

Collection Recherches Germaniques N°4

**L'Image de l'Italie dans les lettres
allemandes et françaises
au XVIII^e siècle**

**Das Bild Italiens in der deutschen
und französischen Literatur
des 18. Jahrhunderts**

Actes du Colloque International

STRASBOURG

16-18 Septembre 1992

Gonthier-Louis Fink (Ed.)

SOMMAIRE/INHALT

G. L. Fink (Strasbourg) : Avant-Propos	3
Jean-Paul BLEU (Strasbourg) : <i>L'Autriche et l'Italie au XVIII^e siècle</i>	11
I. L'Image de l'Italie dans les lettres allemandes/ Das Bild Italiens in der deutschen Literatur	
Albert MEIER (Regensburg) : <i>"Der Lust und Instruction des Lesers zu berichten". Die polyhistorische Italienwahrnehmung um 1700 am Beispiel von Auli Apronii vermehrter Reise-Beschreibung</i>	21
Barbara LAPOND (Strasbourg) : <i>Das Italien-Bild in den Dramen des Sturm und Drang</i>	33
Wolfgang ADAM (Osnabrück) : <i>Das Italien-Bild in J.J. Volkmanns "Historisch-Kritische Nachrichten von Italien"</i>	49
Antoinette FINK-LANGLOIS (Strasbourg) : <i>L'image de l'Italie dans la littérature allemande de bas étage au tournant du siècle</i>	65
Marcel MOUSELER (Angers) : <i>La perception contrastée de l'Eglise catholique en Italie : J.G. Seume et F.L. Stolberg</i>	83
II. L'image de l'Italie dans une optique comparatiste/ Das Bild Italiens in komparatistischer Perspektive	
Françoise KNOPPER (Toulouse) : <i>Réquisitoires et plaidoyers des voyageurs en faveur de l'oligarchie vénitienne au début du XVIII^e siècle</i>	99
Gonthier-Louis FINK (Strasbourg) : <i>Les avatars de la "libertà veneta" dans les lettres françaises et allemandes (1750-1797)</i>	115
Gérard LAUDIN (Rouen) : <i>Les Médicis dans les littératures allemandes et françaises des années 1770 : Mero, Brandes, Leisewitz</i>	141

**III. L'image de l'Italie dans les lettres françaises/
Das Bild Italiens in der französischen Literatur**

- Enid STOCKWELL (Londres) : *L'image de l'Italie dans l'œuvre romanesque de l'abbé Prévost* 157
- Clorinda DONATO (Long Beach, Californie) :
L'image des Italiens dans les encyclopédies du XVIII^e siècle 169
- Françoise WAQUET (Paris IV) : *Une vision modérée et optimiste de l'Italie : Le Dictionnaire géographique et historique portatif de Lacombe* 181
- Gérard LUCIANI (Grenoble) : *Le patrimoine artistique italien vu par les voyageurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle* 195
- Juan A. CALATRAVA (Madrid) : *L'architecture italienne dans les traités d'architecture français du XVIII^e siècle : Cordemoy, Blondel, Laugier* 213
- Pierre PEYRONNET (Paris) : *'Italie-sur-scène' ou comment on (re)présente l'Italie et les Italiens au théâtre* 231
- P. PELCKMANS (Antwerpen) : *"Je ne sais quel plaisir me retenait dans ce séjour de la douleur". La veine funèbre dans les Lettres sur l'Italie du Président Dupaty* 241

L'ARCHITECTURE ITALIENNE DANS LES TRAITES FRANÇAIS DU XVIII^e SIECLE

CORDEMOY, BLONDEL, LAUGIER

J.A. CALATRAVA (Madrid)

On ne peut pas dissocier le thème de la vision de l'architecture italienne parmi les théoriciens français du siècle des lumières des problèmes esthétiques et architectoniques globaux de ce XVIII^e siècle complexe, où des tendances, parfois complémentaires et parfois contradictoires, mais toujours bien différenciées entre elles, coexistent. En ce sens, il faut considérer que les théoriciens auxquels on fera référence tout de suite n'ont jamais prétendu esquisser une « histoire de l'architecture » ou offrir une « description » de l'Italie semblable à celle des grands voyageurs du XVIII^e siècle, comme le Président de Brosses. Pour les hommes qui, au long du XVIII^e siècle, ont fondé sur le plan théorique la lutte contre l'esthétique du rococo et créé la nouvelle théorie architectonique des lumières, l'architecture italienne ne pouvait être qu'un prétexte, un argument privilégié pour justifier une conception déterminée de l'architecture.

En ce sens, le domaine dans lequel la réflexion des lumières sur l'architecture italienne se développera sera celui du surgissement d'un vrai « nationalisme architectonique », qui se nourrit, en grande partie, des thèmes de la vieille *Querelle des Anciens et des Modernes*, mais qui, au XVIII^e siècle, reçoit une impulsion nouvelle. Il faut se rappeler que la littérature sur l'architecture avait subi, avec les grands débats académiques du XVII^e siècle, un développement fort différencié par rapport aux théories italiennes, de sorte que les Palladio, Scamozzi ou Vignola étaient flanqués, au début du XVIII^e siècle, d'un riche filon autochtone : celui des Perrault, François Blondel, Daviler ou, en remontant plus en arrière encore, Philibert de l'Orme (dont on a pu dire récemment que son ouvrage constituait, d'une certaine manière, une réplique nationale à la publication des *Quattro Libri* de Palladio)¹.

Pérouse de Montclos a remarqué parmi les architectes français du XVII^e et du XVIII^e siècles l'existence d'une idée de l'« architecture à la française »², c'est-à-dire, d'une manière « française » de comprendre l'architecture, suscep-

tible d'être comparée avec succès à la tradition et à la littérature architectonique italiennes. Cette idée se profilera et prendra forme à l'ombre de la *Querelle*³, où on identifiera déjà fréquemment les « Modernes » avec les Français, en les considérant comme ceux qui seront appelés à prendre la relève des Grecs, des Romains et des Italiens de la Renaissance et à reprendre le flambeau de la belle architecture. En général, on reconnaît le rôle fondamental et chronologiquement prioritaire de la Renaissance italienne comme une époque de « résurrection » face à la barbarie gothique. Mais cela n'empêchera pas de considérer que les bons moments de l'architecture italienne appartiennent déjà au passé, qu'elle est entrée dans une période de décadence irrémédiable et que les meilleures essences architectoniques sont venues se réfugier en terres gauloises. Depuis l'Italie dégénérée de Borromini, c'est en France que la bonne architecture est allée atterrir, entendant le plus souvent comme telle celle qui sait combiner avec sagesse la raison et l'imagination, le respect des principes naturels et la capacité créatrice du génie : tout au contraire de l'Italie, où l'imagination s'est débridée, a cassé ses liens naturels et a produit une confusion pernicieuse entre le génie, le désir d'originalité à tout prix et la *bizarrierie*.

