sie bedürfen Sakristeyen,

Capellen, Emporkirchen, alles dieses passt nicht zu jeder Form. Noch weniger ihr angemessen sind die Thürme, durch Gewohnheit und Bedürfnis herbeygeführt, der antiken Form beygefügt werden. Sie geben dem Ganzen ein widerliches Aussehen, durch die so stark sich widersprechende Vermischung des alten mit dem neuen."

(12) Ibid., p. 15.

(13) Voir ci-dessus. Stieglitz rappelle Goethe, p. 247 : "Was man in der Jugend, hat man im Alter in Fülle." ("Vieillard, on dispose en abondance de ce qu'on a désiré dans sa jeunesse"). On se demande quel est le sens de cet aphorisme lorsqu'on l'applique à l'architecture gothique.

(14) Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuesten Zeiten, Nuremberg, F. Campe, 1827.

(15) Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst, Leipzig, G. Schaarschmidt, 1834. Il s'agit de nouveau d'une histoire générale de l'architecture en deux parties (origines et antiquité; Moyen-âge et époque moderne). Les architectes et auteurs mentionnés sont cités p. 179.

(16) Ibid., p. 179 : "Der erste ist der classische, die vollkommene Ausbildung der Kunst, wobei der Verstand hauptsächlich wirkte. Der zweite, der bei dem Verfalle des erstem aus diesem hervorging, erhielt durch das ihm beiwohnende Malerische einen eigenthümlichen Reiz. Der dritte erhob sich

durch das Romantische, durch die Phantasie, welche seinen Schöpfungen das Dasein gab. Wir finden hier drei Systeme, das Horizontale, der griechischen Kunst eigen, das Verticale in der deutschen Kunst, und eine Vereinigung beider, oder den Uebergang aus dem Ersteren in das Letztere, im Byzantinischen."

(17) Ibid., "...den vollkommenen Kreis der Kunst".

(18) Ibid., pp. 179-180 : "...neuere italienische Styl..., der mit allen drei Systemen sich befreundet."

(19) Ibid., pp. 189-190.

(20) Cf. note 18.

(21) Résumé de pp. 180-188.

5. Aloys Hirt, ou la complémentarité de la théorie et de l'histoire.

Aloys Hirt (1759-1837) est archéologue au même titre que Quatremère de Quincy. Il appartient à la même génération que Durand ou Dufourny, avec lequel il était d'ailleurs lié amicalement. Hirt a longuement séjourné à Rome (1782-1796), sans pour autant être réellement frappé par la tendance prééminente des dernières années pré-révolutionnaires : le bouleversement des méthodes dans le relevé des édifices antiques, telle qu'il se révèle dans les travaux de Percier ou de Legrand et Molinos.

L'intérêt pour la méthode ne lui fait pas défaut, mais il se dirige essentiellement vers une critique des sources littéraires antiques et contemporaines. On décèle une perspicacité étonnante dans sa première publication, les Observations sur le Panthéon de 1791 (1) où il entreprend de répondre à trois questions : quel est le fondateur du Panthéon, quelle a été sa destination et comment se présentait-il à l'origine. La restitution est élaborée à partir des relevés de Desgodetz, alors très contestés dans les milieux français.

Après son retour à Berlin où il occupera une chaire à l'Académie d'architecture, Hirt consacra l'essentiel de son travail à l'élaboration de deux grands ouvrages : L'Architecture selon les principes des Anciens, et l'Architecture des Anciens, dont la rédaction et la publication ne sont achevées qu'en 1827(2).

Ces écrits, un cours d'architecture suivi d'une histoire

générale de l'architecture, s'inspirent très nettement de Durand et réussissent, jusqu'à un certain degré, à se supplanter à cet ouvrage dans les pays germaniques. Parmi les lecteurs de Hirt, on trouve Hegel aussi bien que Klenze.

D'autres travaux de Hirt de moindre importance se rattachent plus ou moins étroitement à son grand projet. Dädalus und seine Statuen de 1802 (3) par exemple, représente une tentative de reconstitution d'authentiques costumes à l'antique à l'occasion d'un bal masqué donné dans la haute société berlinoise. Si en 1810, Hirt est préfacier d'un ouvrage de Rödlich sur les "pavés à la vénitienne" (4), il doit cet honneur à la publication de son premier grand ouvrage en 1809.

Deux fascicules publiés dans cette même année, mais qui contiennent des conférences données à l'Académie des sciences de Berlin en 1804, méritent une attention particulière. Ils traitent de la reconstitution du temple de Diane d'Ephèse, et de celle du temple de Salomon(5).

Les deux reconstitutions seront par ailleurs reprises dans l'ouvrage sur l'histoire de l'architecture.

Les réflexions sur le temple de Diane confirment l'approche critique des sources : Salmasius, Perrault, Poleni, Caylus se voient reprocher des restaurations arbitraires. Hirt reprend un par un les renseignements contenus dans les écrits des auteurs antiques et présente ses résultats sous une forme désormais classique dans l'archéologie allemande, en procédant de l'historique à la reconstitution, puis à la description.

Fig. IV.

Taf. III.

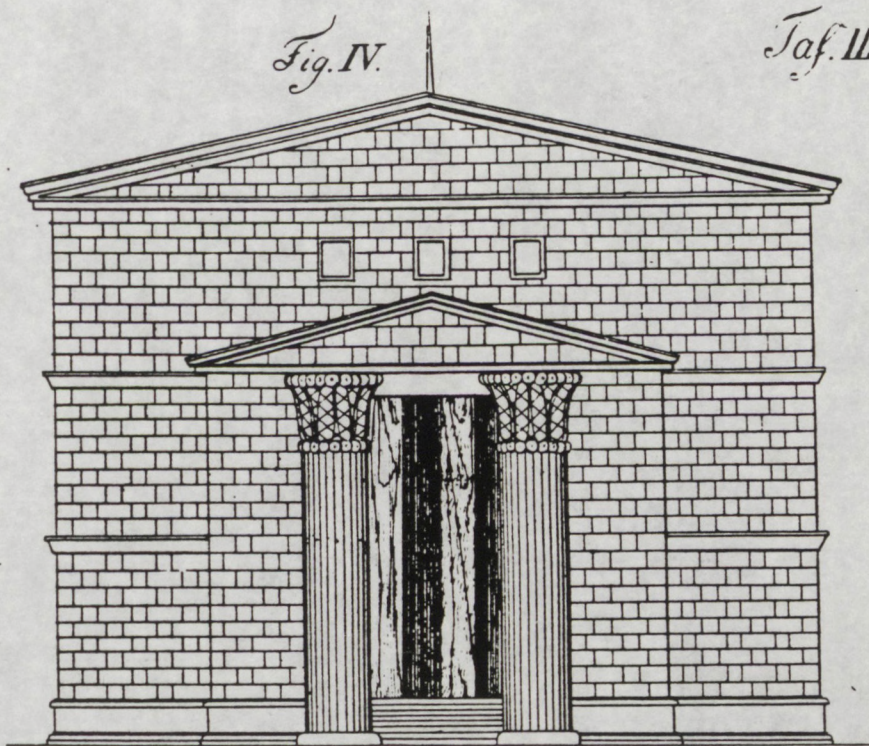
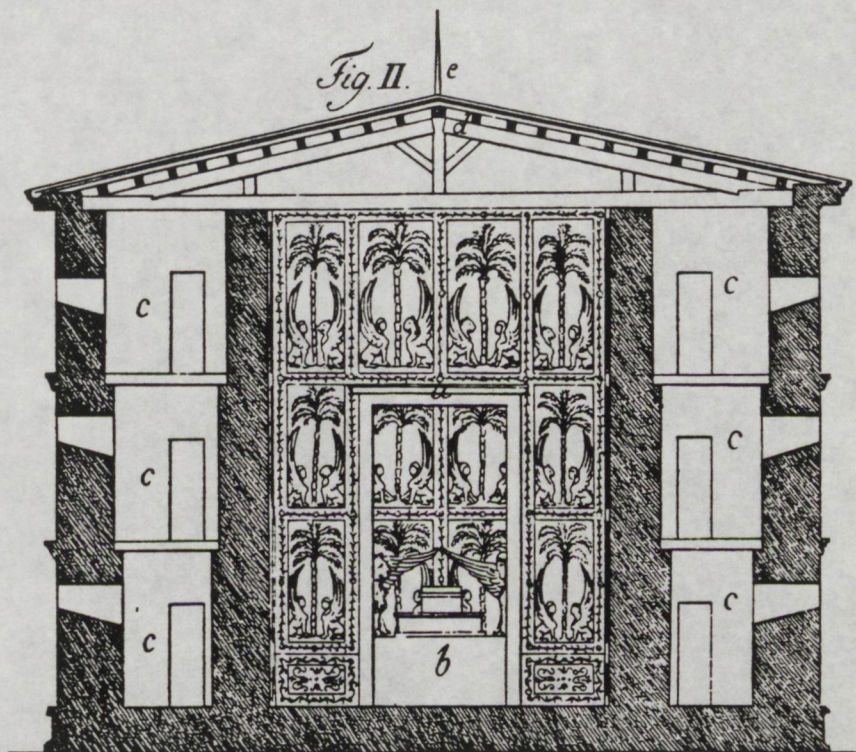


Fig. II.



Hirt, le temple de Salomon.

Mais c'est la restauration du temple de Salomon qui pose de façon cruciale des problèmes de méthode. Dans le sillage d'une historiographie de l'architecture inspirée par la théologie, cet édifice se situe en effet à l'origine de l'architecture et occupe une place comparable à celle de la cabane primitive dans la théorie de l'architecture "laïque". Et les textes anciens disponibles ne sont ni des récits de voyage ni des travaux géographiques. Hirt est contraint à examiner l'authenticité de la Sainte Ecriture. Sans la moindre ironie, il avance que Dieu lui-même a fourni les plans de cet édifice à David (6). Mais le zèle religieux aurait trop présidé à de nombreuses recherches : Hirt peut citer à son appui le théologien Michaelis. Y a-t-il ici une réminiscence de protestantisme, ou assiste-t-on simplement à la mise en place d'une approche scientifique de l'histoire ? Pour l'archéologue allemand, la science et la foi sont deux domaines qu'il convient de distinguer soigneusement : "Il va de soi qu'aucun préjugé religieux ni aucune opinion préconçue doit se mêler à toute recherche historique qui aspire à quelque valeur. Personne ne sera choqué si je n'acorde ici aux écritures saintes des juifs que le degré de crédibilité mérité par leur valeur historique intérieure (interne). Je n'ai ni la profession ni les connaissances qui m'autorisent à distinguer le Divin de l'humain dans les Saintes Ecritures."(7)

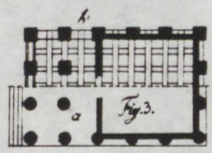
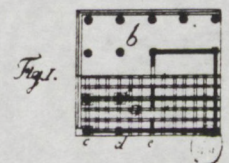
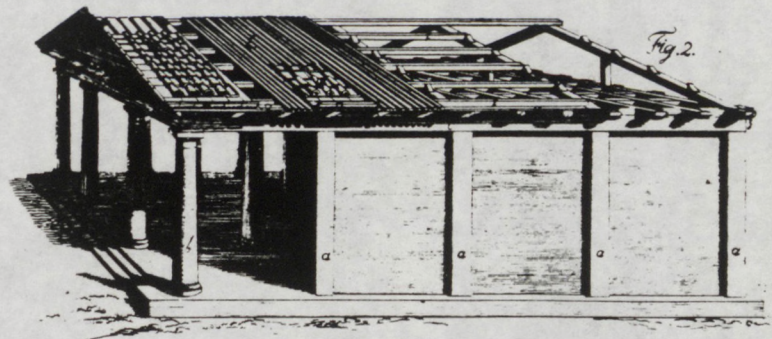
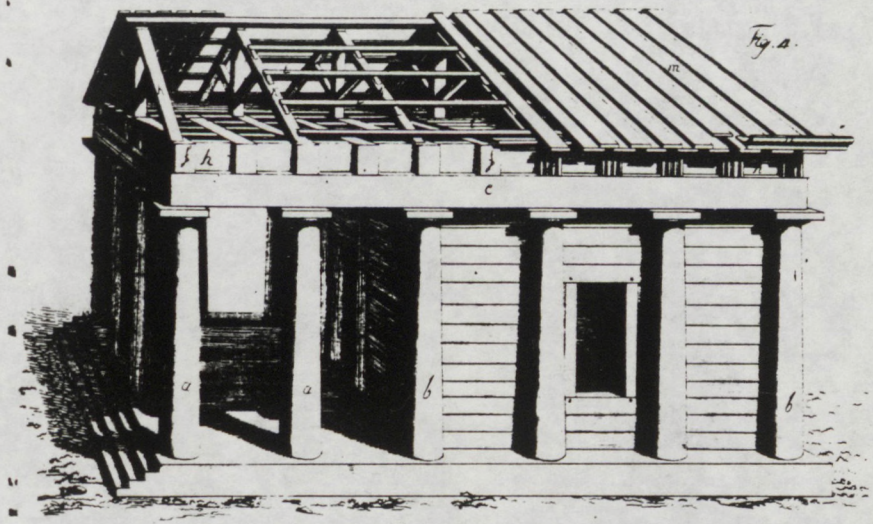
Il procède donc à une dissection des textes et constate que l'articulation entre différents espaces intérieurs demeure

difficile à déterminer, et notamment la forme précise et l'accès au lieu situé au-dessus de l'arche d'alliance. Plus encore, l'éclairage de l'intérieur de la tente sacrée semble poser problème. Pour Hirt, tout ceci confirme la validité d'une proposition audacieuse que Ben David formula dans un courrier adressé à Lichtenberg en 1797: Moïse n'aurait-il pas connu l'électricité qui aurait servi à alimenter le feu sacré?(8)

Les dispositions spatiales rapportées dans la Bible doivent trouver une explication raisonnable; l'histoire de l'architecture est un espace de la raison, et à défaut d'une autre explication, Hirt préfère une proposition invraisemblable du point de vue de l'histoire des techniques à un mystère.

La méthode scientifique s'applique aussi bien à l'histoire qu'à la théorie. Toutes deux ne constituent de toute façon que les côtés pile et face d'un même domaine, car "le domaine historique (doit servir) et de fondement et de source de connaissances dont on déduit les principes architectoniques"(9). L'esprit de méthode se révèle dans la présentation très structurée de la doctrine divisée en paragraphes numérotés (Stieglitz procède de la même manière), puis surtout dans l'élaboration d'un théorème permettant de vérifier le caractère scientifique de l'architecture que Hirt considère comme son invention la plus audacieuse. "Peut-on traiter l'architecture d'une façon systématique et scientifique?"(10)

L'architecture se distingue cependant de la science.



Hirt, la construction de la cabane.

"L'architecture est la doctrine ou la somme des connaissances et facultés qui nous mettent à même de projeter et d'exécuter toute sorte d'édifice en correspondance avec son but (zweckmässig). L'art se distingue de manière fondamentale de la science : facultés intellectuelles et connaissances seules ne sont pas suffisantes comme dans celle-ci, mais il demande aussi des capacités physiques, de l'adresse mécanique et manuelle."(11) Ce qui porte les sciences auxiliaires de l'architecture à un nombre considérable : géométrie, hydraulique, physique, chimie, histoire, langues, philosophie, musique, médecine, droit..., etc.

Le but de l'architecture est triple, et sur ce point là, Hirt s'inspire nettement de Blondel : la bonne construction et disposition (Anordnung, Eintheilung), la beauté. Encore faut-il définir cette dernière, car il existe une différence entre l'architecture d'une part et la peinture et la sculpture d'autre part. Celle-ci se rapporte à celles-là comme la rhétorique à la poésie. "Pour celle-ci, le but principal est d'influencer la sensation esthétique par le moyen du beau. Celle-là par contre, ne veut pas simplement plaire; elle vise également à instruire et à convaincre."(12) Le caractère utilitaire n'est aucunement en contradiction avec l'aspiration à la beauté, mais il établit la différence la plus importante entre l'architecture et les arts plastiques : le rapport à l'imitation.

A ce point, Quatremère de Quincy est désavoué et même Durand est dépassé. Pour ce dernier, le but de l'architecture n'est pas

d'imiter; pour Hirt, l'architecture n'imite point. "Son essence repose sur les lois d'une mécanique correcte pour laquelle la nature ne fournit aucun modèle."(13) L'expérience et la raison fournissent les matériaux de la création architecturale; supposer l'imitation de la grotte ou même de la cabane est une absurdité. Et on ne saurait retrouver un Polyclète de l'architecture : celui-ci "n'avait pas besoin d'inventer son objet; il existait déjà."(14)

En architecture, la beauté se développe sur le fondement d'une bonne construction et d'une disposition utile, et il s'agit de respecter six points principaux très librement dérivés de Vitruve et dont le modèle français demeure également diffus : la proportion relative (Verhältnismass), la symétrie (Gleichmass), l'eurythmie (Wohlgereimtheit), la simplicité des formes (Einfachheit der Formen), le matériau et les masses, la décoration (Verzierung).

Reste à établir le théorème (Prüfungs-Satz) de l'architecture. Celui-ci n'est pas à proprement parler déduit des autres, mais les supplante comme un deus ex machina. "A ma connaissance, personne n'a essayé jusqu'à présent de formuler un tel théorème. Nous osons le faire et proposons d'avancer l'art de caractériser (Charakteristik, 15) comme le principe suprême et déterminant de toute l'architecture. Nous résumons sous la notion "Charakteristik" toutes les propriétés qui appartiennent individuellement à un objet ou qui le distinguent de chaque autre."(16) Une fois le mot de passe prononcé, il suffit de

l'appliquer aux trois buts de l'architecture :

Si l'architecte a satisfait aux exigences de la

construction,

disposition,

beauté,

l'édifice doit afficher le caractère de

la durée.

sa destination.

l'agrément. (17)

Pour Hirt, "le triple art de caractériser est le principe où se concentrent comme dans un foyer toutes les lois et règles; et la perfection architectonique naît de cette réunion." (18)

Dans cette constellation quelque peu rigide par rapport aux théories du caractère en France, c'est la destination qui pose problème. L'ouvrage théorique de Hirt ne contient que quelques remarques laconiques sur la convenance (19), car il considère en effet que la doctrine des types d'édifices constitue un domaine entièrement à part qu'il traitera à la suite de l'histoire de l'architecture. La théorie ne fixe que les principes généraux, valides en tous lieux et temps (la majeure partie de l'Architecture selon les Anciens est consacrée à l'explication des ordres d'architecture); les usages et les besoins varient tant au cours de l'histoire qu'il lui paraît absurde de fonder la doctrine des types sur les seuls exemples de l'antiquité gréco-romaine (20). Les convenances font partie de l'histoire de l'architecture.

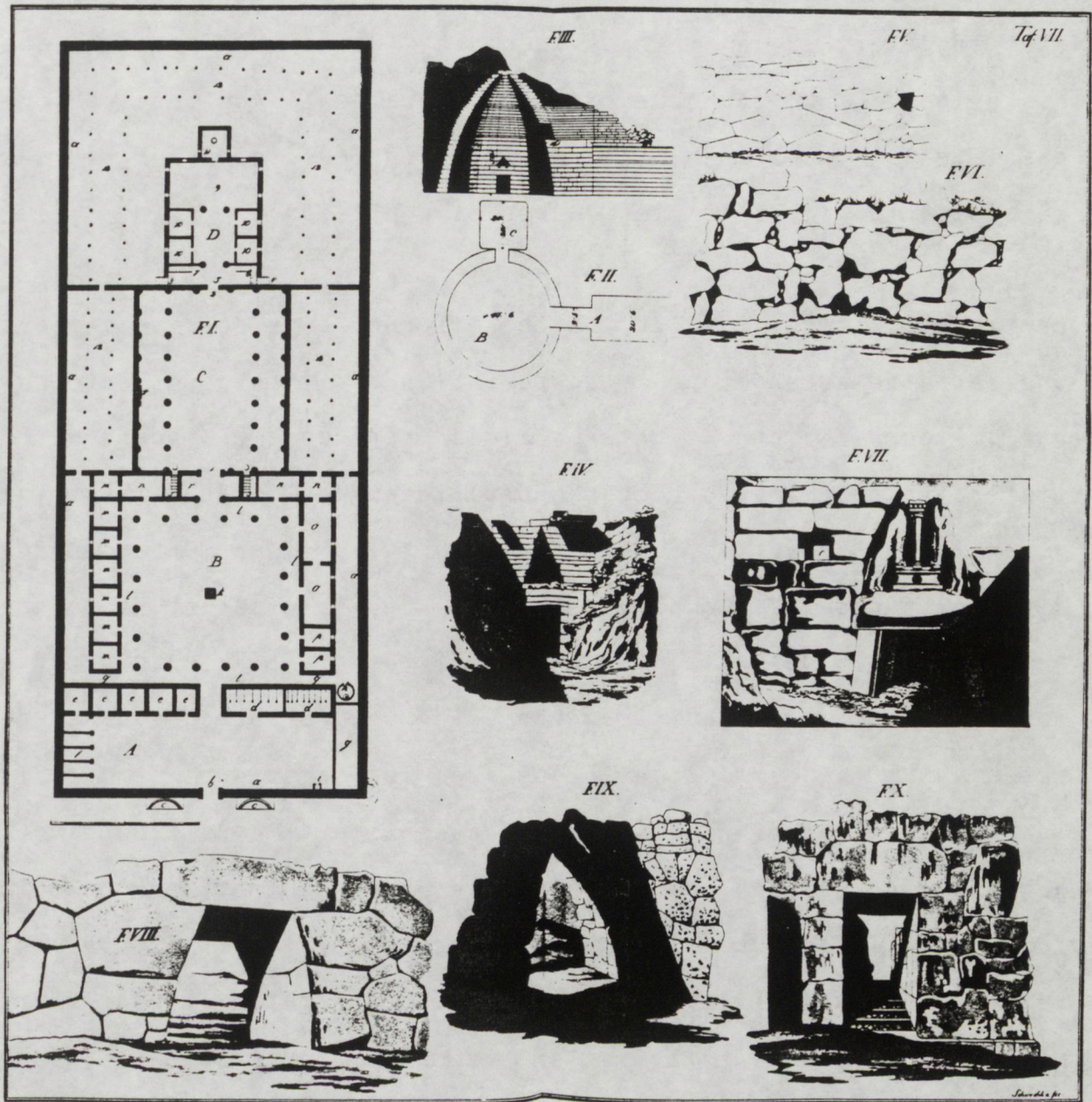
La manière de séparer théorie et histoire, l'importance accordée au caractère, l'attention spécifique portée aux types d'édifices, le choix des principes de l'architecture et de la beauté architecturale même sont autant d'éléments qui renvoient au contexte français. On pourrait s'attendre à une large utilisation d'ouvrages français lors de la rédaction de l'Architecture selon les Anciens. Or si l'on examine la liste des sources de Hirt, il n'en est rien.

Pour l'architecture grecque, il s'est servi de Stuart, Revett, Chandler, ainsi que de J. Hawkins et R. Smirke. Les publications de Leroy, Choiseul-Gouffier, Cassas, Houël et Saint-Non sont condamnées en bloc. Une seule parenthèse favorable est ouverte au bénéfice de Dufourny (alors que son ouvrage n'a jamais été publié, 21). Paoli et Delagardette représentent Paestum; Desgodetz et Piranèse ont servi à l'analyse des édifices romains(sic), ce qui prouve que Hirt ne craignait ni l'absence d'authenticité, ni le pittoresque... Adams fait autorité pour Spalatro, Clérisseau pour Nîmes, et Wood pour Balbek et Palmyre. Avec Pococke, Norden et Denon, il n'y a aucune surprise quant à l'architecture égyptienne. Et ce n'est que dans le domaine de l'architecture du moyen-âge - considérée comme importante car elle fournit l'exemple négatif - qu'apparaît le premier auteur allemand : la publication de la Marienburg par Frick d'après les dessins de Gilly. Pour la partie théorique relative aux édifices gothiques, Hirt s'est néanmoins référé à un auteur anglais, Murphy.

Ce panorama des sources contemporaines de Hirt est certes étrange, voire lacunaire. Les auteurs majeurs de Voyages pittoresques français sont écartés au nom de l'inexactitude; les véritables théoriciens n'y apparaissent pas; et l'on soupçonnerait volontiers Hirt de les passer sous silence pour mieux mettre en valeur l'originalité de son entreprise. En somme, on pourrait déceler une ambition d'occuper le marché allemand allant de pair avec le refus de l'influence française, le tout paré d'une sorte d'honnêteté scientifique.

Cette impression se confirme à l'examen visuel de l'Histoire de l'architecture. De prime abord, les planches de ce travail datant des années 1820 sont une refonte du Grand Durand augmentée essentiellement dans deux parties : l'architecture égyptienne et l'architecture de l'âge mythique et de la première période historique grecque (22). Ce faisant, Hirt réussit partiellement à éliminer ce qui faisait l'homogénéité des planches de Durand, nullement mentionné par ailleurs : l'unité de l'échelle, l'exclusion de la représentation en perspective et l'usage constant de la gravure au trait. Mais au fond, les principes de la représentation importent peu à Hirt : l'authenticité malgré tout, et le primat de l'antique sont ses deux chevaux de bataille.

L'histoire est le flambeau (Fackel) de la théorie et de la pratique architecturales. Il existe un rapport de réciprocity exacte entre théorie et histoire(23) qui se limite cependant à l'architecture gréco-romaine, car l'architecture du moyen-âge ne

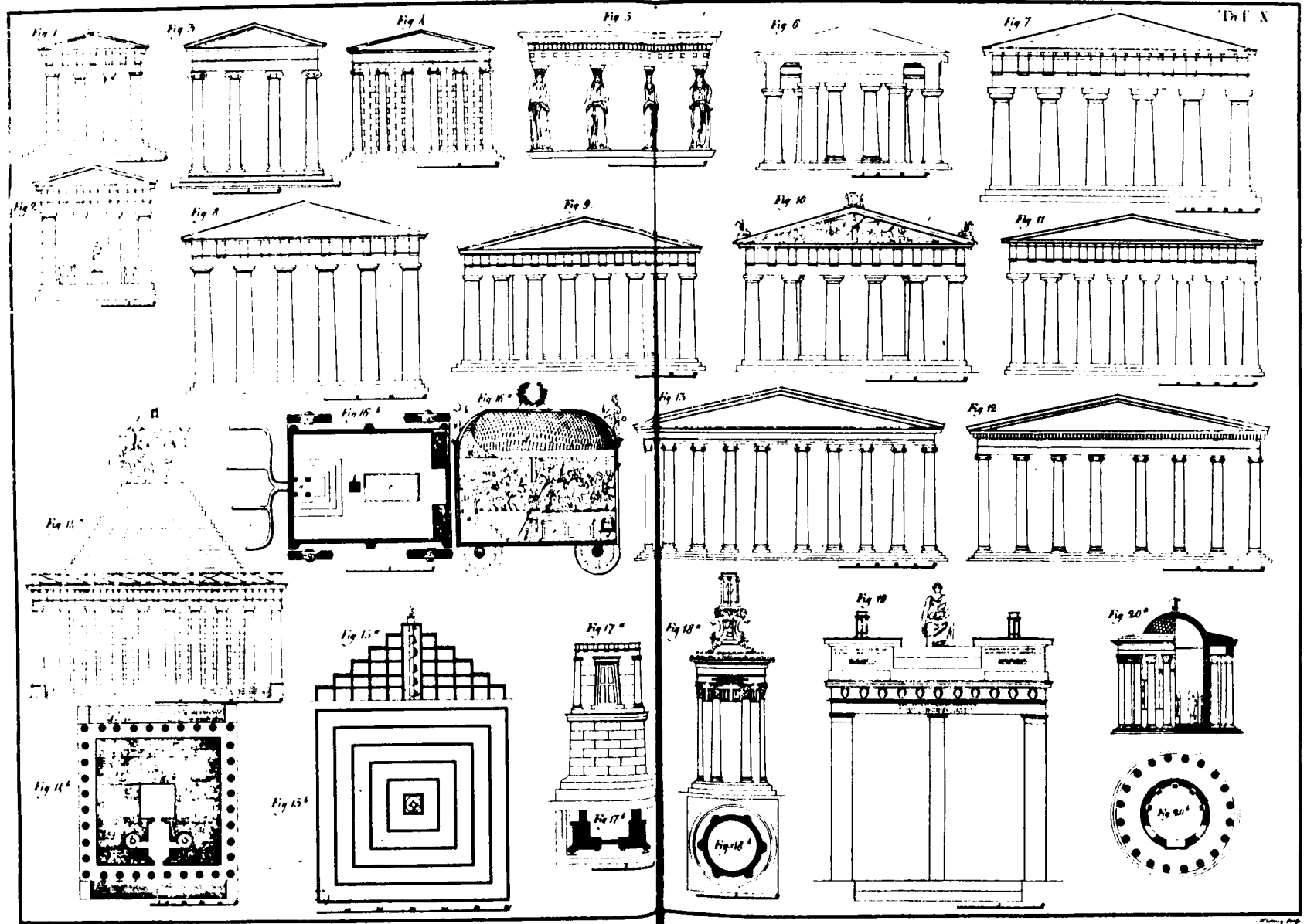


Hirt, la première architecture grecque.

dispose que d'une valeur négative pour l'étude de l'architecture tout en étant d'un intérêt certain (Reiz) du point de vue historique. Deux approches de l'histoire de l'architecture sont possibles : l'analyser selon ses principes généraux et des périodisation ou, selon les genres d'architecture.

Derrière l'affirmation de cette réciprocité se dessine en fait une certaine autonomie de l'appréciation de l'histoire, entendue par ailleurs d'une manière assez généreuse : pour Hirt, l'histoire de l'architecture est inséparable de l'histoire générale des peuples, et lorsqu'on lit l'énumération des différents aspects à considérer, on ne peut s'empêcher de songer à la formule générale de Semper. Hirt écrit : "L'architecture comporte tout ce qui concerne les différentes sortes de matériaux, l'aspect scientifique de la technique et de la conduite du chantier, ainsi que l'essence et l'esprit de divers genres de décoration. Dans l'histoire de l'architecture, on doit considérer les débuts, l'évolution successive, les inventions, et le degré de civilisation auquel s'est arrêté un peuple ou une période (relativement à son architecture), puis sa dégradation et la décadence. On n'en peut cependant pas séparer l'historique des édifices individuels, car l'architecture ne se démontre qu'à partir des édifices et de leurs vestiges."(24) Dans ce texte, Hirt distingue entre une architecture idéale d'une part ("Bau") et les édifices concrets ("Gebäude") d'autre part. On s'étonne de l'importance accordée à la technique, et de la prudence implicite vis-à-vis la reconstitution de l'idéal. Cependant Hirt ne parvient pas à briser le schéma cyclo-progressiste sous-

Hirt, temples et mausolées.



jaçant à sa vision de l'histoire.

Il divise l'histoire en cinq périodes :

- 1) l'âge mythique et la première période historique qui s'étend jusqu'aux premières olympiades.
- 2) depuis Cypselus jusqu'aux batailles de Salamis et Plataeae (période correspondante aux olympiades 30-75).
- 3) depuis la libération de la Grèce jusqu'à la mort d'Alexandre (période égale aux olympiades 75 - 114 = jusqu'en 323).
- 4) Depuis la mort d'Alexandre jusqu'à Actium (31 a. J.C.).
- 5) la période des empereurs depuis Auguste jusqu'à Constantin, 330. (25)

Curieusement, cette périodisation ne correspond qu'en peu de choses à l'histoire des styles, mais suit l'histoire politique de l'Antiquité. Cette "historicisation" ne conduit Hirt pas à se préoccuper de plus près du Moyen-âge. L'approche de l'histoire de l'architecture demeure ainsi bâtarde car sélective. Malgré un nombre plus important de sources utilisées dans la partie historique (26), la complémentarité s'avère un tour de force appuyé sur la doctrine du primat de l'antique.

Le troisième volume de cette Histoire le confirme. L'esprit positif y cède à la convention et au vitruvianisme. L'approche selon les genres ne peut s'appliquer qu'à l'architecture antique, et les onze genres sont principalement fondés sur Vitruve (27). La faiblesse par rapport à la Théorie de Hirt et

par rapport à ses prédécesseurs français est flagrante. L'archéologue ne parvient pas à sortir du cercle de la tradition en reliant les types d'édifices à la théorie des caractères. L'éloge qu'il s'attribue lui-même dans sa préface paraît ainsi passablement creux : "En poursuivant toujours son but élevé, il n'écrit jamais en sacrifiant au Zeitgeist."(28).

Notes Hirt.

(1) Osservazioni storico-architettoniche sopra il Panteon, Rome, Pagliarini, 1791 (par Luigi Hirt). Lire Krufft, pp. 334-335 (cite Adolf Heinrich Borbein, "Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert", in Berlin und die Antike, Berlin, 1979, pp. 106 sq.)

(2) Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, Berlin, Realbuchhandlung, 1809; Die Geschichte der Baukunst bei den Alten, 3 vol. en 2 t., Berlin, 1821-1827.

(3) Dädalus und seine Statuen : ein pantomimischer Tanz. Bei Gelegenheit einer Carnevals-Festlichkeit..., Berlin, J. D.(?) Sander, 1802. Cet ouvrage est illustré de douze planches en couleur qui représentent les costumes mythologiques portés à la Cour de Berlin le 23 mars 1802.

(4) H. F. Rödlich, Méthode de construire des pavés (terrazzo) à la vénitienne en retaille de marbre, Berlin, C. A. Platen, 1810.

(5) Der Tempel der Diana zu Ephesos, Berlin, Johann Friedrich Weiss, 1809 (conférence lue à l'Académie royale des sciences de Berlin, le 4 janvier 1804); Der Tempel Salomons, Berlin, Johann Friedrich Weiss, 1809 (conférence lue devant la même assemblée, le 1er décembre 1804).

(6) Der Tempel Salomons, p. 6 : "...Ein Bau, wozu Gott selbst

die Risse seinem Liebling David übergab."

