

# « Grand goût » pour le Gothique

Reconfigurer le Moyen Âge et éclairer Saint-Germain-l'Auxerrois sous l'Ancien Régime (1756)

Markus A. Castor

Les époques de l'histoire de l'art, ces constructions auxiliaires nées au cours du temps, ne sont pas pures inventions de la discipline elle-même. Leurs origines au XVIII<sup>e</sup> siècle ont conduit, en termes modernes, à une théorisation et à l'établissement d'une nomenclature qui, à leur tour, ont influencé la perception de la réalité. Au début de la période moderne, on observe une historicisation précoce caractérisée par une grande curiosité et une ouverture d'esprit étonnante, qui se heurtent parfois à notre vision – étroite aussi bien que déformée. Ainsi, la présence de l'art médiéval et l'admiration pour le Moyen Âge au siècle des Lumières nous semblent étranges au premier abord<sup>1</sup>. En effet, on présuppose généralement plutôt la tendance à l'élimination des formes médiévales et la préférence pour le monde antique, ouvrant la voie d'un néoclassicisme. Mais malgré toutes les modernisations urbanistiques, le caractère médiéval de la ville de Paris – fortement critiqué par Jean de la Bruyère ou Paul Scarron – n'avait

---

1 En littérature, surtout avec la réception du genre romanesque, on trouve plus tôt déjà un intérêt « éclairé » pour le Moyen Âge. Anna Maria Raugé fait démarrer le nouvel intérêt pour les sujets médiévaux dans les années autour de 1750 (« Moyen Âge et Siècle des Lumières – l'Écran du Passé dans le Théâtre du XVIII<sup>e</sup> Siècle », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 47, 1995, p. 15-31). Mais Caylus déjà a adapté le roman de chevalerie du Moyen Âge, avec l'épopée de Joannot Martorell datant du Moyen Âge tardif, *Tirant lo Blanch*, en 1737; voir Kris Peeters, « La découverte littéraire du fabliau au XVIII<sup>e</sup> siècle : le comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 106, 2006, p. 827-842. Il s'agit des nobles exemples, qui s'inscrivent pleinement dans la doctrine classique et dont la réception s'étend jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour la réception du Moyen Âge dans l'histoire littéraire, cf. l'exposé de Marine Roussillon dans le cadre du programme *LegiPop* de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris 3, « Les romans de chevalerie, construction d'une lecture illégitime », URL : <https://legipop.hypotheses.org/55> [dernier accès 19.03.2021]. Voir aussi Françoise Vielliard, « Qu'est-ce que le "roman de chevalerie" ? Préhistoire et histoire d'une formule », dans : Isabelle Diu, Élisabeth Parinet et Françoise Vielliard (éd.), *Mémoire des chevaliers : Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2007 (en ligne, URL : <http://books.openedition.org/enc/793>; doi.org/10.4000/books.enc.793 [dernier accès 19.03.2021]) et Véronique Signu, *Médiévisme et Lumières. Le Moyen Âge dans la « Bibliothèque des romans »*, Oxford 2013. Sur le rôle du débat sur l'épopée pour le début de la Querelle : Henri Durant, « Éditer la littérature médiévale au temps des Lumières », dans *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin, actes, Rouen, Centre d'études et de Recherche Éditer/Interpréter, 2008, Paris 2012, p. 357-371. Dans le domaine de la recherche monumentale, c'est dans les travaux de Bernard de Montfaucon que s'exprime une conscience moderne précoce de l'héritage médiéval, dans la tradition duquel s'inscrit Caylus.

pas disparu au XVIII<sup>e</sup> siècle et ne peut être négligé.<sup>2</sup> Le rechapage de la ville, tel qu'évoqué par Nicolas Boileau et l'Académie française, par exemple dans le poème « Les embarras de Paris » en alexandrins en 1666, est toujours en projet au siècle suivant. La vision du Moyen Âge dans les voix du XVII<sup>e</sup> siècle est frappante, en son centre l'Île de la Cité, havre de retard et de maladies, et contraste avec les éloges des nombreuses *Descriptions* de Paris qui célèbrent la modernité des places, édifices et monuments. Mais dans les « Tableaux » de Paris de Louis Sébastien Mercier de 1781<sup>3</sup>, par exemple, il ne s'agit pas seulement d'une description monumentale de l'identité architecturale, c'est-à-dire de l'influence de l'art sur les mœurs et usages; Mercier offre une critique de la physionomie et des mœurs de Paris avec sa métaphore de la Babylone décadente, qui participe d'une vision du Moyen Âge qui continue à façonner notre regard aujourd'hui.

Cela s'applique en particulier pour les paroisses – premier lieu d'unité structurelle du tissu social –, aux bâtiments d'église et aux couvents, qui entre de manière complexe en contradiction avec le modernisme et étaient régulièrement démolis. Mais, là on l'on attendait un remplacement des formes traditionnelles des arts dans les quartiers les plus anciens de Paris, avec de nouveaux projets éclairés et notamment spacieux<sup>4</sup> – en fait les nouveaux bâtiments n'excluent pas automatiquement les anciens. Il apparaît que, pour préserver les églises, historiquement légitimées, une voie a été trouvée pour transférer leur ancienneté dans le projet des Lumières, et ainsi inscrire ou sauver certains éléments de l'espace sacré médiéval. L'un des exemples les plus remarquables de cette entreprise programmatique est l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, témoignage unique de la profondeur de l'histoire de la ville et en son cœur.

Ce sujet se propose d'étudier, à partir d'un exemple, la relation entre les époques historiques, que nous rencontrons d'abord comme des catégories utiles et en même temps des pièges, des tiroirs qui peuvent être démontés après usage. De même que le bâtiment a subi de nombreuses destructions au cours du temps, nous proposons ici de déconstruire notre image catégorique des époques historiques. Les siècles des époques, eux-mêmes surfaces de projections, conduisent

2 Je cite ici seulement l'exemple parlant du sonnet de Scarron, dit le « réaliste avant la lettre », *Sur Paris*, dans lequel Paris n'est rien qu'un désordre, selon ses mots : Paul Scarron, *Sur Paris*, sonnet, dans *Poésies diverses*, Paris 1654. *Les monumens de la Monarchie française* de Bernard de Montfaucon (5 vol., Paris 1729–1733) publiés à la suite de ses volumes sur *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719–1724, le bénédictin relie ici de façon continue les époques du royaume de France. Sur la pertinence ou le modèle du travail de Montfaucon pour le Comte de Caylus, voir Laëtitia Pierre et Markus A. Castor, « Relire Montfaucon : l'enjeu artistique et pédagogique de "L'Antiquité expliquée et représentée en figures" dans l'œuvre du comte de Caylus et de M.-Fr. Dandré-Bardon (1752–1774) », dans Véronique Krings (éd.), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures (1719–1724) de dom Bernard de Montfaucon : genèse et réception*, Bordeaux 2022, p. 550–578.