Dans les pages suivantes nous étudierons, comme un exemple et sans prétention d'épuiser le thème, les considérations sur l'architecture italienne chez trois des plus influents théoriciens de l'architecture du XVIII^e siècle français. Deux d'entre eux furent des abbés d'ample culture et d'esprit rénovateur, mais pas des professionnels de l'architecture (Cordemoy et Laugier) ; le troisième fut un architecte réputé et sûrement le professeur d'architecture le plus important de la France des lumières (Blondel). En général, tous les trois voient l'architecture italienne négativement, mais les nuances qu'on discerne dans leurs positions respectives nous permettront de constater, à partir de cette question, la complexité extrême d'une théorie architectonique « des lumières ». Le consensus autour de certaines idées essentielles ne peut pas masquer la riche différenciation des nuances. Si chez Cordemoy nous pourrions apprécier les premières ébauches du nouveau rationalisme architectonique, chez Blondel nous verrons comment le grand cycle du classicisme français se ferme ; notre auteur essaye d'en résumer les principes et de les proposer comme modèle pour la réforme nécessaire de l'architecture ; chez Laugier, enfin, nous trouverons l'expression des nouvelles données des lumières, axées sur le problème de la relation architecture-nature. Dans ce contexte, les problèmes hérités de la *Querelle* apparaîtront déjà comme quelque chose d'obsolète.

Le premier auteur auquel nous ferons référence est un écrivain bien représentatif de la problématique proto-rationaliste des premières décennies du XVIII^e siècle. Il s'agit de l'abbé Jean-Louis de Cordemoy, auteur du *Nouveau Traité de toute l'Architecture*. Cet ouvrage a été publié, dans une première édition, en 1706 et a été l'objet de dures critiques de la part du tout aussi important théoricien de l'architecture, Amédée-François Frézier. Ce dernier a essayé une

disqualification globale du travail de Cordemoy en insistant sur le caractère « amateur » de l'abbé, sur son manque de professionnalisme architectural et sur sa méconnaissance des problèmes techniques de la construction. Il s'agissait d'une accusation qui allait beaucoup plus loin que la simple polémique personnelle et qui, en fait, constituait une manifestation explicite des termes d'un grand débat qui allait parcourir toute la théorie de l'art des lumières : qui a le droit de théoriser sur l'art et d'en proposer les règles ? Cette question allait opposer les partisans de la compétence exclusive des architectes ou des artistes (c'est le cas de Frézier ou du sculpteur Etienne-Maurice Falconet) et ceux qui élargissent ces prérogatives aux philosophes, en défendant les droits imprescriptibles de la *philosophie* en matière de réflexion esthétique (par exemple d'Alembert ou Diderot même, protagoniste, lui, d'une polémique bien connue sur ce sujet avec Falconet)⁴.

En rapport avec ce qui nous intéresse maintenant, il faut noter que les critiques de Frézier sur le manque de professionnalisme de Cordemoy auront parfois justement comme toile de fond le problème de la considération de l'architecture italienne. Ces critiques motiveront Cordemoy à publier en 1714 une deuxième édition de son *Traité* ; c'est celle qui, insérant des textes qui ne se trouvaient pas dans la première, est normalement utilisée.

Les propositions architectoniques de Cordemoy ont été bien résumées par R. Middleton dans l'expression « greco-gothic ideal »⁵. En effet, l'objectif principal du discours de l'abbé est la recherche d'une nouvelle architecture rationnelle qui mette fin aux abus des architectes contemporains (l'architecture qu'aujourd'hui nous désignerions par le terme ambigu de « rococo »). L'architecture proposée par Cordemoy, qui, au contraire de Blondel, se soucie avant tout de la définition d'une nouvelle architecture religieuse, déteste l'irrationnel et, d'une part, elle implique l'exigence d'un retour aux bonnes leçons de l'architecture des Anciens, qu'il considère comme oubliées ou faussées, mais, d'autre part, et voilà ce qui nous importe le plus maintenant, une récupération de certains aspects positifs que l'on commence à pouvoir apercevoir dans l'architecture gothique.

En effet, loin d'être unanimement condamnée par les hommes des lumières — comme l'a soutenu une certaine tradition historiographique, pour laquelle la revalorisation du gothique ne viendrait que des romantiques —, l'architecture gothique sera l'objet, dans les ouvrages de Cordemoy, de Blondel ou de Soufflot, d'une appréciation positive partielle et nuancée, qui n'arrive pas à atteindre d'une façon globale l'« esthétique gothique », toujours considérée comme corrompue, surtout à cause de sa *fausseté* et de l'abondance de ses ornements chimériques, mais aussi des aspects constructifs déterminés, qui sont considérés comme récupérables et intégrables (avec l'architecture ancienne) dans une tradition « nationale », capable d'affronter favorablement la comparaison avec une

Italie qui en son temps fut un guide des arts, mais se montre maintenant toujours plus dégénérée⁶.

C'est cette symbiose particulière entre certains aspects de la tradition constructive gothique et la grande leçon des Anciens qui lui fait conseiller, par-dessus tout, l'emploi des colonnes et le rejet radical des piliers et des pieds-droits pour la nouvelle architecture ecclésiastique, et la plus grande partie de ses considérations sur l'architecture italienne en dérivent.

Cordemoy rejette, par exemple, l'emploi de la colonne torse, critiquant explicitement Bernini et le baldaquin de Saint-Pierre: « Ne serait-ce point ici l'endroit de blâmer la colonne torse ? Elle était ignorée absolument des Anciens. Peut-être que quelque reste de colonne de l'antique, où les cannelures tournent autour en manière de vis, a donné au Cavalier Bernin l'idée de celles qui soutiennent le Baldaquin de l'autel de Saint-Pierre de Rome. Mais il y a bien de la différence entre ce tournoiement des cannelures et celui de toute la tige de la colonne sur elle-même en vis. Dans le premier cas, la colonne conserve toujours son à plomb, au lieu que dans le dernier elle le perd à tout moment. Ce qui choque non seulement la vue, parce que cela fait paraître la colonne plus grosse qu'elle ne doit être, mais encore l'esprit qui n'aime pas qu'une chose faite pour soutenir un poids prodigieux se détourne de la ligne droite »⁷.

Une critique, comme on le voit, assez complexe, où l'argument de l'autorité des Anciens se combine avec l'idéal de *vérité* de l'architecture, idéal qui est à la fois éthique et esthétique et qui souvent sera invoqué précisément pour désapprouver la conception globale des églises gothiques.