(7) Ibid., p. 9 : "Es versteht sich, dass bei jeder geschichtlichen Forschung, welches Anspruch auf Werth machet, weder religiöses Vorurtheil, noch irgend eine vorgefasste Meinung sich einmischen darf. Es wird daher Niemand befremden, wenn ich hier den heil. Büchern nur jenen Grad an Glaubwürdigkeit einräume, als ihr innerer geschichtlicher Werth ihn zu verdienen scheint. Ich habe weder den Beruf, noch die Kenntnisse, das Göttliche der heil. Schriften von dem Menschlichen in denselben zu unterscheiden."

(8) Ibid., p. 27. Ce courrier a été publié dans le Berlinische Archiv der Zeit, octobre 1797. Ben David a également publié un essai intitulé "Ueber griechische und gothische Baukunst", in Die Horen, t. III, 1795, pp. 87-102 (Kruft, p. 611).

(9) Die Baukunst..., p. VII : "...dass das Geschichtliche uns nur als Grundlage und Erkenntnisquelle gedient hat, um daraus die architektonischen Grundsätze zu entwickeln."

(10) Ibid., p. 22, § 3 : "Ist die Baukunst einer systematischen, wissenschaftlichen Behandlung fähig?"

(11) Ibid., p. 1, § 1 : "Die Baukunst ist die Lehre, oder der Inbegriff derjenigen Kenntnisse und Fertigkeiten, durch welche man in Stand gesetzt wird, jede Art von Bau zweckmässig zu entwerfen und auszuführen. Die Kunst unterscheidet sich von der

Wissenschaft wesentlich dadurch, dass Geistesfähigkeiten und Kenntnisse allein bey jener nicht hinreichen, wie bey dieser; sondern dass dazu auch körperliche Anlage, mechanische Geschicklichkeit, Handfertigkeit und Sinnesübung gehört."

(12) Ibid., p. 21 : "Bey dieser ist der Hauptzweck durch das Schöne auf das ästhetische Gefühl zu wirken. Jene hingegen will nicht bloss gefallen; ihr Streben geht auch dahin zu belehren und zu überzeugen."

(13) Ibid., p. 27 : "Die Architektur ist keine nachahmende Kunst... Ihr Wesen beruht auf den Gesetzen einer richtigen Mechanik, wovon die Natur kein Modell zur Nachahmung aufgestellt hat."

(14) Ibid. : "Polyklet hatte nicht nöthig seinen Gegenstand zu erfinden; er war schon da..."

(15) Il y a ici un problème de traduction : "Charakteristik" recouvre ce que Quatremère de Quincy appelle le caractère distinctif, et non le caractère essentiel. Le sublime est en quelque sorte exclu de la définition de Hirt.

(16) Die Baukunst, p. 22 : "Es ist mir nicht bekannt, dass bis jetzt irgend jemand versucht hätte, einen solchen Prüfungssatz aufzustellen. Wir wagen es, und bringen die Charakteristik, als oberstes und leitendes Prinzip für die gesamte Baukunst, in Vorschlag. In dem Begriff "Charakteristik" fassen wir alle jene

Merkmale zusammen, welche einem Dinge eigenthümlich zukommen oder wodurch sich ein Ding von jedem andern individuell unterscheidet."

(17) Ibid. (construction/ Dauer; Anordnung ou Eintheilung/ Bestimmung; Schönheit/Charakter des Wohlgefälligen).

(18) Ibid., pp. 22-23 : "Diese dreyfache Charakteristik ist das Prinzip, worin sich alle Gesetze und Regeln, wie in einem Brennpunkte konzentrieren; und aus dieser Vereinigung entspringt die architektonische Vollkommenheit."

(19) Par exemple pp. 21-22 : "Es würde lächerlich seyn, einen Kerker ebenso prachtvoll zu bauen, wie einen Palast, oder eine Scheune ebenso zierlich auszuschnücken wie einen Tempel". (Il serait ridicule de construire une prison avec la magnificence d'un palais, ou d'orner une grange avec la délicatesse d'un temple.)

(20) "Diese Trennung der Geschichte der Baukunst in die des Baues und in die der Gebäude kann aber nur auf die Griechen und Römer Anwendung finden, und zwar in den Epochen, wo die Kunst in ihrer Grösse, Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit hervortritt" (Geschichte, p. VIII) : "Cependant cette séparation de l'histoire de l'architecture en celles des édifices et des genres(?) ne peut s'appliquer qu'aux Grecs et aux Romains, et plus particulièrement aux périodes où l'art se distingue par sa grandeur, sa variété et sa perfection."

(21) Cf. Baukunst, pp. XI-XII. Il aurait mesuré les édifices avec l'application nécessaire (mit erforderlicher Sorgfalt). Hirt qui entretenait par ailleurs une correspondance avec Dufourny, mentionne un projet de publication de ses dessins qui aurait déjà pris forme en 1791, mais qui n'a pas abouti, comme on le sait.

(22) Depuis la publication du Grand Durand (1799-1801), le panorama des sources s'est en effet considérablement élargi. Si Hirt a rédigé son Histoire avant la publication du Grand ouvrage sur l'Egypte, il a néanmoins pu se servir de Denon et du voyage de Hamilton. Une note, vol. 1, p. 25 montre même qu'il était au courant de la publication de Gau sur l'Egypte. Pour Babylone, il peut mentionner Claudius Jacob Rich et Rennell (p. 157); pour Tir et Mycènes, Morrirt, Hawkins et Smirke; pour Argos, Eduard Dodwell, Travels, Londres, 1819 (p. 195). En s'intéressant à l'architecture pélasgique, Hirt se montre de son temps : il suffit de rappeler ici l'importante collection de maquettes réunie sur ce thème par Petit-Radel vers la même époque. Hirt lui-même a publié un article "Ueber die Pelasger" (cité p. 191).

(23) Geschichte, introduction, p. IV : "Theorie und Geschichte stehen zueinander in genauester Wechselwirkung".

(24) Ibid., p. VII-VIII : "Der Bau begreift in sich alles, was die Kenntnis der verschiedenen Arten von Material, das Wissenschaftliche der Technik und der Bauführung, und das Wesen

und den Geist der mancherlei Arten von Zierden betrifft. In der Geschichte des Baues sind zu berücksichtigen die Anfänge, die allmähliche Entwicklung, die Erfindungen, und die Stufe der Ausbildung, worauf ein Volk oder ein Zeitalter in architektonischer Beziehung stehen blieb, und dann die Abnahme und der Verfall. Hievon ist indessen das Historische der einzelnen Gebäude nicht zu trennen, denn nur an den Gebäuden und an ihren Ueberresten lässt sich der Bau zeigen..."

(25) Geschichte, t. I, p. 186.

(26) Aux sources citées note 21, il faut ajouter : della Valle, Niebuhr, Beauchamp (pour Babylone), puis Wagner avec des ajouts de Schelling, A. Fr. Wolf (cf. t. II, p. 37).

(27) T. III. Les onzes genres sont : I, temples. II, théâtres. III, stades, hippodromes, cirques. IV, amphithéâtres et naumachies. V, bâtiments pour traiter les affaires publiques et privées. VI, gymnases, bains, thermes. VII, habitations. VIII, monuments commémoratifs et funéraires. IX, architecture hydraulique. X, ponts et chaussées. XI, fortifications et urbanisme.

(28) T. III, p. VIII, Vorrede : "Immer den hohen Zweck, den er verfolgte, vor Augen habend, schrieb er nie zu Gundten des Zeitgeistes." Rappelons que la troisième personne est encore en usage à la Cour prussienne.

6. Hegel et Schelling - L'architecture et les systèmes.

Goethe se montre en fait peu doctrinaire comparé à ses contemporains allemands. Mis à part Sulzer, sans doute incapable d'élaborer un système cohérent, les philosophes allemands se refusaient de considérer l'architecture indépendamment d'un système général où celle-ci s'intégrait d'abord au titre de l'un des arts du dessin, eux-mêmes subordonnés à une classification selon des catégories davantage inspirées d'un système général du monde que d'une connaissance spécifique du domaine. Cependant, cette démarche a sans doute permis à la pensée allemande, et ceci au prix d'un certain nombre d'inexactitudes, de se libérer d'une sorte de complexe d'infériorité culturelle très largement stimulé par les réflexions sur la typologie des gouvernements dans la succession de Montesquieu (1) et par le rôle accordé au climats. Quatremère de Quincy lui-même ne mettait-il pas en cause la connaissance et la pratique des Beaux-Arts eux-mêmes dans les pays nordiques (2), et ne suivait-il pas Winckelmann à la lettre ? S'y ajoute la domination culturelle effectuée par la France dans l'Allemagne du XVIIIe siècle et jusqu'à l'époque napoléonienne (3).

Ainsi, Schelling parcourt un long trajet avant de parvenir à l'exposé particulier des caractéristiques de l'architecture (4). Pour lui, il s'agit d'abord d'établir la possibilité d'une philosophie de l'art, de déterminer la "construction" de l'art, sa matière et la forme de l'oeuvre d'art, en passant de l'idée esthétique à ses applications concrètes. Ce n'est qu'une fois

arrivé à ce stade qu'il entame la distinction des genres artistiques en les rattachant à la "série idéale" d'une part, et à la "série réelle" d'autre. Les Beaux-Arts ou plutôt, les arts plastiques ("Bildende Künste"), figurent du côté du réel, alors que les arts "parlants" ou poétiques se trouvent à leur opposé.

Du côté du réel du monde artistique, seules trois expressions essentielles sont énumérées : la musique, la peinture et la "plastique", art de l'espace. Ce dernier comporte trois sous-sections, l'architecture, le bas-relief et la sculpture. Leur caractère spécifique répète en quelque sorte la division en trois des arts réels : la manifestation la plus poussée de la "plastique" est bien entendu la sculpture; le bas-relief se rapproche de la peinture, et l'architecture, dans cette constellation, de la musique. On conçoit que cette manière de procéder par déduction, de passer des principes les plus généraux à des divisions particulières, contraint la pensée à adopter, le cas échéant, une direction à l'opposé de certaines doctrines en vigueur.

Il ne s'agit pas tant pour Schelling d'envisager à partir des informations disponibles une théorie de l'imitation conventionnelle, mais de créer un système cohérent de définitions. Et bien sûr, la réalité construite ne sert qu'à illustrer la possibilité des idées formulées : quel contraste avec Kugler qui considère les monuments comme la source première de l'histoire ! Au sein de la théorie de l'architecture, et même de la philosophie française, un tel comportement est plutôt

rare. Parmi les quelques théoriciens qui procèdent par déduction, et ceci d'une manière quelque peu simpliste, on peut citer Durand, ce qui expliquerait en partie son succès en Allemagne, depuis Klenze jusqu'à Stieglitz (5). Une telle démarche aurait desservi la connaissance de l'architecture, si elle ne servait pas au fond la revendication nationaliste.

Hegel procède de manière similaire. Les premières parties de l'Esthétique remontent sans doute à la période de Heidelberg (1818), mais le texte publié en définitive représente en fait une compilation des différents manuscrits de Hegel pour l'enseignement dispensé à Berlin dans les années 1820 (6). Comme chez Schelling, il s'agit d'abord de procéder par déduction, d'établir la notion scientifique du beau et de déduire historiquement son développement depuis Wolff, Kant, Schiller, Winckelmann, Schlegel et Fichte pour souligner d'une part l'émergence de la notion d'idéal, d'autre part pour combattre l'acceptation de l'ironie comme l'un des arts (7). Une fois le contenu de l'idée de la beauté artistique (ou de l'idéal) est bien saisi, il convient d'enquêter sur l'évolution qui préside à l'instauration de cet idéal, dans l'abstrait aussi bien que dans l'histoire. Or, pour parvenir à la forme spécifique du beau artistique, les idées traversent trois phases et "formes" : symbolique, classique, romantique.

Cette division tripartite est ensuite appliquée au classement des arts en général, puis à l'évolution interne de chaque art spécifique. Le tableau qui en résulte pour l'architecture est

assez étrange. Celle-ci est en effet associée en premier lieu à une forme d'expression symbolique; la sculpture s'apparente à l'art classique; peinture, musique et poésie figurent parmi les arts romantiques. Hegel précise à propos de l'architecture en justifiant cette situation quelque peu préjudiciable : "Elle est le début de l'art, car à ses débuts, l'art n'a trouvé ni le matériau approprié ni des formes correspondantes pour représenter son contenu spirituel. Il doit ainsi se confiner à simplement chercher la véritable convenance et se limiter à un contenu et à une manière de représenter superficielles. Le matériau de ce premier art est le non-spirituel lui-même, la matière lourde que l'on ne peut travailler que selon les lois de la pesanteur; les formes de la nature extérieure sont la sienne. Celles-ci sont liées régulièrement et symétriquement pour ne former que le reflet extérieur de l'esprit et la totalité d'une oeuvre d'art."(8)

L'architecture n'est pas le premier des arts (la "maîtresse" des arts) au sens où l'entend Jacques-François Blondel par exemple, mais correspond à la première forme de l'art, la plus primitive, la forme originelle. Bien entendu, l'architecture imite la cabane - Hegel cite Vitruve et Hirt comme témoins (9) - mais ces origines ne sont pas historiques, et, ce qui est pire encore, "de telles constructions ("Gebäulichkeiten", maisons ou temples dérivant de la cabane) ne sont que des moyens qui présupposent un but (une utilité) extérieur."(10) A ce stade, celui de la pure nécessité, on ne saurait accorder un caractère artistique à l'architecture. Elle n'acquiert son autonomie qu'à partir du

moment où elle produit des objets analogues à la sculpture, qui disposent d'une certaine indépendance par rapport à la nécessité, bref, des formes symboliques. L'architecture est ensuite décrite selon les trois phases qui président à l'ensemble de la construction de l'esthétique.

L'architecture autonome et symbolique débute avec la construction de la tour de Babel, car celle-ci - Hegel se fonde ici sur Goethe - vise un but élevé : réunir les peuples. D'autres exemples sont ensuite tirés de Hérodote. La deuxième catégorie des oeuvres symboliques est constituée par les réalisations qui occupent une position intermédiaire entre l'architecture et la sculpture, comme les colonnes phalliques (sic!), les obélisques et les temples égyptiens.

L'architecture égyptienne conduit à l'architecture classique. En s'appuyant sur Hirt, Belzoni, Denon et Uhden (11), Hegel décrit le processus qui libère l'architecture de la pure nécessité, notamment par l'intermédiaire de la transformation des soutiens: "Dans le cas de la colonne, on remarque tout particulièrement, que celle-ci doit d'abord se dérober de la forme naturelle concrète pour bénéficier d'un aspect plus abstrait, aussi beau qu'utile."(12) La progression dans l'histoire va des figures du Memnonium aux cariatides, déjà de taille plus petite, puis aux esclaves dont la fonction indigne correspondrait au manque d'autonomie artistique. L'architecture classique est soumise elle aussi à la demande de la convenance puisqu'elle a un but; là où elle s'en éloigne le plus - dans l'architecture religieuse

où l'ornement et la décoration tendent à l'emporter sur la pure utilité - elle approche une liberté inconnue aux arts symboliques. Et même dans l'architecture particulière, l'époque classique semble plus "libre", car la construction des maisons suit les lois de la proportion. Après Goethe et Schelling, Schlegel produit un troisième disciple : l'architecture, c'est de la musique "congelée"(13).

Par la suite, la présentation de l'architecture classique peut se limiter à la discussion de la différence entre architecture en bois et architecture en pierre - un certain flou règne quant à la capacité réelle des Anciens de dépasser l'imitation de l'architecture en bois -, des parties du temple et de son ensemble pour aboutir à des commentaires fort conventionnels sur les ordres d'architecture. Quelques paragraphes sont consacrés à l'architecture romaine et notamment à leurs voûtes, ainsi qu'au caractère général de ses édifices. L'opulence et le luxe dans des programmes à l'opposé de l'architecture religieuse ne peuvent passer inaperçus. Ceci ne donne pas lieu à une critique ouverte des Romains, mais la conclusion fait soupçonner une certaine désapprobation : "Ce type d'architecture a souvent servi de modèle aux Italiens et aux Français. Chez nous, on a pendant longtemps suivi tantôt les Italiens, tantôt les Français, pour retourner enfin de nouveau (sic!) vers les Grecs et pour imiter l'antiquité dans sa forme plus pure."(14)

C'est donc l'architecture romantique qui apparaît comme l'aboutissement de l'idéal. Hegel rappelle l'hégémonie du goût

français et sa responsabilité dans la censure de l'architecture gothique, brisée par l'enthousiasme de Goethe. L'architecture religieuse en général réunit les caractères de l'architecture autonome et de l'architecture utile. Mais dans le cas du gothique, la multiplication des divisions renvoie à l'unité, et le conflit entre destination et liberté se résorbe au profit d'une unité supérieure. L'infini (que nous retrouvons chez Rosenthal) renvoie à la simplicité, la variété et l'eurhythmie vont de pair. Il est impossible de comparer ces merveilles avec les églises protestantes qui n'existent que pour être remplies par des hommes et que Hegel associe non à des porcheries, mais à des étables (15).

Dans l'architecture des cathédrales, la destination devient secondaire, car tout l'édifice cherche à élever l'homme au-delà des contraintes de l'existence. Une mise en garde contre la recherche de significations secrètes, notamment au travers de chiffres symboliques, représente une garantie contre toute mauvaise interprétation.

Reste à traiter la question de l'origine de l'architecture gothique. Hegel exclut, de façon parfaitement logique et rigoureuse, une origine dans l'imitation des arbres ou de la forêt, car ce serait s'interroger sur le caractère autonome même de l'architecture du Moyen-âge. L'hypothèse arabe est également réfutée : la forme caractéristique de l'architecture mauresque espagnole serait le fer à cheval, et non l'ogive (ce qui est un argument qui permet de détourner la question). Faut-il vraiment

appeler cette architecture "allemande" ou "gerrmanique" ? Hegel précise que l'on pourrait conserver le terme gothique, d'autant plus qu'il en existe justement des exemples en Espagne. Cependant l'appellation semble ici secondaire, puisqu'elle recouvre bien l'architecture allemande, considérée comme l'aboutissement ultime de la civilisation architecturale, comme la somme de la beauté et la synthèse par excellence de l'oeuvre d'art telle qu'elle peut exister en architecture.

Que signifie donc "romantique" dans la terminologie de Hegel ? Sa réaction face au jardin pittoresque - quelques notes à la fin de son discours sur l'architecture sont consacrées à l'art des jardins - est symptomatique. Pour lui, il n'existe "rien de plus dégoûtant que la volonté affichée d'agir sans intention et l'obligation d'être sans obligation." (16) On ne saurait regarder par deux fois ces petits temples chinois, mosquées turques, maisons suisses, ponts et ermitages : lorsque l'esprit n'est pas satisfait, l'ennui devient total (17). Le "romantisme" de Hegel est spirituel, chrétien et n'a rien à voir avec le jardin romantique. Il équivaut à la redécouverte de l'art chrétien du Moyen-âge, et comportera de lourdes conséquences pour l'orientation des avant-gardes jusqu'à nos jours, ainsi que pour le rôle exceptionnel accordé à la peinture dans l'histoire de l'art depuis, phénomène que Gombrich a bien souligné (18). Pour ce qui est de Hegel, l'architecture est renvoyée provisoirement à une position amoindrie par rapport aux autres arts, mais ce réaménagement des positions sert sans doute le rejet de la supériorité du goût français.

Notes Hegel.

(1) De l'Esprit de Lois, publié pour la première fois à Genève en 1748.

(2) A.-C. Quatremère de Quincy, Encyclopédie méthodique, Architecture, t. I, Paris, Liège, 1788, article "caractère", p. 486. Il constate "l'absence même des Beaux-Arts" dans les pays nordiques.

(3) Lire entre autre Louis Réau, Histoire de l'expansion de l'art français, Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie, Paris, Henri Laurens, 1928. Pour l'époque napoléonienne, W. Szambien, "Grandjean de Montigny à Cassel", dans Grandjean de Montigny (1776-1850), "Un architecte français à Rio", cat. d'exp., Boulogne-Billancourt, 1988, pp. 28-37.

(4) La suite cf. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosophie der Kunst, Darmstadt, 1980. La première édition imprimée de cet ouvrage date de 1859; celui-ci reproduit des textes lus dans les années 1802 à 1805. Les considérations de Schelling sur l'architecture se trouvent essentiellement dans les § 107 à 118 (pp. 216-242). Nous ne les discutons pas de façon approfondie, car ils nous éloignent du sujet.

(5) Klenze fait référence à Durand dans Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther, Brunswick, 1805 (Lire Adrian von Buttlar,

"Es gibt nur eine Baukunst ? Leo von Klenze zwischen Widerstand und Anpassung", dans Romantik und Restauration, Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I., 1825-1848, cat. d'exp., Munich, 1987. Pour Stieglitz, voir ci-dessus, chap. Stieglitz, note 19.

(6) Cf. les notes rédactionnelles de G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik, t. 13 à 15 des Oeuvres en 20 vol., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1970, p. 575.

(7) Ibid., pp. 83-99, "Historische Deduktion des wahren Begriffs".

(8) Ibid., pp. 258-259 : "Sie (l'architecture) ist der Anfang der Kunst, weil die Kunst in ihrem Beginn überhaupt für die Darstellung des geistigen Gehaltes weder das gemässe Material noch die entsprechenden Formen gefunden hat und sich deshalb in dem blossen Suchen der wahren Angemessenheit und in der Aeusserlichkeit von Inhalt und Darstellungsweise genügen muss. Das Material dieser ersten Kunst ist das an sich selbst Ungeistige, die schwere und nur nach den Gesetzen der Schwere gestaltbare Materie; ihre Form sind die Gebilde der äusseren Natur, regelmässig und symmetrisch zu einem bloss äusseren Reflex des Geistes und zur Totalität eines Kunstwerks verbunden."

(9) Ibid., pp. 267-268.

(10) Ibid., p. 268 : "...dass dergleichen Gebäulichkeiten blosse

Mittel sind, welche einen äusserlichen Zweck voraussetzen."

(11) Pp. 281 sq. Pour Uhden et son article sur les monuments funéraires dans Museum der Atertumswissenschaft, Berlin, 1807-1810, p. 295. Comme Rosenthal, Hegel cite Creuzer, Symbolik (p. 281).

(12) Ibid., p. 299 : "Bei der Säule ist nun besonders merkwürdig, wie sie im Verlauf der architektonischen Entwicklung sich erst der konkreten Naturgestalt entwinden muss, um ihre abstraktere, ebenso zweckmässige als schöne Gestalt zu gewinnen."

(13) Friedrich von Schlegel est cité p. 305.

(14) Ibid., p. 330 : "Dieser Typus der römischen Architektur hat vielfach den späteren Italienern und Franzosen zum Vorbilde gedient. Bei uns ist man lange teils den Italienern, teils den Franzosen gefolgt, bis man sich endlich den Griechen wieder zugewendet und sich die Antike in ihrer reineren Form zum Muster genommen hat."

(15) Ibid., p. 331.

(16) Ibid., p. 349 : "Es gibt in dieser Rücksicht zum grössten Teil nichts Abgeschmackteres als solche überall sichtbare Absichtlichkeit des Absichtslosen, solchen Zwang des Ungezwungenen."

(17) Ibid., p. 350.

(18) Ernst Gombrich, "Hegel and Art History", dans On the Methodology of Architectural History, Architectural Design, n° 51, 6/7, 1981, pp. 3-9.

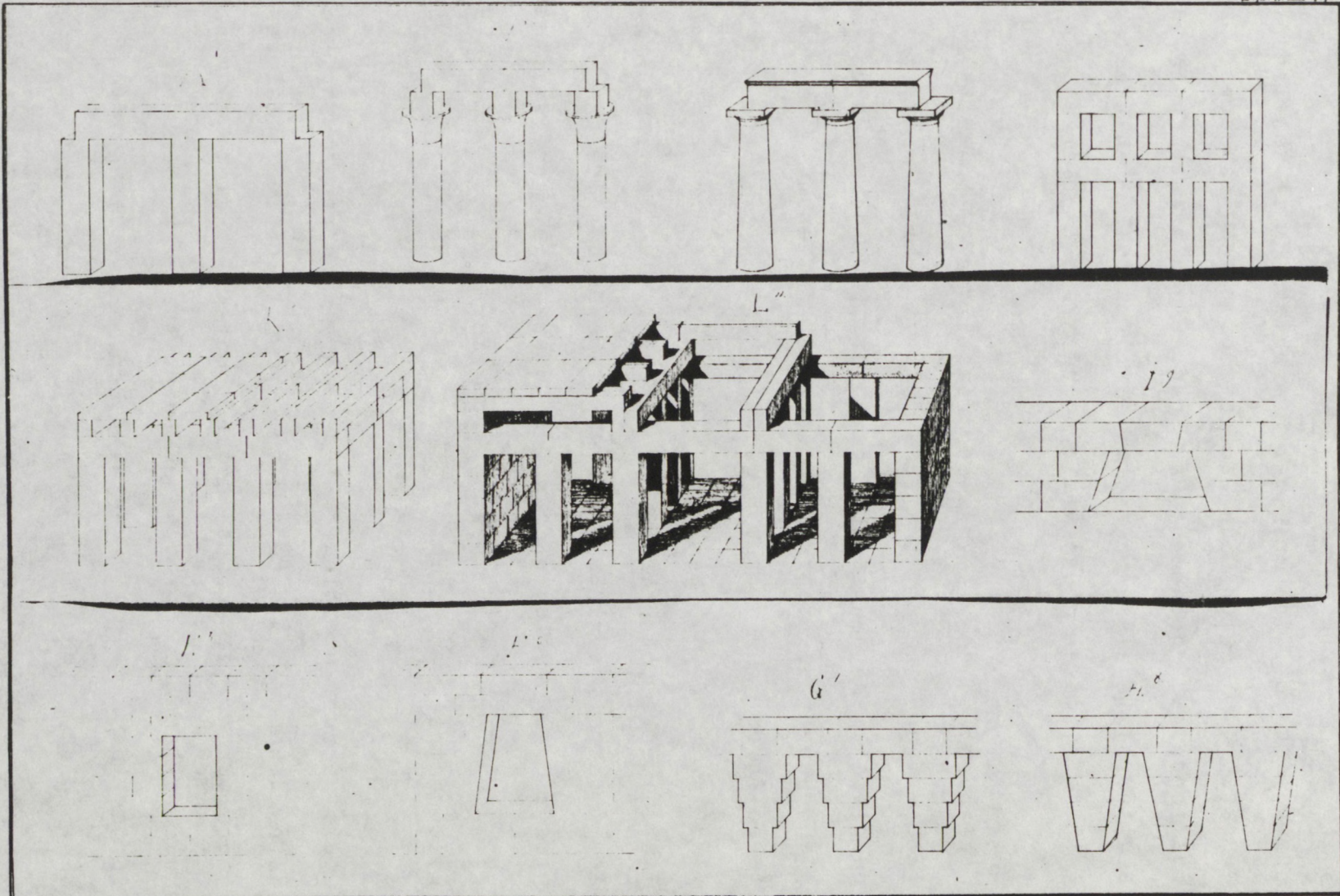
7. Schinkel, Orianda et la théorie (x).

"Dans l'architecture, tout doit être vrai; masquer, dissimuler la construction est une faute. La tâche essentielle consiste à donner à chaque partie dans son caractère esthétique propre."(1)

Le Cours de Schinkel.

Lorsque l'Etat prussien acquiert en 1842 les quelques trois mille feuillets du fonds Schinkel qui constitue son musée, de nombreuses esquisses et textes se référant aux projets successifs d'un ouvrage théorique qui n'a cependant jamais vu le jour y sont découverts. Il est sans doute significatif qu'on ait dû attendre 1979 avant de voir la publication intégrale de ces fragments selon un ordre chronologique et thématique (2). On y distingue cinq phases : une première ébauche datant du voyage d'Italie en 1804; une phase romantique vers 1810 à 1815; la version classique d'un véritable cours d'architecture vers 1825; une conception "technique" de ce même cours cinq années plus tard; enfin une tardive version "légitimiste" (vers 1835).

Or, si ces divisions correspondent parfaitement à l'évolution de l'oeuvre, on ne peut mettre sur le même plan ces tendances différentes. En 1804, Schinkel n'est qu'un jeune voyageur parmi tant d'autres à envisager de monnayer ses expériences sous forme d'un fascicule en plusieurs livraisons consacré à l'architecture à l'italienne. Le programme, inachevé par ailleurs, présente pêle-mêle une maison de campagne à Syracuse, une autre à Capri,



Schinkel, Ia construction.

une église et "divers petits objets". Il conviendrait de le comparer ce projet aux autres ouvrages consacrés à la mode italienne, et notamment au recueil d'architecture privée de Boullée(3), également resté sur le papier. Schinkel est encore loin de disposer d'une vision générale de son art.

L'élaboration de la version "romantique" est étroitement liée à la critique du traité d'Aloys Hirt, manifeste d'un néoclassicisme dogmatique paru en 1809 (4), en même temps qu'à l'engouement de Schinkel pour l'art "allemand", le gothique, et la religion. Le caractère spirituel de l'Art, force morale vivante, s'oppose à la froideur de l'anticomanie, et l'architecte concentre ses efforts sur la conception d'un "édifice religieux". Les textes élaborés dans ce cadre conduisent plus à une réflexion sur les monuments historiques (cathédrale de Cologne, Marienburg, Moritzburg, etc.) qu'à un exposé systématique.

L'ultime variante "légitimiste" ou plutôt prussienne, consiste à faire déboucher l'ensemble sur un vaste projet idéal rassemblant toute sortes de constructions dans l'enceinte d'un palais des Hohenzollern. Le programme fournit le prétexte au défilé des formes les plus diverses depuis les magnifiques porches corinthiens jusqu'à la chapelle gothique. Le palais est situé sur une colline, et comporte, en dehors des appartements, des salles de bal, des collections d'objets artistiques et techniques, un odéon, un théâtre, des archives, le siège du conseil d'Etat..., sans compter les divers aménagements

paysagés. La silhouette, à la fois contrastée et symétrique, se rapporte aux collines environnantes; mais là n'est pas ce qui passionne Schinkel. Le plan représente en fait un exposé sur la diversité des dispositions, comme le Champ de Mars de Piranèse. L'influence du prince héritier a été déterminante pour cette déviation assez étonnante d'un ouvrage consacré aux principes de l'architecture, mais s'inscrit également dans une série de projets de palais qui constituent en quelque sorte le couronnement de l'oeuvre. Le palais d'un souverain marque peut-être aussi l'abandon d'un projet devenu impossible, tout en constituant un retour aux sources romaines du néoclassicisme.

Le Cours est donc essentiellement formulé dans les années 1825 à 1830, lorsque l'architecte s'affirme comme praticien. Notons que les projets théorique d'architecture privée sont rédigés à la même période et que le changement de conception du cours entre ses versions "classique" et "technique" s'effectue sous l'impact du voyage de 1826. Les textes sont alors très élaborés, et les dessins préparatoires pour les planches ne permettent plus de douter des intentions de Schinkel. Il serait naïf de croire que les modèles littéraires (Solger, Goethe, Carus, Heinroth) et les travaux pour les commissions chargées des arts et métiers aient seuls provoqués la mise au point de l'ouvrage. Le plan et les sources de Schinkel montrent clairement que celui-ci se réfère autant aux auteurs classiques de la théorie de l'architecture (Palladio, Scamozzi...) qu'à ses contemporains.

Il se divise en effet en trois parties : l'introduction à

l'histoire et la construction; la première partie "principale" (Hauptteil), précédée d'un exposé sur la décoration, contient des combinaisons d'éléments de soutien et de couverture et s'achève sur l'énumération des défauts; la seconde partie "principale" est consacrée à des modèles d'édifices, comme le palais, le pont, la basilique, l'église paroissiale, la cathédrale. Comparé à Hirt ou à Durand, l'ouvrage n'a jusqu'ici rien de particulièrement frappant, si ce n'est la gamme relativement restreinte des édifices publics intégrés à la dernière partie (5). Et il ne fallait pas être "technicien" pour se convaincre de l'importance croissante de la construction utilitaire dans toute l'Allemagne et à l'étranger.

L'originalité de l'ouvrage repose sur la conception de la partie introductive dont l'application détermine sensiblement par la suite le choix des exemples. Schinkel distingue quatre sections :

- 1) la construction de murs avec couverture droite,
- 2) la construction d'espaces avec couverture droite,
- 3) la construction de murs couverte en arches (et voûtes),
- 4) la construction d'espaces comportant des arches (et voûtes).

Ce remarquable schéma d'organisation permet d'organiser la matière tirée de l'histoire de l'architecture selon un point de vue technique qui instaure deux modes de construction essentiels qui ne sont pas forcément liés à l'idée d'un progrès historique. A cet égard, Schinkel apparaît comme l'anti-Winckelmann. L'origine de cette idée, la prépondérance de la construction, la "Tektonik" est extrêmement difficile à déterminer. Schinkel a pu

tirer certains éléments de la littérature archéologique de son époque (6); depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle, on réclame en effet une logique entre construction et décoration, sans les penser en termes spatiaux. C'est à ce point précis que se situe l'originalité de Schinkel qui abandonne un mode de conception architecturale pensée en deux dimensions, au profit d'une approche du volume basée sur le rapport logique entre soutiens et couverture. Elle correspond à une sensibilité personnelle proche de Gilly, et pour laquelle la représentation adéquate serait l'isométrie. Elle a enfin influencé dans une très grande mesure l'histoire de l'art de la deuxième moitié du XIXe siècle (7).

Tous les travaux sur le Cours concernent l'élaboration de cette idée à partir d'un matériel très riche qui a sans doute empêché Schinkel de mettre un terme à son entreprise. Ses textes trahissent d'ailleurs l'inachèvement du travail de rédaction. Le voyage de 1826 semble avoir ébranlé l'un des fondements de ce Cours (qui reste d'ailleurs un vœu pieux, lorsqu'on songe aux matériaux des édifices réalisés) : que l'analyse de la logique constructive puisse être basée sur l'architecture en pierre seule. Le bois, la fonte, la brique sont autant de matériaux qui augmentent le nombre des exemples et scellent l'échec de l'ouvrage théorique, tout en conduisant aux réalisations les plus novatrices, telle que l'Académie d'architecture.