3 Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Hambourg et Neuchâtel 1781, Amsterdam 1782.

4 Par exemple avec l'établissement de la Place Vendôme et la démolition du couvent des Capucines, un projet qui semble proche du projet Perrault/Bernin pour la place du Louvre qui a mis en disposition Saint-Germain-l'Auxerrois.



1 Melchior Tavernier, *Le plan de la ville, cité, université fauxbourg de Paris avec la description de son antiquité*, 1630, 47,9 × 63,7 cm, Paris, Musée Carnavalet

à une perception de l'histoire comme quelque chose de stable en permanence. Au contraire l'église est une œuvre mille-feuille, emballée dans une scénographie extrêmement connotée par l'histoire et ses traces, et par la volonté de légitimation par l'héritage.

### L'ancienneté : Le chœur au cœur de la ville

Aujourd'hui bien cachée au cœur de Paris, la localisation de l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois raconte la longue histoire chrétienne de la capitale du royaume, littéralement basée sur les fondements de l'antique (fig. 1). Avec ses racines paléochrétiennes, elle justifie sa sacralité par l'ancienneté qui touche

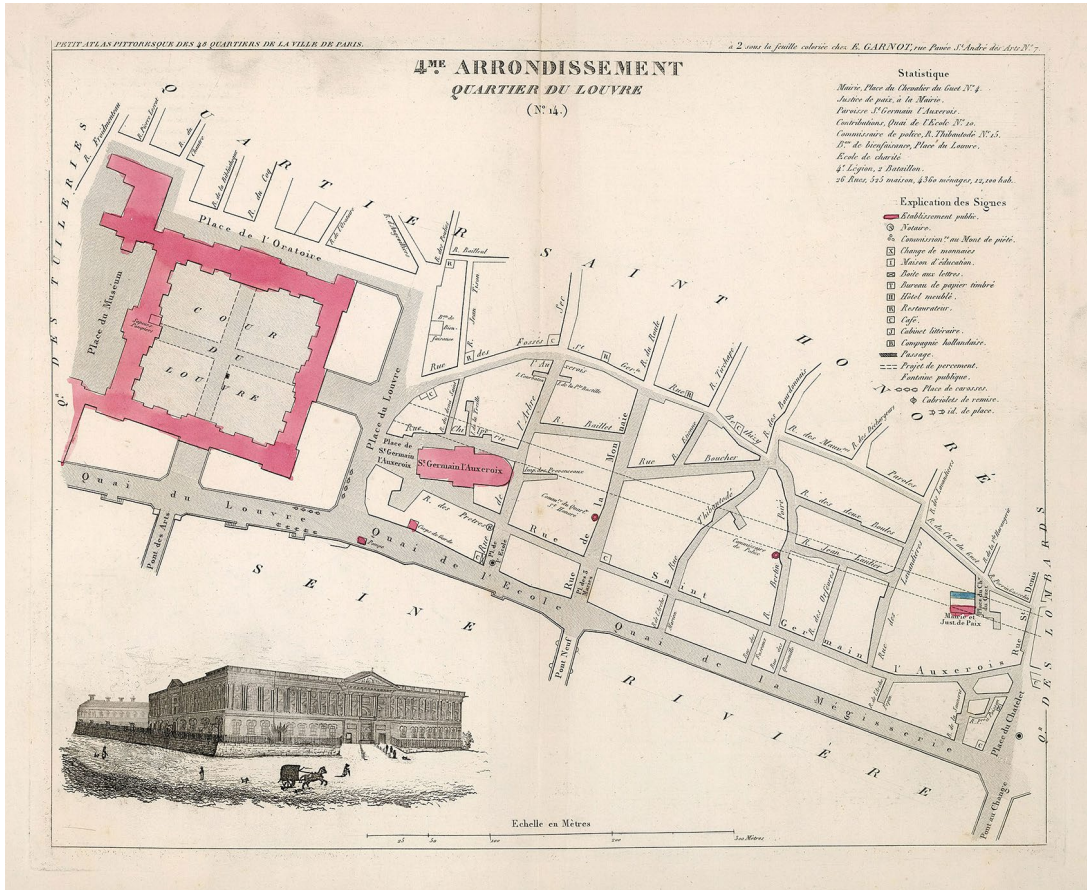




2 Édouard Baldus, *Église impériale et place Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris IV*, 1856, tirage sur papier albuminé, 44,8 × 32,3 cm, New York, The New York Public Library

aux fondements politiques du royaume. Cette sacralité est d'abord un espace de réflexion, qui doit être pensée dans les catégories spatio-temporelles des arts et de l'architecture.