Cependant, Bernini lui-même est loué lorsqu'il s'agit de la colonnade de la place Saint-Pierre, si abondante en colonnes et si contrastante, selon Cordemoy, avec les défauts que l'on discerne à l'intérieur de la basilique: « Je doute que Saint-Pierre de Rome ait procuré autant d'honneur à Michel-Ange qu'en a fait depuis à son architecte la colonnade qui est placée devant le Temple et qui en rend l'abord si agréable et si majestueux. On peut assurer que cette Eglise aurait été le plus beau morceau d'architecture du monde si l'on eût bâti dans le goût de cette colonnade. Son inventeur [le Cavalier Bernin] était apparemment en cela du goût des anciens, qui aimaient extrêmement les colonnes et qui les mettaient si bien en usage »⁸.

En effet, les plus grandes critiques de Cordemoy sont réservées à l'intérieur de l'église Saint-Pierre. Il ne partage pas l'avis commun que Saint-Pierre soit la plus belle église du monde chrétien⁹ et affirme que, pour s'en persuader, il suffit de jeter un coup d'œil aux églises françaises qui ont été construites à son image: celle du Val-de-Grâce, qui est sans doute la meilleure de toutes, ne serait-elle pas beaucoup plus belle si, au lieu de piliers et de pieds-droits, on avait mis des colonnes¹⁰ ? Et il arrive à établir, dans cette ligne, avec une audace inconce-

vable auparavant, que Michel-Ange aurait dû se mettre à l'école des constructeurs gothiques : « A la vérité Michel-Ange s'est rendu estimable d'être rentré dans le goût de l'architecture ancienne, mais il l'aurait été encore davantage s'il eût retenu en même temps ce qu'il y a de bon dans le gothique : je veux dire le dégagement et l'âpreté des entrecolonnements, qui nous plaisent si fort »¹¹.

D'autre part, Cordemoy paraît sensible aux accusations de méconnaissance des problèmes constructifs et il avance aussi des raisons techniques pour justifier sa passion pour les colonnes¹². C'est aussi du point de vue technique qu'il répond à Frézier, qui avait ironisé sur un Saint-Pierre hypothétique qui, structuré en colonnes, aurait exigé d'après lui des architraves de quarante pieds de longueur : « Car lorsque j'ai dit dans mon livre que l'église de Saint-Pierre serait plus belle si elle étoit en péristyle je n'ai jamais prétendu que les architraves fussent de quarante pieds de longueur. Il leur eût fallu donner celle qui convient à la manière qu'on eût choisie de disposer les colonnes »¹³.

Mais dans la critique de Cordemoy nous voyons en plus apparaître un autre filon qui s'imposera jusqu'à la fin du XVIII^e siècle : la référence à l'Eglise primitive comme une garantie de pureté originelle, un motif important dans les propositions de réforme religieuse lancées dans un certain secteur du clergé plus ou moins imprégné des idées des lumières, et un motif qui souvent passera du domaine de la critique religieuse à celui de l'architecture. En ce sens, Cordemoy arrive à fondre dans une seule tradition l'architecture gothique et les basiliques paléochrétiennes, puisqu'après avoir regretté que Michel-Ange n'ait rien appris du gothique, il affirme ensuite, dans ses réponses à Frézier : « Et si l'on ose reprocher quelque chose au Bramante et à Michel-Ange, ces grands hommes, c'est de n'avoir pas fait tout leur possible pour imiter dans Saint-Pierre de Rome, la principale église du monde chrétien, ce que les premiers fidèles étaient fort soigneux d'observer dans les leurs, je veux dire, les colonnades »¹⁴.

La référence mythique et religieuse aux « premières églises » est aussi utilisée par Cordemoy pour défendre la position centrale de l'autel, dont il loue la disposition dans les nefs de Michel-Ange ; par contre il critique non plus la forme des colonnes du baldaquin du Bernin, comme il l'avait fait avant, mais la présence même de ce baldaquin, qui lui paraît un vrai pléonasme qui ne fait que répéter en petit ce que la grande coupole de Michel-Ange faisait déjà : « D'où il paraît que le Cavalier Bernin n'a fait qu'un pléonasme, pour ainsi dire, en matière d'architecture, ou, pour parler plus intelligiblement, qu'une fade répétition en élevant ce second Baldaquin de bronze qui a coûté des sommes immenses et qui n'a rien ajouté à la beauté de cet édifice »¹⁵. En ce sens, on utilise le même argument de la tradition du christianisme primitif en réaffirmant l'idée que le baldaquin est un pléonasme, pour défendre, à l'encontre de ce que fera Laugier plus tard, la position centrale de l'autel juste sous la coupole¹⁶.

Enfin, il faut souligner que, comme chez Cordemoy, on trouve déjà une première mention négative de celui qui allait devenir bientôt la vraie bête noire des architectes français des lumières : Borromini. Borromini est « ... architecte de génie, sans doute, mais aussi incorrect que peu sévère »¹⁷. Une caractérisation qui accompagnera dès ce moment ce grand « hérésiarque », vu comme un talent inquiétant, détenteur des dons du génie mais utilisateur pervers de ceux-ci.

La critique de l'architecture italienne et la concrétisation d'un vrai nationalisme architectonique français deviennent beaucoup plus catégoriques chez le second des théoriciens qui seront l'objet de notre attention : Jacques-François Blondel. Architecte, quoiqu'avec une très courte œuvre construite (surtout à Strasbourg et à Metz), mais surtout célèbre professeur d'architecture, autant à l'Académie Royale que dans sa propre académie privée, d'où sortiront quelques-uns des représentants de la « génération révolutionnaire », Blondel est l'auteur d'une très large œuvre théorique, dans laquelle il faut souligner l'*Architecture Française* (Paris, 1752-1756, 4 vol.), vraie concrétisation de ce nationalisme en question, les articles d'architecture avec lesquels il a collaboré à l'*Encyclopédie* de Diderot entre 1751 et 1759, et surtout son grand *Cours d'Architecture*, publié en 9 volumes entre 1771 et 1778 et terminé, après sa mort en 1774, par l'architecte Pierre Patte, à partir des notes laissées par Blondel¹⁸.

Dans les écrits de Blondel et d'après ce que nous savons de son enseignement, il est facile de trouver une idée essentielle qui serve d'axe continu de son discours : la défense d'une tradition architectonique nationale française, indépendante de l'italienne et supérieure à elle dans de nombreux domaines (surtout dans le domaine de la *distribution*, élevé à la catégorie d'authentique réussite distinctive des architectes français); et c'est l'étude de cette tradition nationale qui doit former les futurs architectes français. Ainsi, quoique Palladio, Scamozzi ou Vignola soient constamment cités par Blondel, ils ne sont plus une source privilégiée mais plutôt une source toujours confrontée aux solutions françaises, et bien qu'il soit obligatoire de la connaître, elle n'est plus le centre de l'enseignement de l'architecture.