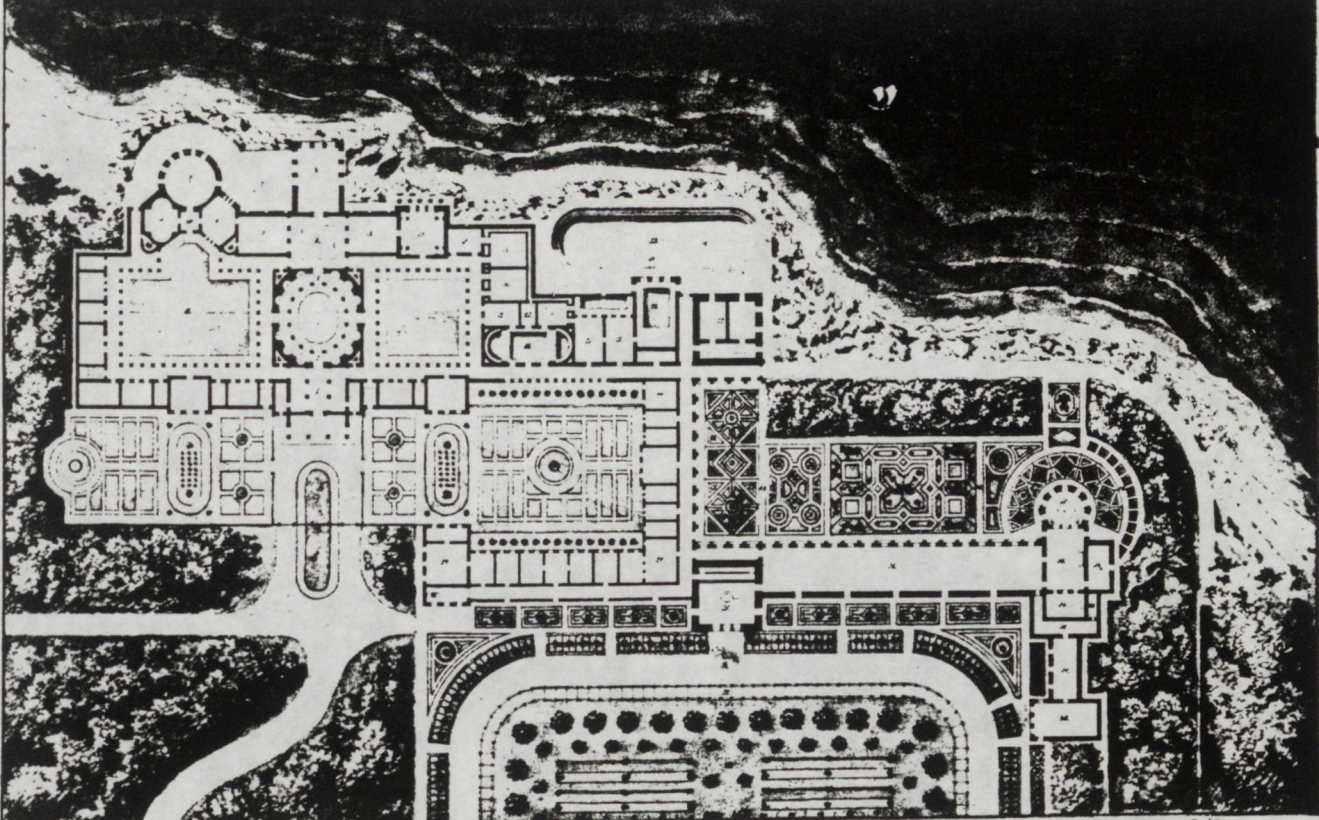
S'il existe ainsi un testament théorique de Schinkel, il est à chercher dans ses constructions et dans ses projets les plus

Das Schinkelsche Theater
 Die Fassade des Schinkelschen Theaters ist ein Meisterwerk der Klassik. Sie zeigt eine prächtige Front mit einem zentralen Portikus, flankiert von zwei Seiten mit Kolumnen. Die Architektur ist durch die Harmonie der Proportionen und die klare Gliederung der Räume charakterisiert. Die Fassade ist ein Beispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters, das sowohl ästhetisch als auch funktional perfektioniert ist.

Die Inneneinrichtung
 Der Innenraum des Theaters ist ein Paradebeispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters. Die Bühne ist ein zentrales Element, das durch die architektonische Gestaltung hervorgehoben wird. Die Logen sind in einer Weise angeordnet, die eine optimale Sicht für alle Zuschauer gewährleistet. Die Inneneinrichtung ist ein Beispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters, das sowohl ästhetisch als auch funktional perfektioniert ist.

Die Bühnenarchitektur
 Die Bühnenarchitektur des Schinkelschen Theaters ist ein Meisterwerk der Klassik. Sie zeigt eine prächtige Front mit einem zentralen Portikus, flankiert von zwei Seiten mit Kolumnen. Die Architektur ist durch die Harmonie der Proportionen und die klare Gliederung der Räume charakterisiert. Die Bühnenarchitektur ist ein Beispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters, das sowohl ästhetisch als auch funktional perfektioniert ist.

Die Bühnenarchitektur
 Die Bühnenarchitektur des Schinkelschen Theaters ist ein Meisterwerk der Klassik. Sie zeigt eine prächtige Front mit einem zentralen Portikus, flankiert von zwei Seiten mit Kolumnen. Die Architektur ist durch die Harmonie der Proportionen und die klare Gliederung der Räume charakterisiert. Die Bühnenarchitektur ist ein Beispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters, das sowohl ästhetisch als auch funktional perfektioniert ist.



Die Bühnenarchitektur
 Die Bühnenarchitektur des Schinkelschen Theaters ist ein Meisterwerk der Klassik. Sie zeigt eine prächtige Front mit einem zentralen Portikus, flankiert von zwei Seiten mit Kolumnen. Die Architektur ist durch die Harmonie der Proportionen und die klare Gliederung der Räume charakterisiert. Die Bühnenarchitektur ist ein Beispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters, das sowohl ästhetisch als auch funktional perfektioniert ist.

Die Bühnenarchitektur
 Die Bühnenarchitektur des Schinkelschen Theaters ist ein Meisterwerk der Klassik. Sie zeigt eine prächtige Front mit einem zentralen Portikus, flankiert von zwei Seiten mit Kolumnen. Die Architektur ist durch die Harmonie der Proportionen und die klare Gliederung der Räume charakterisiert. Die Bühnenarchitektur ist ein Beispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters, das sowohl ästhetisch als auch funktional perfektioniert ist.

Die Bühnenarchitektur
 Die Bühnenarchitektur des Schinkelschen Theaters ist ein Meisterwerk der Klassik. Sie zeigt eine prächtige Front mit einem zentralen Portikus, flankiert von zwei Seiten mit Kolumnen. Die Architektur ist durch die Harmonie der Proportionen und die klare Gliederung der Räume charakterisiert. Die Bühnenarchitektur ist ein Beispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters, das sowohl ästhetisch als auch funktional perfektioniert ist.

Die Bühnenarchitektur
 Die Bühnenarchitektur des Schinkelschen Theaters ist ein Meisterwerk der Klassik. Sie zeigt eine prächtige Front mit einem zentralen Portikus, flankiert von zwei Seiten mit Kolumnen. Die Architektur ist durch die Harmonie der Proportionen und die klare Gliederung der Räume charakterisiert. Die Bühnenarchitektur ist ein Beispiel für die Schöpfung eines idealen Theaters, das sowohl ästhetisch als auch funktional perfektioniert ist.

Schinkel, la Laurentine.

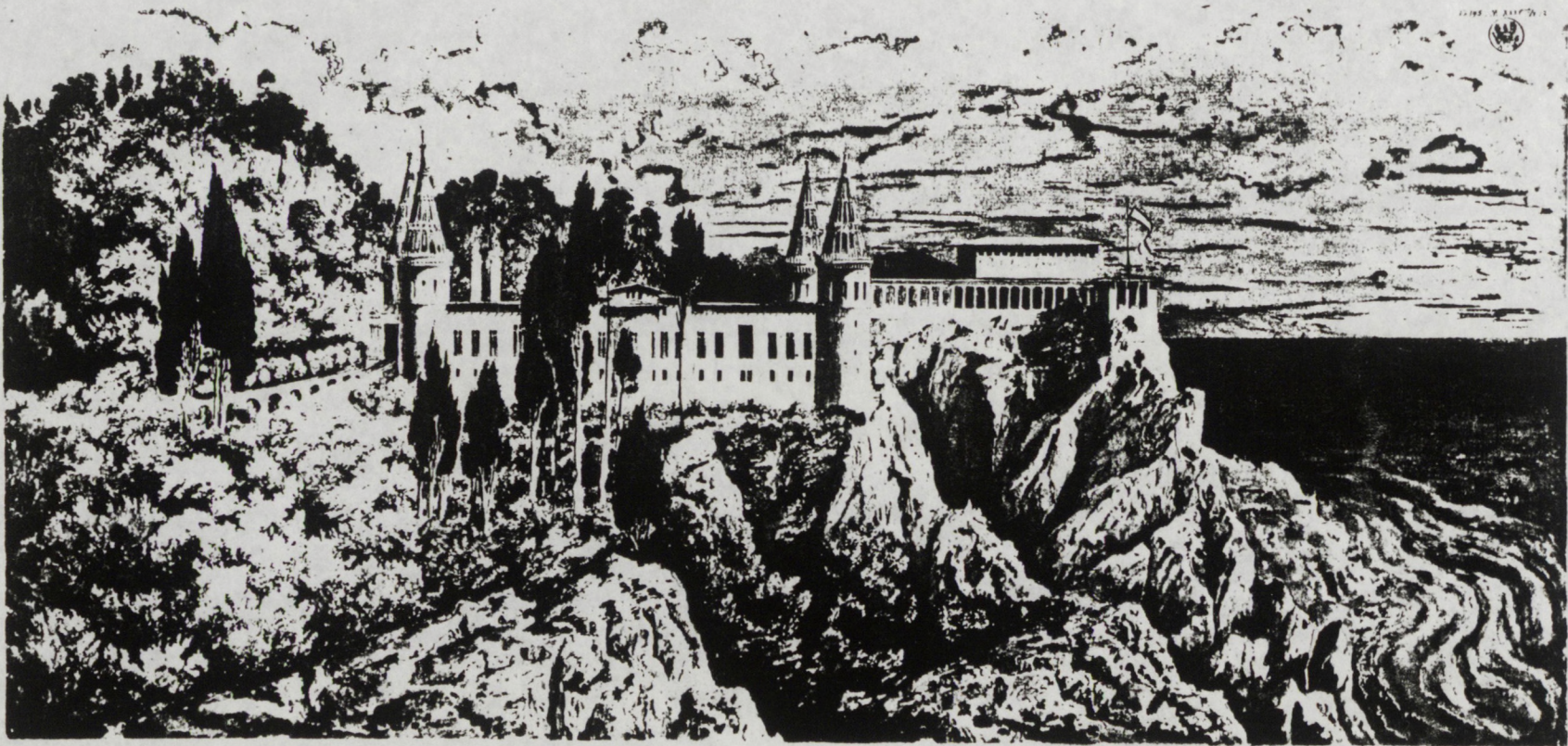
utopiques où les considérations matérielles ne viennent plus entraver l'imagination.

Les villas d'après Pline.

Les villas de Pline de 1833 représentent à la fois des études préparatoires (liées aux projets de palais pour la famille royale), des reconstitutions archéologiques qui s'inscrivent dans une longue tradition (8), et des utopies. La description d'après la traduction de Hirt est suivie à la lettre, et même si la Laurentine et la Tusca disposent de traits italianisants, il s'agit de reconstitutions telle qu'on les dessinait couramment dans toute l'Europe et dont les divergences de détail intéressent l'histoire de l'archéologie. On remarque par ailleurs que la villa à l'antique conçue à la même période (1833-1835) pour Potsdam s'en distingue nettement par ses volumes et ses ordonnances plus nobles.

L'Acropole d'Athènes.

Depuis 1823, la maison de Prusse était alliée à la Bavière par un mariage entre la soeur du prince héritier bavarois, Elisabeth, avec le prince héritier prussien. Après l'accession d'Othon de Bavière au trône de Grèce, celui-ci demande à Schinkel un projet pour un château royal situé sur l'Acropole. La confrontation avec la Grèce antique est enfin à sa portée, tout comme la confrontation avec Klenze, ou Kleantes et Schaubert qui projettent alors le plan de la capitale (9).

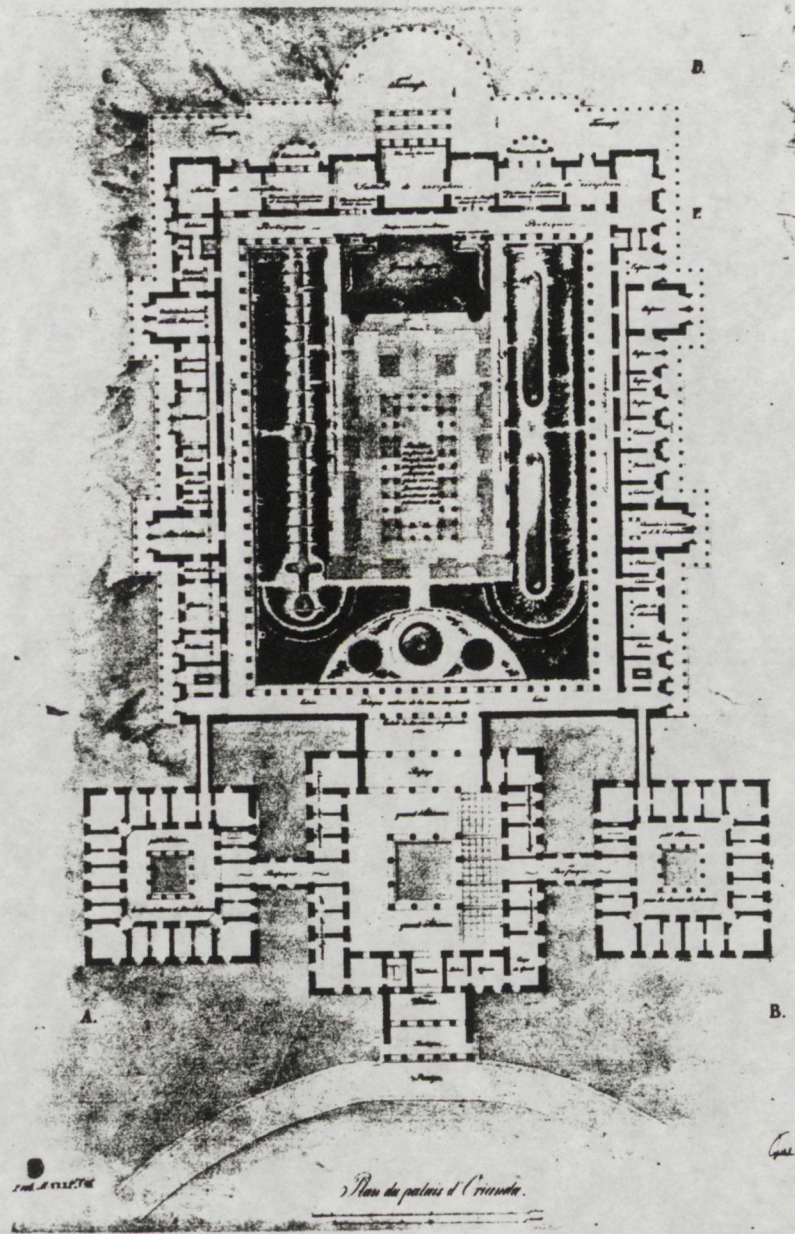


Schinkel, premier projet d'Orianda.

Certes, Schinkel cherche à respecter les Propylées, le Parthenon et l'Erechtheion, les édifices bien documentés par les gravures, mais il fait surtout du pompéien. Un stade-hippodrome vient combler le vide entre les trois édifices conservés. Le palais s'inscrit de façon cellulaire dans les terrains à l'est de l'Acropole, tout en regroupant galeries et appartements autour de grandes cours. Une fois le problème de disposition résolu, le but de Schinkel consiste à harmoniser des structures "rationalistes", à savoir, charpentes et poutrelles apparentes, allègement des murs, avec le décor polychrome et sculptural, tous deux censés s'apparenter à la pensée grecque par le caractère raisonné d'une part, et les motifs (griffons lions, léopards...) d'autre part. C'est ce qu'exprime la salle de son palais, dont on hésite à apprécier la froideur, renforcée par la surcharge calculée de la charpente. Le Palais royal exécuté par Gärtner en 1841 sur la place Syntagma convient sans doute mieux à la Grèce moderne.

Orianda.

Avec le projet pour l'Acropole, Schinkel avait la liberté de présenter un exposé sur l'ensemble des problèmes concernant l'architecture, la construction, le style, la décoration, le caractère approprié. C'est à Orianda qu'il va pouvoir mettre en application ces principes. Moins que le produit de la mégalomanie d'un vieillard, Orianda représente une oeuvre véritablement néogrecque, au sens du XIXe siècle, et définitive. Les contemporains l'ont considérée comme telle (Waagen; 10), exception faite de l'épouse du Czar, Alexandra, quelque peu



Schinkel, plan d'Orianda.

surprise de l'ampleur du projet.

La souveraine de Russie, la soeur du prince héritier de Prusse, avait épousé Nicolas Ier en 1817. En 1838, elle commande un projet de résidence d'été pour Orianda en Crimée, sur le modèle de Charlottenhof. Le site est majestueux, le palais doit dominer la mer du haut d'une falaise, et Schinkel en profite pour condenser ses préoccupations principales en deux variantes.

Son commentaire du projet précise : "Je suis le style simple et sublime de l'art grec pur. Grâce à une évolution sans perturbation celui-ci refusait tout élément étranger. Il a ainsi, contrairement à l'art moderne, conservé le caractère d'innocence et concentré toute la force spirituelle et le talent sur la formation la plus intégrale des détails dans toutes les parties de l'art. Ce style intégralement idéal se trouve cependant directement en contradiction avec de nombreuses circonstances de la vie actuelle; il s'agissait ainsi de le modifier et de trouver une juste moyenne entre les deux ..." (11) Charles Garnier aurait pu écrire le même texte à propos de l'Opéra (12).

Si la première variante se caractérise par des tourelles d'angle dotées d'une toiture conique, la seconde se rapproche de l'Acropole. De substructions rythmées par des avant-corps et arrière-corps réguliers sont dominées par un "casino" en forme de temple, devenu presque transparent grâce à la pose de miroirs(!) Au niveau inférieur, du côté de la mer, un porche

comportant une double rangée de cariatides inspirées de l'Erechteion conduit à une terrasse. Communs, appartements impériaux et logements pour les invités sont groupés autour de plusieurs cours aménagées en jardins. Le centre de la composition (en dessous du temple) est occupé par le musée de la Crimée et des provinces caucasiennes, en pur style grec selon Schinkel, car aucune voûte n'entre dans son système constructif. Ses piliers très massifs contrastent avec les soutiens ioniques quasiment transparents du temple (au-dessus), comme avec les très élégantes colonnes octogonales(!) du palais, exclusivement couvertes d'architraves.

L'intérieur est intégralement polychrome, garni de multiples revêtements en marbre, en mosaïque (!) et en pierres locales. Schinkel était certainement au courant des publications de Hittorff et de Semper (12); mais la polychromie représente une constante dans son oeuvre. L'aspect le plus novateur de l'oeuvre est l'application rigoureuse d'un système de construction censé absolu qui se combine à la recherche d'une spécificité locale. En même temps, ce palais, représentatif selon Schinkel de la plus grande maison impériale du monde, réunit les deux programmes chers à l'architecte : la résidence du souverain et le musée. Dans son projet, la culture soutient le pouvoir, le système constructif grec soutient l'art moderne, et l'ensemble constitue un magnifique tableau allégorique. Orianda formerait ainsi le véritable aboutissement de la théorie de Schinkel.

Notes Schinkel.

(x) Ce texte est extrait d'une étude monographique sur Schinkel (en préparation).

(1) "In der Architektur muss alles wahr sein, jedes Maskieren, Verstecken der Konstruktion ist ein Fehler". (Goerd Peschken, Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Das Architektonische Lehrbuch, Deutscher Kunstverlag, Munich, Berlin, 1979, p. 115; cat. Berlin-Ouest, p. 99).

(2) Peschken, op. cit.

(3) W. Szambien, "Notes sur le recueil d'architecture privée de Boullée (1792-1796)", dans Gazette des Beaux-Arts, mars 1981, pp. 111-124.

(4) Aloys Hirt, Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, Realbuchhandlung, Berlin, 1809. Schinkel a partiellement annoté cet ouvrage qui s'inspire dans largement de la littérature française contemporaine, même si celle-ci est dénigrée par Hirt.

(5) On y remarque en effet l'absence de l'architecture utilitaire (hôpitaux, prisons, casernes), comme des programmes d'architecture publique (palais de justice, bourse, bibliothèque). Schinkel distingue visiblement des programmes exemplaires, et il est curieux pour nous de constater que le musée n'en fait pas partie.

(6) Notamment Heyne, Böttiger, Stieglitz et Rumohr.

(7) L'émergence de la notion d'espace (étudiée par G. Germann dans un article à paraître dans les Cahiers de la Recherche architecturale, 1988) est sans doute liée à cette approche de l'architecture. Il serait également intéressant d'étudier le rôle de Schinkel pour Bötticher (lire Wolfgang Herrmann, "Semper und Bötticher", dans Gottfried Semper, Theoretischer Nachlass..., Birkhäuser, Bâle, Boston, Stuttgart, 1981, pp. 26-40.

(8) Voir La Laurentine et l'invention de la villa romaine, cat. d'exp., I.F.A., Moniteur, Paris, 1982.

(9) Voir Athènes, Affaire européenne, cat. d'exp., 2 vol., Athènes, 1985.

(10) Gustav Friedrich Waagen, "Karl Friedrich Schinkel als Mensch und Künstler", dans Berliner Kalender, 1844. Cité dans cat. Berlin RDA, p. 365.

(11) Traduit d'après le texte cité ibid., p. 363 : "Ich folgte dem einfachen, erhabenen Style der rein griechischen Kunst, die durch eine ungestörte Entwicklung jedes fremde Element von sich abwies und dadurch, im Gegensatz mit moderner Kunst für uns den Charakter der Unschuld bewahrend, sämtliche geistige Kraft und Talent auf die innerste Ausbildung der Einzelheiten in jeglichem Teil der Kunst verwendet. Dieser ganz ideale Styl ist aber mit

vielen neuen Lebensverhältnissen ganz direkt im Widerspruch; er musste also freilich vermittelnd modifiziert werden..."

(12) Pour la notion du néogrec, lire W. Szambien, "Le néo-grec dans l'architecture parisienne", dans Archéologia, n° 172, novembre 1982, pp. 45-52. Voir Charles Garnier, A travers les arts, reprint, Picard, Paris, 1985.

(13) J.-I. Hittorff, L'Architecture polychrome chez les Grecs, Paris, 1830; G. Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Hambourg, 1834. A propos de la polychromie, on peut lire récemment R. D. Middleton, "Hittorff's polychrome campaign", dans The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture, Thames et Hudson, Londres, 1982, pp. 174-195 et D. Van Zanten, "Architectural polychromy : life in architecture", ibid., pp. 197-215. Consulter aussi Hittorff (1792-1867), Un architecte du XIXe siècle, cat. d'exp., Musée Carnavalet, Paris, 1986; D. Van Zanten, "La polychromie dans l'architecture française de 1830", dans Cahiers du CREPIF, n° 18, mars 1987, pp. 231-242.

8.C. A. Rosenthal : de l'esthétique au nationalisme.

Auteur originaire de Magdebourg, Rosenthal a publié entre 1840 et 1850 un résumé général de l'histoire de l'architecture intitulé Vollständige Uebersicht der Geschichte der Baukunst... (1) dont le projet a certainement été ébranlé par la première édition de Kugler dès 1842 (2). Rosenthal nie en effet la possibilité de rédiger une histoire de l'architecture complète, vue l'absence de sources suffisantes (3). Il s'efforce par conséquent de l'interpréter à partir d'un système de critères de jugement dérivés de l'esthétique pour mieux insérer sa matière dans ce qu'il appelle l'histoire générale des civilisations. C'est un peu le projet de Hegel, à la différence près que cette méthode est considérablement étayée, l'ouvrage comportant deux volumes et traitant son sujet, malgré beaucoup de jugements contestables, de façon approfondie. La vigueur de la conclusion nationaliste est proportionnelle au volume du travail (à refaire). L'ouvrage de Rosenthal exprime ainsi la volonté de justifier et de promouvoir le style national à partir de la réinterprétation de l'histoire. Ce caractère quelque peu "engagé" de l'ouvrage se révèle autant dans la démarche, dans la façon inhabituelle pour les auteurs allemands de traiter les sources : on s'étonne de l'absence de références à toute la littérature générale sur l'histoire de l'architecture. Rosenthal se documente par contre dans une série d'ouvrages philosophiques (Herder, Schlegel), historiques et géographiques (Ritter, Bohlen) presque exclusivement d'origine allemande (4).

Aucune source n'est indiquée pour la confection des principes généraux de la beauté placés en tête du volume. Pour Rosenthal, celle-ci est l'une des formes de la perfection aux côtés de la vérité et de la perfection morale. Le sentiment régit la perception de la beauté, comme la raison, celle de la vérité (et l'effort, celle de la perception morale). La beauté est définie comme la perfection du parfait (5). Parmi les éléments de la beauté, l'auteur compte 1° l'harmonie, 2° l'expression, 3° "l'infini", 4° le sublime et la grâce (6). Ces quatre éléments s'appliquent autant à la nature qu'aux Beaux-Arts. Pour ces derniers, il faut tenir compte de trois autres éléments : l'objectivité du style, la légèreté de l'exécution et l'économie des moyens de représentation (7). L'architecture faisant bien entendu partie du domaine de la beauté, le problème est de décèler ces éléments dans l'art de bâtir.

Or, la définition de l'architecture ne facilite pas cette tâche : "L'architecture fait partie des arts non-imitatifs (selbstschaffend !). Elle se sert des formes plastiques ou physiques qui appartiennent à l'origine au domaine du sens haptique, mais l'habitude les a fait percevoir par oeil. Principalement les formes statiques de ses moyens d'expressions spécifiques sont limités. Elle se distingue par ailleurs des autres arts par le fait que le sujet est toujours donné à l'artiste, et que l'exécution est confiée à des artisans." (8) Deux des trois éléments de la beauté artistique sont rendus problématiques, à savoir la légèreté de l'exécution et l'économie des moyens de représentation. Pour parvenir aux

quatre éléments généraux de la beauté, l'architecture est évidemment obligée de recourir à une sorte d'imitation analogique, car c'est un art non-imitatif. Pour l'harmonie, l'expression, la grâce et le sublime, Rosenthal s'appuie sur la théorie des caractères, non sans la torturer de façon étrange (9) et en subordonnant le caractère au style qui apparaît tout à fait à la fin de ses considérations comme surgi d'un chapeau :

"Nous appelons style la propriété de l'architecture qui symbolise le caractère d'un peuple et d'un pays et qui est commun à tous les bâtiments d'un peuple; la propriété qui illustre la destination particulière d'un genre d'édifice par contre est appelée caractère. Le caractère correspond ainsi à une sous-division du style." (10) De cette affirmation un peu absurde - rien ne définit la part du "style" dans les édifices à "caractère", ni l'inverse, Rosenthal déduit une véritable obligation morale pour l'architecte "dont les créations sans exception, appartiennent au caractère de son peuple. Nécessairement il doit se familiariser avec celui-ci à un degré suffisant pour que son individualité soit dissoute dans la particularité de son peuple." (11) Le style serait donc toujours style national, fait peu étonnant si l'on procédait à imposer à tous les architectes l'obligation de le pratiquer...

La définition de l'infini dans l'architecture (troisième principe des éléments de la beauté) oeuvre dans le même sens. L'infini, le domaine de "l'élevé", à savoir du style sublime, et du spirituel sont à peu près synonymes. De là résulte une

hiérarchie entre les choses : "La forme est plus spirituelle que la masse... Plus la forme est grande, riche et variée, plus l'expression du spirituel l'emporte sur le sensuel, plus augmente l'infini dans la beauté, et plus spécialement lorsque l'emploi de formes incurvés conduit à une plus grande vivacité."(12) Il existe ainsi une hiérarchie allant de la sphère, le cube, le parallélépipède , en passant par la corniche moulurée, jusqu'à la couronne de feuille de la vieille Allemagne (!). Il existe une arithmétique de la spiritualité qui s'avère proportionnelle à la surface d'un détail architectural. Rosenthal ajoute qu'il ne s'agit toutefois que de formes dont l'intérêt est confirmé par ailleurs. Dans le cas contraire la porte serait ouverte à tous les abus.

En clair, l'auteur fait l'apogée de l'architecture gothique considérée comme le style national germanique. Nationalisme, religion et esthétique convergent vers une conception de l'histoire toujours cyclique, mais aussi revendicatrice : "Toute croissance (et le retour de la croissance évoque la vie éternelle) se soulève à partir de la terre, et l'homme, lorsqu'il songe à l'éternité et se tourne vers Dieu, dirige son regard et son esprit vers le haut. Ainsi la tendance à la verticalité (Emporstreben) dans l'architecture dirige l'esprit et le sentiment vers le haut..."(13) ou plus loin "Saisissant est l'aspect d'un dôme germanique."(14)

L'architecture semble une manifestation de l'esprit qui ne poursuit toujours qu'un seul but, la véritable beauté. A ce

titre, on peut comparer les styles égyptien, grec et germanique (15). Mais curieusement ces styles reconnus comme cohérents servent fondamentalement à ouvrir les yeux pour apprécier le style germanique, quintessence du chemin qui mène à la beauté (16). En effet, il existe un principe fondamental dans chacun de ces trois styles : l'architecture égyptienne est surbaissée, comprimée, massive; l'architecture grecque équilibrée, harmonieuse; l'architecture germanique s'élève dans les hauteurs et se distingue par la priorité de la forme par rapport à la masse(17). Tout chemin erroné par contre, contient en lui non seulement les germes, mais la "nécessité intérieure" (innere Notwendigkeit, si chère à Kandinsky) de la décadence (18).

Si les interprétations et erreurs de jugement - si l'on peut dire - sont nombreuses (voir ci-dessous), la division de la matière de l'histoire est classique. Les considérations sur l'origine de l'architecture d'après Hübsch (19) conduisent à la 1ère partie consacrée à "toutes les nations où l'on trouve encore des souvenirs clairs des tendances les plus anciennes", à savoir, les Indiens, Babyloniens, Mexicains, Chinois, etc. La deuxième partie est consacrée aux Egyptiens dont l'art dériverait des Indiens, la troisième aux Grecs et aux Romains, la quatrième à l'introduction du christianisme et à l'art des Arabes. La cinquième partie, l'architecture depuis la Renaissance, ne correspondrait à aucune véritable époque artistique, car elle aurait adopté d'abord le style romain, puis le style grec (20).

La partie la plus intéressante de l'ouvrage est sans doute la quatrième où l'auteur essaye d'expliquer la diffusion de l'art gothique, défini comme l'art germano-chrétien. L'invention en est attribué aux Allemands, il s'agirait d'ailleurs d'une manifestation subite de l'esprit, sans histoire (évolution antérieure) à proprement parler (21). Il s'agit d'un style propre à l'architecture religieuse qu'illustreraient de façon exemplaire Strasbourg, Prague, Vienne, Ulm, Cologne . Reims et Notre-Dame de Paris sont considérées comme impures (22).

Enfin, puisqu'il existe le devoir de consulter les leçons de l'histoire sous peine d'être puni (23), la nécessité d'un style national paraît éclatante. Rosenthal reprend la question de Hübsch "In welchem Style sollen wir bauen ?" (24) Pour lui, ni la Réforme, ni l'évolution du style germanique sont achevées (25). Le rôle de l'architecte allemand est ainsi transparent. L'histoire de l'architecture par contre s'avère de nouveau occultée par un esprit de système de teinte nationaliste que Kugler saura démolir.

Notes Rosenthal.

(1) C. A. Rosenthal, Vollständige Uebersicht der Geschichte der Baukunst von ihren Ursprüngen bis auf die neueste Zeit im organischen Zusammenhange in sich und mit der allgemeinen Culturgeschichte für Geschichtsforscher, Baumeister und überhaupt für denkende und gebildete Leser, 3 parties en 2 vol., Berlin, G. Rieme, 1841- 1850. Il s'agit partiellement d'une réimpression de Crelle's Journal für die Baukunst, t. 13 à 15. La préface est signée à Magdebourg, 1840.

(2) Dans la troisième partie seulement (en 1850), Rosenthal cite Kugler, t. II, préface. Kugler sert alors de référence pour l'art chrétien et islamique du Moyen-Age (pp. 509 et 654).

(3) T. I, p. 2.

(4) Pour le premier volume (p. 31), il cite Herder (il s'agit sans doute de Von deutscher Art und Kunst, voir le chap. Goethe), Schlegel (à propos de la culture des Grecs, "Ueber dramatische Kunst und Literatur", Rosenthal, t. I, p. 261), Heeren (Arnold Herrmann Ludwig Heeren, professeur à Göttingen, auteur du Handbuch der Geschichte der Staaten des Altertums (manuel de l'histoire des états de l'antiquité), Göttingen 1799, trad. en fr., Paris, 1827), C. Ritter (t. I, p. 72, Vorhalle europäischer Völkergeschichte (vestibule de l'histoire des peuples européens), Berlin, 1820; Ritter est également l'auteur de manuels géographiques), Jones, Von Bohlen (Peter von Bophlen,

professeur à Königsberg, auteur de Das Alte Indien, mit besonderer Rücksicht auf Aegypten, Königsberg (Kaliningrad), 1830). S'y ajoutent Stieglitz, Wiebeking (p. 57), Hirt (pp. 87 sq.), H. Meyer (Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen), Creuzer (Symbolik), ainsi que deux voyageurs peu connus : Prokesch, Erinnerungen aus Aegypten und Kleinasien, 2 vol., Vienne, 1830; Von Minutoli, Reise zu dem Tempel des Jupiter Ammon. On constate donc l'absence de la quasi-totalité des ouvrages classiques sur l'Egypte, la Grèce et Rome !