La fondation des monastères de Saint-Germain-l'Auxerrois (vers 550) et de Saint-Martin-des-Champs au nord (VI<sup>e</sup> siècle), ceux de Saint-Germain-des-Prés (558) et de Sainte-Généviève (508-20) au sud du centre, et donc en dehors de la ville, sont les lieux de gravitation des premiers faubourgs. Ils seront progressivement rattachés aux abords de la cité antique. Les figures des premiers saints patrons de Paris apparaissent, saint Denis, saint Marcel, sainte Généviève, saint Germain, contemporain de saint Augustin, évêque d'Auxerre et de l'empire Romain (décédé en 448) et saint Germain, évêque de Paris un siècle plus tard, enterré à Saint-Germain-des-Prés. L'histoire ancienne de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois parle de son emplacement comme tête de pont, sur le côté nord de la Seine, comme un point de repère contre le nord autrefois germa-



3 Aristide-Michel Perrot, *Petit Atlas pittoresque des 48 quartiers de la ville de Paris*, vol. 19, 4<sup>e</sup> arrondissement, Quartier du Louvre, no. 14, 1834, 25 × 31 cm, Stanford University Library, David Rumsey Historical Map Collection

nique, héritage romain d'une topographie déterminée par le terrain. On ne peut imaginer une plus grande symbolique d'iconographie spatiale. En plus de l'emplacement à l'intersection d'axes topographiques, comme première église fondée sous l'autorité de l'évêque, le territoire de la paroisse s'est étendu entre Les Halles et l'église de la Madeleine<sup>5</sup>. Elle est complétée de manière significative à

5 Pour l'historiographie de l'église, voir : Auguste Vallet de Viriville, *Saint-Germain-l'Auxerrois*, Paris 1837; *Notice historique sur l'église St-Germain-l'Auxerrois : contenant des détails curieux sur l'origine et la fondation de cet édifice, description de l'intérieur et de l'extérieur*, Paris 1841; Charles Lefeuve, *Histoire De Saint Germain L'Auxerrois, Patron de la Paroisse du Louvre et de la Ville d'Auxerre*, Paris 1923; Émilie Hardel, *Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, essai historique - Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1935 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe [École nationale des chartes]*, Paris 1935 et Maurice Baurit et Jacques Hillairet, *Saint-Germain l'Auxerrois, église collégiale, royale et paroissiale. L'église, la paroisse, le quartier*, Paris 1955.

la fin du XII<sup>e</sup> siècle avec la construction d'une première tour, au même moment que les débuts du Louvre en face de l'église, sous Philippe Auguste, donnant une signification visuelle à la nomination de Saint-Germain comme paroisse royale. Le phénomène est comparable au cas de Saint-Germain-des-Prés, une composition des filiations généalogiques qui se fonde sur le roi Childéric et son installation de la capitale du royaume à Paris. Dans notre cas, l'église édifée sous l'évêque de Paris saint Landry au VII<sup>e</sup> siècle, devient la paroisse principale des rois de France. Le bâtiment érigé vers 1200 (fig. 2) est peu ou prou celui que nous pouvons voir aujourd'hui encore, notamment une tour romane au sud du chœur, inspirée de la disposition de l'église de Saint-Germain-des-Prés avec sa narration mérovingienne comme plus ancienne nécropole royale, en concurrence avec la cathédrale de Saint-Denis<sup>6</sup>.

Je m'abstiendrai d'un exposé détaillé des progrès et des changements de l'Église au Moyen Âge en faveur de notre question (plan). L'étonnant constat est peut-être le fait que, pour l'église du roi et des artistes du Louvre, aucune modification ou modernisation qui viendraient correspondre au projet du Louvre n'est évoquée (fig. 3). La façade est jusqu'à nos jours celle du XV<sup>e</sup> siècle, malgré d'importantes démolitions à l'intérieur. Le bâtiment en soi a pu échapper à la destruction totale. Le plan pour l'agrandissement de la place du Louvre, un projet de Louis XIV à la suite du projet de la façade de Perrault et en réponse à la Place Saint-Pierre à Rome, est devenu obsolète avec la redirection de la cour vers Versailles. Et on pourrait supposer que la résistance des chanoines et de la paroisse, les connotations du lieu et, comme toujours, la question des finances se sont mêlées pour donner un bouquet de raisons résultant en l'absence de changements. Les quelques changements, à peine perceptibles au début, sont des interventions programmatiques et significatives, plutôt qu'architecturales et idéales : ils ont lieu à l'intérieur, et sont des interventions qui relèvent plutôt d'une mise à jour.

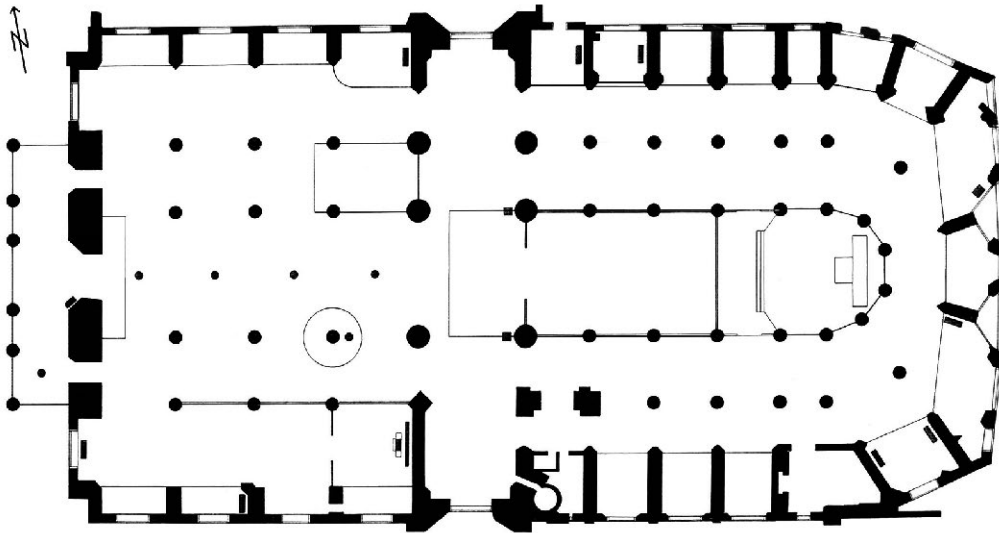
### L'église : lieu d'art et d'histoire du royaume

L'importance historique et politique de l'église est un aspect essentiel à prendre en considération pour comprendre la nature des modifications du bâtiment, une scène d'histoire, essaient de trouver un lien, ou au moins une référence évidente que cela soit idéalement ou sensuellement tangible. Dans le voisinage du château fort de l'ancien Louvre, prédestinée à devenir une paroisse pour la famille royale, l'église adopte à nouveau cette fonction avec le retour des rois sous les Valois. En 1572, les Guises de la cour de Charles IX ont laissé sonner la cloche de l'église au soir de la nuit de la Saint-Barthélemy; en 1617, le peuple tire le

6 Pour l'exemple de Saint-Germain-des-Prés, voir Till Schoofs, *Saint-Germain-des-Prés – Zur Bedeutung frühgotischer Bauformen im Machtgefüge der Île-de-France*, Berlin et Munich 2013.

cadavre du favori de Marie de Médicis, Concino Concini, hors de l'église puis dans les rues de Paris. Saint-Germain l'Auxerrois rassemblait l'une des communautés d'artisans, de peintres et de sculpteurs les plus importantes de la capitale. Le « Saint-Denis des génies et des talents » est par son lieu et sa fonction sous observation exceptionnelle et permanente, non seulement en ce qui concerne les jugements et batailles aussi des artistes qui n'étaient pas du tout pas la moindre des controverses dans cet espace de communication.