Sans doute, c'est cette recherche de la tradition française qui, comme chez Cordemoy, se trouve à la base de la revalorisation du gothique par Blondel. Il maintient aussi la différenciation de Félibien, déjà reprise par Cordemoy, entre gothique « ancien » et « moderne »¹⁹, trouvant dans le deuxième une magnifique science constructive mise au service, malheureusement, d'une esthétique corrompue, et différenciant soigneusement décoration et structure : « L'Architecture Gothique n'est pas aussi maladroitement imaginée qu'on pourroit croire. A travers ses chimères, ses harpies, ses mascarons, ses ornements grotesques, toutes ses figures grossièrement sculptées, et ridiculement placées les unes au-dessus des autres dans de petites loges, les Connoisseurs remarquent, dans l'ensemble de ses Edifices, un caractère de légèreté qui les étonne, ainsi qu'une majestueu-

se élévation qui en impose, et qu'on ne retrouve pas toujours dans les Edifices antiques (...). Il y a nombre d'Edifices Gothiques où il règne une délicatesse singulière dans la bâtisse, et que les meilleurs Constructeurs de nos jours seroient fort embarrassés d'imiter »²⁰. Il en arrive même à demander aux architectes de laisser de côté le goût moderne et de s'en tenir au gothique original quand ils feront des rénovations dans les bâtiments gothiques, comme il déclare l'avoir fait lui-même dans la cathédrale de Metz²¹.

Cependant, à part ces aspects partiels du gothique, le grand objectif de Blondel est l'architecture française du Grand Siècle, celle du règne de Louis XIV, où il trouve accomplie la synthèse désirée entre la prépondérance de la Raison et la présence de l'Imagination dans une dose suffisante pour garantir l'« invention », mais toujours soumise aux brides de la première. Pour Blondel, il n'existe pas de plus grand danger en architecture que de permettre que l'imagination manque de freins, ce qui nous amènera inévitablement au *caprice* et au *chimérique*; c'est un risque contre lequel il met constamment en garde ses élèves dans ses écrits²². Voilà justement ce qui s'est passé avec l'architecture rococo, dont les divagations, comme on le verra bientôt, sont de la faute, selon Blondel, de l'architecture baroque italienne. Et face à cette esthétique disgracieuse, la réforme architectonique qu'il propose regarde plus en arrière qu'en avant, en syntonie avec toute une tendance des lumières qui, face à la Régence et à la période de Louis XV, mythifiera de nombreux aspects de l'époque, déjà lointaine, du Roi Soleil. La théorie de Blondel apparaît donc en corrélation directe avec le Voltaire du *Siècle de Louis XIV*, et c'est chez les Mansart, Perrault ou Lemercier que Blondel trouve ces principes universels de l'architecture de la Raison, qui ont donné leur triomphe aux Français et qui ont été mis de côté pendant le néfaste rococo. C'est une tâche urgente de les sauver si l'on veut éviter que la France ne subisse une évolution semblable à celle de l'Italie.

Cette comparaison claire entre architecture française et italienne est donc évidente dans les critiques de Blondel concernant l'esthétique architectonique du rococo français, de l'architecture du début du XVIII^e siècle. La condamnation de celle-ci est absolue: d'après Blondel, il s'agit d'architectes qui sont tombés dans une blâmable prépondérance de l'ornement sur le structurel et sur les problèmes de distribution, de l'ornement irrationnel et chimérique sur le contrôle rationnel des éléments architectoniques, et en somme du sculpteur et du décorateur sur l'architecte. Cela n'est pas en contradiction avec la supériorité de l'architecture française sur l'italienne, mais c'en est la réaffirmation, puisque les abus et les frivolités de la Régence ne sont pas vus comme l'expression du vrai génie national français, mais comme l'influence corruptrice étrangère, surtout italienne, en associant souvent les noms d'Oppenord et de Meissonnier avec celui de Borromini. Tous les trois sont vus, en ce sens, comme des exemples d'*enthousiasme débridé* plus que de vrai génie, et Blondel leur oppose les exemples positifs de Boffrand ou d'Hardouin-Mansart, comme des architectes qui savent sou-

mettre le génie à la raison et qui ne se laissent pas tenter par une fausse idée d'originalité. Ou bien il commente, à propos du projet de Meissonnier pour Saint-Sulpice : « Meissonnier avait pour principe, disait-il, de créer du neuf ; semblable à Borromini, il se plaisait à être singulier dans ses compositions : cela lui réussissoit quelquefois ; mais en général, il n'est pas fait pour être imité »²³.

Parce que, en effet, la grande accusation de Blondel contre l'architecture italienne du baroque (il ignore pratiquement la Renaissance, à part l'éloge générique à la « résurrection des arts » ou les citations obligées des traités de Palladio, de Vignola ou de Scamozzi quand on parle des ordres ou des proportions des éléments de l'architecture) est de s'être laissé séduire par un génie irréfléchi, qui a rompu avec la raison. L'évolution de l'architecture italienne à partir des belles œuvres de Bramante ou de Palladio est un échantillon de la façon dont les bons principes peuvent être corrompus par une imagination fertile en excès.

Ainsi donc, la réflexion sur la décadence de l'architecture italienne se trouve partout dans l'œuvre théorique de Blondel, servant d'appui aux thèmes les plus variés. Tandis qu'il affirme qu'« ... on seroit tenté de croire que les architectes d'Italie et les nôtres n'ont pas puisé les préceptes dans la même source », au point qu'ils se sont éloignés des bons principes des Grecs²⁴, il dit clairement que : « Lorsque nous parlons des anciens monuments d'Italie, nous entendons les Edifices de l'ancienne Rome ; il faut bien se garder de les confondre avec ceux de la Rome moderne, leurs architectes s'étant tout permis et le Borromini ayant, pour ainsi dire, achevé d'y corrompre le goût de l'Architecture antique »²⁵. C'est sur les figures du Bernin et de Borromini que se concentreront les allusions de Blondel à l'architecture italienne, bien qu'avec des références occasionnelles à d'autres architectes comme Guarino Guarini, décrivant avec complaisance son échec à l'église des Théatins de Paris²⁶ et que Blondel décrit comme un homme de goût corrompu pour s'être proposé comme modèle à Borromini²⁷. Ou comme Maderno, considéré comme un talent médiocre qui ne dut qu'à des intrigues d'atteindre l'immense honneur de succéder à Bramante et à Michel-Ange²⁸.

Dans ce ton général de décadence, il y a des louanges relatives pour la figure de Bernini, des éloges qui, cependant, ont une limite : son architecture peut être bonne pour l'Italie, mais on ne peut absolument pas la proposer comme un modèle pour la France. Et ainsi Blondel affirmera à propos du palais Chigi : « Il est même aisé de s'apercevoir que c'est l'ouvrage d'un grand homme, qui d'ailleurs étoit aussi excellent Peintre et Sculpteur que bon Architecte ; mais peut-être eût-il bien fait de rester en Italie, où il étoit regardé comme le Michel-Ange de son temps : transporté à Paris, il paroît y avoir perdu plus d'une de ses couronnes, à en juger par les dessins qu'il donna du Louvre, bien inférieurs à ceux de Claude Perrault, dont la production est devenue l'un des chefs-d'œuvre de notre Architecture Française »²⁹. L'échec du Bernin au Louvre est estimé par Blondel comme une preuve palpable de la supériorité française. Dans son

Architecture Française il commentera le projet berninien en affirmant que le refus de réaliser les dessins du Bernin fait honneur au « ministère du dernier siècle » et que le Bernin était, sans doute, le premier en Rome, mais qu'il trouva à Paris ses maîtres³⁰.