Le nombre d'auteurs cités augmente dans le second volume et explique sans doute son retard par rapport au premier. Sont mentionnés entre autre : D'Agincourt (p. 515), Costenoble et Busching (p. 519), Quatremère de Quincy (p. 547), Lepsius, Puttrich et Knight (p. 601, à propos de la naissance de la forme ogivale), Moller (p. 755).

(5) T. I, pp. 3-6. Les composantes de la perfection (Vollkommenheit) sont le beau (das Schöne), le vrai (das Wahre) et le bon (das Gute). Elles correspondent à trois modes de perception (Geistestätigkeit) : Fühlen, Erkennen, Bestreben. La beauté est définie comme "Vollkommenheit des Scheins", la vérité comme "Vollkommenheit des Seins" et la perfection morale comme "Vollkommenheit des Zweckes".

(6) Ibid., Harmonie, Ausdruck, Das Unendliche im Schönen, Erhabenheit und Grazie.

(7) Ibid., Elemente des Kunstschönen, Objectivität des Styles, Leichtigkeit der Ausführung, Sparsamkeit bei der Anwendung der Darstellungsmittel.

(8) Ibid., p. 14 : "Die Baukunst gehört den selbstschaffenden Künsten an. Sie bedient sich der plastischen oder körperlichen Formen, die zwar ursprünglich dem Tastsinne angehören, durch Gewohnheit aber vom Auge aufgefasst werden. Näher beschränkt sind hauptsächlich die statischen Formen ihrer eigenthümlichen Darstellungsmittel. Sie weicht ferner von den übrigen Künsten darin ab, dass der Gegenstand dem Künstler immer gegeben und dass die praktische Ausführung durch Handwerker geschieht." Il est intéressant de comparer cette définition avec celle de Costenoble. Pour lui, l'architecture est également un art non-imitatif, mais l'auteur accentue son aspect utilitaire et fonctionnel : "Die Baukunst ist eine selbstbildende Kunst. Ihr Hauptzweck muss nur seyn, das Gebäude seiner Bestimmung gemäss anzuordnen... Schönheit kann nie ihr einziger Zweck werden, und gerade die Gebäude können am ersten auf wahre Schönheit Anspruch machen, deren Bestimmung dem Künstler bei ihrer Anordnung unaufhörlich vor Auge gewesen..." (J. C. Costenoble, Ueber altdeutsche Architektur und deren Ursprung, Halle, 1812, p. 1.; "L'architecture est un art qui constitue lui-même ses formes. Son but principal ne doit être que d'organiser l'édifice selon sa destination... La beauté ne peut jamais devenir son seul but; et justement les édifices dans la composition desquels l'artiste considère principalement la destination, peuvent aspirer à la vraie beauté".) Cette comparaison peut illustrer un lien

historique entre le recours à l'esthétique et le nationalisme.

(9) Ses critères de la beauté exception faite de "l'infini" sont empruntés à la théorie des caractères. Mais Rosenthal n'admet que la partie la plus conventionnelle des expressions possibles. D'autre part, "l'expression" n'est pas un caractère, mais la qualité des caractères. Par conséquent, la grâce, le sublime devraient lui être subordonnés.

(10) T. I, p. 30 : "Diejenige Eigenschaft der Architektur durch welche uns der Character des Volkes und des Landes versinnlicht wird und welche allen Gebäuden eines Volkes gemeinsam ist, nennen wir Styl; die Eigenschaft dagegen, welche uns die besondere Bestimmung der Gebäudeart deutlich macht, Character. Der Character ist mithin eine Unter-Abtheilung des Styls." On conçoit que le primat de la beauté et du style s'opposent à la destination et au caractère.

(11) Ibid., "...dessen Schöpfungen, alle ohne Ausnahme, dem Character seines Volkes angehören, (er) muss sich nothwendigerweise mit demselben in dem Grade befreunden, dass seine Eigenthümlichkeit in der seines Volkes aufgeht."

(12) Ibid., pp. 24-25 : "Die Form ist geistiger als die Masse... Je grösser, reicher und mannigfaltiger dagegen die Form; desto wird im Ausdruck das Geistige vor das Sinnliche herausgehoben, desto grösser wird das Unendliche im Schönen, besonders wenn durch Anwendung von Curvenformen der Ausdruck grösserer

Lebendigkeit herbeigeführt wird."

(13) Ibid., p. 25 : "Aller Wachstum (und der wiederkehrende Wachstum erinnert an das ewige Leben) hebt sich von der Erde aufwärts, und der Mensch, wenn er ahnend der Ewigkeit gedenkt und zu Gott sich wendet, richtet ebenfalls Blick und Geist nach oben."

(14) T. II, p. 690. La citation complète est la suivante : "Gewaltig ergreifend ist der Anblick eines germanischen Doms, der mit seinen hoch in die Wolken ragenden Thürmen schon aus weiter Ferne sich ankündigt ! Das ist kein Tempel für das sichtbare Bild oder das blosse Symbol der Gottheit : die schlanken, kühn emporstrebenden, überall in Spitzen, Blumen und Kronen sich auflösenden Massen leiten...immer leichter und kühner die Blicke unwillkürlich und mächtig nach oben, zu dem unsichtbaren Gotte der Christen im Himmel." (Saisissant est l'aspect d'un dôme germanique qui s'annonce de loin par ses tours qui s'élèvent jusque dans les nuages. Ce n'est pas un temple à l'image visible ou au pur symbole de la divinité : les masses partout dissoute en pinacles, fleurs et couronnes, qui s'élancent audacieusement vers le ciel, conduisent involontairement et puissamment le regard vers le haut, vers le Dieu invisible des chrétiens."

(15) T. I, p. 33.

(16) T. II, p. 507 : "Es mag sonderbar zu sein scheinen, dass

gerade das Vertrauterwerden mit der griechischen Kunst uns für die Schönheiten der altdeutschen empfänglich machen musste." ("Il peut paraître étrange que ce soit en nous familiarisant avec l'architecture grecque que nous soyons devenus sensibles aux beautés de l'architecture germanique.")

(17) T. II, p. 691, définition du principe fondamental de l'architecture germano-chrétienne : "Emporstreben und Vorherrschen der Form vor der Masse". L'art égyptien serait caractérisé par le "Niederdrücken", l'art grec par le "Gleichgewicht".

(18) T. I, p. 33 : les chemins erronés contiendraient l'"innere Nothwendigkeit des Verfalls".

(19) Ibid., l'auteur cite H. Hübsch, Ueber Griechische Architektur, Heidelberg, 1824. Lire à propos de Hübsch, Wulf Schirmer, "Einige Bemerkungen zu Heinrich Hübsch und zu dieser Schrift", dans H. Hübsch, In welchem Style sollen wir bauen?, Karlsruhe, 1828, reprint, Karlsruhe, 1984, pp. I - VII.

(20) T. I, pp. 33 sq., § 5.

(21) T. II, p. 890 : "Der germanische Baustyl hat sich nicht allmählig aus dem romanischen entwickelt; er ist, den letztern aufgebend, plötzlich entstanden." Ce moment précis de la naissance subite du style germanique est défini de la manière suivante : "...es ist der, wo sein Grundprincip, der germanische

Geist, sich zuerst klar und im Zusammenhange aussprach". ("C'est celui où son principe fondamental, l'esprit germanique, se manifesta pour la première fois clairement et dans son contexte.")

(22) T. II, pp. 710 sq., 791 et 810 sq.

(23) T. II, p. 924 : "Pflicht, die Lehren der Geschichte, welche nie ungestraft übersehen werden, ernstlich zu Rathe zu ziehen..."

(24) T. II, § 193. Voir note 19.

(25) T. II, p. 937, en caractères gras : "Die Reformation ist noch nicht vollendet; eben so wenig ist es die Entwicklung des germanischen Baustyls : beide nach ihrer Grundidee neu aufzufassen und ihrem Ziele entgegenzuführen, scheint dem lebendigen Streben der gegenwärtigen und der nächsten Folgezeit zu ziemen und vorbehalten zu sein." ("La Réforme n'est pas encore achevée, ni l'évolution du style architectural germanique : les réinterpréter selon leur idée initiale, les conduire vers leur but, semble convenir (et être réservé) aux efforts de l'époque actuelle et de l'avenir proche.")

9. Franz Kugler, De l'histoire de l'art à l'histoire de l'architecture.

Le manuel d'histoire de l'art publié par Kugler en 1842 (1) est qualifié par son auteur comme "la première tentative complète (globale) dans son genre"(2). Celui-ci se réfère sans doute aux ouvrages de Monier ou Busching, peu analytiques et documentés, issus de la doctrine des arts du dessin lorsqu'il précise que "personne ne l'accusera d'arrogance pour ne pas avoir considéré les écrits d'autrefois sur l'ensemble de l'histoire de l'art."(3) Il s'agit en effet de la première tentative de description de l'histoire de l'art -peinture sculpture, gravure, architecture -dans son ensemble, sous le point de vue artistique. Schnaase pour sa part ne réussit à publier son volume sur l'Art chez les Anciens qu'en 1843 (4). Cependant on peut considérer que l'ouvrage de Kugler voit le jour à un point précis de l'histoire où cette démarche est nécessaire, et contient en elle la tendance à dissocier l'histoire de l'architecture de l'histoire de l'art en général. Kugler publie lui-même dès 1856 une Histoire générale de l'architecture (5), comme s'il s'agissait de soutenir par un ouvrage encore plus important le caractère artistique de l'architecture, alors que cette mesure contient en elle les germes d'une discipline autonome.

Kugler entreprend une lutte sur plusieurs fronts. D'une part contre les "a priori" de la théorie de l'architecture, puis contre le primat de l'archéologie (6), mais aussi contre les

doctrines esthétiques préconçues (7) et le nationalisme, bref contre l'ensemble des auteurs ayant écrit avant lui. Le problème des sources est bien présent : esprit pratique, Kugler limite les références bibliographiques pour ne pas inutilement gonfler les volumes (!) et se fie plutôt aux monuments et oeuvres, sources premières (8). Il a le courage d'admettre le caractère conjoncturel de son produit (9). Taxer sa méthode d'empirique (10), n'est pas loin de la vérité. Elle est empirique dans la mesure où Kugler essaie de synthétiser ce qu'il a vu et lu - il est parfaitement conscient qu'il s'agit d'une activité extensible à l'infini -, mais si cela conduit non à l'érudition pure, mais à la pédagogie : il veut fournir du matériel pour la recherche théorique et l'étude pratique (11). Ce que révèle l'ensemble de l'ouvrage.

L'introduction si souvent consacrée à des exposés pesants sur la beauté et la vérité se limite à quelques lignes fixant le caractère spirituel de l'art : "L'origine de l'art repose sur le besoin de l'homme de lier ses pensées à un lieu fixe, et de doter celui-ci, le "lieu de la mémoire", d'une forme qui soit l'expression de la pensée. Toute la richesse et toute la signification de l'art évolue par degrés à partir de ce début, jusqu'à ses manifestations les plus tardives, indépendantes, ludiques. Car la notion de l'art doit partout représenter physiquement la vie spirituelle, et son but suprême est de remémorer partout le contenu spirituel dans les formes du monde matériel, le durable dans le périssable, l'éternel dans les choses de ce monde."(12)

La division des chapitres est simple, chronologique, sans aspiration à la moindre théorie cycliste ou progressiste. A l'intérieur des cinq parties principales sous-divisées en périodes, Kugler procède des caractéristiques historiques et typologiques à la description détaillée des monuments les plus représentatifs. Deux index (lieux et artistes) accentuent le caractère pratique de l'ouvrage - c'est la première fois que ce système est adopté au détriment d'une bibliographie.

Kugler est à l'histoire ce que Boullée est à la théorie (13). Il considère l'art comme une succession de caractères dans l'histoire illustrés par les oeuvres, une sorte d'évolution naturelle. Sa position sociale - il est ni architecte ni exclusivement universitaire : professeur d'histoire de l'art, il s'engage dans une carrière ministérielle - lui permet d'agir en toute indépendance par rapport aux doctrines en vigueur, d'écarter la question du primat accordé à tel style plutôt qu'à un autre ou de façonner l'histoire en fonction d'une théorie esthétique. L'histoire est un fait objectif que l'on peut observer sans censure.

L'illustration de l'ouvrage est-elle à la hauteur de ces ambitions? Tout comme l'Histoire générale de l'architecture de Legrand en 1800 était accompagnée des planches de Durand, l'ouvrage de Kugler va de pair avec l'édition d'un atlas conçu en 100 planches qui sera édité entre 1845 et 1848, d'abord par Auguste Voit et H. Merz, puis par E. Guhl et J. Caspar (14).

Comme cinquante ans auparavant, l'atlas est publié par livraisons. Voit le caractérise comme un ouvrage "qu'aucun peuple n'aurait seulement projeté jusqu'alors" (15), mensonge par omission pour l'architecture au moins, car les planches reprennent dans une large mesure les recettes de Durand et de Hirt. L'augmentation des connaissances depuis un demi-siècle est néanmoins flagrante : le Pérou, le Mexique, l'architecture indienne, l'art islamique, l'architecture "romantique" en sont les bénéficiaires. L'architecture occupe un tiers du volume (35 planches; 16) ce qui impose un choix des illustrations, très pauvres dans la partie moderne (une planche). La qualité graphique des planches est remarquable, mais aucun progrès n'a été obtenu depuis Hirt quant à la présentation qui mélange plans, coupes, élévations et restitutions. Peintures, sculptures, objets et vitraux sont gravées au trait et Voit sépare assez nettement les différents arts, alors que des planches mixtes auraient pu fournir l'allégorie de l'unité des arts telle que Kugler la souhaitait. Aucun système de renvois n'existe entre la première édition de l'histoire de l'art et cet atlas. Les planches sont en fait pourvues de légendes assez détaillées de caractère descriptif et mentionnant les mesures des édifices (ce qui fait souvent double emploi avec l'indication de l'échelle); l'ouvrage peut par conséquent être utilisé comme un instrument de travail autonome. On se demande quel a pu être le mode de collaboration entre Kugler et Voit, et si les publicités respectives renvoyant d'un ouvrage à l'autre ne satisfont pas essentiellement l'éditeur.

L'approche analytique paraît renforcée dans son Histoire de l'architecture qui est présentée au public en cinq volumes entre 1856 et 1873 (17). La nouveauté de cette entreprise repose sur un volume accru et sur l'intégration d'illustrations dans le texte qui restent toutefois complémentaires par rapport à l'atlas de l'histoire de l'art (18). Néanmoins, il s'agit de la première histoire de l'architecture qui réunit textes et images. Kugler lui-même n'a connu que la parution du premier volume(19). Le second (style roman) et le troisième volumes (style gothique) sont posthumes. La rédaction des volumes 4 et 5 (Renaissance) a été assurée par par Jacob Burckhardt et Wilhelm Lübcke.

Le prospectus annonce clairement l'intention de "donner un résumé historique organisé. Il (l'ouvrage) montre la façon dont les peuples ont participé à cette création monumentale selon leurs particularités. Il montre les buts spécifiques qu'ils envisageaient et leurs accomplissements réels. Il considère ainsi une partie essentielle de l'histoire culturelle en général. Il est en même temps destiné à présenter l'origine et l'évolution des formes artistiques dans l'architecture, ainsi que leurs transpositions et transformations. Il doit stimuler la connaissance de l'essence de ces formes et de la façon dont celles-ci se manifestent au cours de l'histoire telles que des constructions naturelles."(20)

Toutefois, Kugler trace une condition limitative à son approche. Les éléments archéologique et technique ne l'intéressent "que dans la mesure où ils permettent de mieux connaître l'apparence

artistique"(21). Leur traitement approfondi ferait l'affaire de disciplines autonomes. L'histoire de l'art se dissocie par conséquent de l'architecture et de l'archéologie. Tout le dilemme de l'histoire de l'art par rapport à l'architecture résulte de cette restriction.

Le succès de l'Histoire de l'art de Kugler pourrait le confirmer. Les éditions ultérieures donnent lieu à des augmentations considérables, notamment dans la partie moderne. La seconde édition de 1848 ajoute environ 10 % de texte (dû aux soins de Burckhardt). Ensuite, on passe à des éditions en deux volumes (22). Kugler est resté un auteur classique jusqu'à la fin du siècle. On le consulte encore aujourd'hui avec bénéfice, alors que les ouvrages de ses prédécesseurs apparaissent dépassés historiquement (23).

Ce rôle primordial pour l'histoire n'a pas empêché Kugler de donner son avis sur les courants architecturaux de son époque. Lors d'une conférence sur l'architecture des églises en 1843 (24), il en a distingué deux. "L'un des courants considère tout ce qui a été créé autrefois comme définitivement achevé et étranger; il ne veut pas s'en préoccuper et cherche à créer par ses propres moyens"(25) en s'appuyant sur le sentiment subjectif et les besoins matériels. "L'autre... ne veut créer aucun système, mais travailler selon les lois de ceux qui existent, où il trouve la perfection suprême que les forces humaines puissent atteindre."(26)

Il considère lui-même qu'il est difficile d'adopter les éléments extérieurs d'un style ancien et que ces deux courants correspondent en quelque sorte à des positions politiques extrêmes(27). Il existerait une troisième voie, plus raisonnable, qu'il décrit en quelques mots : elle recherche la justesse, en considérant les principes généraux, les lois de l'espace (!), les données naturelles ("das Naturnothwendige"), et puis une sorte de nécessité intérieure inhérente aux constructions ("etwas innerlich Gültiges"). Tous les monuments disposent d'une double signification ("Doppelbedeutung") : "...que nous sachions distinguer les principes esthétiques généraux des particularités locales et historiques des formes où se manifeste le goût temporel."(28) L'histoire de l'architecture ne fournit plus le modèle de l'architecture contemporaine.

Notes Kugler.

(1) Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart, Ebner et Seubert, 1842.

(2) Préface, p. IX : "Es ist der erste umfassende Versuch in seiner Art, der hier dem Publikum entgegentritt; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberücksichtigt lassen zu dürfen, ohne dass man mich des Hochmuths zeihen wird..."

(3) Cf. la note précédente.

(4) Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, Düsseldorf, 1843-1844.

(5) Voir ci-dessous, note 17.

(6) Si les considérations générales en tête de l'ouvrage de 1842 sont plutôt laconiques, Kugler précise en 1856, t. I, p. V : "Doch war das Archäologische als solches nicht der Zweck meiner Arbeit, ebensowenig wie die Erörterung des ausschliesslich Technischen. Meine Aufgabe beschränkte sich auf die Darstellung des Künstlerischen in der Architektur und in ihrem historischen Entwicklungsgange." ("Mais l'archéologie en tant que telle n'était pas le but de ce travail, tout comme la discussion de problèmes purement techniques. Mais sa tâche se réduit à la présentation de l'art dans l'architecture et dans son évolution

historique.")

(7) Ibid., p. V à VI. Traiter les principes esthétiques l'aurait éloigné de son entreprise.

(8) Prospectus de l'Histoire de l'architecture.

(9) Handbuch, 1842, p. XI.

(10) Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution, Studien zur Geschichte einer Disziplin, Francfort-sur-le-Main, 1979, p. 208.

(11) Prospectus de l'Histoire de l'architecture.

(12) Handbuch, p. 3. "Der Ursprung der Kunst liegt in dem Bedürfnis des Menschen, seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen und dieser Gedächtnisstätte, diesem "Denkmal" eine Form zu geben, welche der Ausdruck des Gedankens sei. Aus diesem Beginn entwickelt sich, stufenweise fortschreitend, der ganze Reichthum und die ganze Bedeutung der Kunst, auch bis zu ihren spätesten, unabhängigen, spielenden Leistungen hinab."

(13) Tout d'abord en approchant sa discipline sous l'angle de l'art, puis par le biais de l'analogie naturelle qui suscite dans le cas de Kugler de nombreuses questions. Si le rôle de Boullée reste limité dans le temps, l'impact de Kugler est à étudier. On peut se demander s'il ne faut pas le considérer

plutôt comme le père de l'histoire de l'art (Kunstgeschichte) et non de la science de l'art (Kunstwissenschaft).

(14) August Voit, Bilder-Atlas zum Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart, 1845-1847. Voit n'est en fait responsable que des 11 pl. de la première partie. Son projet initial concernant la distribution des planches a été modifié par la suite.

(15) Ibid., prospectus, "...wie es kein Volk bisher auch nur im Plane hatte..."

(16) Cf. le prospectus : 1ère partie, pl. 1 (antiquités d'Europe du Nord), 2 et 3 (Pérou, Mexique, Iles Sandwich), 4 et 5 (Egypte et Nubie), 6 (Perse), 9 et 10 (Hindoustan). 2e partie, pl. 12 (constructions pélasgiques), 13 (Grande Grèce), 14 (architecture hellénistique), 24 (architecture étrusque), 27 (Pompéi), 28 (temples romains), 29 (autres édifices romains), 30 (constructions romaines tardives et asiatiques). 3e partie, pl. 34 (basiliques paléo-chrétiennes), 35 (architecture byzantine), 38 (architecture mauresque en Espagne), 39 (architecture arabe en Egypte), 40 (architecture arabe en Perse et en Inde), 41 et 42 (architecture romane en Italie et en Espagne), 43 et 44 (en France et en Angleterre), 45 et 46 (en Allemagne et dans les pays nordiques), 50 (architecture gothique en France et aux Pays-Bas), 51 (en Angleterre), 52 à 55 (en Allemagne et dans les pays nordiques), 56 (en Italie et en Espagne). 4e partie, pl. 62 à 65 (architecture de la Renaissance), 98 (architecture récente).

(17) Franz Kugler, Geschichte der Baukunst, 5 vol., Stuttgart, Ebner et Seubert, 1856 - 1873 (T. I, 1856; t. II, 1858; t. III, 1859; t. IV, 1867; t. V, 1873).

(18) Prospectus.

(19) Il est décédé en 1858.

(20) Ibid. : "...eine historisch geordnete Uebersicht zu geben. Es legt die Weise dar, in welcher die Völker je nach ihren Eigenthümlichkeiten an diesem monumentalen Schaffen Teil genommen, die Sonderzwecke, welche sie dabei verfolgt, die Ziele, welche sie erreicht haben. Es begreift somit einen der wesentlichen Theile der allgemeinen Culturgeschichte in sich. Es ist gleichzeitig dazu bestimmt, den Ursprung und die Entwicklung der baukünstlerischen Formen an sich, ihre Uebertragungen und Umbildungen darzulegen, - das Wesen dieser Formen, wie dieselben im Fortgange der Geschichte nacheinander gleichsam als naturwüchsige Gibilde hervortreten, zur Erkenntnis zu bringen."

(21) Préface de 1856, p. V : "...als es zur Erkenntnis der künstlerischen Erscheinung nöthig war..."

(22) 3e éd., 1856-1859; 5e éd. par Lübke, 1872.

(23) La clarté du langage du Kugler y contribue. Ses textes se traduisent avec plus de facilité que ceux des autres fondateurs de l'histoire de l'architecture.

(24) Franz Kugler, Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaus, gehalten am 4. März 1843 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin..., Berlin, Gropius, 1843.

(25) Loc. cit., p. 4 : "Die eine Richtung betrachtet das, was in früheren Zeiten geschaffen ist, als etwas entschieden Abgeschlossenes und Fremdes; sie will darauf nicht eingehen, sie will nur aus sich allein heraus schaffen."

(26) Ibid., p. 5 : "Die andere...will kein System schaffen, sondern nur nach den Gesetzen eines schon vorhandenen arbeiten, je nachdem sie in demselben die höchst mögliche Vollendung, die von menschlichen Kräften erreicht werden kann, bereits entwickelt findet."

(27) Ibid., p. 6 : "Zwischen diesen beiden extremen Richtungen - die man füglich mit gewissen Extremen der politischen Theorie parallel stellen dürfte, wie denn überhaupt die geschichtliche Betrachtung der Architektur zu ganz charakteristischen Parallelen mit der politisch-historischen Entwicklung der Völker führt - liegt aber noch eine dritte mitteninne." ("Entre ces deux courant extrêmes - que l'on peut ainsi comparer à certains extrémismes de la théorie politique, tout comme plus généralement, l'approche historique de l'architecture conduit à des parallèles caractéristiques avec l'évolution historique et politique des peuples - se situe un troisième tout à fait au centre.")

(28) Ibid., pp. 23 sq. : "...dass wir die allgemeinen ästhetischen Principien von den lokalen und historischen Besonderheiten der Erscheinung, von der Weise des Zeitgeschmacks, in der sie sich ausgeprägt haben, zu unterscheiden wissen."

LA FRANCE.

L'évolution de l'histoire de l'architecture en France doit beaucoup à Quatremère de Quincy, à Durand et Dufourny, hommes dont nous ne répéterons pas ici les mérites. Le Dictionnaire de l'architecture de Quatremère de Quincy (commencé en 1788), son essai sur l'art des Egyptiens, sa théorie de l'imitation sont demeurés des ouvrages de référence. Le Recueil et parallèle de Durand (1799 et années suivantes) constitue la première collection d'images préfigurant tant d'autres ouvrages parmi lesquels on peut mentionner Isabelle, Normand, Gailhabaud... Et si Dufourny n'a pas publié ses études sur l'architecture antique, il était néanmoins le successeur de David Leroy à l'Ecole d'architecture sous l'Empire et par conséquent un personnage clé de toute l'évolution de la pensée historique.

On aurait aussi pu intégrer dans cette étude les enquêtes sur le terrain, si nombreuses dès le rétablissement des Académies. Percier et Fontaine, Gilbert, Grandjean de Montigny, Haudebourt, Seheult, Bourgeois, Clochar, et même Denon et Gau, Hittorff font partie de ceux qui ont fourni des matériaux à l'histoire, mais de façon ponctuelle, sans s'engager dans une analyse de l'ensemble, et l'on se demande si de ce point de vue, la querelle autour de la polychromie aurait prise la même importance...

Que de voyageurs dans le monde entier et plus particulièrement en France dont on aurait pu discuter les publications :

Clérisseau, Cassas, Melling, et bien d'autres jusque dans les années 1820. Laborde les représente en quelque sorte ici.

Restent enfin les pères du patrimoine dont Bercé et Leniaud avaient retracé le périple et dont l'un des volumes des "Lieux de la mémoire" donne les biographies détaillées : Arcisse de Caumont, Guizot, Prosper Mérimée et Viollet-le-Duc. Cependant on se demande si le problème du patrimoine ne se dissocie pas tout de suite de l'historiographie, d'ailleurs d'une façon assez cruelle pour Lassus et Viollet-le-Duc, et si la théorie historique ne recule pas sensiblement derrière la pratique de la restauration qui fait naître une nouvelle profession.

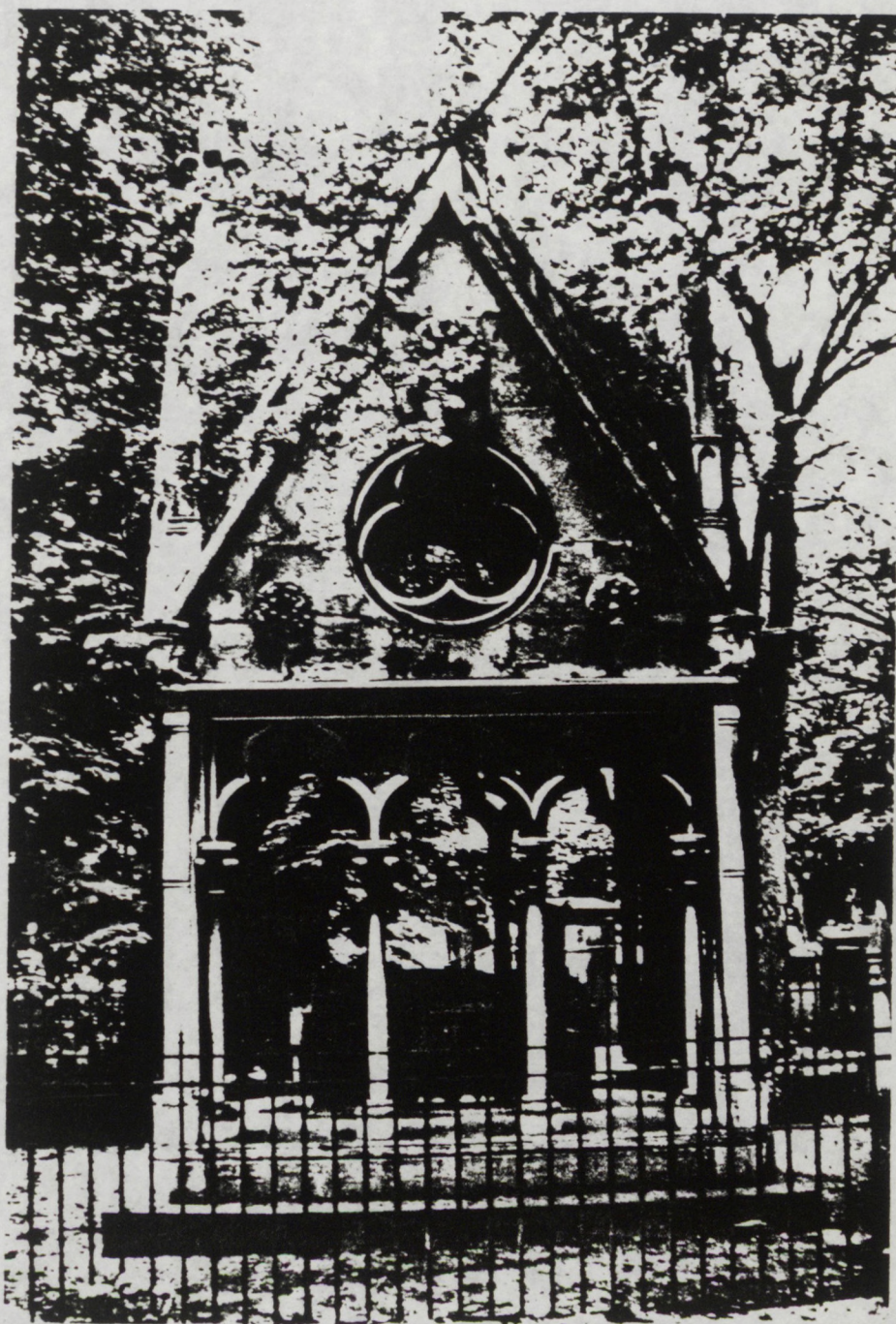
Pendant ce temps en effet, l'archéologie devient une discipline autonome, l'enseignement de l'architecture (antique) se poursuit dans des voies conventionnelles, ce dont font preuve les manuscrits de Huyot et de Lebas, son successeur à l'Ecole des Beaux-Arts. Par opposition à ces hommes et à leur enseignement, Viollet-le-Duc se cantonne volontiers dans une position de spécialiste qui aborde l'histoire par le biais du Moyen-âge, puis des histoires, mais jamais par la grande porte de l'histoire générale.

Enfin, même dans les revues d'architecture, le problème des styles de leur genèse, de leur nomenclature et de leur chronologie est exposé. Autant dire que les chapitres suivants ne peuvent être qu'une première esquisse.

10. Alexandre Lenoir - musée et histoire, histoires de musée.

Depuis de longue date, la référence au Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir est obligée, dès qu'il s'agit de parler de l'origine de la protection du patrimoine, de l'engouement pour la sculpture gothique et Renaissance, de la naissance du musée d'architecture, voire de l'histoire de l'architecture. Toutefois, cette référence est rarement approfondie et demeure aussi floue que son musée était pittoresque (1). On connaît bien les objets les plus remarquables qui y furent conservés, depuis l'arc de Gaillon en passant par le portique d'Anet jusqu'au tombeau d'Abélard et d'Héloïse, en partie, parce que Lenoir leur a accordé une place particulière dans ses très nombreuses publications, mais aussi parce que ces objets étaient réellement à la mode. Flaubert ne propose-t-il pas dans le "Catalogue des opinions chic" à propos du tombeau : "...si l'on vous prouve qu'il est faux, s'écrier : 'Vous m'ôtez mes illusions'" (2) ?. Il est symptomatique que l'on ne voit que rarement le plan de l'ensemble (3), que la vue pittoresque en semble une illustration suffisante. Peut-être conviendrait-il de s'interroger sur le rôle joué par cet endroit pour l'histoire, quels étaient les critères de classification, de présentation et, par conséquent, son impact.

La création de différents dépôts à Paris dès 1790 est étroitement liée à la mise en vente des biens nationaux. Parmi ceux-ci se trouvent le dépôt des Petits-Augustins, à la charge d'Alexandre Lenoir. La discussion sur le vandalisme provoquée



Le tombeau d'Abélard et d'Héloïse au cimetière du Père-Lachaise.