L'église a échappé de justesse à deux projets fatals de démolition. Cela pose un problème décisif pour la reconstitution des différents états de l'église, notamment, parce que nous ne disposons que très rarement de documents qui permettraient de suivre en détail les changements opérés dans le décor. Mais considérons ici cet état des choses comme chance, nous permettant de nous concentrer sur l'espace architectural. En revanche, une courte description détaillée des parties médiévales du bâtiment est ici essentielle pour mieux situer et comprendre la suite des événements, en particulier la critique du bâtiment médiéval et les arguments en faveur ou en défaveur de leur modification.



4 Plan de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris

Avec ses cinq nefs (fig. 4), ses collatéraux, le transept composé de quatre travées dans la nef centrale et de quatre autres dans le chœur, l'intérieur de l'édifice, en dépit des phases de construction successives, est d'une grande homogénéité (fig. 5 et 6). Au rythme saccadé des larges arcades, la claire-voie est complètement obstruée par le tracé dynamique des fenêtres et l'absence de chapiteaux dans la nef centrale. Pendant la Renaissance, Pierre Lescot y a érigé un jubé en





5 Nef de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris





6 Chœur de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris

1541 (détruit en 1745); Lescot est l'un des introducteurs d'un style d'architecture classique à la française avec sa façade du Louvre qui se trouve aujourd'hui dans la cour carrée. Le chœur (fig. 6) est – à l'intérieur de l'église, et sans mentionner les rares restes des siècles précédents – la partie la plus ancienne de l'église. Il est doté de cinq travées à voûtes barlongues et de grandes baies à une ou deux lancettes. L'église se ferme vers l'est par une abside avec un mur plat. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'édifice voit naître – depuis un point de vue conservateur – le début de son déclin, qui commence avec la destruction du trumeau et du tympan pour faciliter l'entrée des processions<sup>7</sup>. Quelques années plus tard, on remplace les vitraux colorés par des verres blancs pour gagner en lumière et le jubé est démoli afin de réaménager le chœur et de lui substituer son actuel décor à l'antique. En 1767, des grilles en fer forgé du serrurier Pierre Dumiez séparent désormais la nef du chœur. Louis-Claude Vassé remplace l'autel de Germain Pilon avec son baldaquin, lui-même détruit pendant la Révolution, laquelle

7 Ce n'est pas ici le lieu pour discuter les interdépendances entre cérémonial de la cour et usages de la liturgie. Les conséquences, pour l'espace de l'église et ses significations programmatiques, sont évidentes. Voir au sujet plus bas, note 23.

marque pour l'église le début d'une carrière comme entrepôt de fourrage, imprimerie et « temple philanthropique ». Et les actes de massacres n'eurent de cesse : la messe à la mémoire du duc de Berry est l'occasion d'un terrible ravage et, sous Louis-Philippe, la mairie et une usine s'installent dans l'édifice. Après la réconsecration en 1837, l'église se voit encore une fois menacée d'être démolie, et c'est seulement grâce à la décision du Baron Haussmann, qui a refusé le projet de Napoléon pour un boulevard de parade entre Bastille et Louvre, qu'elle y échappe une fois de plus. Jacques Ignace Hittorff (fig. 7), avec l'édification de la mairie, contre-balance le classicisme du Louvre avec une façade de style néo-gothique et néo-renaissance. Le projet s'inscrit dans une vision romantique au goût prononcé pour l'historicisme architectural : le gothique pour l'église, la renaissance pour l'hôtel de ville et le baroque pour le château.

A partir de cette petite histoire de l'édifice comme organisme dans l'Histoire (fig. 8), et équipés de la perspective historiciste sur l'architecture du Moyen Âge,