Aux yeux de Blondel, Borromini est toutefois le grand responsable de la dégénérescence et, plus encore, du fait que cette dégénérescence risquait de contaminer la France en l'amenant à abandonner sa glorieuse tradition. Borromini est le grand hérétique, le principal introducteur des licences arbitraires, et Blondel répète littéralement dans son *Cours* le jugement avancé par Cordemoy : « ... architecte de génie, sans doute, mais aussi incorrect que peu sévère »³¹. Cependant, le problème est complexe, puisque le talent incontestable et le génie de Borromini sont souvent reconnus, non sans embarras ; l'architecte paraît donc figurer ainsi le prototype d'un génie qui pervertit son don naturel au lieu de le développer avec l'aide de la raison. Ce qui explique que parfois on lui rende hommage, comme Blondel dans l'*Avant-Propos* du tome III de son *Cours*, où il semble reprocher les excès plus aux imitateurs qu'à Borromini même : « Combien les Borromini en Italie, les Meissonnier en France, n'ont-ils pas produit des mauvais imitateurs ? Cependant, on ne peut refuser quelque approbation à ces hommes de génie ; mais il auroit fallu qu'ils restassent originaux : ce sont leurs copistes qui nous ont appris à avoir une moins bonne opinion de leurs ouvrages »³².

Mais, malgré cette reconnaissance sous toutes réserves, Blondel considère que Borromini est un danger pour la formation des jeunes architectes (il faut se rappeler le strict souci pédagogique de toute son œuvre théorique). Ainsi, quand il aborde l'explication de ce qu'est une « architecture frivole », il la définit comme celle pratiquée par « ... quelques jeunes architectes qui, faute d'une certaine expérience, et pour n'avoir puisé dans leurs voyages d'Italie que les écarts de Borromini, viennent à leur retour en France élever à Paris des bâtiments qui, pour n'être pas d'une ordonnance aussi frivole que les précédents, ne sont pas moins des exemples qui insensiblement portent atteinte aux règles de la véritable Architecture »³³.

Le voyage en Italie comme pensionnaire de l'Académie, considéré traditionnellement comme essentiel pour la formation de l'architecte, acquiert maintenant pour Blondel de nouvelles tendances dangereuses. Pas tout ce qu'il y a en Italie n'est imitable, mais seulement l'architecture romaine ancienne et les meilleures œuvres de Bramante ou de Palladio : « Faute de faire cette distinction essentielle, la plupart de nos élèves français, que la libéralité du Prince conduit à Rome pour se perfectionner dans leur art, au lieu des modèles les plus parfaits, ne nous rapportent le plus souvent que les écarts mis en œuvre par les architectes italiens, tandis qu'ils négligent l'étude des édifices les plus célèbres, abandonnés et presque ensevelis dans les entrailles de cette première ville du monde »³⁴. Il

propose de remplacer ce dangereux voyage en Italie par la visite et l'étude directe des grands bâtiments du XVIII^e siècle français, comme Blondel l'expliquera dans son *Discours sur la manière d'étudier l'Architecture*, où il propose ses célèbres excursions pédagogiques aux édifices de Paris et des environs et où il affirme que l'étude de l'œuvre de Mansart, de Lemercier ou de Perrault peut régler un génie très fécond ou exciter un esprit tardif et que c'est le seul moyen d'empêcher que l'architecture ne connaisse en France le même sort qu'en Italie au temps de Borromini³⁵.

Le troisième cas dont nous nous occuperons est celui de l'abbé (d'abord jésuite, quoique plus tard il abandonnât l'ordre) Marc-Antoine Laugier, un homme aux intérêts intellectuels très variés, ce qui l'a amené à devenir éditeur de la *Gazette de France*, à occuper des charges académiques aux universités de Marseille ou de Lyon et à publier une grande *Histoire de la République de Venise*. En ce qui concerne son intervention comme théoricien de l'architecture, Laugier fut l'auteur d'un *Essai sur l'Architecture* (Paris, 1753) et des *Observations sur l'Architecture*, conçues comme un complément du précédent (Paris, 1765). Comme Cordemoy, il n'était pas un architecte professionnel et il dut aussi supporter des critiques qui l'accusaient de se mêler de domaines qu'il ne connaissait pas.

La théorie de l'architecture de Laugier a été étudiée en détail par Herrmann³⁶. Son point de départ est, sans doute, l'ouvrage de Cordemoy et sa dénonciation des excès du baroque mais, loin de se situer dans une simple continuité, Laugier apporte une nouvelle réflexion sur le problème de la ville ou du paysage et sur le traitement du jardin, tout cela dans une optique déjà complètement propre aux lumières et dans laquelle le vrai axe de son discours est la relation entre Architecture et Nature. Laugier s'écarte ainsi des problèmes académiques traditionnels et surtout de la vieille dispute de la *Querelle*, qui manque déjà d'intérêt, et, par contre, il revient sur la question des origines naturelles de l'architecture.

Ainsi, dans le cas de Laugier, nous verrons comment le ton critique général concernant l'architecture italienne se maintient, surtout celle de la Rome baroque, mais aussi comment cette critique se distingue déjà de l'énoncé nationaliste de Blondel, encore relié, dans de nombreux domaines, à la *Querelle*. Si Blondel représentait le point culminant et le résumé final de la grande tradition classiciste française, les soucis de Laugier vont beaucoup plus loin dans le sens du nouveau naturalisme des lumières. Laugier défend une architecture tout à fait basée sur les règles de la nature et tourne plus les yeux vers l'hypothétique cabane primitive, entendue comme modèle archétype de toute l'architecture postérieure, que vers la brillante tradition historique de l'architecture française³⁷.

De ce point de vue, la *Querelle des Anciens et des Modernes* perd une grande partie de sa pertinence : il ne s'agit plus, comme un objectif prioritaire de la réflexion architectonique, de comparer le siècle d'Auguste avec celui de Louis-le-Grand ou de prouver les raisons qui font de Paris la nouvelle Rome, mais de chercher la connexion de l'architecture avec les règles primordiales de la Nature. Ainsi donc, si l'architecture italienne est toujours l'objet de fortes critiques dans les pages de Laugier, ceci n'est plus au bénéfice de Mansart et, en fait, les architectes français reçoivent alternativement des critiques et des éloges.