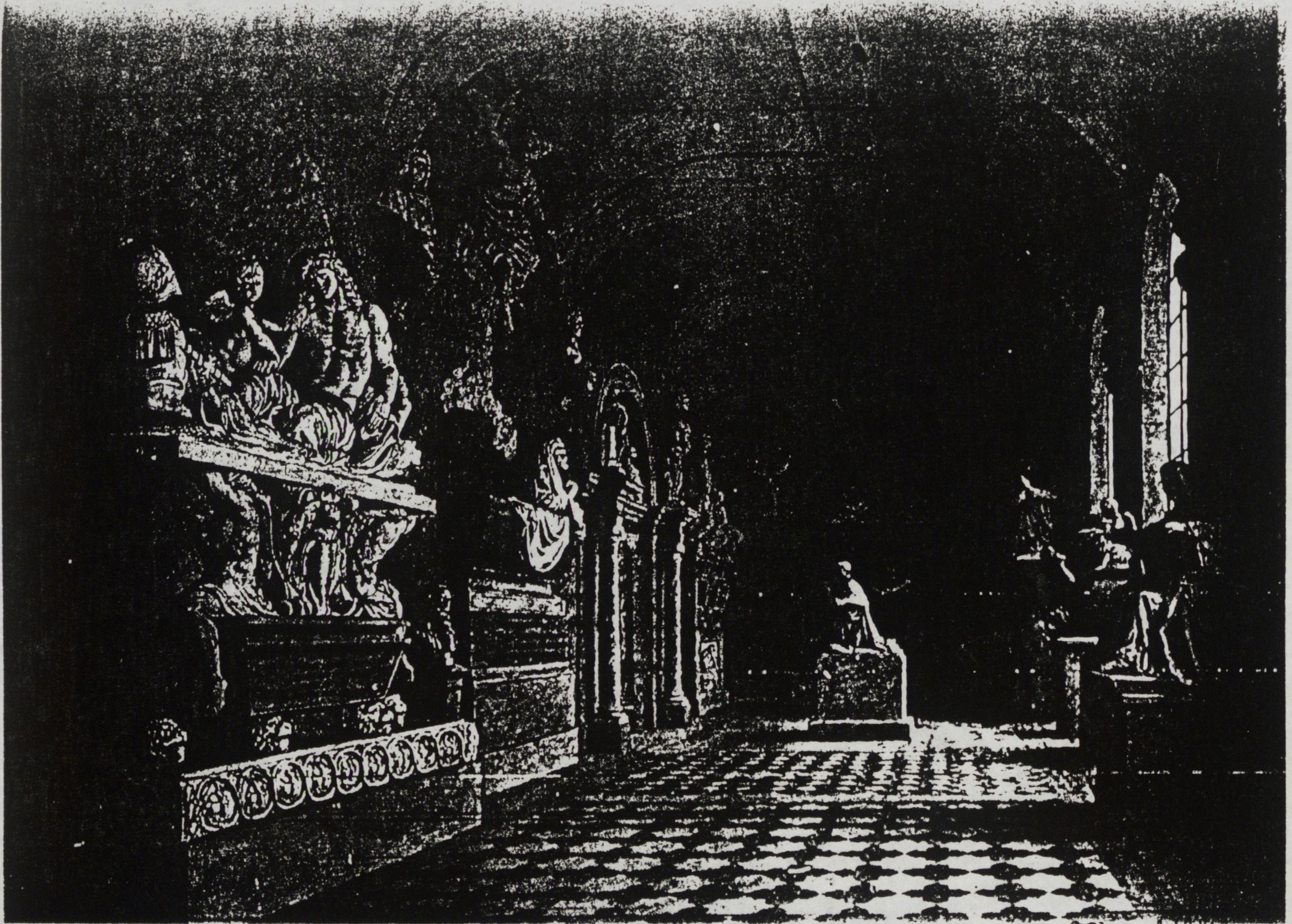
par l'abbé Grégoire et Quatremère de Quincy a peu à peu favorisé l'idée d'une conservation des pièces récupérées. On peut suivre l'évolution de l'institution dans le journal de Lenoir; toutefois les étapes importantes sont les suivantes : le musée est ouvert le 15 fructidor an III; l'arrêté du 29 vendémiaire an IV (21 octobre 1795) établit la dénomination Musée des monuments français. Vers 1802, les dispositions fondamentales (décoration par Peyre, salles et cours) du Musée sont en place comme le confirment les écrits de Lenoir (4) et les guides (5). Le musée contient environ 1200 objets sculpturaux. Mais de nombreuses critiques se font entendre : on relève les pratiques peu scrupuleuses de restauration, en soulignant que les pièces seraient mieux placées là où elles ont été enlevées; on doute de la valeur heuristique de l'ensemble, ce qui conduit à la question qui nous intéresse le plus. Lenoir se débat moyennant un puissant appareil de publications où l'on trouve par ailleurs les premiers catalogues de musée. Après les ordonnances du 24 avril et du 18 octobre 1816, le musée est fermé et ses restes sont intégrés aux bâtiments de l'Ecole des Beaux-Arts.

Le but visé par Lenoir était de fournir une présentation méthodique (par l'organisation des salles selon les siècles) et pittoresque (en aménageant les cours). Il précise "Le Musée des Monuments français, par sa construction primitive, présente trois cours. J'ai pensé que je pouvais, sans démolir le bâtiment qui existe, décorer les cours dans le système que j'ai adopté pour les salles intérieures qui représentent autant de siècles : ce serait remplir le but de l'établissement, et le compléter

d'une manière vraiment utile. Le Musée doit présenter aux étudiants, non-seulement les âges de la sculpture en France, mais encore ceux de l'architecture, puisque la plupart des Monumens sont ornés d'architecture, et le cadre qui les renferme, doit nécessairement correspondre avec eux. Cette nomenclature, suivie de Monumens sans cesse exposés aux yeux des jeunes élèves, sera plus avantageuse aux progrès de l'art, que les dissertations qu'on pourrait leur donner."(6) Le plan général des trois cours du musée dessiné par Percier (7) prévoit en effet une cour des 15e 16e siècles, ainsi qu'une cour "arabe" (mais ce projet n'a pas été exécuté). Il restait donc la présentation par siècles dans les salles.

Or si le nombre de celles-ci a été augmenté après 1800 en reculant (13e siècle) et en avançant (17e, 18e siècle) dans le temps, le musée était loin de présenter la totalité des périodes artistiques recensées par Lenoir lui-même (mérovingiaque, carolingiaque...), et à l'intérieur des salles et des divisions par siècles, le visiteur était confronté à un montage obéissant à une mise en scène plus qu'à une chronologie rigoureuse. On sent d'ailleurs bien que la division par siècle correspond à l'incertitude sur les chronologie et succession des styles, mais en même temps, on ne peut dénier qu'il s'agit de la première étape vers la chronologie rigoureuse dont se prévaudra à juste titre Huyot. Ce qui souffre sans doute le plus de la division en salles, est l'aspect comparatif du musée. Certes, les salles étaient aménagées de façon à permettre des mises en parallèle formelles à l'intérieur d'un même siècle, mais sans pouvoir en

Une salle du musée d'Alexandre Lenoir.



transgresser les bornes.

Le jugement à émettre quant à la valeur heuristique pour l'histoire de l'architecture doit sans doute être encore plus sévère. Il ne faut pas se leurrer : la plupart des monuments exposés par Lenoir relèvent de la sculpture funéraire. L'architecture ne correspondait qu'à un petit pourcentage des collections, et il serait erroné de considérer le musée d'Alexandre Lenoir comme un musée d'architecture. C'est un sculpteur, Deseine, par ailleurs collaborateur pour la confection du tombeau d'Abélard et d'Héloïse, qui donne un point de vue intéressant sur la perception de l'architecture dans cet ensemble. Généralement, ses opinions sont austères : le musée ne servira pas au progrès des arts; l'exposition de toutes ces "gothicités" repose sur la "spoliation" des églises où elles seraient mieux à leur place, et Lenoir aurait un "cerveau malade" (8). Pour ce qui est de l'histoire de l'architecture, il considère l'exposition de fragments d'une valeur pédagogique nulle.

"On estime l'oeuvre de Piranèse précisément parce qu'il a eu soin de donner les plans des édifices dont il a dessiné les détails./ Tous les architectes qui voyagent in Italie, en Grèce, pour étudier les arts, s'occupent tous à rechercher la forme générale des monuments anciens. Si telles sont les connoissances générales qui faut acquérir pour connaître à fond l'architecture dans les différens âges d'une nation, comment peut-on imaginer que des fragmens d'architecture qui n'offiront aucune trace de

l'ensemble général des édifices d'où ils ont été enlevés pourront servir à écrire l'histoire générale de l'architecture pendant plusieurs siècles ?" (9) Anet et Gaillon lui servent d'exemples : "Qui pourra, dans ce portail placé à l'entrée de la salle d'introduction, reconnaître la forme, l'ensemble et les moyens de construction du château d'Anet, et dans les fragmens gothiques de la seconde cour reconnaître ce qu'étoit le château de Gaillon."(10)

En tout état de cause, cette critique s'appuie en effet sur une théorie de la représentation de l'architecture qui est alors universellement reconnue et qui conduira au projet de musée d'architecture de Dufourny et de Cassas qui constitue à maints égards (caractère comparatif; complémentarité des moulages et des maquettes) une critique implicite du musée de Lenoir. Néanmoins, Deseine est loin de réclamer une telle institution; tout au contraire, il considère que les savoirs relatifs à l'histoire de l'architecture sont consignés ailleurs : "Il n'y a pas en France, même en Europe, un monument, quelle que soit son antiquité, dont on ne trouve dans les bibliothèques publiques des dessins gravés, à l'aide desquels on peut reconnaître tous ces monumens jusque dans leurs plus petits détails : on a aussi sur tous ces monuments les descriptions les plus savantes en tout genre; et c'est, je pense, le moyen le plus sûr et le moins dispendieux de conserver éternellement la forme et le caractère de tous les monumens."(11)

Les faits essentiels concernant l'histoire de l'architecture

sont conservés dans les bibliothèques; l'histoire n'a qu'à recourir à ce patrimoine spécifique; l'écriture et le relevé sont les moyens principaux de la discipline. Il n'est pas besoin de courir d'après l'assemblage pittoresque ou méthodique de fragments. On se demande par conséquent si l'impact du musée des monuments français sur l'histoire de l'architecture va au-delà de celui de différents genres littéraires, alors à la mode, le roman noir par exemple. Si Delécluze qualifie le musée comme un lieu "...où se préparait dans le silence une réaction qui en prenant peu à peu de force, fit reporter l'attention des artistes d'abord sur les ouvrages de la Renaissance, puis sur ceux de l'art gothique et enfin jusqu'aux monuments du moyen-âge." (12), il ne le considère aucunement comme le seul élément de cette réaction. Comme les musées en général, celui de Lenoir est plus un symptôme qu'une cause. L'appréciation assez sporadique de Louis Hautecoeur sonne finalement juste : "Ce musée n'exerça pas son influence seulement sur les sculpteurs, mais encore sur les architectes, car il contenait nombre de petits édifices; il attira l'attention des artistes sur la production du Moyen-âge et de la Renaissance et favorisa l'expansion du style troubadour, né déjà sous l'Ancien Régime." (13)

Notes Lenoir.

(1) Exception faite bien entendu de l'excellent article de Dominique Poulot, "Alexandre Lenoir et les musées des monuments français", dans Les Lieux de la mémoire, II, La Nation, t. II, Paris, 1986, pp. 496-531.

(2) Cité d'après les Oeuvres, Paris, Gallimard, 1952, t. II, p. 999.

(3) Poulot, loc. cit., p. 510, fig. 76.

(4) Parmi les nombreuses publications d'Alexandre Lenoir, on peut citer : Notice succincte des objets de sculpture et d'architecture réunis au Dépôt provisoire national, rue des Petits-Augustins, Paris, 1793; Notice historique des monumens des arts réunis au Dépôt national..., Paris, an IV; Compte rendu de l'état actuel du Musée des monuments français..., Paris, s.d.; Description historique..., an V (nouvelle édition de la Notice historique); Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues... et Musée des monuments français, histoire de la peinture sur verre..., 8 vol., Paris, an IX -1821.

(5) Par exemple J.-F.-C. Blanvillain, Le Pariséum ou tableau actuel de Paris, 2e éd., Paris, 1807, p. 122.

(6) Lenoir, Compte rendu..., p. 4.

(7) Ibid. et aussi Lenoir, Musée Impérial des monumens français, Recueil de gravures, pour servir à l'histoire des arts en France prouvée par les monumens, Paris, 1811. Pour les travaux de Percier conservés à l'Institut, lire H. Ottomeyer, Das frühe Oeuvre Charles Perciers (1782-1800), Zu den Anfängen des Historismus in Frankreich, Altendorf, 1981, pp. 172-183.

(8) Deseine, Opinion sur les musées où se trouvent retenus tous les objets d'art, qui sont la propriété des temples consacrés à la religion catholique, Paris, an XI, pp. 7, 12 et 65.

(9) Ibid., pp. 38-39.

(10) Ibid., p. 39, note 1.

(11) Ibid., p. 38, note 1.

(12) M. J. Delécluze, Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855, Paris, 1856, p. 398.

(13) Louis Hautecoeur, Histoire de l'architecture classique en France, t. V, Paris, 1953, p. 112.

14. Jacques-Guillaume Legrand : la première Histoire générale de l'architecture.

Malgré tout ce que l'on peut objecter à la valeur scientifique des publications de Legrand, il reste le premier auteur à avoir atteint le but d'une Histoire de l'architecture, après Fischer von Erlach, Jacques-François Blondel et Quatremère de Quincy avec lequel il collaborait par ailleurs activement. Il est le seul architecte/historien de sa période à avoir su éviter le piège de l'antiquité, car tous ceux qui annonceront après lui une présentation générale de l'histoire resteront confinés à la rédaction d'ouvrages sur les Grecs et les Romains : Pâris, Hirt, et même Rosenthal et Schnaase dans une certaine mesure. Comme Kugler, le seul auteur à poursuivre réellement son oeuvre (sans le mentionner par ailleurs), Legrand est mort d'épuisement en 1809.

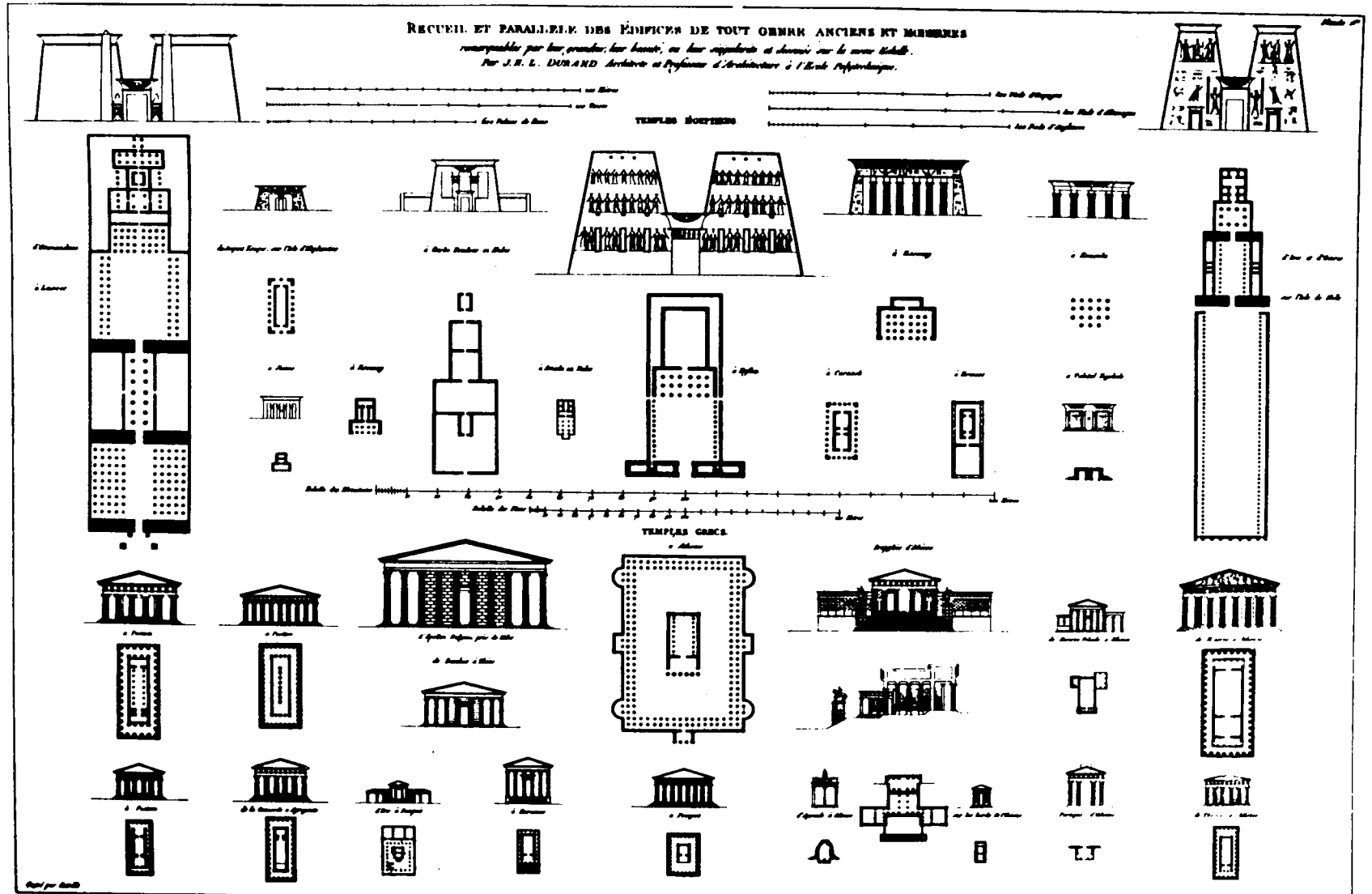
Le goût de l'histoire s'est installé chez Legrand à la suite de différents projets, travaux de restauration ou de remise en état dont il était chargé (1) : le réaménagement de la Fontaine des Innocents en 1786 l'a confronté à la Renaissance, comme ses projets pour le Louvre en 1790/91. Rome est présente par les nombreux relevés exécutés avec son collaborateur Molinos dans la ville même en 1785, puis par le projet de restauration des Thermes de Julien à l'époque révolutionnaire, où il était, en tant qu'architecte de la ville de Paris, confronté au vandalisme, à Alexandre Lenoir et au problème de conservation des monuments. Le musée de l'ordre dorique que Legrand et

Molinos installèrent dans leur propre maison, la lanterne de Saint-Cloud, imitation de celle de Démosthènes à Athènes, sont autant de preuves de l'engouement pour la Grèce. Si l'on y ajoute les travaux de restauration de l'architecte à Saint-Denis entre 1807 et 1809, on conçoit que par ses seuls travaux il a fait le tour des styles historiques, comme peu d'architectes de son époque (on peut songer à Percier), et que de nombreux motifs le portaient à la rédaction d'une Histoire.

Ce texte publié à partir de 1799 était rédigé à partir d'ambitions trop poussées : indications complètes sur la topographie, la chronologie, les attributions des monuments, la bibliographie...(2); il intègre dans sa partie introductive des préceptes proches de la théorie des caractères que Legrand ne parvient à suivre dans son exposé des faits (3); enfin, il était amoindri par la contrainte de suivre les planches de Durand (4) dont les critères de rédaction échappaient largement à Legrand. Ce qui ne l'a pas empêché d'accorder une part très importante à l'architecture non-antique, largement négligée avant et après lui. Le point de départ est sans doute assez pragmatique et s'oppose aux principes qui accordent la préférence à tel monument parce qu'il obéit à une règle; tout au contraire, la règle doit dériver de l'examen visuel des édifices. Legrand écrit : "Pour démêler ces vrais principes, pour les démontrer d'une manière incontestable, on doit les faire jaillir du rapprochement de tous les monuments qui méritent d'être connus; ces monuments doivent être placés dans un ordre simple et clair, qui rende leur comparaison facile, indique leur origine, leur

genre, leur perfection, leur décadence. En cherchant alors parmi ces principes quels sont ceux communs à tous les genres d'architecture, ou seulement particuliers à quelques-uns, l'oeil exercé pourra facilement saisir celui qui doit mériter la préférence, et dans quel cas il est juste de la lui accorder. Enfin, si ces différents genres sont admissibles, si l'on peut en faire l'application sans blesser les règles du bon goût, les discussions entre les artistes pourront s'établir sur des bases solides, le goût et le savoir prononceront, leurs décisions seront des lois."(5)

Certes, Legrand se réfère encore à cette évidence visuelle dont toute la théorie de l'architecture se réclamait depuis Fréart de Chambray. Mais lorsqu'on regarde de près les divisions adoptées dans le Grand Durand - 43 planches sur 90 sont consacrées à l'architecture non-antique, donc près de la moitié de l'ouvrage- aussi bien que dans le texte d'accompagnement de Legrand - où le pourcentage des considérations consacrées à l'architecture après 476 est inférieur, mais néanmoins très important- , on mesure toute la différence avec l'histoire conventionnelle. Le rationalisme de Durand y joue certes un rôle important, mais c'est sans doute la perspective d'une histoire comparariste qui a ouvert la voie à l'intégration de nombreux bâtiments gothiques, Renaissance, voire modernes dans le texte et dans les planches. Car il était difficile d'illustrer certains programmes (hôtels de ville, bourses, hôpitaux...) sans recourir à des exemples récents. Car il était désormais impossible de supprimer les cathédrales des édifices "qui méritent d'être connus". La



définition de l'architecture gothique adoptée par Legrand au nom du pragmatisme paraît ainsi du plus grand intérêt : "On appelle vulgairement gothique toute décoration qui, s'éloignant des formes simples de l'architecture antique (nom sous lequel on désigne seulement celle des Grecs et des Romains) présente, avec des masses légères et pyramidales, une multiplicité de travaux délicats en architecture et en sculpture, un nombre infini de faisceaux déliés, soutenant des arcs aigus, ou diversement contournés, et formant autant d'arcades d'une hauteur prodigieuse./ Cependant, il y a du gothique de différents caractères, dont l'origine est très-différente, et qu'on doit, en conservant si l'on veut le nom générique, distinguer par un autre nom caractéristique, tel que gothique grec (du temps bas), gothique romain, gothique sarrasin, arabe ou moresque, gothique barbare, avant Charlemagne, gothique lombard, sous Charlemagne et depuis, gothique normand, saxon, allemand, etc./ Tous ces genres peuvent être distingués; mais ils sont très-souvent confondus, parce que le passage de l'un à l'autre est rempli par un mélange de plusieurs dessins d'un style vague ou mixte, ce qui jette dans leur examen une confusion qui semble d'abord inexplicable, mais qu'on peut parvenir à démêler par l'observation de chaque genre séparément, et par leur comparaison entre eux. C'est ce que nous essayerons de faciliter, en donnant une définition de chacun..."(6).

Même si Legrand entreprend ces définitions par le biais de la géographie et de la chronologie, il tient à ajouter en renvoyant à Séroux d'Agincourt : "...ces distinctions ne paraissent pas

avoir été faites encore dans aucun ouvrage. Les artistes attendaient, pour leur instruction à cet égard, les recherches que l'infatigable d'Agincourt a faites en Italie sur l'histoire de l'art, depuis sa décadence jusqu'à sa renaissance. Pussions-nous jouir bientôt ici du travail et de la conversation de ce savant recommandable."(7)

On ne relève aucune véritable attaque de Legrand contre l'architecture gothique, "loin d'être dépourvu(e) de grâce"(8) , tout comme il semble enfin adopter la théorie des climats dans un sens positif, à savoir, sans prêcher le primat de la Grèce comme Winckelmann ou Quatremère de Quincy. Il écrit à propos des maisons de ville et des palais de justice : "Cette planche offre une comparaison bien intéressante des différentes physionomies que le climat, le goût d'un siècle, et l'habitude d'un peuple font prendre à l'architecture pour satisfaire aux mêmes besoins."(9) L'architecture moderne est réhabilitée, notamment par le détour des maisons de Palladio et des châteaux de France, et ce n'est qu'avec réticence que Legrand rapporte la vie domestique des anciens, impensable sans esclaves.

L'Histoire générale de l'architecture de Legrand est par conséquent l'ouvrage qui instaure au nom de la typologie historique, un point de vue qui accorde enfin ses droits à l'architecture moderne face à l'architecture antique.

Notes Legrand.

(1) L'Essai sur l'histoire générale de l'architecture de 1799 (nous utilisons ici l'édition de Bruxelles, 1842) est traité sommairement, car nous avons consacré de nombreuses réflexions à Legrand. Pour son oeuvre construite, le musée de l'ordre, etc., voir W. Szambien, Le Musée d'architecture, Paris, 1988, pp. 23-24, 31-32, 49-53.

(2) Cf. le prospectus de l'ouvrage de Legrand. Texte réimprimé dans Szambien, Durand, 1984, pp. 170-171 (d'après l'édition italienne de 1833).

(3) Lire ibid., chap. 11, "L'instauration de la typologie architecturale", pp. 99-108.

(4) Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle, Paris, 1799-1801.

(5) Essai..., p. 15.

(6) Ibid., p. 33.

(7) Ibid., p. 34.

(8) Ibid., p. 32.

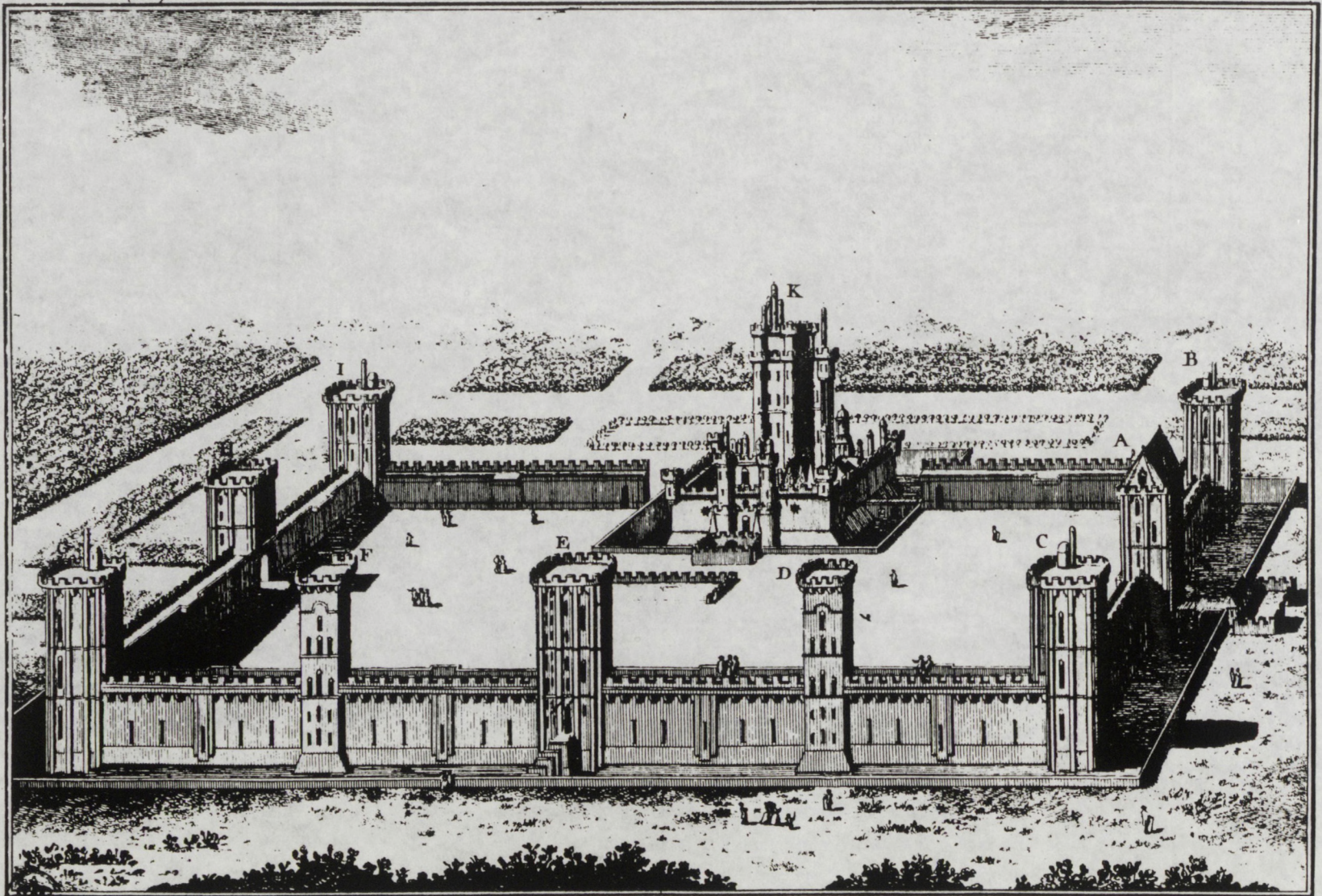
(9) Ibid., p. 37.

12. Aubin-Louis Millin, l'architecture "érudite".

Homme de lettres dans la tradition du XVIIIe siècle, Millin (1759-1818) a laissé une oeuvre immense de quelques 120 volumes (1). Il est à la fois antiquaire, numismate, historien, naturaliste, traducteur, éditeur, notamment du Magasin encyclopédique paru entre 1795 et 1816. Son Dictionnaire des Beaux-Arts de 1806 n'a jusqu'à présent pas obtenu la fortune critique qu'il mériterait, sans mentionner ses introductions à l'archéologie, d'une valeur essentielle pour l'histoire cette discipline.

Le seul ouvrage de Millin cité par la plupart des auteurs sont les Antiquités nationales, ou Recueil des monumens pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux parus en cinq volumes entre 1790 et l'an VII. Le succès de cet ouvrage nécessita une seconde édition en l'an XI, et une version condensée fut encore publiée en 1837. Si Watkin le considère comme "a rather confused assembly of mediaeval buildings, tombs and Baroque sculpture" (2), il s'agit néanmoins de la première collection d'images (due à des graveurs de premier rang comme Allais ou Ransonnette) et de textes qui préfigurent le Musée des monuments français et dont la confection correspond visiblement à l'urgence imposée par la vente des biens nationaux. Les objets représentés sont en effet de la plus grande inégalité : des monuments civils et ecclésiastiques sont mélangés à la représentation de la vie des

Millin, Vincennes.

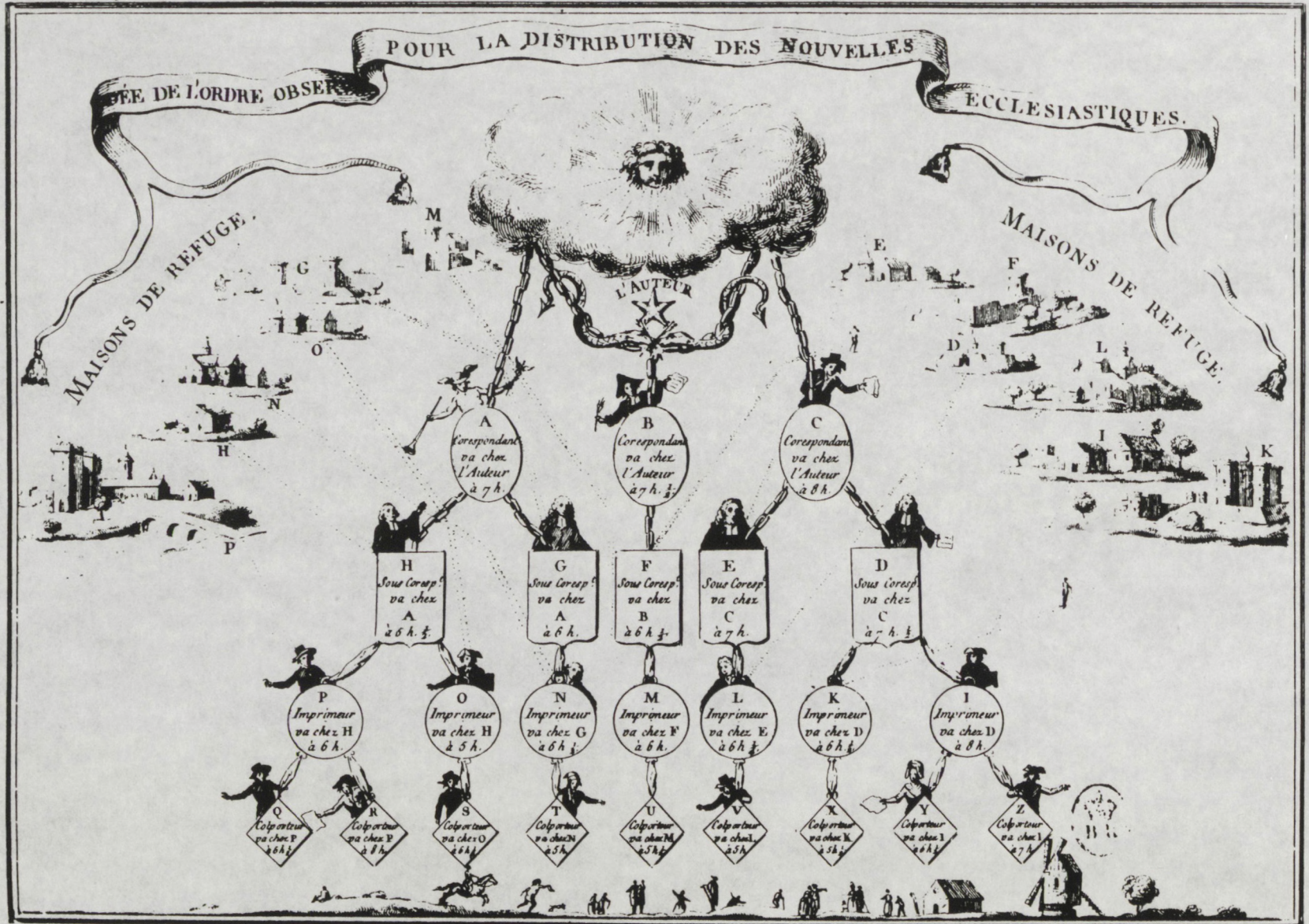


VUE DU CHATEAU DE VINCENNES SOUS CHARLES V.

sections révolutionnaires ou à de simples curiosités, telles que le tableau pour la distribution de la Gazette ecclésiastique qui devait séduire un journaliste (3). La rhétorique adoptée est aussi confuse que le projet de l'ensemble : Millin représente tantôt des scènes contemporaines, tantôt des vues pittoresques ou des reconstitutions, comme dans le cas du château de Vincennes. Ce qui, dans la littérature d'histoire de l'architecture, a largement occulté l'homme systématique.

Or nous avons vu ci-dessus (4), combien l'histoire de l'architecture, la théorie de l'architecture et l'archéologie se confondent, y compris jusque dans les publications de Quatremère de Quincy. Pour distinguer entre ces domaines, il s'agit de définir clairement leur contenu et leur intérêt. Pour l'archéologie - mais en partie aussi pour l'histoire de l'architecture - ce rôle a été très certainement assuré par Millin.

Dans l'Introduction à l'étude des monuments antiques parue en l'an IV, Millin s'interroge d'abord sur l'utilité de l'étude des Anciens, question entièrement nouvelle. Pour lui, "le but de l'étude est d'augmenter le savoir et d'éviter les erreurs..." (5), la connaissance des monuments étant confrontée à deux phénomènes adverses principaux : le vandalisme et la superstition (6). Millin, partisan de Linné comme nous le verrons (7), conçoit une manière de diviser l'archéologie aussi limpide que moderne : elle a pour objet



Aubry, Sculp.

Millin, les nouvelles ecclésiastiques.

- 1 - la connaissance des moeurs et des usages,
- 2 - la connaissance des monuments (8).