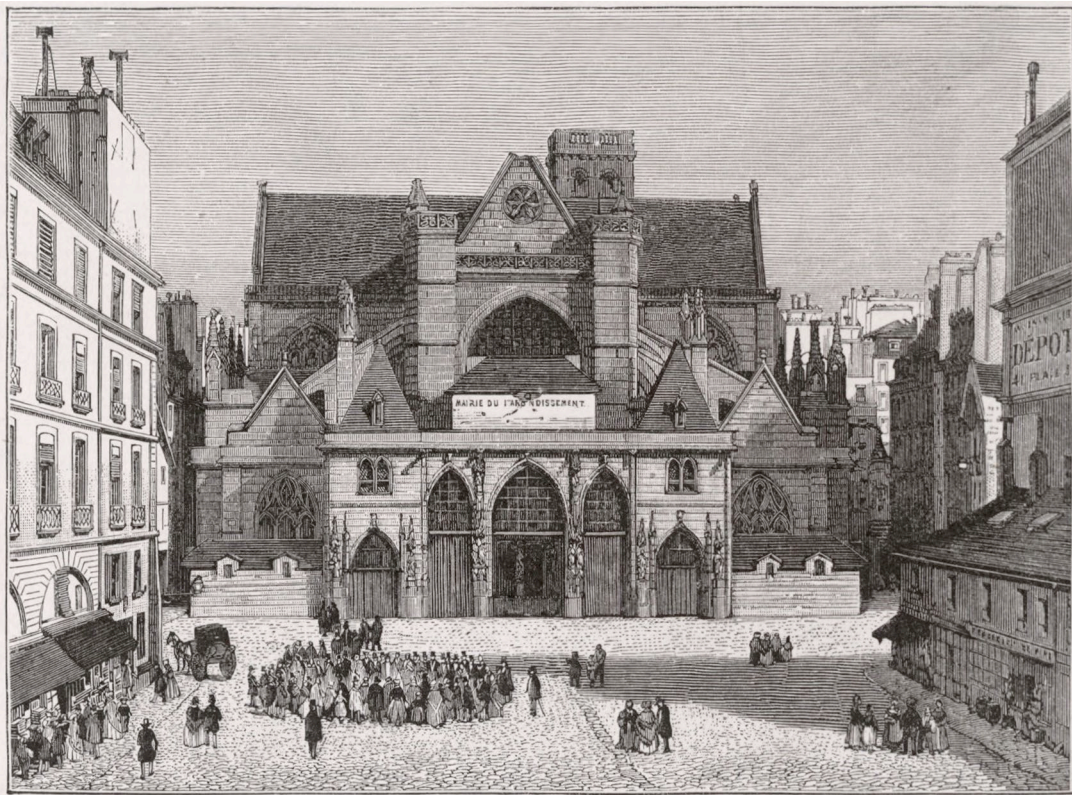
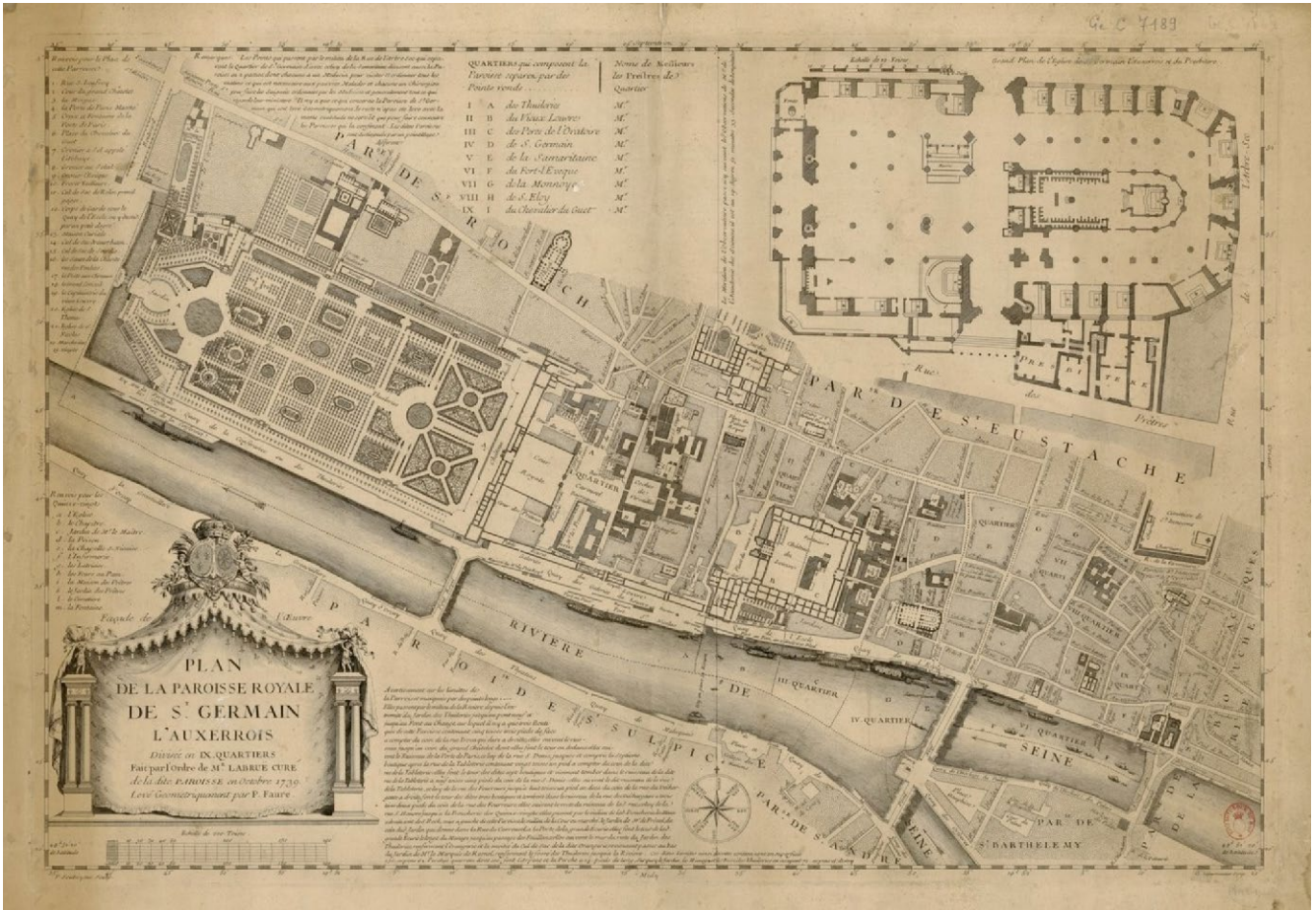


Fig. 40. — Vue de Saint-Germain l'Auxerrois (1834).

7 Theodor Josef Hubert Hoffbauer, *Vue de Saint-Germain-l'Auxerrois en 1834*, 1834, lithographie, 10,1 × 13,8 cm, dans Id., *Paris à travers les âges*, Paris 1885, fig. 40





8 P. Faure, Etienne de Labruë, Pierre Soubeyran et Leparmentier, *Plan de la paroisse royale de Saint-Germain-l'Auxerrois, divisée en IX quartiers*, 1739, 80 × 54,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : GE C-7189

nous pénétrons dans le domaine du discours théorique sur les motivations et les jugements de valeur pour ou contre le gothique et les débats sur sa place dans l'histoire du goût et des arts.