Cependant, il faut remarquer que la condamnation de l'Italie n'est ni globale ni uniforme. Les soucis urbanistiques de Laugier, qui le connectent avec la problématique d'un Voltaire ou d'un Pierre Patte dans leur désir de réformer rationnellement la ville de l'Ancien Régime, sont évidents tout au long de l'*Essai* ou des *Observations*. Et c'est précisément l'urbanisme que l'abbé loue dans la Rome baroque.

Ainsi, les fontaines lui paraissent un élément irremplaçable de l'ornement urbain, et dans ce domaine Laugier ne trouve pas d'inconvénient à soutenir la supériorité des réalisations italiennes sur les françaises. Il prend comme point de comparaison français le même que celui que l'on trouvera dans les pages et dans les planches de l'*Encyclopédie*, la fontaine réalisée par Edmé Bouchardon, rue de Grenelle, et il fait l'éloge de la sculpture de la fontaine, mais il critique en même temps son emplacement en affirmant tout de suite : « Les Italiens en ce point l'emportent infiniment au-dessus de nous. Il faut aller à Rome pour prendre le goût des belles fontaines. Elles y sont en grand nombre, et quoique différentes les unes des autres, elles ont toutes un je ne sais quoi de vrai et de naturel qui enchante. Y a-t-il rien de si heureux, de si noble, de si caractérisé, que la fontaine de la place Navonne ? Voilà un modèle dont nous n'avons point encore approché »³⁸.

Cette considération favorable s'étend aussi au thème des entrées de ville, où Laugier se montre redevable aux grandes organisations baroques d'entrées monumentales et d'avenues droites en patte d'oie, prenant comme modèle la Piazza del Popolo à Rome, telle qu'elle avait été dessinée par Rainaldi : « Il serait même à souhaiter qu'à l'entrée d'une grande ville on trouvât une grande place percée de plusieurs rues en patte d'oie. L'entrée de Rome par la porte du Peuple est dans ce goût-là, et nous n'avons rien à Paris de semblable »³⁹.

Quant à l'architecture proprement dite, quelques citations isolées montrent l'estime de Laugier pour les réussites de la Renaissance. Le rôle libérateur de Bramante et de Brunelleschi s'affirme, ceux-ci étant considérés comme les auteurs du coup de grâce donné au gothique et de la résurrection du goût ancien : « pour s'affranchir des chaînes et du préjugé et de l'habitude, il faut des Brunelleschi et des Bramantes ». En ce sens, nous trouvons intéressante la mention de Brunelleschi, si peu habituelle que Laugier se sent obligé de l'expliquer

dans une note au bas de la même page : « Brunelleschi est le premier des modernes qui, à force de contempler les anciens monuments, et d'en mesurer les parties, ait fait revivre l'idée des ordres dorique, ionique et corinthien »⁴⁰. Dans les *Observations*, il insistera de nouveau sur l'idée que Brunelleschi est le premier responsable de la Renaissance et qu'elle a ouvert le chemin aux Bramante et aux Michel-Ange : « Philippe Brunelleschi, Florentin, trop peu connu, est celui à qui nous avons la première obligation de cette renaissance »⁴¹.

Cependant, comme on l'a déjà souligné, l'architecture de la Rome baroque est l'objet d'une considération négative tout à fait opposée à celle de l'urbanisme contemporain. Une disqualification de caractère global affecte, par exemple, la disposition des façades des palais romains : « On voit assez fréquemment sur les façades des palais de Rome, entre deux étages de grandes fenêtres, un petit étage de fenêtres en mezzanine »⁴², un défaut d'origine romaine qui, malheureusement selon Laugier, se répète aussi en France et qui est antinaturel et, en conséquence, contraire à la beauté : « Rien n'est moins naturel et ne fait un plus mauvais effet ».

De même, comme Blondel il critique radicalement Borromini : « Parce que les extravagances du Chevalier Borromini ont eu le suffrage de tout Rome et y sont encore copiées avec affectation, en sont-elles plus tolérables ? Il importe au succès des arts de n'y rien souffrir qui ne soit fondé en principe ; sinon il n'y a plus d'autre règle que le caprice »⁴³.

Toutefois, comme dans le cas de Cordemoy, c'est sur la basilique de Saint-Pierre que se concentre l'intérêt de Laugier. Saint-Pierre est l'objet de nombreuses observations critiques, où les arguments esthétiques et constructifs se combinent. Ceux-ci sont très importants parce que Laugier se sent obligé, de même qu'avant lui Cordemoy, de se défendre des attaques de ceux qui l'accusaient d'être un simple amateur sans les connaissances pratiques des problèmes réels de l'architecture. En ce sens, il parle de l'incroyable négligence commise dans les fondations de la basilique, qui n'avaient pas été creusées jusqu'à la roche vive, bien qu'on l'ait construite sur des ruines antérieures. D'après lui, l'échec technique des clochers de Bernini, qu'il raconte avec une certaine complaisance, en dérive⁴⁴, bien que, plus tard, il n'ait aucune réticence à faire l'éloge de leur dessin et à affirmer que, s'ils avaient pu être construits, ils auraient été une belle œuvre et bien qu'il n'hésite pas à en proposer l'étude comme un modèle pour les architectes : « Le Chevalier Bernin, chargé d'élever deux tours sur le grand portail de l'église de Saint-Pierre de Rome, avait imaginé un dessin dans le goût que je viens de dire. S'il avoit été possible de construire ces deux tours, elles auroient été d'une beauté achevée. On peut en consulter et en étudier le dessin comme un modèle »⁴⁵. D'autre part, le reproche que l'on fait à Bernini d'avoir creusé les quatre grands piliers de la basilique est à la fois d'ordre technique et esthétique : « Le Chevalier Bernin étoit assurément un grand homme : il

a cependant commis cette faute de la manière la plus funeste. Une folle envie de décorer lui a inspiré la confiance de creuser les quatre gros massifs qui portent le dôme de l'église de Saint-Pierre de Rome »⁴⁶. La « folle envie de décorer » apparaît ici comme une expression clef, qui peut nous résumer toute la méfiance du rationalisme des lumières envers le génie égaré et sans brides.

Il n'en est pas moins certain qu'en s'éloignant d'une position nationaliste militante Laugier peut trouver aussi dans Saint-Pierre des aspects qui peuvent être appréciés et pris comme modèle. Ainsi, il affirme par exemple que, comme principe général, il faut éviter les terminaisons de nef en demi-cercle, mais, si on les choisit, il faut aussi terminer en cercle les deux bras du transept, « ... comme cela c'est pratiqué à l'Eglise (sic) de Saint-Pierre de Rome »⁴⁷. Ou bien, puisqu'on ne peut pas supprimer les contreforts et les arc-boutants qui font un si mauvais effet dehors, il faut les masquer : « On a eu cette attention en bâtissant l'église de Saint-Pierre de Rome »⁴⁸.