Cette seconde partie de l'archéologie se divise en neuf classes (édifices, peintures, sculptures, gravures, mosaïques, vases, instruments, médailles, inscriptions). La méthode de l'archéologie des monuments est appelée l'archéographie, explication des monuments. Celle-ci se pratique sous quatre formes : analytique, chronologique, géographique, alphabétique. Et Millin de ranger les différents auteurs sous ces quatre catégories (9).

L'étude de l'architecture est ainsi intégrée dans l'approche globale d'une science des anciens, ce qui correspond en grande partie à la pratique universitaire d'aujourd'hui. Le rôle de cette étude est défini de la façon suivante : "Les édifices nous font connaître le goût de l'architecture chez les différentes nations, et le style des différentes époques de cet art." (10) Si l'on remarque ici l'emploi du mot style une quinzaine d'années avant sa généralisation, les précisions sur les styles montrent cependant qu'il n'est pas véritablement distingué du caractère. Millin attribue par exemple aux Egyptiens et au Persans le "goût pour le gigantesque et merveilleux", aux Grecs, la solidité, la simplicité et l'invention des ordres. Les Romains sont qualifiés d'imitateurs.

Ce travail qui trahit une connaissance encyclopédique de

l'ensemble des publications, mais qui réussit à en tirer un système de définitions simples, a eu un large impact en Allemagne : sa traduction rapide (1798) et la parution d'une refonte en 1799 (par Gurlitt; 11) en témoignent. Dans le domaine de l'architecture, on peut désormais ranger toute nouvelle découverte à l'intérieur d'un système méthodique; l'architecture de l'"Empire des Français"(sic !) par contre demeure à recenser.

Le cours que Millin tire de ces considérations générales montrent le même esprit (12). En 1805, son enseignement de l'architecture antique s'appuie sur un plan raisonné qui deviendra par la suite le modèle de Hirt, mais que Huyot par exemple semble largement ignorer. Le problème des origines, les caractères et les différents peuples d'Asie sont traités dans une partie introductive. L'exposé historique de l'architecture étrusque, grecque et romaine précède l'analyse de la partie mécanique et de la construction. La troisième partie est consacré à la typologie, depuis les édifices religieux jusqu'à l'architecture particulière.

ARCHITECTURE.

Origine. — Grottes. — Huttes. — Tentes. — Architecture chez les *Ægyptiens*. — Histoire. — Détails : bâtisse, fondations, toits, colonnes, bases, fût, chapiteaux, corniches. — Édifices : temples, obélisques, pyramides, labyrinthe. — caractère de l'architecture *ægyptienne* sous les Perses. — Architecture *græco-ægyptienne*, sous les Ptolémées. — Architecture sous les Romains. — Architecture des *Assyriens*. — Des *Syriens*. — Des *Mèdes* — Des *Phœniciens*. — Des *Hébreux*. — Temple de Jérusalem. — Architecture des *Indiens*. — Architecture *persanne*. — Persépolis. — Architecture *étrusque*. — Construction : murs, colonnes, bases, fût, chapiteaux, corniches. — Édifices : villes, temples, monuments sépulcraux, tombeau de Porcéna. — Architecture *grecque*. — Origine. — Histoire. — Ses différentes périodes. — Premières villes, Athènes, Thèbes, Sparte, grottes sacrées, Colo-

nies. — Après la prise de Troie. — Après le retour des Héraclides, colonies, Athènes, AÉgine, Corinthe, Sicyone. — Artistes depuis les temps les plus reculés, jusqu'à la guerre des Perses, Dædale, Trophonius, Rhœcus, etc... — Monuments de cette période, temples de la Sicile, Segeste, Pæstum, caractères de l'architecture dans cette période. — Architecture depuis la guerre des Perses jusqu'à Alexandre-le-Grand. — Siècle de Périclès. — Le Pirée. — Temple de Jupiter olympien à Athènes, Parthénon, Ictinus, temple d'Apollo à Delphes, de Diane à Ephèse, Scopas. — Hermogènes. — Guerre du Péloponèse; monuments de cette période. — Caractère de l'art. — Architecture sous Alexandre. — Alexandrie. — Monument de Lysicrate, style pendant cette période. — Architecture depuis Alexandre jusqu'à la soumission de la Grèce par les Romains. — Style de cette période.

Architecture chez les *Romains* — Sous les rois, Romulus, Numa, Tarquin l'ancien, Servius Tullius. — Caractère de cette période. — Architecture romaine depuis l'établissement de la république jusqu'à la première guerre punique; temples, divers édifices, — Depuis cette guerre jusqu'au règne d'Auguste. — Les Romains apprennent à connoître l'architecture grecque, et abandonnent celle des Etrusques. — Édifices, théâtres. — Pompée. — César. — Agrippa, Panthéon, maison carrée. — Auguste, édifices construits par lui et par ses amis dans Rome et dans les Provinces. — Tibère, décadence de l'art. — Néron, incendie de Rome. — Luxe, profusion des ornemens. — Vespasien, temples, amphithéâtres. — Titus, arc de triomphe. — Nerva, Forum. — Trajan, colonne triomphale. — Hadrien, Hadrianeum. — Antonin, Marc-Aurèle, Colonne Antonine, introduction du mauvais goût. — Septime Sévère. — Alexandre Sévère. — Aurélien, Balbeck, Palmyre. — Dioclétien, Spalatro. — Constantin. — Bas-empire.

Partie Mécanique, matériaux. — Bois. — Tuf. — Pierres calcaires. — Marbres, noir antique, verd antique, rouge antique, jaune antique. — Briques, tuiles. — Mortier, cimens, mastic. — Métaux.

Constriction: machines, fondemens, murs, voutes, pavés, escaliers, portes, serrures, fenêtres. — Ordres: dorique, ionique, corinthien. — Colonnes: base, fût, chapiteau, cannelures, entrecolonnement, colonnes engagées, accouplées. — Pilastres. — Corniche, architrave, frise, métopes, modillons, attique, entablement, fronton. — Plafonds. — Façades. — Décoration, sculpture, peinture, compartimens, lierre, acanthe, arabesques, mœandre, langues de serpent, œufs, etc.

Edifices religieux, temples: origine, emplacement, bois sacré, forme, fronton, portique, degrés pour y monter, porte, fenêtres, cella, temples, tétrastyle, hexastyle, octostyle, hypæthros. — Statue du Dieu. — Décoration, peinture. — Temples encore existans. — Temples sur les médailles.

Edifices militaires, arcs de triomphe: d'Auguste,

de Drusus, de Titus, de Sévère, de Trajan, de Constantin. — Hors de Rome, arcs de Suze, d'Orange. — Colonnes: rostrales, triomphales, historiques, de Trajan, d'Antonin, de Théodose.

Grands chemins, bornes miliaries. — Villes: fondation, Herculanium, Pompeii. — Portes d'entrée. — Ponts. — Places publiques: céramique, forum, macelium, lesche, lycée, athénées, Greniers publics. — Constructions pour l'économie des immondices: Émissarium, cloaques, latrines. — Pour procurer de l'eau dans les villes: aqueduc, citernes. — Lieux d'assemblées: curia, comices, ovile, basilique, chalcidicum. — Bains: baignoires, bains encore existans, thermes. — Gymnases, palæstres. — Hippodrome. — Odéon. — Monumens choragiques. — Amphithéâtres: arène, euripe, spina, méta, carceres, sièges, podium, vomitoires, colysée, arènes de Nîmes, d'Arles. — Théâtres: orchestre, décoration, machines, échos pour renforcer la voix, théâtres de Bacchus, de Marcellus; théâtres de Sagunte, d'Orange. — Palais. — Maisons de particuliers, maison de ville, cavædium, cour, atrium, vestibule, portes, serrures, escaliers, étages, distribution, appartemens, cœnaculum, gynécées, fenêtres, Hypocaustum, cheminées, décoration extérieure et intérieure. — Maisons de campagne, *villæ*, histoire. — Situation, environs, aspect. — Maisons de campagne de Lucullus, de Néron, de Hadrien, description de celle de Pline. — Distribution d'une villa. — *Villa urbana*, destinée au logement du propriétaire, distribution, galerie, bibliothèque, cryptoportique. — *Villa rustica*, habitation de l'économe, sa distribution. — *Villa fructuaria*, habitation où étoient les grains, les pressoirs où on conservoit l'huile, le vin, etc., bâtimens divers, manège, volières pour les paons, pour les oies, *chenobuskion*, lieu destiné au soin des abeilles, parcs pour la chasse, *gliraria*, *leporaria*, étangs, viviers pour la pêche, jardins d'agrément, nymphées, Fontaines. — Mausolées. — Tombeaux. Hypogée. — Columbarium. — Catacombes. — Elysées.

Mais la véritable passion de Millin était la numismatique, et ce travail a donné lieu à une exploration méthodologique qui lui vaudra les hommages de Dacier et de Champollion (13). Millin a en quelque sorte essayé de trouver le lien entre l'histoire naturelle et l'histoire en classant les animaux et les plantes représentés sur les médailles grecques et romaines selon le système de Linné (14), recherche théorique plus ou moins semblable à celle de Dufourny qui dépouille les ouvrages de Tournefort pour créer des ornements architecturaux authentifiés (15). Contrairement aux monuments français, les médailles offraient des points de repères chronologiques certains et permettaient l'élimination de l'erreur, but de l'étude archéologique. Fort de ses enquêtes archéologiques, Millin s'est aussi fait historien de son époque, en publiant l'histoire numismatique de la Révolution et de l'Empire (16). Appuyer l'histoire sur ce type de document qui conduit à la certitude a sans doute contribué à faire abandonner des modèles de classification inspirés par l'histoire naturelle.

Notes, Millin.

(1) Cf. le catalogue de la Bibliothèque nationale.

(2) Watkin, op. cit., p. 25.

(3) Edition 1802, t. I.

(4) Voir l'introduction.

(5) Millin, Introduction..., p. 18.

(6) Ibid., p. 21, en accusant le vandalisme : "Ainsi le fanatisme révolutionnaire a détruit des monumens que la superstition religieuse nous avoit conservés..."

(7) Cf. Dacier, "Notice sur la vie et les ouvrages...", dans Introduction à l'archéologie des pierres gravées et des médailles, nouvelle édition par B. de Roquefort, Paris, 1826.

(8) Millin, Introduction..., p. 12.

(9) Millin reproche de toute façon à Struys et Serlio d'avoir utilisé des figures fictives, à Laurus, Dacosta, Picart et Panvinium d'avoir publié de faux monuments, à Golz d'avoir présenté au public de fausses médailles. Parmi les enseignants de l'archéologie, il distingue Ernesti, Christ, Oberlin (de Strasbourg), Heyne, Busching et Eckhel (dont il a par ailleurs

rédigé une notice nécrologique). Le véritable fondateur de l'archéologie serait Caylus (p. 34), suivi seulement par Winckelmann qui, pour sa part, aurait été suivi par Mengs, Sulzer, Heyne et Visconti.

(10) Ibid., p. 13.

(11) J. Gurlitt, Allgemeine Einleitung in das Studium der schönen Kunst des Alterthums, Erste Abtheilung, Eine Einladungsschrift zu der Schulfeierlichkeit im Kloster Berge, Magdebourg, 1799.

(12) Programme du cours d'histoire de l'art chez les anciens, Paris, 1805, pp. 11-15.

(13) Voir note 7. Champollion, lié également à Huyot a co-édité ce volume.

(14) Voir l'Introduction à l'archéologie des pierres gravées..., op. cit.

(15) Szambien, Le Musée d'architecture, Paris, 1988, pp. 25 et 50.

(16) Histoire métallique de la Révolution française..., Paris, 1806, puis, Histoire métallique de Napoléon..., Londres, 1819-1821.

13. Alexandre de Laborde et la chronologie méthodique.

Alexandre Louis Joseph de Laborde (1774-1842) est avant tout un homme politique de l'Empire et de la Restauration (1). Ce qui lui a permis de disposer de l'appui de l'administration pour procéder à un recensement sans pareil des monuments de la France dès 1810. Sur sa suggestion, Montalivet, alors ministre de l'intérieur, s'adresse aux préfets pour demander des rapports sur les richesses nationales. C'est-à-dire qu'après la campagne de sauvegarde informelle de Lenoir, le quadrillage départemental est appliqué de façon systématique au service du repérage. Toutefois, les rapports mettent un certain temps avant de parvenir à Paris, et Laborde avait pris la précaution d'organiser selon l'ancien système des voyages pittoresques (il a lui-même publié un Voyage pittoresque de l'Espagne (2)), des missions sur le terrain, assurées par le dessinateur Bance qui fournira l'essentiel des dessins pour les quelque 200 planches de l'ouvrage de Laborde. Celui-ci précise en effet que ce dessinateur, ancien collaborateur de Cassas, a investi cinq années de sa vie pour fournir la matière première aux Monuments de la France... (3) Passionné par les monuments, Laborde s'est souvent déplacé lui-même pour mieux apprécier le "caractère" comme il l'écrit en 1816, des monuments (le second volume de 1836 parle plutôt de "style"). La vue pittoresque est par ailleurs privilégiée dans le premier volume, alors que le second voit l'introduction de nombreux plans.

Il convient de ne pas sousestimer la difficulté de l'entreprise

qui se révèle dans le décalage de vingt ans entre la publication des deux volumes (1816 et 1836), l'angoisse de produire un ouvrage incomplet comme Montfaucon, puis Clérisseau (4), la difficulté la plus importante consistant apparemment de procéder de l'architecture antique à l'architecture gothique dans un premier temps, puis, de poursuivre ce périple jusqu'à l'architecture moderne. Sur ce plan, Laborde a également échoué (5).

Il divise en effet l'histoire nationale en huit "époques géographiques" formule abrégée pour les époques principales de la "géographie historique".

1 - depuis le temps primitif des Gaules jusqu'à l'établissement des colonies grecques et romaines.

2 - depuis cette époque jusqu'à la destruction de l'Empire romain.

3 - depuis l'invasion des Francs jusqu'à la fin de la première race (royale).

4 - depuis Pepin-le-Bref jusqu'à Hugues Capet.

5 - depuis cette époque jusqu'à la fin du règne de Charles VII.

6 - de Charles VII à la mort de François Ier.

7 - de ce moment à la fin du règne de Louis XVI.

8 - depuis l'avènement de Louis XVI et la révolution jusqu'à nos jours (6).

Ces huit périodes correspondent à trois parties principales :

- monuments celtiques, grecs et romains,
- monuments gothiques,
- monuments de la renaissance,

dont la troisième n'a jamais été menée à terme. Le premier volume achève le tour des édifices antiques. Le second volume englobe la période de François Ier.

Le classement méthodique qu'il cherche à établir, s'inspire dans un premier temps de l'histoire de France - il n'introduit les notions stylistiques que dans un second temps.

En effet il considère que : "L'Etude des monuments est presque toujours en accord avec celle des changements de domination, et peut se classer à-peu-près de même." (7)

L'histoire nationale préside à l'analyse des édifices : "La chronologie et la géographie historiques des monuments, telles que nous la (les) concevons, nous semblent devoir comprendre l'origine des lieux et des édifices qui ont un rapport quelconque avec l'histoire, leurs accroissements successifs, les différents aspects ou styles qu'ils présentent, les divisions politiques qui les circonscrivent; enfin la partie des mœurs nationales qui s'y rattache et en rend la connaissance et

l'examen intéressant." (8)

L'application de ces principes à l'écriture donne des chapitres par périodes, divisés à leur tour en une description générale de la situation historique et politique suivie de l' "Etat des arts et des monuments". Cette présentation n'est pas sans ressemblance avec la façon dont Dulaure abordait l'histoire de Paris (9) et a le mérite d'une certaine clarté. Ne disposant que de notions chronologiques incertaines pour les bâtiments réellement analysés, l'ordre topographique l'emporte à l'intérieur des chapitres, comme le démontre le seul index fourni.

Ce double quadrillage par la topographie et la périodisation caractérise donc la méthode de Laborde qui demeure en l'occurrence assez pragmatique. Certes, ses textes sont d'un volume important (le grand format de sa publication le diminue optiquement), mais l'auteur n'a pas la prétention de se doter d'une bibliographie méthodique - comme Ramée quelques années après la publication du second volume. Il tient à produire un inventaire dessiné des richesses artistiques; l'aspect physique, le "style", la rhétorique ou l'éloquence des monuments sont prioritaires par rapport aux auteurs. Certes il en cite quelques-uns en dehors des classiques de l'antiquité et notamment Milizia, Félibien, Séroux d'Agincourt et Ducerceau, mais ses références sont loin d'embrasser la totalité des études alors disponibles, et ce manque d'érudition se ressent par ailleurs dans certaines attributions (mentionnons le théâtre de Bordeaux

attribué à Legrand et Molinos (10)).

Le mérite principal de son ouvrage demeure par conséquent de présenter aux côtés des monuments antiques (et d'une manière équitable) les styles "roman ou byzantin", "ogivique" et "renaissance", tout en stimulant l'enquête sur le terrain, si caractéristique de l'approche du patrimoine en France. Sans doute s'agit-il déjà pour lui de gérer un patrimoine sans égard pour des préjugés d'ordre esthétique, en se fondant sur l'histoire nationale et le patriotisme : "Que sont les productions des arts enlevées aux pleurs des peuples; que sont des richesses étrangères à nos affections, injurieuses à notre gloire, auprès de ces monuments qui couvrent le sol de la patrie, qui s'unissent à ses souvenirs, qui retracent ses triomphes ou sa prospérité... La France, moins connue que beaucoup de contrées de l'Europe, est plus riche qu'aucune d'elles en monuments de tous les âges."(11)

Mais c'est en démontant les "a priori" face à l'architecture gothique tout autant que l'appréciation romantique à la façon de Chateaubriand que Laborde préfigure l'inventaire de Guizot. Pour lui "l'art gothique a ses beautés qui lui sont propres. Vouloir le juger d'après des règles qu'il n'a pas suivies, c'est ne pas le connaître et se mettre dans l'impossibilité de l'apprécier."(12). Laborde consacre ainsi dans le domaine de l'historiographie un fait qui ne pose plus problème aux constructeurs. Thiollet n'a-t-il pas ajouté de vieilles portes gothiques à sa réédition des Portes cochères de Krafft(13)?

Notes Laborde.

(1) On peut lire à propos de Laborde, Pierre de Lagarde, La Mémoire des pierres, Paris, Albin Michel, 1979, pp. 79-89.

(2) Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, 4 vol. en deux t., Paris, 1806-1820.

(3) Les Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude de l'art, Paris, 2 vol., 1816 -1836. Pour Bance, voir t. I, discours préliminaire, p. 6. Bourgeois a également collaboré à l'ouvrage.

(4) Ibid., B. de Montfaucon, Antiquité expliquée..., 1724; Ch.-L. Clérisseau et J.-G. Legrand, Les Antiquités de la France, t. I, Paris, 1804.

(5) Voir ci-dessous. Le texte pour la huitième période a été élaboré et publié, mais l'illustration ne suit pas.

(6) Cf. t. I, "Introduction à l'étude des monuments historiques de la France", p. 1 sq.

(7) Ibid.

(8) Ibid.

(9) J.-A. Dulaure, Histoire physique, civile et morale de Paris depuis les premiers temps historiques, Paris, 1821, nombreuses éditions ultérieures. L'histoire de Paris y est divisée en XVIII périodes où Dulaure passe chaque fois en revue l'histoire, les différents établissements et institutions, pour exposer ensuite, les états physique, civils et moral de Paris. Cette ouvrage qui connut un immense succès au XIXe siècle constitue toujours une très bonne source, notamment pour le XVIIIe siècle. Lire à props de Dulaure, Camille Leynadier, "Notice biographique sur Dulaure", dans Histoire..., éd. H. Boisgard, 1853, pp. 1-4.

(10) T. I, pp. 57 sq. Le texte sur l'architecture de son époque mériterait par ailleurs une publication commentée.

(11) T. I, Discours préliminaire, p. 1.

(12) Lagarde, op. cit., p. 81.

(13) J.-Ch. Krafft et Thiollet, Choix des plus jolies maisons..., Paris, Bance, 1849, pl. 60 présente deux porches gothiques, rue de la Licorne dans la Cité et rue des Marmouzets, Saint-Marcel, n° 5.

14. Sérroux d'Agincourt et les monuments de la décadence.

Le fermier général J. B. L. G. Sérroux d'Agincourt (1730-1814) conçoit dès les années 1774 à 1777 le projet d'une Histoire de l'art par les monuments (1). Après un voyage en Europe du nord, il décide de partir en Italie en 1778. A la fin de l'année 1779, il arrive à Rome où il restera jusqu'à sa mort, la Révolution ne favorisant pas son retour en France.

Ses moyens - et son ambition - lui permettent de s'entourer de très nombreux collaborateurs et correspondants en Italie et en Europe occidentale. Le principe de son projet d'ouvrage est de produire une vision organisée de l'évolution de l'art et de l'architecture à partir de relevés précis des vestiges.

Parmi ses correspondants figurent :

En Italie : Cardinal de Bernis, Cardinal Borgia, Chevalier Azara, Mengs, Milizia, Andrés, Visconti, Marini, Kunich, Canova, Tiraboschi, Lanzi, Morelli, d'Hancarville.

En Angleterre : Chandler, Horace Walpole, Lord Camelford, Swinburne, Ricard-Worsley.

En France : Abbé de Saint-Non, Dolomien, De la Porte du Thjeil, Suard, L. Petit-Radel, Le Chevalier, Millin, Denon, Chateaubriand, Quatremère de Quincy, Pâris, Legrand, Rondelet.

En Allemagne : Münter, Schow, Zoëga, Akerblad, Herder, Goethe, Hirt, Uhden. (2)

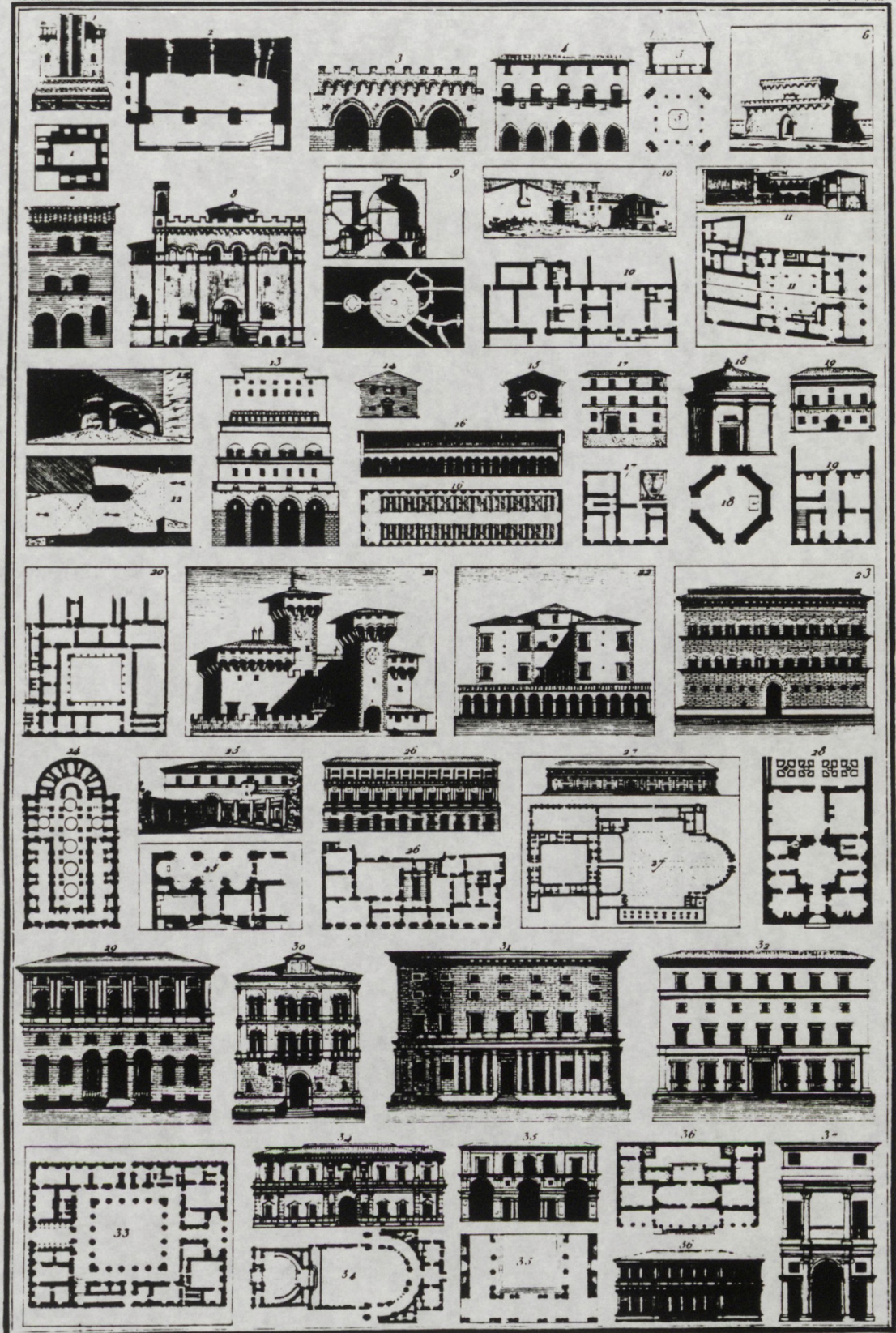


Tableau comparatif du style de l'architecture civile, durant sa décadence, jusqu'à son entier renouvellement.

Séroux d'Agincourt, le style de l'architecture civile.

Sans compter les nombreux artistes, architectes, dessinateurs auxquels d'Agincourt demande des relevés : Cencione, Delannoy, Deseine, Desprez, Dufourny, Humbert de Superville, G.G. Macchiavelli, Mescoli, Ottley, Stegani. Henri Loyrette (3) a dressé le tableau de ces collaborateurs d'origines très diverses dont les dessins sont conservés aux Archives du Vatican et qui constituent une source de premier ordre pour retracer la genèse d'un grand ouvrage dont la rédaction s'étale sur 30 ans et qui font de son auteur le Winckelmann du Moyen-Age(4).

Après la publication du prospectus en 1810, il faut attendre 1823 pour voir la publication posthume de 325 planches en six volumes. Le travail d'édition est assuré par Léon Dufourny (lui-même mort en 1819), Emeric-David et L. Feuilleton, bibliothécaire à l'Institut (5). Ces seules données concernant le volume de l'Histoire devraient suffire à classer l'ouvrage comme la plus importante publication sur l'histoire de l'art conduite par un individu à cette époque, qui n'a d'équivalent que le grand ouvrage collectif sur l'Egypte !

Le plus remarquable est cependant le but de la publication : donner une représentation méthodique de l'architecture de la "décadence".

D'Agincourt précise : "Pour peu qu'on médite en effet sur ce qui doit constituer l'ensemble de l'Histoire de l'Art, on reconnoît qu'elle se compose naturellement de trois grandes périodes qui s'étendent;

La première, depuis l'invention de l'Art jusqu'à sa décadence.

La seconde, depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement.

La troisième, depuis son renouvellement jusqu'à nos jours."(6)

Or, l'ouvrage ne traite que de la seconde période, en dépit du jugement très réservé et parfaitement enraciné dans les préjugés proférés dans les ouvrages théoriques sur l'architecture depuis le XVIIe siècle (7). L'auteur considère sa production comme suffisamment pernicieuse pour que seul, un jugement équilibré soit à même de l'apprécier. Lui-même a d'ailleurs exercé une première censure sur le matériau graphique brut, en écartant les exemples dangereux ou mal accordés avec le discours envisagé, à savoir ceux qui s'opposaient à une présentation méthodique de l'ensemble (8). Cependant, tout en respectant la doctrine néoclassique orthodoxe, d'Agincourt admet une approche en quelque sorte "positiviste" des objets qui ne rentrent pas dans ses catégories. D'où une tendance à l'étude statistique dont le meilleur exemple est le recensement des 303 églises de Rome, selon le siècle de leur construction (9) :

Nombre d'églises construites à Rome :

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII
2	9	17	8	12	5	11	7	1	7	8	16	8	30	93	62	7	

Ce comportement "positiviste" - dirigeons nos capacités intellectuelles sur les objets dont nous sommes environnés, sans y porter un jugement d'a priori porte chez lui un nom : Esthétique.

"J'arrive enfin à ce que je puis appeler la partie ESTHETIQUE de mon ouvrage, à celle dans laquelle l'histoire des monumens doit se transformer en histoire de l'Art. Ce que j'en ai fait connaître jusqu'ici pourrait être comparé à un immense Musée, où les principales productions des trois arts, pendant une longue suite de siècles, s'offrent au regard classées et décrites dans un ordre en même tems systématique et chronologique : que faut-il maintenant pour tirer d'un pareil spectacle les féconds résultats qu'il est destiné à produire, les utiles leçons qui s'y trouvent renfermées ? Conduire, en quelque sorte, les spectateurs devant la plupart des faits qui constituent cette histoire matérielle et leur en faire remarquer l'ordre et l'enchaînement; s'arrêter plus longtemps devant ceux qui présentent plus d'intérêt, et les étudier, soit isolément, soit par groupes, sous tous les rapports que je nommerais volontiers techniques; déterminer enfin leur caractère spécial et leur dépendance réciproque, fixer à la fois leur valeur relative et leur valeur absolue." (10)

Cette définition de l'esthétique inspirée peut-être de Millin (11) qui est parmi les premiers auteurs à utiliser le terme établit la différence entre l'histoire des monuments,

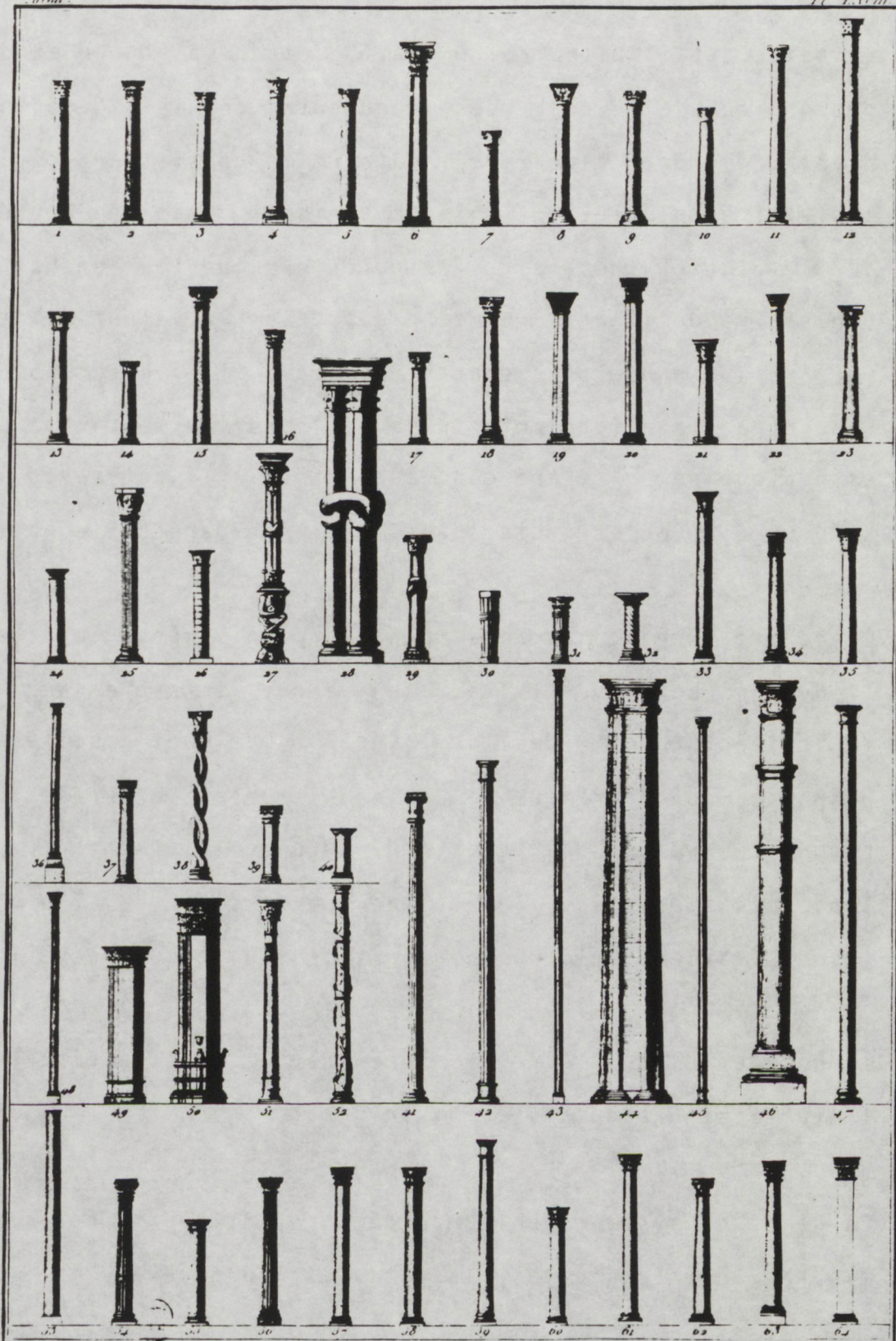


Tableau de formes et proportions des colonnes, avant et durant la décadence de l'Art, ainsi qu'au renouvellement.

Séroux d'Agincourt, les proportions des colonnes.

primaire, et l'histoire de l'art, nette, raisonnée et de valeur pédagogique. L'intérêt des monuments de la "décadence" est d'abord d'ordre technique, puisqu'ils constituent positivement l'histoire matérielle, puis autorisent comme une herméneutique de l'évolution de l'art, lorsqu'on examine les "enchaînements". L'histoire de l'art permet d'apprécier la valeur relative, par rapport aux objets comparables, puis la valeur absolue, par rapport à la ligne principale de la marche des arts. La partie esthétique ne se réfère donc aucunement à l'analyse de la beauté absolue d'un objet, mais à son insertion dans son contexte réel.