### L'actualisation – renouvellement à la mode ou changement nécessaire ?

En 1756, les chanoines demandent à l'architecte Claude Bacarit et au sculpteur Louis-Claude Vassé de moderniser le chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois (fig. 9). Architecte de l'Hôtel-Dieu de Paris et, entre autre, de la Grande Écurie du Roi, Bacarit était le beau-frère de Louis-Claude Vassé, lui-même protégé du comte de Caylus et élève de Bouchardon – tous les trois liés entre autre par l'enthousiasme







10 Chapiteaux et bases des colonnes du chœur de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, Paris

pour les antiquités qui s'est développé notamment depuis les premières fouilles de Pompéi huit ans plus tôt en 1748. D'après les plans approuvés par l'Académie d'architecture, les colonnes sont alors cannelées (fig. 10), les chapiteaux dotés de têtes d'anges sculptées, les ogives des voûtes sont arrondies en plein cintre, la flèche de pierre et les quatre clochetons surmontant le clocher sont abattus. En coupant les colonnettes, on insère des cassettes en voûtains et les piliers sont modifiés en colonnes cannelées en retravaillant les chapiteaux à crochets en chapiteaux à guirlandes. Dès 1793, l'église est fermée au culte et vidée de son contenu.

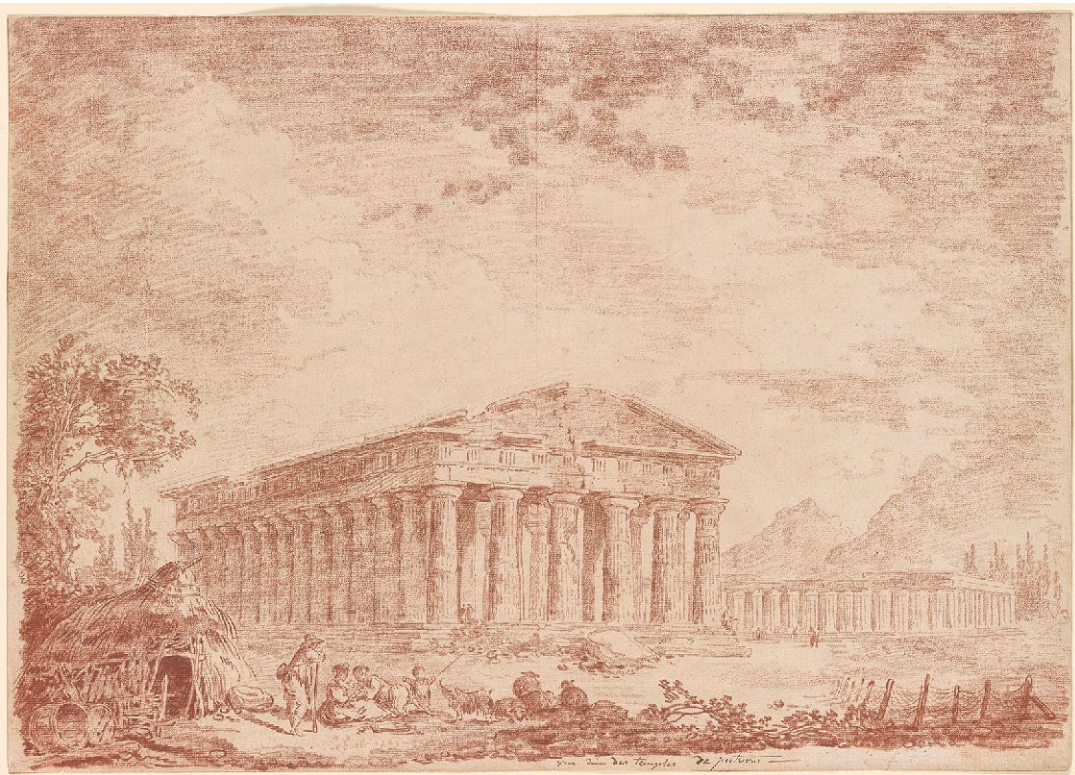
Dans la quatrième travée de la nef latérale du nord, nous voyons aujourd'hui le résultat d'une restauration qui a eu lieu sous Louis-Philippe, notamment la réinstallation du banc d'honneur pour la famille royale en face d'une chaire de 1684 dessinée par Charles Le Brun. Ce dernier est aussi l'auteur des dessins ayant servi de modèle au baldaquin de Mercier, un projet probablement développé avec Charles Perrault dans les années 1682 et 1683. Avec son baldaquin et ses barrières, la construction propose un équilibre entre séparation et visibilité du roi, éléments garantissant la présence royale pendant son absence.



## L'histoire de l'art change de goût

Pourquoi ce projet de transformation à l'époque des Lumières? Est-il suffisant pour parler ici d'une réactualisation de l'espace sacré, et jusqu'à quel point? Et comment permet-il de comprendre la nature de cette sacralisation au cœur du siècle des critiques fortes et complexe de l'Eglise? Faut-il lire les interventions comme des actes de destruction, en faveur d'un tournant éclairé vers l'Antiquité comme rupture et signe de modernité, ou comme des signes de renouvellement, architectural et intellectuel?

C'est François Fossier qui, en 1999, a thématiqué le problème du réaménagement des églises médiévales au XVIII<sup>e</sup> siècle pour l'historiographie<sup>8</sup>. Et en ce qui concerne l'histoire de l'art, il a tout à fait raison d'interpréter la suite des contribu-



11 Hubert Robert, *Vue du Temple de Neptune à Paestum*, 1760, craie rouge sur papier, 34 × 48,3 cm, New York, The Morgan Library & Museum, Sunny Crawford von Bülow Fund, Inv.-Nr. 1982.103

8 François Fossier, « Pour une réévaluation des décors intérieurs gothiques au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Actes du V<sup>e</sup> congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art*, actes, Bordeaux, 1999, Bordeaux 2017, p. 24-38, URL : <https://books.openedition.org/inha/2086?lang=fr> [dernier accès : 28.05.2021].



tions et les jugements des auteurs comme des regrets, qualifiant les destructions et modifications comme du vandalisme. Mais peut-être l'euphorie pour la renaissance et le soi-disant progrès des arts nous ont-ils amenés à sous-estimer l'intérêt du XVIII<sup>e</sup> siècle pour le Moyen Âge et la complexité de l'affaire. S'agit-il peut-être même d'un enthousiasme proto-romantique pour le Moyen Âge avant la lettre, ou d'une réaction face à l'évolution du goût artistique au temps d'un Hubert Robert et de sa fascination pour les ruines (fig. 11) ? L'ouvrage de Louis Réau publié en 1951 et intitulé *Histoire du vandalisme*<sup>9</sup>, a sûrement cristallisé une position qui est en soi finalement anhistorique, un conservatisme ignorant l'histoire des modifications comme « normalité ». Il aurait pu le voir à Versailles avec les changements presque annuels. En examinant les jugements contemporains, nous nous rapprochons sans aucun doute des intentions réelles de ces changements.