Toutefois, il critique l'ordre géant en affirmant, au nom de la rationalité constructive et visuelle, que chaque étage doit avoir son propre ordre et avance comme exemple négatif la façade de Saint-Pierre⁴⁹. Quant à la façade, il critique aussi dans les *Observations* comme un défaut supplémentaire la profusion de statues qui, comme à l'intérieur, trompe la vue sur les véritables proportions de l'architecture. La présence d'une telle abondance de sculptures est « contre nature »⁵⁰.

De la même façon, il montre son admiration pour le baldaquin du Bernin, mais il rejette, comme Cordemoy, l'emploi des colonnes torsées : « Les colonnes torsées sont en fait d'architecture ce que sont dans le corps humain les jambes estropiées d'un bancroche ; mais la singularité a plu d'abord à quelques gens ennemis du naturel »⁵¹. Le baldaquin est ainsi le paradigme du faux génie guidé par un désir nocif d'originalité à tout prix, et ainsi peut-on l'instaurer comme un exemple négatif : « Ne donnons point dans le faux brillant : il ne prouve que le défaut de génie. Tenons-nous en au simple et au naturel ; il est l'unique route du beau »⁵².

Mais surtout on discerne une filiation claire de Cordemoy à Laugier quand celui-ci demande dans les *Observations* que les entrecolonnes soient étroites et quand il affirme que les églises gothiques produisent un effet imposant grâce à cela. La revalorisation du gothique est présente tout au long de la théorisation de l'abbé⁵³ et, comme chez Cordemoy, mais à une plus grande échelle encore, c'est la grande tradition gothique qui sert de terme de confrontation avec la réalisation emblématique de l'architecture italienne : quoique Laugier ne le dise pas aussi clairement que Cordemoy, ici aussi il déduit que Michel-Ange aurait eu beaucoup à apprendre des architectes gothiques. A l'intérieur de Saint-Pierre on n'a pas mis en pratique leurs leçons et le résultat est un trompe-l'œil à l'envers : sa

dimension paraît plus normale et plus ordinaire qu'elle ne l'est en réalité: « Ceux qui ne réfléchissent point, supposent que c'est là une grande preuve de la perfection de son architecture, et le résultat des proportions les plus exactes. Tandis qu'au contraire on doit regarder comme un très grand défaut qu'un édifice pour lequel on a fait de si grands frais, ne produise pas un effet extraordinaire »⁵⁴. Une fois encore, la catégorie baroque de l'illusionnisme visuel paraît intolérable à l'exigence rationaliste de *vérité*, quoiqu'ici elle joue en sens contraire. Cet illusionnisme spatial sera aussi indirectement critiqué, l'attitude du Bernin à la Scala Regia étant rejetée: « Les ordres d'Architecture ne conviennent point dans les parties rampantes. On les a employés à la Scala Regia du Vatican, et ils y font un très mauvais effet »⁵⁵.

Cependant, comme nous en avons déjà averti, tout ne coïncide pas avec les énoncés de Cordemoy. Sur deux points fort importants Laugier se montre en désaccord avec lui. D'abord, il critique la pratique suivie dans la basilique Saint-Pierre de situer l'autel au centre de la croisée, juste sous la coupole: « Je ne suis point du sentiment de ceux qui veulent que le maître Autel soit placé dans le centre de la croisée, immédiatement sous le dôme qui doit lui servir de baldaquin, comme cela se trouve pratiqué dans l'église de Saint-Pierre de Rome »⁵⁶. Toute l'argumentation de Cordemoy sur les usages du christianisme primitif ayant disparu, les raisons que Laugier avance sont purement architectoniques. Mais en plus, en proposant de placer l'autel au fond du chœur, Laugier se fait l'écho des fortes critiques des lumières concernant les fermetures du chœur qui masquaient la clarté spatiale désirée: « Mon sentiment est de le mettre toujours dans le fonds du chœur, pourvu que l'on supprime tous ces ambons qui, dans presque toutes nos églises cathédrales, barricadent l'entrée du chœur, et le rendent impénétrable à tous les regards »⁵⁷.

La colonnade du Bernin est le deuxième grand point de désaccord: si Cordemoy en avait fait l'éloge, comme nous l'avons vu, simplement pour la profusion de ses colonnes, Laugier trouve maintenant insupportable le contraste entre les entrecolonnements du rang intérieur et ceux du rang le plus extérieur. De façon significative, il ne lui oppose plus un exemple français bien réussi, mais la référence à Saint-Pierre vient de ce qu'il avait critiqué antérieurement le même défaut dans la chapelle de Versailles: « Ce seroit bien pis si on vouloit construire un portique circulaire à quatre rangs de colonnes, comme le Chevalier Bernin l'a pratiqué à Rome à la place de Saint-Pierre du Vatican. Alors on a beau serrer les colonnes qui décrivent le pourtour du petit cercle, l'élargissement devient si extrême au quatrième rang qu'il est tout-à-fait insupportable ». Pour ajouter tout de suite: « Nous ne pouvons remédier à l'inconvénient dont je parle, qu'en imitant le procédé des architectes qui ont bâti nos églises gothiques »⁵⁸.

D'ailleurs, ce n'est pas la seule observation négative sur la colonnade. Un peu plus loin, Laugier critique l'utilisation sur plan de la forme ellipsoïdale, en

se rapportant à la fonction originale des peristyles et donc en réclamant la stricte correspondance de la forme avec la fonction: « Le Chevalier Bernin qui en a fait usage pour décorer la place de Saint-Pierre du Vatican, auroit beaucoup mieux fait d'éviter la courbe de son ellipse, et de s'en tenir à un plan rectiligne. Le plan qu'il a exécuté est plus savant; mais il est tout-à-fait incommode. Les péristyles ne sont après-tout que des galeries de communication. Or, rien n'est si incommode et si désagréable que de communiquer d'un endroit à l'autre par une ligne courbe, quand on peut le faire par une ligne droite »⁵⁹.

Laugier représente donc le point final de ces considérations françaises sur l'architecture italienne. Si les architectes italiens de la Renaissance ont toujours joui de plus ou moins d'estime, leurs collègues de la Rome baroque seront l'objet d'une critique qui évolue depuis les thèmes enracinés dans la *Querelle des Anciens et des Modernes* et en relation avec le nationalisme de l'*architecture à la française*, jusqu'à des positions plus directement propres aux lumières.