L'architecture occupe une place relativement importante dans l'ouvrage. Le tome IV est en effet consacré aux planches d'architecture et de sculpture. Quelques soixante-treize planches, donc presque le quart de l'ensemble, présentent d'une façon très dense, car c'est le règne de la planche comparative, l'évolution depuis l'état de perfection de l'art antique jusqu'au XVIIe siècle. D'Agincourt distingue quatre périodes :

- 1) Décadence de l'architecture depuis le IVe siècle, jusqu'à l'établissement du système gothique.
- 2) Règne du système de l'architecture, dite gothique, depuis les IXe, Xe, et XIe siècles, jusqu'au milieu du XVe.
- 3) Renaissance de l'architecture, près du milieu du XVe siècle.
- 4) Renouveau de l'architecture, à la fin du XVe et au

commencement du XVI^e siècle. (12)

Pourtant, et malgré une distinction assez fine entre renaissance et renouvellement, les troisième et quatrième périodes sont mal pourvues en illustrations (il faudra attendre Laborde pour trouver un réel intérêt pour les édifices de la Renaissance). Tout au contraire, la planche comparative se confronte toujours au modèle universel antique (comme par exemple dans la planche représentant le "Tableau historique et chronologique des frontispices des temples, avant et devant la décadence de l'Art" (13)); l'intention de l'auteur ne parvient pas à rejoindre la représentation graphique, la référence traditionnelle demeurant trop pesante. Lui-même semble ignorer jusqu'à quel degré il faut déplorer l'absence des principes consacrés de symétrie et de proportion.

Ceci se ressent dans les planches, comparatistes à la Leroy et Durand, mais qui mélangent allègrement plans, coupes, élévations et perspectives, la présence de ces dernières déterminant inévitablement une confusion des échelles. En terrain sûr, par exemple lorsque l'objet de la figuration est le "Tableau des formes et proportions des colonnes, avant et durant la décadence de l'Art, jusqu'à son renouvellement." (14), lorsqu'il faut représenter 64 colonnes à la même échelle, celle-ci est respectée, même si la colonne la plus monstrueuse (le n° 28), fait éclater le quadrillage. Le "Tableau comparatif du style de l'architecture civile, durant sa décadence, jusqu'à son entier renouvellement" (15) devient l'analogie graphique de l'embarras

de l'auteur.

La rigueur du discours ne s'accorde pas toujours avec les hasards du relevé et de la mise en page, de nombreux obstacles s'opposent à l'approche neutre, "esthétique" selon Sérroux. (S'y ajoutent tous les problèmes que provoque l'origine essentiellement italienne de ses exemples). Mais, à elle seule, la volonté de sa mise en oeuvre a confondu ceux qui prêchaient le diktat antique, comme Huyot.

Notes d'Agincourt

(1) L'Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au I^{ve} siècle jusqu'à son renouvellement au XV^{ie} siècle, 6 vol., Paris, Paris, 1811-1823. Voir à propos de cet ouvrage, Julius von Schlosser, La Littérature artistique, Flammarion, Paris, 1984, pp. 482 et 508.

(2) T. I, p. i.

(3) "Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval", dans Revue de l'Art, n° 48, 1980, pp. 40-56.

(4) C'est ce qu'affirme Schlosser; il faut cependant souligner que les travaux de Séroux d'Agincourt étaient moins portés par la recherche d'un système que par la volonté de recensement qu'illustre le courrier échangé avec Delannoy, publié à la fin de l'article de Loyrette.

(5) D'Agincourt, t. I, p. 3.

(6) Prospectus, dans t. I, p. 2.

(7) Szambien, Symétrie...

(8) Parmi les dessins conservés aux Archives du Vatican, certains ont été éliminés avant publication, ce dont témoigne chaque fois une mention écrite.

(9) T. IV, p. 134.

(10) Ibid. p. iij. Cité aussi par Loyrette, p. 47.

(11) Voir chap. **12**.

(12) Présentation des parties du vol. IV.

(13) Pl. LXVIV.

(14) Pl. LXVIII.

(15) Pl. LXXII.

15. Jean-Nicolas Huyot, professeur d'histoire de l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts (1819-1840).

"L'architecte doit agir plus par raisonnement que par inspiration"

Comme la plupart des fondateurs de l'histoire de l'architecture Jean-Nicolas Huyot reste un quasi inconnu dont on retient essentiellement le professorat à l'Ecole des Beaux-Arts (1). Il succède en effet à Dufourny en 1819 et conserve la chaire d'histoire de l'architecture jusqu'à sa mort en 1840. La notice nécrologique de Raoul-Rochette lue à l'Institut en 1841 nous renseigne sur les étapes essentielles de sa carrière (2).

Elève de Leroy et d'A.-F. Peyre, il obtient le second Grand Prix en 1805, avec "un édifice destiné à six familles opulentes se réunissant pour cultiver et encourager en commune les lettres et les arts", puis le Grand Prix en 1807, avec "un palais pour l'éducation des jeunes princes de la famille impériale(3)". Peut-être a-t-il pu fréquenter Paris lors de son séjour à Rome. Ce dernier se distinguait alors par un point de vue assez critique face aux historiographes de l'architecture romaine, point de vue qu'il expose en 1813 dans son Examen des édifices antiques de Rome sous le rapport de l'Art (4). A partir de 1817 il suit les traces de Choiseul-Gouffier (5) et entreprend, en compagnie de Forbin (le marquis Forbin deviendra directeur des musées royaux), un voyage en Grèce, en Asie mineure (il fait le relevé du mausolée d'Halicarnasse) et en Egypte. Le fruit de ses

efforts est la jadis fameuse restauration générale de Thèbes, d'Athènes et de Rome, la comparaison des trois grandes métropoles de l'antiquité. Celle-ci lui vaudra d'être nommé à la chaire d'histoire de l'architecture créée "en son absence et à son intention" (6,p. 68) sous la tutelle de Quatremère de Quincy. Elle a non seulement suscité l'admiration des Grands de l'architecture(7), mais également servi à illustrer le cours de l'architecte.

Même s'il rejoint dans ses constructions des thèmes d'intérêt archéologiques, Huyot n'est pas un pur archéologue, comme Dufourny par exemple. Son voyage en Orient lui inspire le projet d'une église néobyzantine pour le Mont-Valérien dont il devient architecte après le décès de Vestier en 1816 (8). Cette oeuvre méconnue qui a été réellement exécutée - et attentivement visitée par Schinkel en 1826- figure parmi les points de départ de l'éclectisme en France (9). Lors des travaux de l'Arc de triomphe dans les années 1824 à 1827, Huyot se fait défenseur d'un décor à colonnes et se passionne pour l'élaboration d'ornements d'une taille supérieure à tout ce dont les Anciens avaient pourvu leurs monuments (10). Mais il demeure rigoureusement opposé au néo-gothique et c'est sa mort seule qui empêche l'exécution de son projet classique pour Sainte-Clothilde, dont Gau reprend les travaux (11). Le même sort est réservé à son projet d'agrandissement du Palais de Justice que Duc mena à terme (12).

On lui a attribué une imagination féconde (en le comparant avec

Lebas, 13). En effet, la sécheresse de ses écrits - surtout dans les manuscrits de ses cours (14), mais Huyot a également participé à la rédaction du dictionnaire d'architecture de Quatremère de Quincy, 15) - contraste vivement avec la beauté de ses dessins, et notamment ses vues comparées de villes.

En tant qu'auteur, Huyot se montre un anticomane raisonné à plusieurs niveaux. L'antiquité demeure le livre universel de l'architecture : "L'architecte doit donc, avant de se livrer à la pratique de son art, avoir étudié l'antique, afin de ne rien faire par tâtonnement" (16). L'étude de l'histoire est nécessaire pour comprendre les règles et préceptes que Huyot ne situe cependant pas dans l'absolu. Tout au contraire - le contraste avec Quatremère de Quincy est piquant - "les règles sont essentiellement établies par expérience"(17). Ce qui n'empêche qu'il s'agit pour lui de règles certaines qui exercent leur "empire" sur l'architecture moderne : "Enfin l'architecture moderne ne se compose que d'éléments qui ont pris naissance dans l'architecture antique; et lorsqu'ils sont convenablement appliqués aux édifices, c'est ce qu'on appelle aujourd'hui la bonne architecture, l'architecture classique."(18)

Cette belle définition de l'architecture classique détermine la position vivante de l'histoire de l'architecture, domaine de la raison et qui demande par conséquent une méthode raisonnée. Rappelons que c'est Huyot qui fournit à Champollion les deux fameux cartouches qui permirent la découverte du son més (19). L'architecte a entrepris dans un premier temps une

classification stylistique des hiéroglyphes, puis après leur déchiffrement, procéda à une classification rigoureuse selon l'ordre chronologique, basée désormais sur des dates certaines ! Il faut par conséquent considérer Huyot comme celui qui introduisit la chronologie raisonnée dans l'histoire de l'architecture.

Les innovations méthodologiques ne s'arrêtent pas là. La publication posthume en 1841 du Forum romanum, Notes explicatives (20), contient un véritable manifeste de la topographie historique. Lorsqu'on cherche à appliquer les textes antiques aux vestiges archéologiques romains, il faut agir avec prudence : "car comment affirmer que le reste qu'on retrouve est positivement celui que tel ou tel auteur désigne par un passage de son ouvrage, dans lequel il avait un tout autre but que celui de fixer l'emplacement exact d'un édifice dont il parle souvent accidentellement." (21) L'absence d'une démarche critique provoquerait "l'infinité des systèmes sur le Forum romain." (22) Huyot propose par conséquent d'analyser :

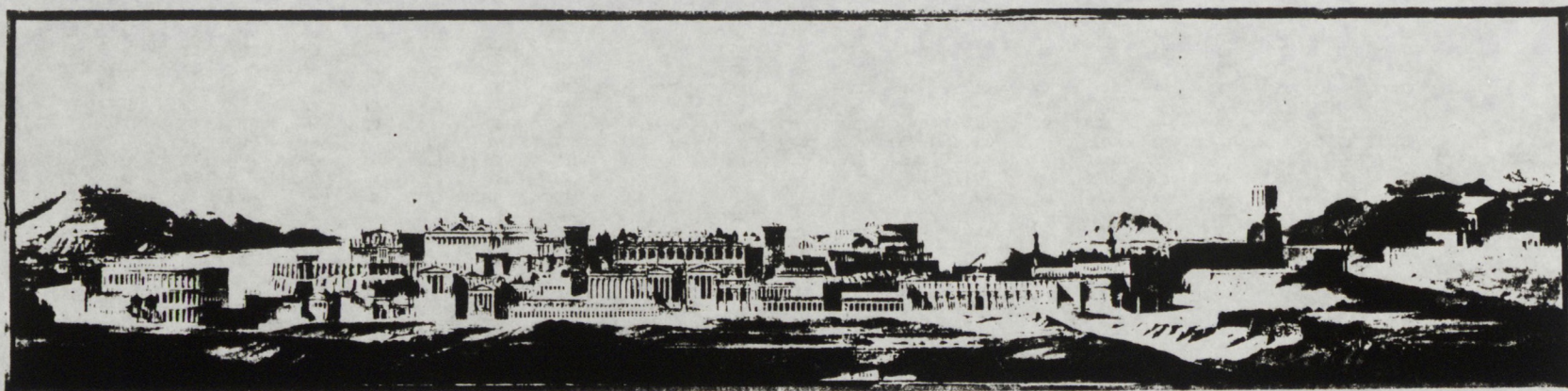
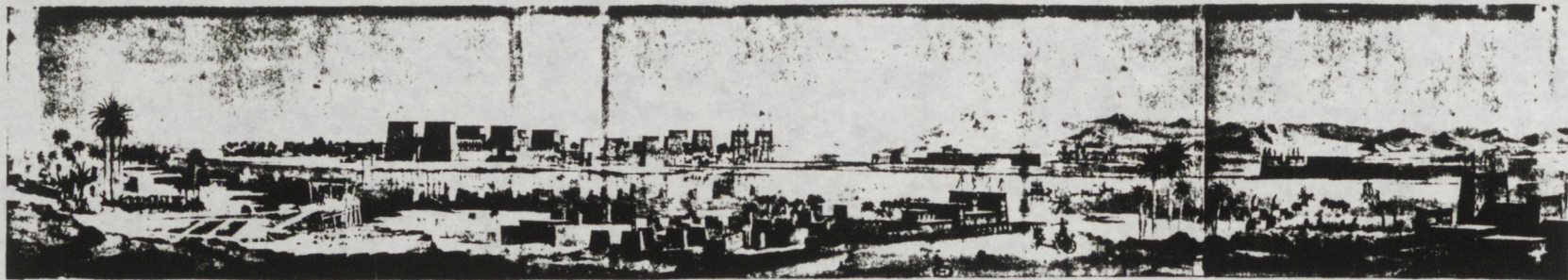
- la forme du terrain,
- la situation des monts et vallées,
- la possibilité d'y placer les édifices, les places et les rues,
- les antiquités en place et notamment leur ancienneté.

Il suffit ensuite de confronter les résultats obtenus aux textes.

A cette occasion, Huyot s'autorise de critiquer la description

vitruvienne du forum (23). Plus généralement il réfute "les différents systèmes basés sur les grottes, sur les tentes et sur les cabanes."(24) La méthode de l'histoire consiste à classer les monuments et à en expliquer les caractéristiques formelles : "De les diviser selon l'ordre qui leur convient; de développer les causes de leurs origines; de leur perfection, de leur décadence, en les classant par époques, selon les peuples qui les ont élevés." (25)

Si le schéma de l'évolution cyclique réurgit derrière tout cet appareil critique, Huyot procède néanmoins à une explication également raisonnée des causes morales dans l'histoire. L'architecture suit d'une façon parallèle l'évolution de la société : "le principe qui donna naissance aux premières sociétés, est le même que celui de l'architecture; principe qui émane de cet instinct social inné chez les hommes, auquel il faut attribuer les premières institutions religieuses et politiques, d'où naquit l'architecture...Mais si cette cause première de la civilisation porta les arts à leur plus haut de degré de perfection, ce fut l'intérêt personnel, qui, agissant en sens inverse, sur le but que se propose les arts, amena la décadence de l'architecture; et ces palais somptueux construits pour de simples particuliers dans les derniers temps des grands Empires, attestent assez que les arts, en prostituant, pour ainsi dire, leurs oeuvres à la mode et aux caprices de la fortune, périrent eux-mêmes avec les institutions auxquelles ils devaient leur origine." (26)



Huyot, Thèbes, Athènes, Rome.

L'amour social conduit à la naissance de l'architecture, l'amour individuel à sa décadence. L'architecture est considérée comme un art éminemment social. Huyot aime ce terme et préfère par ailleurs qualifier de sociaux les édifices publics. Les formes régionales et particulières de l'architecture par contre résultent de causes physiques : nature des matériaux et climat : "La nature du pays, celle du climat, et du sol, en imprimant un caractère particulier aux institutions, donna en même temps un style, un goût plus spécialement propre à l'architecture de chaque peuple." (27) Mais peut-être la similitude de l'évolution des arts dans l'histoire s'explique-t-elle par l'existence d'une race primitive du Caucase, établie par la suite en Egypte, comme en Grèce...

Ces considérations de Huyot peuvent paraître peu élaborées, cependant on y sent les effets de la Révolution française. L'homme n'agit pas en tant qu'être primitif confronté à une nature hostile, mais en tant qu'être social. Le "besoin" des traités d'architecture du XVIIIe siècle est devenu la civilisation. Si Durand pouvait expliquer l'origine de l'architecture par l'amour du bien-être et l'aversion de toute espèce de peine (28), Huyot ne citerait ces motifs que pour situer la décadence de l'architecture.

Ceci étant, la répugnance de l'architecture gothico-mauresque demeure profonde. Même si sa présentation faisait partie du programme d'histoire, Huyot évite d'y faire référence. Le 8 avril 1840, il conteste jusqu'à l'appellation, lui préférant

"sarrazin-normande" (29). L'origine arabe de l'architecture gothique ne fait aucun doute pour lui. Ces formes détestables ont "pris naissance dans la décrépitude de la société" (30), par "l'envie de paraître extraordinaire" (31). Et de toute façon : "L'architecture gothique n'a pas d'origine" (32). Autant que la verticalité, les formes ogivales et les piliers polystyles, Huyot abhorre la vision de la société du moyen-âge. Eclectique à ses heures, il ne faut cependant pas le compter parmi les défenseurs des antiquités nationales.

Cette rhétorique un peu sèche était en réalité soutenue par des images d'une qualité exceptionnelle dont l'essentiel est conservé à l'Ecole des Beaux-Arts (33): vues de Thèbes, Athènes, Rome reconstituées; puis d'autres dessins sur l'Egypte dont une magnifique vue des pyramides et la représentation à vol d'oiseau de la construction d'un obélisque. Il s'agit de dessins d'un très grand format conçus comme des vues panoramiques dont l'analyse détaillée ferait l'objet d'une thèse. Pour apprécier leur importance, il faut néanmoins souligner que ces dessins constituent un véritable prototype qui connaîtra une succession importante à l'Ecole des Beaux-Arts, ainsi qu'à l'étranger : exception faite de Piranèse (34), personne n'avait encore entrepris jusqu'alors la reconstitution intégrale de villes antiques. La vue dans la perfection de la Grèce de Schinkel par exemple dépend étroitement des dessins de Huyot (35).

L'ambition essentielle des dessins se situe cependant ailleurs. Huyot ne fabrique ni du pittoresque, ni du sublime, ni même un

divertissement populaire à l'instar des panoramas. Les artifices du lavis servent une comparaison raisonnée entre trois villes distinctes, datant de périodes différentes, insérées chacune dans un paysage spécifique, mais idéal. En quelque sorte, Huyot produit des caractères comparés à la Boullée (36). Il n'hésite pas à introduire des éléments architecturaux ou des personnages pour mieux rendre l'ambiance de ces cités tout en s'éloignant de la reconstitution archéologique : l'Egypte est peuplée de musulmans; Athènes comporte une ville basse turque avec des minarets; Rome se présente comme une ville paléo-chrétienne construite en brique.

Ces images présentées à des centaines d'étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts constituaient un véritable rempart contre l'éclectisme naissant, car il s'agissait de les convaincre de la validité générale de la civilisation à l'antique.

Notes Huyot.

(1) A. Drexler, The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, New York, 1977, p. 503. Sans s'intéresser véritablement à l'enseignement de l'architecte, L. Hautecoeur, Histoire de l'architecture classique en France, t. VI, Paris, 1955, fournit de nombreux renseignements sur sa carrière.

(2) Raoul-Rochette, Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Huyot..., lue à l'Institut, le 2 octobre 1841. L'état civil de l'architecte demeure à vérifier.

(3) D.D. Egbert, The Beaux-Arts Tradition in French Architecture, Princeton, 1980, p. 178.

(4) Lire à ce propos, P. Pinon, "Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) et l'architecture antique", dans L'Antiquité gréco-romaine vue par le Siècle des Lumières, Tours, 1987, pp. 403-415.

(5) Cf. W. Szambien, Le Musée d'architecture, Paris, 1988.

(6) Raoul-Rochette, op. cit., p. 68.

(7) Schinkel examine les dessins de Huyot le 6 mai 1826. Voir la traduction du journal de voyage de Schinkel de 1826, à paraître dans W. Szambien, Karl Friedrich Schinkel, éditions Hazan, Paris, 1989 : "...nous retournons chez Huyot, voyant ses énormes travaux comportant des relevés d'édifices entiers et de villes

entières en Egypte, Syrie, Asie mineure, à Halicarnasse et Ephèse, magnifique situation, toutes sortes de motifs pour des terrasses, soubassements, stades pourvus de gradins seulement d'un côté, l'autre laissant la vue sur la mer; voûtes grecques des premiers temps, murailles des villes, portes, villes anciennes. Ses grands dessins des villes Athènes, Rome, Thèbes, pyramides (en géométral et situées sur un même niveau)...".

(8) Vestier est en charge de l'orphelinat de la Légion d'honneur jusqu'en 1816, voir G. Poisson, "Napoléon et le Mont-Valérien", dans Archives de l'Art Français, 1969, pp. 309-321.

(9) Schinkel écrit dans son journal en 1826 (cf. ci-dessus) : "Mont-Calvaire, église par Huyot, chapiteaux singuliers. Jolis bas-reliefs au tympan, cinq personnages...La nef de l'église n'existe pas encore." Il s'agit en effet de la première oeuvre néobyzantine exécutée en France.

(10) Lire L. Hautecoeur, op. cit. et Th. W. Gaethgens, Napoleons Arc de Triomphe, Göttingen, 1974, pp. 60-63.

(11) Cf. L. Hautecoeur. Jusqu'à présent, on ne connaît pas le projet de Huyot pour cette église.

(12) Ibid. Les projets de Huyot sont conservés et semblent déterminer dans une large mesure les projets de Duc. Pour ce dernier, voir David Van Zanten, Designing Paris, The Architecture of Duban, Labrousse, Duc and Vaudoyer, Cambridge, Massachussetts, 1987.

(13) Cf. l'article de la R.G.A. cité par L. Hautecoeur. La comparaison avec Lebas se justifie dans la mesure où celui-ci était son successeur à la chaire d'histoire de l'architecture à l'École des Beaux-Arts (le manuscrit de son cours est conservé à l'Institut).

(14) Des manuscrits des cours de Huyot sont conservés dans un carton non coté à l'E.N.S.B.A. et sous la cote Ms 15 à la Bibliothèque Doucet (4 porte-documents). Ce document se compose des pièces suivantes :

- 1 - Leçons de l'année 1840 (donc l'année où Huyot est décédé).
- 2 - deux liasses consacrées à l'architecture égyptienne.
- 3 - le cours de 1834, l'introduction du cours de 1830.
- 4 - un cours consacré à l'architecture antique (égyptienne, grecque, romaine), antérieur à 1840.

(15) Raoul-Rochette cite ces travaux comme participation au dictionnaire de la langue des Beaux-Arts, section architecture. Il s'agit de A.-C. Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique de l'architecture, 2 vol., Paris, 1832.

(16) Dans l'introduction de la 3e partie du cours, porte-documents, 3, Bibliothèque Doucet, sans pagination.

(17) Ibid.

(18) Ibid., avant-propos.

(19) En dehors des nombreuses monographies consacrées à Champollion pendant l'année 1987, on peut lire, S. Sauneron, L'Égyptologie, Paris, 1978 (1ère éd., 1968), p. 13; pour le rôle de l'architecte pour l'égyptologie, J. Vandier d'Abbadie, Nestor l'Hôte (1804-1842), Choix de documents conservés à la Bibliothèque nationale et aux Archives du Musée du Louvre, Documenta et Monumenta Orientis Antiqui, Leiden, 1963, et notamment pl. XIV, XXXIV, XLIII à XLV.

(20) Paris, Emery, 1841. B.N. J.1905. La planche du Forum aurait été dessinée par Huyot en 1822 et gravée par Hibon en 1829.

(21) Ibid., p. 3.

(22) Ibid., p. 4.

(23) "Le Forum ne fut sans doute pas d'une régularité telle que Vitruve le demande" (ibid., p. 9).

(24) Cf. note 16.

(25) Ibid.

(26) Ibid.

(27) Ibid.

(28) J.-N.-L. Durand, Précis des leçons d'architecture, T. 1,

Paris, 1802, p. 6.

(29) Bibliothèque Doucet, porte-documents, 1 (paginé), p. 160-161.

(30) Ibid., p. 208.

(31) Loc. cit.

(32) Ibid. Car elle ne ressemble pas à l'architecture grecque.

(33) Il s'agit des dessins n°s d'inventaire : 1535, 1539, 1545, 1546, 1548-1550. Ce fonds comporte également plusieurs dessins relatifs à des monuments égyptiens.

(34) Dans l'Ichnographia du Champ de Mars, élaboré depuis 1755 (lire John Wilton-Ely, Piranesi, cat. d'exp., Londres, 1978, pp. 64 et 65, avec une bibl.).

(35) Une copie de la peinture, exécutée en 1836 par Wilhelm Ahlhorn est conservée à la Galerie Nationale des Berlin-Ouest. Lire récemment, Adolf Max Vogt, Karl Friedrich Schinkel, Blick in Griechenlands Blüte, Ein Hoffnungsbild für "Spree-Athen", Francfort-sur-le-Main, 1985. Il reste à savoir, si Schinkel a vraiment pu prendre connaissance des études de Huyot avant son voyage à Paris en 1826 (son oeuvre date de 1825).

(36) Cf. W. Szambien, Symétrie, goût, caractère, Paris, 1986, pp. 174-199.

16. Daniel Ramée, ou l'histoire "éthnologique".

Descendant du constructeur de la maison de Mme Récamier à Paris et de la Bourse de Hambourg (1), Daniel Ramée est jusqu'à présent essentiellement connu comme l'auteur plus ou moins mystérieux de la seconde édition de l'Architecture de Ledoux de 1847 (2). Le personnage demeure toujours mal circonscrit : on ignore s'il était architecte, s'il a construit. Ses publications par contre montre un esprit très érudit parlant plusieurs langues, traducteur de nombreux ouvrages allemands qui se réfèrent généralement à l'archéologie (3), auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l'histoire de France, enfin, auteur de plusieurs ouvrages d'architecture(4) et d'histoire de l'architecture.

Ne faut-il pas compter Ramée parmi ceux qui ont le plus influencé Viollet-le-Duc ? En effet, il poursuit depuis 1823, date de parution de l'ouvrage de Séroux d'Agincourt , le projet d'un Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples et particulièrement en France, paru en deux volumes en 1843. Délécluze, si complaisant face au Musée d'Alexandre Lenoir, ne l'aimait pas, car, à son sens, Ramée était trop engagé dans l'exaltation du gothique (5). Celui-ci précise en effet : "L'étude excessive de l'antique est enfin abandonnée. On étudie aujourd'hui d'abord la nature, et ensuite presque tous les styles, celui du moyen-âge aussi bien que les autres. On n'a jamais prétendu qu'il fallait se renfermer dans l'étude et l'inspiration de cette époque, car alors on tomberait

dans les idées mesquines et malheureuses de nos adversaires. Dans les arts on doit étudier les créations et les styles de tous les pays et de tous les temps, rechercher ce qu'ils ont de beau, d'élevé, de naturel, s'en inspirer, et le faire entrer dans les oeuvres nouvelles. Mais il ne faut pas copier servilement."(6).

L'exergue de cet ouvrage de jeunesse est cependant emprunté à Schlegel : "J'ai une grande prédilection pour l'architecture gothique. Partout où je trouve une de ses oeuvres, un de ses fragments, je l'étudie avec une attention scrupuleuse et réfléchie. Car il me paraît qu'on n'en a compris jusqu'ici ni le sens profond ni la signification propre."(7) Lors de cette publication de 1843, Ramée est déjà imprégné de culture allemande : non seulement il divise son texte en paragraphes comme ses auteurs privilégiés, mais parmi ceux-ci figurent Stieglitz, C.O. Müller, K.C.W. F. Baehr et ses études sur la symbolique des mosaïques et, surtout, Rumohr (8).

L'Histoire de l'architecture en France, depuis les Romains jusqu'au seizième siècle, avec l'exposition de ses principes généraux de 1846 est un véritable "Que sais-je" qui adopte pour texte la forme d'un dialogue divisé en douze chapitres (9) et qui est de plus richement illustré par de petites vignettes représentant toutes les formes mentionnées dont une nomenclature guère éloignée de celle de l'actuel Inventaire (10). Il y reprend des Principes de l'architecture gothique de Matthew Holbeche-Bloxam (11).

L'Allemagne demeure cependant prépondérante dans la mesure où le Grand Ramée, l'Histoire générale de l'Architecture (1860-1885; 12), n'est autre qu'une tentative pour dépasser Kugler. Comment? Tout en adoptant son système de présentation, le format de l'ouvrage, l'articulation entre le texte et de petites illustrations intégrées que viennent agrémenter des gravures pleine page, en reprenant approximativement la même division des volumes et des chapitres, Ramée se dirige vers la scientificité absolue : sa bibliographie est en effet la plus importante jamais jointe à un ouvrage d'histoire de l'architecture jusqu'en 1860 - elle comporte 76 p., mentionne une moyenne de 20 titres et dépasse ainsi largement Louis Bâtissier (13) - ; aucun caractère conjoncturel est admis dans la présentation de l'histoire grâce à une nouvelle science ethnologique citée comme garant scientifique et dont le représentant principal est Pott (14), découvert par Ramée en 1853 (15).

Ne faut-il pas lier l'histoire de l'architecture à l'histoire universelle ? "Si l'on ne veut pas, en traçant l'histoire de l'Architecture, n'en faire qu'une nomenclature sèche, sans intérêt général, qu'une froide compilation de dates et une série de descriptions d'oeuvres seulement remarquables par elles-mêmes, le tout sans ordre réel et sans chronologie exacte, il faut nécessairement la lier à l'histoire universelle des hommes et à l'histoire de chaque peuple en particulier."(16)

Kugler est quelque peu passé sous silence, lorsque Ramée affirme :

"Nos livres d'enseignement, par une manière de procéder erronée et incomplète, n'admettent, pour l'Antiquité, que l'histoire des diverses variétés des races humaines qui, considérées sous le rapport de l'éthnologie et de la philologie, ont formé un ensemble historique en se fixant au pourtour du bassin de la Méditerranée. Les livres laissent de côté les Indiens asiatiques, les Arabes, les Celtes et les Germains, qui ont cependant eu de nombreux et de fréquents rapports avec les peuples dont les capitales étaient Thèbes, Memphis, Carthage, Athènes et Rome." (17) Jusqu'ici, son approche de l'histoire demeure ouverte, et l'on se demande même s'il ne convient pas d'y voir quelque leçon reçue de la part de Ledoux qui voulait justement l'examiner sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation...

Les restrictions arrivent rapidement, aussi bien à l'égard de l'architecture orientale et arabe - n'y a-t-il pas un souvenir de l'hostilité aux "gothicités" de Deseine ? - qu'à l'ensemble de l'architecture moderne. Pour l'architecture islamique, Ramée précise : "L'histoire des Arabes est restée obscure, fragmentaire et très incomplète. On ne la connaît, pour ainsi dire, que par les points de rapprochement qu'ils ont eus avec les nations ariennes. Leurs monuments sont nuls comme architecture, quant à la science et au sentiment du beau. Les Arabes ont surtout exercé une fatale influence sur les civilisations pour les faire tomber en décadence." Il ajoute : "Leur histoire mérite donc à ce point de vue d'être étudiée". (18).

On voit mal par quel biais Ramée croit reconnaître l'influence des Arabes dans la décadence générale de l'architecture européenne, vue d'une façon élargie : "Quand les civilisations dont nous venons de parler, eurent fourni leur carrière et accomplie leur mission providentielle (sic !), sur leurs débris s'élèvera une civilisation nouvelle, composée d'éléments contradictoires et antagonistes. Cette nouvelle civilisation, au lieu de faire le bonheur des hommes de ce coin du globe appelé Europe, fut un vrai fléau et replongea la raison et l'esprit humain dans les ténèbres en s'efforçant de les ramener, ainsi que les conséquences qui pouvaient en découler, au niveau de ces races bédouines, que l'on dirait maudites et perdues, des déserts de l'Arabie et du nord de l'Afrique./ Enfin, l'ère moderne, ouverte par la Renaissance, fut une réaction contre l'ordre social des mille ans qui précédèrent le XVIIe siècle."(19)

En réalité, Ramée est opposé à toute architecture moderne, y compris le XVIIIe siècle : "Les monuments de cette époque sont des cadavres en pierre..." (20). Les académies : "Une des principales causes et cause directe de la décadence des Beaux-Arts..."(21). Vitruve est un "mauvais dictateur"(22) et l'on ne peut que regretter que Ledoux n'ait pas fait plus d'émules (23).

Hégélien à demi, il accuse la beauté des formes spirituelles et symboliques d'une part (24), tout en méconnaissant l'avertissement du philosophe allemand quant à la symbolique des

chiffres, à laquelle il consacre un important chapitre de son ouvrage (25).

Toutefois, l'approche ethnologique si bien étayée bibliographiquement vire à un point précis à ce qu'on appellerait aujourd'hui "racisme". Ramée écrit : "Dans l'architecture de ces trois époques historiques il faut donc distinguer celle qui a été conçue par la race ariane d'avec celle qui a été élaborée péniblement et lentement par les races arabes. Ces dernières n'ont produit que l'incomplet, l'imparfait, le plus souvent même le laid, soit en inventant elles-mêmes, soit en imitant les autres. Avec cette distinction, notre sujet s'éclaircit; on voit que tout a sa raison d'être, et on parvient ainsi à la connaissance vraie et naturelle des causes en vertu desquelles se sont manifestées les architectures diverses et dissemblables qui ont couvert certains pays de la terre. Dans la classification monumentale et architectonique que nous déterminons, il n'y a rien d'arbitraire ni de systématique : elle résulte du concours apporté par l'ethnologie et l'étude comparée des langues, ces sciences modernes qui sont destinées à ouvrir les arcanes de l'histoire primitive..." (26)

Ce qui n'enlève rien au mérite des commentaires esthétiques, historiques et techniques de Ramée qui parvient en réalité le premier à fournir une histoire complète de l'architecture jusqu'à l'époque contemporaine, alors que de Legrand à Kugler, on n'assiste qu'à des tentatives avortées, tantôt à cause de l'incapacité des auteurs, tantôt à cause de leur décès. Plus

encore, sa tentative de fonder une histoire de l'architecture "scientifique" est remarquable en elle-même, parce qu'elle certifie l'autonomie visée de la discipline. Si la science de référence, par un hasard historique malheureux, s'approche du racisme, on ne peut néanmoins méconnaître l'effort réel pour fonder cette science sur des données chiffrées qui dépassent largement les considérations générales du XVIIIe siècle sur l'influence du climat. Il s'agit en effet de la première tentative de constitution de l'histoire de l'architecture en tant que science. Même si on tend aujourd'hui à la donner pour perdue, la discipline parvient ainsi à un point précis d'autonomie par rapport à la théorie de l'architecture. Pourtant les assertions de Ramée nous laissent rêveurs quant au rapport entre l'Allemagne et la France à cette période, quant à la surévaluation de l'architecture gothique, mais aussi quant à la masse d'informations disponibles qui contraignait finalement les auteurs à adopter des systèmes de référence simplistes. On comprend maintenant pourquoi Viollet-le-Duc a adopté un mode de présentation différent de ses prédécesseurs.

Notes Ramée.