### Théorie et politique

Ainsi, examinons comment les textes de théoriciens de l'architecture classique peuvent servir de garants d'un jugement plus proche du temps de la réalisation ; une relecture permet-elle d'échapper à une trop grande confusion herméneutique et à une position trop liée aux besoins et projections de notre époque elle-même dichotomique en *pro* et *contra* ? La Querelle des Anciens et des Modernes, avec son injonction à « prendre position » dans le discours académique, nous est livrée – temporellement proche des rénovations mises en perspective – par exemple avec le *Mémoire sur l'architecture gothique* lu par Jacques-Germain Soufflot à l'Académie en 1741, ou par les *Observations sur l'Architecture de l'Abbé Laugier* qui recommandent explicitement « le travestissement » de Saint-Germain-l'Auxerrois par la modification des piliers gothiques en colonnes antiques et par la suppression du jubé. L'architecture n'est jamais mise en œuvre d'une théorie, mais la théorie peut être la source de justifications.

Plusieurs auteurs se sont consacrés à la décoration des églises pendant les Lumières, François Souchal<sup>10</sup> avec son travail sur les Slodtz ou Peter Fuhring<sup>11</sup> sur Meissonnier, pour n'en citer que deux.<sup>12</sup> L'instance de décision finale se trouve normalement entre les mains de chanoines ou curés qui ont, sous

9 Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, 2 vol., Paris 1959.

10 François Souchal, *Les Slodtz : sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris 1967.

11 Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Une Génie du rococo 1695-1750*, Turin et Londres 1999.

12 « Les cinq bénitiers de marbre blanc qui sont placés dans l'église de Saint-Germain-de l'Auxerrois sont également de Lerambert ; ils sont assez simples, ornés chacun d'une tête de chérubin dont les ailes sont fort maniérées ; la coquille et le pied en console sont disposés d'une bonne manière. Il y avait encore de lui dans cette même église deux tombeaux dont les figures étaient de terre cuite ; la fragilité de la matière les aura fait succomber aux échelles pour les tentures et autres services nécessaires que l'on rend sans apporter aucun soin à la conservation des morceaux de l'art dont les églises sont ornées. » Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus, « Vie de Louis Lerambert », dans Jacqueline et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, t. v2 : Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752, Paris 2012.

Louis XV, visiblement préféré substituer un style à un autre. La « religion » opposée de Viollet-le-Duc, de rétablir un état authentique ou « primitif », ne se réalise pas non plus sans destructions. Et le triomphe du « Grand Goût » de l'ancien Régime n'est peut-être pas absolu. Il faut, pour Saint-Germain-l'Auxerrois, prendre en compte et mettre en valeur l'ancienneté du lieu, son histoire et son rôle politique et sociale – mais peut-être aussi l'architecture elle-même ?

Évoquons ici l'un des connaisseurs de l'époque, déjà cité, l'abbé Laugier, auteur d'un livre couronné de succès et en plusieurs éditions lequel parle explicitement de l'édifice qui nous intéresse. Dans son bestseller *d'Architecture*, Laugier dit :

« Détruisez tous les faux ornements qui bouchent les percées. Voyez si, en retranchant ou en ajoutant quelques chose, on peut arrondir les piliers jusqu'à leur donner une forme qui imite celle des colonnes. Vous pouvez incruster ces colonnes de marbre ou les canneler en pierre. Vous pouvez leur donner des bases et des chapiteaux dont les profils soient plus corrects. Que le chœur ne soit séparé de la nef que par une grille de fer. Que les stalles soient sans dossier. Ajoutez à tout cela un beau pavé en compartiments de marbre et vous aurez une église gothique décorée de grand goût<sup>13</sup>. »

Presque dix ans après les modifications à Saint-Germain, ces mots se lisent comme résumé. Mais douze ans auparavant, en préparation de sa théorie, Laugier, le moderne, dans son essai de 1753<sup>14</sup>, visite Notre-Dame de Paris et Saint-Sulpice. Dans le deuxième chapitre de son essai, il écrit sur ce qu'il considère comme l'essentiel à respecter : conserver l'unité d'un édifice, notamment dans le respect du style gothique, et que les transformations intérieures soient faites d'après les mêmes principes. Les exemples auxquels il se réfère sont la réfection du chœur de Notre-Dame en 1710, celle de Saint-Merry par les frères Slodtz en 1751, et enfin celle prévue à Saint-Germain-l'Auxerrois par Baccarit en 1756, qu'il qualifie comme la meilleure solution pour une simplification décorative respectant la structure. C'est ça, le *bon gout* : d'une « noble simplicité de la Nature », phrase qui apparaît notamment dans ses descriptions des œuvres de Bouchardon, Meissonnier et Gabriel, mais aussi dans son texte sur la cathédrale de Reims. Et nous pouvons avec raison mettre cette simplicité en lien avec les principes mathématiques redécouverts par l'interprétation d'un Vitruve le siècle précédent. Rien n'est inconditionnel en regardant l'histoire. Nous voyons Frémin et ses *Mémoires d'architecture*<sup>15</sup> en 1702 déjà, dans lesquelles il décerne

13 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris 1765, p. 138. Si les « praticiens » et/ou les théoriciens de l'architecture parlent à peine des questions de foi qui ne dépassent pas les généralités, nous avons d'autant plus besoin d'une iconologie des architectures et de leurs éléments.

14 Anonyme [Marc-Antoine Laugier], *Essai sur l'architecture*, Paris 1753, sous son nom 1755.

15 Michel de Frémin, *Mémoires critiques d'architecture. Contenant l'idée de la vraie & de la fausse architecture*, Paris 1702.

au gothique le « sens du vrai » et à l'art classique « le goût de l'artifice ». Dans son *Nouveau traité de toute l'architecture*<sup>16</sup> paru en 1714, l'Abbé de Cordemoy, qui suit dans l'argumentaire la *Poétique* d'Aristote, parle du : « danger d'isoler les parties du tout ». Nous disposons des *Descriptions* de l'abbé Lebeuf<sup>17</sup>, et de la *Dissertation sur les ordres d'architecture*<sup>18</sup> de Frézier de 1738, deux défenseurs de l'architecture gothique, qui serait selon eux plus raisonnable et notamment plus économique. Pierre de Vigny, élève de Robert de Cotte, utilise, après une visite chez Sloane en 1741 à Londres, la notion de « liberté du génie » qui serait propre à chaque nation<sup>19</sup>.