Notes

- 1 Pour une très intéressante vision globale des problèmes de la littérature architectonique, cf. Szambien, W.: *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*. Paris 1986.
- 2 Perouse de Montclos, J.-M.: *Architecture à la Française. XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*. Paris 1982.
- 3 Vid. Gillot, H.: *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*. Paris-Nancy 1914 (reprint Genève, 1968); Rigault, A.H.: *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris 1856; Fichet, F.: *La théorie architecturale à l'âge classique*. Bruxelles 1979.
- 4 Diderot, D. -Falconet, E.-M.: *Le Pour et le Contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité, Plin et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture*, éd. par Yves Benot. Paris 1958.
- 5 Middleton, R.D.: *The abbé de Cordemoy and the Greco-gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, pp. 285-315.
- 6 L'étude la plus complète sur ce problème est toujours celle de Frankl, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton 1960.
- 7 Cordemoy, J.-L. de: *Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'Art de Bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*. Paris 1706; 2^e édition, 1714, p. 66.
- 8 *Ibid.*, p. 110.
- 9 « On estime que l'église de Saint-Pierre de Rome est le plus beau morceau d'Architecture qu'ait jamais été au monde, et qui marque davantage la grandeur et sainteté de notre religion; pour moi j'en ai pas précisément la même idée » (*Nouveau Traité* (note 7), p. 108).
- 10 *Ibid.*, p. 109.
- 11 *Ibid.*, p. 110.
- 12 « De plus, si l'on considère le poids énorme que porte chacune des arcades de Saint-Pierre, on concevra aisément que l'effort continuel qu'elles font toutes à s'écarter menace plutôt une ruine prochaine qu'elles ne promettent de solidité. Au lieu que des colonnes disposées dans le goût de l'auteur auraient toute la solidité possible, vu qu'elles ne porteraient que ce qu'il y aurait immédiatement sur leur à plomb » (*Ibid.*, p. 183).
- 13 *Ibid.*, p. 144.
- 14 *Ibid.*, p. 137.
- 15 *Ibid.*, p. 113.

- 16 *Ibid.*, pp. 149-150.
- 17 *Ibid.*, p. 285.
- 18 Sur Blondel et son ouvrage théorique, architectonique et urbanistique, cf. entre autres, Knight-Sturges, J.: *Jacques-François Blondel*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XI, 14, 1952, pp. 6-19; Middleton, R.D.: *J.-F. Blondel and the Cours d'Architecture*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XVIII, 4, 1959, pp. 140-172; Braham, A.: *The Architecture of French Enlightenment*. Londres 1980, pp. 37-48; Rémy, P.: *L'abbellimento urbano in Francia nel XVIII secolo. Blondel a Metz e Strasburgo*. In: *Lotus International*, 39, 1983 / III, pp. 94-101; Garms, J.: *Le plan d'urbanisme de Strasbourg dressé par Jacques-François Blondel en 1764-1769*. In: *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, XII, 1978, pp. 103-141; Calatrava, J.A.: *Jacques-François Blondel y la teoria de la arquitectura en la Enciclopedia*. In: *Academia*, 67, 1988, pp. 293-313; Calatrava, J.A.: *La teoria de la arquitectura y de las bellas artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Grenade 1992.
- 19 J.-F. Félibien des Avaux (*Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, Paris 1687) fit la différence entre une architecture gothique « ancienne », correspondant au haut Moyen Age, caractérisée par la lourdeur et dont la seule valeur était la solidité constructive, et un gothique « moderne », caractérisé par l'extrême opposé, l'excès de délicatesse qui devient un très grand défaut. D'autres auteurs verront l'origine de ce « gothique moderne » dans l'architecture arabe, en imputant à celle-ci les défauts esthétiques de celui-là.
- 20 *Cours d'Architecture*. Paris 1777, t. VI, pp. 206-207.
- 21 *Cours*, t. II, 1771, p. 311.
- 22 Par exemple dans *l'Architecture Française* (Paris 1752), t. I, p. 25; *Cours*, t. IV, 1773, pp. XLVIII-LII, ou dans l'article « Architecte » de *l'Encyclopédie*.
- 23 *Cours*, t. III, 1772, p. 350.
- 24 *Ibid.*, t. III, 1772, p. 421.
- 25 *Ibid.*, t. III, 1772, p. 221.
- 26 *Architecture Française* (note 22), t. I, p. 290.
- 27 *Cours*, t. VI, 1777, pp. 489-490.
- 28 *Ibid.*, t. VI, 1777, pp. 494-495.
- 29 *Ibid.*, t. III, 1772, p. 434.
- 30 *Architecture Française* (note 22), t. IV, 1756, p. 56.
- 31 *Cours*, t. I, 1771, p. 205.
- 32 *Ibid.*, t. III, 1772, pp. LXXIII-LXXIV.
- 33 *Ibid.*, t. I, 1771, pp. 429-430.
- 34 *Ibid.*, t. III, 1772, p. 222.
- 35 *Discours sur la manière d'étudier l'architecture*, prononcé en 1747 et publié comme un appendice au *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, du même Blondel. Paris 1754, p. 132.
- 36 Herrmann, W.: *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*. Londres 1962.
- 37 Cf. l'étude fondamentale de Rykwert, J.: *La Casa de Adan en el Paraiso*. Barcelona, 1975. Aussi Gaus, J.: *Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der Bildenden Kunst*. In: *Wallraff-Richartz Jahrbuch*, XXXIII, 1971, pp. 7-70; Marchan, S.: *Los origenes de la arquitectura y los primeros principios*. In: *Temas de Arquitectura*, XXI, 1979, 225, pp. 17-28; Calatrava, J.A.: *Arquitectura y Naturaleza*. In: *El mito de la cabana primitiva en la teoria arquitectonica de la Ilustracion*. In: *Gazeta de Antropologia*, 8, 1991, pp. 85-99.
- 38 *Essai sur l'Architecture*. Paris 1755 (2^e éd.), pp. 166-167.
- 39 *Ibid.*, p. 21.
- 40 *Ibid.*, p. 186.
- 41 *Observations sur l'Architecture*. Paris 1765, p. 78.

- 42 *Ibid.*, p. 41.
- 43 *Essai* (note 38), p. 13.
- 44 *Ibid.*, p. 123.
- 45 *Ibid.*, p. 203.
- 46 *Ibid.*, p. 136.
- 47 *Ibid.*, p. 190.
- 48 *Ibid.*, p. 198.
- 49 *Ibid.*, p. 44-45.
- 50 *Observation*, (note 41), p. 73.
- 51 *Essai* (note 38), p. 22.
- 52 *Ibid.*
- 53 La phrase suivante de Laugier montre bien les termes exacts de son appréciation relative du gothique, très semblable à celle de Blondel. En référence aux églises gothiques, il affirme : « A travers cette foule d'ornements grotesques qui les déparent beaucoup, on y sent je ne sais quel air de grandeur et de majesté qui saisit. On y trouve le facile et le délicat, il n'y a que le simple et le naturel qui y manquent » (*Essai*, p. 173).
- 54 *Observations* (note 41), p. 55.
- 55 *Ibid.*, p. 112.
- 56 *Essai* (note 38), p. 192.
- 57 *Ibid.*, p. 193.
- 58 *Observations* (note 41), pp. 104-105.
- 59 *Ibid.*, p. 107.

ISBN 2-907599-02-X
ISSN 0990-7831