(1) Paul Venable Turner, "Joseph-Jacques Ramée's First Career", dans Art Bulletin, juin 1985, pp. 259-277.

(2) Voir Michel Gallet, Claude Nicolas Ledoux, 1736-1806, Paris, Picard, 1980, Il serait intéressant d'analyser l'influence possible de Ramée sur cette édition, d'autant plus que l'auteur avait apparemment des idées bien arrêtées sur l'architecture.

(3) Entre autre, Bunsen, Les basiliques chrétiennes de Rome, Paris, 1872; Ernst Forster, Monuments d'architecture, de sculpture et de peinture en Allemagne, Paris, 1856.

(4) L'Architecture et la construction pratiques..., Paris, Firmin-Didot, 1868. Autres éditions, 1871, 1881, 1885 et jusuqu'en 1915. Dictionnaire général des termes d'architecture en français, allemand, anglais et italien, Paris, C. Reinwald, 1868. Recueil de deux cent motifs d'architecture, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours..., Paris, Firmin-Didot, 1886. Ramée a également publié : Le Moyen-Age monumental et archéologique, Introduction générale, Paris, A. Hauser, 1843; Le Palais de l'exposition universelle au Champ de Mars..., Paris, E. Lacroix, 1867.

(5) Cf. Delécluze, Journal des débats, 16 et 17 mai 1842 (supplément); cité dans Manuel, pp. VIII-IX.

(6) Ramée, Manuel, pp. VIII-IX.

(7) Cité d'après les Oeuvres de F. von Schlegel, t. VI, p. 232.

(8) Ibid., pp. VIII et IX. P. IX, Ramée précise : "Quant à l'architecture du moyen-âge, nous avons amplement des ouvrages d'un auteur allemand, presque inconnu en France, parce qu'il n'appartient à aucune de ces petites coteries dont les membres se poussent les uns les autres : cet auteur c'est M. de Rumohr."

(9) I. Architecture gallo-romaine/ II. Définition de l'architecture dite "gothique", son origine et ses différents styles/ III. Des différents espèces d'arcs/ IV. Du style antique et du style roman/ V. Du nom du style roman ou à plein cintre/ VI. Du style de transition/ VII. Architecture à ogive du 13e siècle, de 1200 à 1300 /VIII. Architecture à ogive rayonnante du 14e siècle, de 1300 à 1400/ IX. Du style flamboyant ou style à ogive fleurie, de 1400 à 1515/ X. De l'architecture de la renaissance, de 1515 environ à 1590/ XI. Des principales parties d'une église/ XII. De l'étude des monuments.

(10) Les principaux ornements dans le style roman, pp. 47-50, sont explicités de la manière suivante : 1. chevron, 2. la frète crenelée rectangulaire, 3. la frète crenelée triangulaire, 4. les têtes plates, ou masques, 5. les nébules..., 6. le tore rompu double, ou billettes, 7. le damier, 8. le câble, 9. les besants, 10. hachures losangées, ou dents de scie, 11. pointe de diamant, 12. étoiles, 13. fuseaux, 14. têtes de clou.

(11) The Principles of Gothic Architecture, elucidated by question and answer, 1ère éd., Londres, 1829, 7e éd., Londres, 1845. Les vignettes de l'ouvrage de Ramée ont été gravées par Huyot, graveur, d'après les dessins de l'auteur.

(12) Paris, Amyot, 1er vol., 1860; 2e vol., 1862; 3e vol., 1885.

(13) Parmi toutes les publications concernant l'histoire de l'architecture avant 1860, Louis Bâtissier, Eléments d'archéologie nationale précédés d'une histoire de l'art monumental chez les Anciens, Paris, Leleux, 1843 comporte une bibliographie qui à elle seule vaudrait un décriptage.

(14) Pott, De l'Inégalité des races humaines, cité dans Histoire..., p. 20 (= A. F. Pott, Die Ungleichheit menschlicher Rassen, hauptsächlich vom sprachwissenschaftlichen Standpunkte, Detmold (sic!), 1856) : "Si l'histoire examine et étudie l'homme dans son mouvement et dans son activité dans le temps, l'éthnologie envisage l'homme au contraire dans le repos et dans le calme. La géographie et la chronologie sont les yeux de l'histoire, l'éthnologie est le corps entier."

(15) S'il le pouvait. La Théologie cosmogonique, ou reconstitution de l'ancienne et primitive loi, par Ramée, a paru à Paris, Amyot, 1853.

(16) Histoire..., t. I, p. 30.

(17) Ibid., p. 17.

(18) Ibid., p. 18. La réserve face aux arabes devient encore plus flagrante dans d'autres passages, comme p.e. p. 20 : "L'histoire universelle prouve que hors de l'Arabie, en tous lieux où l'Arabe se trouve, il reste essentiellement Arabe."

(19) Ibid., p. 18.

(20) Ibid., t. III, p. 345.

(21) Ibid., p. 331.

(22) Ibid., p. 347.

(23) Ibid., p. 360 : "Pendant le règne de Louis XV, C.N. Ledoux créa le style qui se maintint jusqu'à l'Empire. Malgré ses écarts en architecture, il a fait école."

(24) Le paragraphe de Ramée consacré à la théorie de la beauté, quoique très étrange, ne dénie pas ses origines hégéliennes, op. cit., p. 78 : "Il y a trois sortes de beauté : la première et la moins élevée est celle qui embrasse la cause d'un plaisir purement sensuel amené par la vue. La seconde espèce de beauté est celle qui repose sur des rapports et sur des combinaisons déterminées de formes et de lignes dont l'action agit non-seulement d'une manière agréable sur le sens de la vue, mais

saisit également l'ensemble de l'activité humaine. Cette espèce de beauté a, comme l'harmonie, son équivalent dans l'ordre universel du monde. La troisième sorte de beauté, sans contredit la plus importante pour des êtres intelligents et moraux, repose sur la symbolique des formes, fondée dans la nature même et inaccessible à l'arbitraire des hommes..."

(25) Histoire, t. I, pp. 91 sq.

(26) Ibid., p. 19. Le texte le plus raciste demeure cependant celui de la p. 30 : "...les défenseurs d'une race unique, ceux qui prétendent que le Nègre, avec son visage repoussant, est sorti de la même famille qu'un Aristote, un Platon, un Alcibiade, ou un Alexandre, perdent du terrain de jour en jour."

CONCLUSION.

17. Modes de classification et caractère scientifique de l'historiographie de l'architecture.

On peut supposer qu'une discipline historique - scientifique, si l'on préfère - existe à partir du moment où son objet est bien circonscrit, où il est analysé selon des méthodes qui lui conviennent et où une terminologie spécifique est élaborée. Dans le domaine de l'histoire de l'architecture ce processus a été relativement complexe, car la discipline historique a évolué à partir d'une pratique où certains de ces éléments existaient, la terminologie notamment (qui a néanmoins vécu des bouleversements). La naissance de l'histoire de l'architecture apparaît ainsi comme le processus de dissociation des théorie et pratique architecturales qui va automatiquement de pair avec la mise en cause des principes reconnus dans celles-ci. Le but de cette dissociation n'est autre que l'établissement de la vérité "historique" qui est elle-même une sorte de fiction. Pour y parvenir, les protagonistes de l'histoire de l'architecture ont dû recourir à plusieurs auxiliaires souvent étroitement liés. Insister sur la nécessité d'une chronologie raisonnée n'est qu'une façon de soutenir les périodisations qui conduisent à des problèmes de terminologie, notamment lorsqu'il s'agit de désigner les styles. Ce qui passe d'ailleurs par l'invention de différents systèmes d'appréciation qui se substituent dans un premier temps à l'ancien système d'appréciation cyclique, pour conduire ensuite à l'abandon de tout système au profit d'une

méthode qui s'applique indifféremment à toutes les périodes. Les enquêtes sur la chronologie et sur la nomenclature des styles, puis les modèles successifs de pensée historique corroborent en réalité à une même ambition.

La chronologie.

Entre 1800 et 1840, on assiste indéniablement à une progression importante du culte des dates qui passe par plusieurs phases. Il fallut un certain anti-cléricalisme pour revenir sur une chronologie biblique à la façon d'Athanase Kircher, qui permettait, par le calcul des générations, de situer la date du déluge. Le début du XIXe siècle vit par ailleurs une tentative analogue de calcul chronologique due à Petit-Radel appuyée cette fois-ci sur l'analyse des générations homériques pour parvenir à une datation de l'architecture pélasgique. Mais aussi longtemps que l'architecture antique était considérée comme le modèle unique, il n'était pas besoin de s'interroger sur l'ancienneté précise des monuments, car leur autorité ne reposait pas sur une date. Elle était alors placée sous le sigle de l'imitation et non sous celui de la connaissance positive. Même pour un homme comme Legrand, largement sensibilisé aux différentes architectures, les dates n'offrent pas de grande valeur, sauf lorsqu'il s'agit de l'origine de l'architecture - il se montre frappé par l'ancienneté de l'architecture indienne. De l'autre côté, on constate l'embarras d'Alexandre Lenoir devant classer les objets de son musée. Une classification approximative par siècle est pour lui la seule possibilité

envisageable.

Aussi longtemps que l'histoire est perçue sous l'angle des caractères, voire des typologies, la chronologie précise ne présente pas un grand intérêt. Pour Laborde et Séroux d'Agincourt, ne comptent guère que les grandes périodes, bien qu'elles tendent déjà à devenir des périodes stylistiques.

L'émergence d'une véritable chronologie est liée aux tentatives de définition de périodes stylistiques, et elle est acquise à partir du moment où l'analyse formelle des édifices est suffisamment fine pour demander le recours au document écrit ou à l'inscription pour établir la filiation entre les formes. Ce qui est le cas avec Rumohr en 1827. Mais la liaison entre l'instauration de la chronologie et le document écrit, voire, l'inscription, est parallèlement illustrée par Millin et Huyot. On peut par conséquent penser que la découverte de la chronologie correspond à celle de la source écrite.

Les styles.

Le problème de la définition des styles n'est pas celui de leur nomenclature précise, ni de son contenu plus ou moins péjoratif : depuis toujours on a su donner un nom aux différentes périodes artistiques. Si au XVIIIe siècle, l'architecture gothique était désignée d'"arabe", ou au XIXe d'ogivale, puis en Allemagne de germanique, un consensus général permettait de reconnaître l'objet désigné. Le problème du style réside précisément dans la

manière dont celui-ci acquiert une signification historique en se détachant de ses connotations rhétoriques. Ce qui va évidemment de pair avec l'élaboration de la chronologie. Il ne faut par conséquent pas s'étonner qu'Arcisse de Caumont (1830) ou César Daly dessinent de véritables arbres généalogiques à partir des styles.

Avec Louis Bâtissier (1843) par exemple, on parvient au tableau suivant :

<u>1ère période</u>	{ style latin	du IVe au XIe s.
architecture à plein-cintre	{ style romano-byzantin primaire	XIe s.
<u>2e période</u>		
architecture à plein-cintre et à ogive	style romano-byzantin secondaire ou de transition	fin du XIe, et XIIe s.
<u>3e période</u>	{ style ogival primaire ou en lancette	XIIIe s.
architecture à ogive	{ style ogival secondaire, ou rayonnant	XVIe s.
	{ style ogival tertiaire, ou flamboyant, ou fleur	XVe s., et première moitié du XVIe s.

Périodisation, dénomination et datation servent à distinguer les styles. Car si l'on renonce à la périodisation et à la datation, il ne s'agit que de genres d'architecture appliqués dans l'architecture contemporaine en fonction du programme retenu : les styles grec, byzantin et germanique de Stieglitz sont censés exister dans l'absolu, indépendamment du cours de l'histoire, et conduisent l'artiste éclectique à un choix formel. Celui-ci demeure essentiellement un choix rhétorique et non historique, le style approprié étant défini en fonction du caractère de destination de l'édifice, mais il est parallèlement entendu (voir Schinkel par exemple) comme l'adoption d'un système constructif (couverture droite ou voûtée).

Il existe donc deux mentalités parfaitement différentes, l'une caractéristique des historiens et archéologues, l'autre des architectes. Si les premiers cherchent à s'enquérir sur les styles dans leur contexte historique (d'où les nombreuses considérations sur les rapports entre l'histoire de l'architecture et l'histoire des civilisations, comme chez Rosenthal, Kugler ou Ramée), les seconds considèrent l'histoire comme le "grand magasin" des formes. Les considérations de Schinkel sur les systèmes de couvertures, de Semper sur le rôle de la technique de fabrication sans l'émergence des styles sont peut-être davantage anti-historiques et appartiennent sans doute au contexte séculaire de la théorie de l'architecture.

Les systèmes de pensée historique.

Dans la théorie des caractères déjà, se dessine une première mise en cause de l'approche cyclique qui pense l'histoire en général, et ses différentes périodes en particulier, en termes d'origine, de progrès, de perfection et de décadence. En effet, la théorie des caractères admet une volonté artistique derrière le choix formel et peut apprécier certaines formes indépendamment de la phase cyclique à laquelle celles-ci sont censées appartenir. Ce qui n'est pas le cas de Séroux d'Agincourt, très critique par rapport à l'architecture de la décadence, considérée comme mauvaise. Néanmoins, l'étude de ces monuments se justifie par l'intérêt que représente la connaissance en elle-même, par ce qu'il appelle "esthétique". On parvient par conséquent à distinguer entre la valeur pédagogique de l'architecture et sa valeur heuristique, importante étape vers la mise en cause du système cyclique.

Hegel et Rosenthal adoptent une voie tout à fait différente pour sceller leur intérêt envers l'architecture gothique qui revient à la suppression de la quatrième phase cyclique : la décadence, et qui transforme le système cyclique en un système purement progressiste. Pour Hegel, l'architecture s'élève depuis la phase symbolique vers la classique et puis vers la romantique, considérée comme la plus spirituelle. Pour Rosenthal qui a simplifié cette proposition à sa manière, l'histoire progresse depuis l'architecture horizontale, égyptienne, à l'architecture équilibrée (grecque) et aboutit à l'architecture verticale

(germanique ou gothique). Mais tous deux sont obligés de recourir à un facteur extérieur pour gommer la décadence, en l'occurrence au spiritualisme et à la religion.

Avec Stieglitz, ce système tripartite perd presque intégralement ses connotations revendicatrices, tant du point de vue de la religion que du nationalisme, car désormais, il n'existe que trois moyens d'expression parmi lesquels l'architecture égyptienne a été éliminée au bénéfice de l'architecture romane. La position de l'architecture égyptienne est en réalité assez symptomatique de l'évolution de l'histoire de l'architecture et au fur et à mesure que sa connaissance se précise entre 1800 et 1830, elle perd de l'importance dans les théories historiques.

Après "l'esthétique", la religion, le nationalisme, il est encore fait appel à d'autres domaines extérieurs à l'architecture pour sortir de l'approche cyclique, plus ou moins équivalent au primat de l'architecture antique. Schinkel cherche à privilégier l'étude de l'espace. Pour Ramée, il s'agit de "l'éthnologie", aux confins d'une théorie raciste. Pour Kugler enfin, toutes les périodes sont égales dans la mesure où leurs productions peuvent aspirer à un caractère artistique, ce qui présuppose une appréciation implicite du processus de la création dont on peut chercher les racines dans la théorie de l'art du XIXe siècle, mais dont l'histoire de l'art d'aujourd'hui n'est pas intégralement exempte.

BIBLIOGRAPHIE (les noms des auteurs du vingtième siècle sont distingués par des caractères minuscules).

ANTOINE, Jean, Traité d'architecture ou proportions des trois ordres grecs sur un modèle en douze parties, Trèves, 1768.

BABEL, Phil. Ern., Essai sur les ordres d'architecture, Paris, 1747.

BÂTISSIER, Léon, Etudes d'archéologie nationale précédées d'une histoire de l'art monumental chez les anciens, Paris, 1843.

Bercé, Françoise, "Arcisse de Caumont et les sociétés savantes", dans Les Lieux de la mémoire, II, 2, Paris, 1986, pp. 532-567.

Bercé, Françoise, Les premiers Travaux de la commission des Monuments historiques (1837-1848), Paris, 1979.

BLONDEL, Jacques-François, Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils..., 4 vol., Paris, 1752-1756.

BOETTIGER, C.A., Andeutungen zu vier und zwanzig Vorträgen über die Archaeologie..., Dresde, 1806.

BOISSERÉE, Sulpiz, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, Stuttgart, 1823.

BOHLEN, Peter von, Das alte Idien, mit besonderer Rücksicht auf Aegypten, Königsberg, 1830.

BOULLÉE, Etienne-Louis, Architecture, Essai sur l'art, présentation par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968.

BROSSE, Jacques de la, Règle générale de l'architecture, 1619.

BUSCHING, Anton Fridrich, Entwurf einer Geschichte der zeichnenden Kuenste, Hambourg, 1781.

Buttlar, Adrian von, "Es gibt nur eine Baukunst ? Leo von Klenze zwischen Widerstand und Anpassung", dans Romantik und Restauration, Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I., 1825-1848, cat. d'exp., Munich, 1987, pp. 105-115.

CAMBRY, J. de, Monumens Celtiques ou Recherches sur le culte des pierres..., Paris, an XIII, 1805.

CANINA, L., L'Architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti, 9 vol., Rome, 1834-1844.

CAUMONT, Arcisse de, Cours d'antiquités monumentales, 12 vol., Paris, 1830-1841.

Chastel, André, "La notion de patrimoine", dans Les Lieux de la

mémoire, II, 2, Paris, 1986, pp. 405-450

CHRIST, Johann Friedrich, Abhandlungen über die Literatur und Kunstwerke, vornehmlich des Alterthums..., Leipzig, 1776.

COSTENOBLE, J. C., Ueber altdeutsche Architektur und deren Ursprung, Halle, 1812.

DACIER, "Notice sur la vie et les ouvrages de... Millin", dans Millin, Introduction à l'archéologie des pierres gravées..., Paris, 1826.

DELECLUZE, M. J., Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855, Paris, 1856.

DESEINE, Opinion sur les musées où se trouvent retenus tous les objets d'art, qui sont la propriété des temples consacrés à la religion catholique, Paris, an XI.

Dilly, Heinrich, Kunstgeschichte als Institution, Studien zur Geschichte einer Disziplin, Francfort-sur-le-Main, 1979.

Drexler, A., The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, New York, 1977.

DURAND, Ch.-E., DURANT, S. et GRANGENT, Monumens antiques de la France, Département du Gard, Paris, 1819.

DURAND, Jean-Nicolas-Louis, Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes..., Paris, 1799-1801.

Egbert, D.D., The Beaux-Arts Tradition in French Architecture, Princeton, 1980.

Einem, Herbert von, "Winckelmann und die Wissenschaft der Kunst", dans Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768, Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Hambourg, 1986, pp. 315-326.

ÉMÉRIC-DAVID, Louis-Damien, Mémoire sur la dénomination et sur les règles de l'architecture dite gothique..., Paris, 1839.

FIORILLO, Johann Dominicus, Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, 5 vol., Göttingen, 1798-1808.

Godwin, Joscelyn, Athanasius Kircher, Un homme de la Renaissance à la quête du savoir perdu, Paris, 1980.

Gombrich, Ernst, "Hegel and Art History", dans On the Methodology of Architectural History, Architectural Design, n° 51, 1981, pp. 3-9.

GOETHE, Johann Wolfgang von, Schriften zur Kunst, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, t. 13, Stuttgart et Zurich, 1965 (1954).

GOGUET, Antoine Yves, De l'origine des lois, des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples, Paris, 1758 (nombreuses éditions ultérieures).

GURLITT, J., Allgemeine Einleitung in das Studium der schönen Kunst des Altertums..., Magdeburg, 1799.

HALL, James, Essay on the Origin, History and Principles of Gothic Architecture, Londres et Edimbourg, 1813.

HANCARVILLE, d', Antiquités étrusques, grecques et romains gravées par F. A. David..., 5 vol., Paris, 1785-1787.

Hauser, Arnold, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Munich, 1953.

Hautecoeur, Louis, Histoire de l'architecture classique en France, t. V et VI, Paris, 1953 et 1955.

HEEREN, Arnold Herrmann Ludwig, Handbuch der Geschichte der Staaten des Altertums, Göttingen, 1799

HEGEL, G. W. F., Vorlesungen über die Aesthetik, t. 13 à 15 des Oeuvres, Francfort-sur-le-Main, 1970.

HERBERT, Ichnographie, ou discours sur les quatre arts d'Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure, Paris, 1767.

HERDER, Johann Gottfried et GOETHE, FRISI, MOESER, Von deutscher Art und Kunst, Einige fliegende Blätter, Hambourg, 1773 (réédition du texte, Stuttgart, 1968).

HERMANN, Carl Friedrich, Lehrbuch der griechischen Antiquitäten, 3 vol., Heidelberg, 1841-1852.

Herrmann, Wolfgang, "Semper und Bötticher", dans Gottfried Semper, Theoretischer Nachlass..., Bâle, Boston et Stuttgart, 1981, pp. 26-40.

HIRT, Aloys, Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, Berlin, 1809.

HIRT, Aloys, Die Geschichte der Baukunst bei den Alten, 3 vol., Berlin, 1821-1827.

HIRT, Aloys, Dädalus und seine Statuen : ein pantomimischer Tanz..., Berlin, 1802.

HIRT, Aloys, Osservazioni istorico-architettoniche sopra il Panteon, Rome, 1791.

HIRT, Aloys, Der Tempel der Diana zu Ephesus..., Berlin, 1809.

- HIRT, Aloys, Der Tempel Salomons..., Berlin, 1809.
- Horn-Oncken, Alste, Ueber das Schickliche, Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, Göttingen, 1967.
- HUEBSCH, Heinrich, In welchem Style sollen wir bauen ?, Karlsruhe, 1828.
- HUEBSCH, Heinrich, Ueber Griechische Architektur, Heidelberg, 1824.
- HUET, J.-C., Parallèle des temples anciens, gothiques et modernes, Paris, 1809.
- HUYOT, Forum Romanum, Notes explicatives..., Paris, 1841.
- JUVENEL DE CARLENCAS, Félix, Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts, 2 vol., Lyon, 1740-1744.
- JOUVE, Abbé Esprit-Gustave, Dictionnaire d'esthétique chrétienne ou théorie du beau dans l'art chrétien, l'architecture, la musique, la peinture..., Paris, 1885.
- Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841, cat. d'exp., Berlin, RDA, 1980.
- Kernhistorie aller feynen Künste und schönen Wissenschaften, vom Anfang der Welt bis auf unsre Zeiten, Leipzig, 1748-1749.
- KLENZE, Leo von, Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin, 1838.
- KLENZE, Leo von, Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther, Brunswick, 1805.
- KLENZE, Leo von, Versuch einer Wiederherstellung eines toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien, Munich, s.d. (1821).
- Kruft, Hanno-Walter, Geschichte der Architekturtheorie, Von der Antike bis zur Gegenwart, Munich, 1985.
- KUGLER, Franz Theodor, Geschichte der Baukunst, 5 vol., Stuttgart, 1856-1873.
- KUGLER, Franz Theodor, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart, 1842 (nombreuses éditions ultérieures).
- KUGLER, Franz Theodor, Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaus, gehalten am 4. März 1843 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin..., Berlin, 1843.
- Kultermann, Udo, Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, Düsseldorf et Vienne, 1966.

LABORDE, Alexandre de, Les Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts, 2 vol., Paris, 1816-1836.

LABORDE, Alexandre de, Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, 4 vol., Paris, 1806-1820.

LACOMBE, Jacques, Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique..., Paris, 1752.

LACOMBE, Jacques, Le Spectacle des Beaux-Arts ou Considération touchant leur nature, leurs objets, leurs effets & leurs règles principales..., Paris, 1758.

Lagarde, Pierre de, La mémoire des pierres, Paris, 1979.

LAUGIER, abbé Marc Antoine, Essai sur l'architecture, Paris, 1753.

LAUGIER, abbé Marc Antoine, Observations sur l'architecture, Paris, 1756.

LEGOUX DE FLAIX, A., Essai historique, géographique et politique sur l'Hindoustan, avec le tableau de son commerce, 2 vol., Paris, 1807.

LEGRAND, Jacques-Guillaume, Essai sur l'histoire générale de l'architecture, Paris, 1799 (autres éditions, Paris, 1809, Venise, 1833 et Bruxelles, 1842).

LEGRAND, Jacques-Guillaume et CLERISSEAU, Ch.-L., Les Antiquités de la France, t. I, Paris, 1804.

LENOIR, Alexandre, Compte rendu de l'état actuel du Musée des monumens français..., Paris, s.d.

LENOIR, Alexandre, Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues... et Musée des monumens français, histoire de la peinture sur verre..., 8 vol., Paris, an IX-1821.

LENOIR, Alexandre, Musée Impérial des Monumens Français, Recueil de gravures pour servir à l'histoire des arts en France prouvée par les monumens, Paris, 1811.

LENOIR, Alexandre, Notice historique des monumens des arts réunis au Dépôt national..., Paris, an IV.

LENOIR, Alexandre, Notice succincte des objets de sculpture et d'architecture réunis au Dépôt provisoire national, rue des Petits-Augustins, Paris, 1793.

LESSING, Gottfried Ephraim, Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie, mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, Stuttgart, 1964.

LEYNADIER, Camille, "Notice biographique sur Dulaure", dans Dulaure, Histoire...de Paris, éd. 1853, pp. 1-4.

Loyrette, Henri, "Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval", dans Revue de l'Art, n° 48, 1980, pp. 40-56.

LUBERSAC DE LIVRON, Charles-François, abbé de, Discours sur les monumens publics de tous les âges et de tous les peuples connus..., Paris, 1775.

LUEBKE, Wilhelm, Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig, 1855.

LUCOTTE, J.R., Le Vignole moderne ou Traité élémentaire d'architecture, où sont expliqués les principes des cinq ordres de J. B. de Vignole, Paris, 1772.

MAI, abbé, Temples anciens et modernes..., Londres, 1774.

MARCENAY DE GHUY, Antoine de, Essai sur la beauté, Paris, 1770.

MÉHÉGAN, Guillaume Alexandre de, Considérations sur les révolutions des arts, dédiées à Monseigneur le Duc d'Orléans..., Paris, 1755.

MEYER, Heinrich, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor, 2 vol., Dresde, 1824.

MILLIN, Aubin-Louis, Antiquités nationales, ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire françois..., 5 vol., Paris, 1790 - an VII (seconde édition, an XI - 1802).

MILLIN, Aubin-Louis, Dictionnaire des Beaux-Arts, 3 vol., Paris, 1806.

MILLIN, Aubin-Louis, Histoire métallique de la Révolution française..., Paris, 1806.

MILLIN, Aubin-Louis, Histoire métallique de Napoléon..., Londres, 1819-1821.

MILLIN, Aubin-Louis, Introduction à l'étude des monumens antiques..., Paris, an IV.

MILLIN, Aubin-Louis, Programme du cours d'histoire de l'art chez les anciens, Paris, 1805.

MOLLER, Georg, Denkmäler der deutschen Baukunst, 3 vol., Darmstadt, 1815-1821.

MONIER, P., Histoire des arts qui ont raport au dessein..., Paris, 1698.

MURPHY, James Cavanah, Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha in the province of Estremadura in Portugal, with the history and description by Fr. Luis de Sousa, with remarks, to which is prefixed an introductory discourse on the principles of Gothic architecture..., Londres, 1795.

MURPHY, James Cavanah, Voyage en Portugal à travers les provinces d'Entre-Douro et Minho, de Beira, d'Estremadure et d'Alenteju, dans les années 1789 et 1790..., Paris, 1797.

NITSCH, Paul Friedrich Achat, Einleitung in das Studium der alten Kunstwerke, Leipzig, 1792.

NOBLOT, L'Origine et les progrès des arts et des sciences, Paris, 1740.

Peschken, Goerd, Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Das Architektonische Lehrbuch, Berlin et Munich, 1979.

PETIT-RADEL, L.C.F., Examen analytique et tableau comparatif des synchronismes de l'histoire des temps héroïques de la Grèce, Paris, 1827.

Pinon, Pierre, "Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) et l'architecture antique", dans l'Antiquité gréco-romaine vue par le Siècle des Lumières, Tours, 1987, pp. 403-415.

Pochat, Götz, Geschichte der Aesthetik und der Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Cologne, 1986.

POTT, A.F., Die Ungleichheit menschlicher Rassen, hauptsächlich vom sprachwissenschaftlichen Standpunkte, Detmold, 1856.

Poulot, Dominique, "Alexandre Lenoir et les musées des Monuments français", dans Les Lieux de la mémoire, II, 2, Paris, 1986, pp. 496-531.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Encyclopédie méthodique, Architecture, t. I, Paris, Liège, 1788.

RAMÉE, Daniel, Dictionnaire général des termes d'architecture en français, allemand, anglais et italien, Paris, 1868.

RAMÉE, Daniel, Histoire de l'architecture en France, depuis les Romains jusqu'au seizième siècle, avec l'exposition de ses principes généraux, Paris, 1846.

RAMÉE, Daniel, Histoire générale de l'architecture, 3 vol., Paris, 1860-1885.

RAMÉE, Daniel, Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples et particulièrement de l'architecture en France au Moyen-âge, 2 vol., Paris, 1843.

RAMÉE, Daniel, Le Moyen-âge monumental et archéologique. Introduction générale, 2 vol., Paris, 1843.

RAOUL-ROCHETTE, Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Huyot..., Paris, 1841.

Réau, Louis, Histoire de l'expansion de l'art français, Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie, Paris, 1928.

REICHENSBERGER, August, Die christlich-germanische Baukunst, Trèves, 1845.

RITTER, C., Vorhalle europäischer Völkergeschichte, Berlin, 1820.

ROEDLICH, H.F., Méthode de construire des pavés (terrazzo) à la vénitienne en retaille de marbre, Berlin, 1810.

ROSENTHAL, C.A., Vollständige Uebersicht der Geschichte der Baukunst von ihrem Ursprunge bis auf die neueste Zeit im organischen Zusammenhange in sich und mit der allgemeinen Culturgeschichte für Geschichtsforscher und überhaupt für denkende und gebildete Leser, 2 vol., Berlin, 1841-1850.

RUMOHR, Carl Friedrich von, Italienische Forschungen, 3 vol., Berlin et Stettin, 1827-1831.

RUMOHR, Carl Friedrich von, Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in den Kunstwerken, Hambourg, 1812.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, Ecrits philosophiques et morceaux propres à donner une idée générale de son système, Paris, 1847.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, Philosophie der Kunst, 1859 (reprint, Darmstadt, 1980).

SCHINKEL, Karl Friedrich, Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826, publ. par Gottfried Riemann, Munich, 1986.

Schlosser, Julius von, "Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung", dans Rumohr, Italienische Forschungen, éd. Francfort-sur-le-Main, 1920.

Schlosser, Julius von, La Littérature artistique, Paris, 1984 (trad. de l'éd. Vienne, 1924).

SCHNAASE, Carl, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, Düsseldorf, 1843-1844.

SCHULZ, Heinrich Wilhelm, Karl Friedrich von Rumohr, Sein Leben und seine Schriften, Leipzig, 1844.

SEMPER, Gottfried, Kleine Schriften, Berlin et Stuttgart, 1884 (reprint, Mittenwald, 1979).

SEMPER, Gottfried, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik..., 2 vol., Francfort-sur-le-Main, 1860 (reprint, Mittenwald, 1977).

SEROUX D'AGINCOURT, J.B.L.G., Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVII^e siècle, 6 vol., 1811-1823.

STIEGLITZ, Christian Ludwig, Archaeologie der Baukunst der Griechen und Römer, 3 vol., Weimar, 1801.

STIEGLITZ, Christian Ludwig, Die Baukunst der Alten, ein Handbuch für Freunde der Kunst, Leipzig, 1796.

STIEGLITZ, Christian Ludwig, Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst..., Leipzig, 1834.

STIEGLITZ, Christian Ludwig, Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst..., 5 vol., Leipzig, 1792-1798.

STIEGLITZ, Christian Ludwig, Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuesten Zeiten, Nuremberg, 1827.

STIEGLITZ, Christian Ludwig, Versuch einer Einrichtung antiker Münz-Sammlungen zur Erläuterung der Geschichte der Kunst des Altherthums, Leipzig, 1809.

STIEGLITZ, Christian Ludwig, Von Altdeutscher Baukunst, Leipzig, 1820.

SULZER, Johann Georg, Journal d'un voyage fait en 1775 & 1776 dans les pays méridonaux de l'Europe, La Haye, 1781.

SULZER, Johann Georg, Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 4 vol. Leipzig, 1786-1787.

Szambien, Werner, Le Musée d'architecture, Paris, 1988.

Szambien, Werner, Symétrie, goût, caractère, Paris, 1986.

Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen, Leipzig, 1788 (reprint présenté par Hanno-Walter Kruft, Nördlingen, 1986).

Vandier d'Abbadie, J., Nestor l'Hôte (1804-1842), Choix de documents conservés à la Bibliothèque nationale et aux Archives du Musée du Louvre, Documenta et Monumenta Orientis Antiqui, Leiden, 1963.

Venturi, Lionello, History of Art Criticism, New York, 1936.

Vogt, Adolf Max, Karl Friedrich Schinkel, Blick in Griechenlands Blüte, Ein Hoffnungsbild für "Spree-Athen", Francfort-sur-le-Main, 1985.

VOIT, A. et H. MERZ, E. GUHL, J. CASPAR, Bilder-Atlas zum Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart, 1845-1847.

Watkin, David, The Rise of Architectural History, Londres, 1983 (1980).

WIEBEKING, Carl Friedrich von, Theoretisch-Practische Bürgerliche Baukunde durch Geschichte und Beschreibung der merkwürdigsten Baudenkmahe..., t. II et III, Munich, 1823-1825.

WINCKELMANN, Johann Joachim, "Anmerkungen über die Baukunst der Alten", dans Oeuvres, Dresde, 1808, pp. 343-510.

WINCKELMANN, Johann Joachim, "Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten", dans Oeuvres, Dresde, 1808, pp. 511-533.

WINCKELMANN, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke... (Réflexions..., 1786).

WINCKELMANN, Johann Joachim, Geschichte der Kunst des Altertums, 1764 (Histoire de l'art chez les Anciens, 1766, autre éd., 1781, 1789).