« Puisqu'il y a plusieurs routes pour réussir, il faut chercher un moyen pour les varier et les augmenter à l'infini : il faut adopter les productions de tous les peuples et de tous les siècles, les perfectionner, les délivrer de la tyrannie de la mode antique, et par une entière liberté d'exercer son génie, prendre de chacun ce qu'il y a de mieux pensé pour le mettre en usage<sup>20</sup>. »

On peut lire sous cet angle la position de Laugier comme un résumé insistant sur la beauté absolue de chaque style, avec un développement propre, une progression interne et une unité stylistique. Bien sûr, cet intérêt pour l'architecture médiéval n'est pas une version anglaise d'anticipation du courant néogothique, mais il faut y lire l'acceptation des mérites et la reconnaissance historique de l'architecture médiévale. La thèse de Fossier dans son article de 1999 était : « Ce n'est pas l'architecture gothique que méprise le français des Lumières, mais sa suite, son abâtardissement décoratif intérieur et le maniérisme ornemental du xv<sup>e</sup> auquel on en a substitué un autre au début du xviii<sup>e</sup>, mais certainement pas sa structure d'ensemble<sup>21</sup>. »

---

16 Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir, avec un dictionnaire des termes d'architecture, etc.*, Paris 1714.

17 Jean Lébeuf, née à Auxerre, était l'auteur de sources détaillées et riches avec ses volumes des *Dissertations sur l'histoire civile et ecclésiastique de Paris*, 1730-1743, et son *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, 15 vol., 1745-1760. Voir la vie de Lébeuf par Charles le Beau, *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions* xxix, 372, 1764 et Alain Erlande-Brandenburg, « L'abbé Lebeuf et l'archéologie médiévale », dans *Bulletin Monumental* 125-1, 1967, p. 85-87.

18 Amédée François Frézier, *Dissertation historique et critique sur les ordres d'architecture*, Paris 1769.

19 Voir Fossier, 2017 (note 8), p. 1. Sur Vigné, voir son manuscrit *Mémoire sur l'architecture*, BnF, Manuscrit français 19094, f<sup>o</sup>6, r<sup>o</sup>. Cf. aussi Charles de Beaumont, *Pierre Vigné de Vigny : architecte du roi 1690-1772*, Paris 1894 et Michel Gallet, « L'architecte Pierre de Vigny 1690-1772. Ses constructions, son esthétique », dans *Gazette des Beaux-arts*, 1973, p. 268-283.

20 Cf. Ibid. Pour la notion de liberté dans l'architecture, voir le chapitre de Sophie Descat, « Les ordres des Lumières : la liberté d'expérimenter », dans Frédérique Lemerle et Yves Pauwels (éd.), *Histoires d'ordres : le langage européen de l'architecture*, Turnhout 2021, chap. 5.

21 Fossier, 1999 (note 8).



## Croire avec le module – entre simplification et nettoyage

Un bref aperçu des arguments théoriques de la plupart des traités fait ressortir sans conteste Vitruve et son principe de *symmetria* qui définit la relation des parties au tout et entre elles, et qui repose sur la *simplicité* (mot clé de notre conseiller du projet de Saint-Germain-l'Auxerrois, le Comte de Caylus<sup>22</sup>). Et c'est ce module qui produit l'unité organique et subordonne le bâtiment à un système rationnel. Pierre Gros a appelé cela le « logos unificateur », inséparable d'une « exigence de légitimité », voire en fin de compte de ce que Vitruve appelle « veritas » – une « intrusion de la rationalité dans le monde sensible<sup>23</sup> ».

Dans les traités qui thématissent la querelle, deux parties ou corps d'architecture sont au centre des discussions : le portail et le chœur<sup>24</sup>. Les réflexions tournent toujours autour du même sujet, celui de la clarté et de la visibilité pour le fidèle en observant les offices. De toute évidence, la question des solutions esthétiques et architectoniques est intimement liée aux réflexions sur les besoins tout aussi importants en matière de liturgie et de communication de la foi. La clarté de l'architecture doit être comprise de manière programmatique, théologique. Et même pour des questions de détail, on peut supposer une telle interdépendance et une telle attribution de sens<sup>25</sup>.

22 La grande et/ou noble simplicité est toujours enrobée du discours sur le progrès des arts et d'une position morale. Voir par exemple sous la perspective de l'histoire qui se réfère à l'art antique, le Moyen Âge et le Grand Siècle en même temps : Markus A. Castor, « Jeux de plume et de crayon : le comte de Caylus et la galanterie libertine », dans Kirsten Dickhaut (éd.), *Les discours artistique de l'amour à l'âge classique*, Paris 2009, (Littératures classiques 69), p. 245-261.

23 Voir Pierre Gros, « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait », dans *Annali di architettura* 13, 2001, p. 15-24.

24 Déjà le narthex en tant que module spatial antique avec son haut portail gothique (le porche fut construit entre 1431 et 1439), qui a un caractère de transformation par rapport au parvis et à la façade « contemporaines » de Perrault, est remarquable. Dans le passage et dans l'axe de tout l'espace de l'église, il pointe à travers l'axe de la nef et la grille vers le chœur antique qui apparaît déjà à partir de là, et fait donc partie, dans le temps comme dans l'espace, d'une stratification de l'espace sacré. Pour le vestibule, voir Dominic Boulterice, « The Narthex Vaults of the Church of Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris », dans *Nuts & Bolts of Construction History*, vol. 1, éd. par Robert Carvait, André Guillerme, Valérie Nègre et Joël Sakarovitch, actes, Paris, Fourth International Congress on Construction History, 2012, Paris 2012, p. 163-172.

25 Il faudrait ici mettre en rapport les éléments architecturaux avec leurs solutions détaillées, avec la rationalisation historique qui réside dans l'illustration sensorielle, pour la justification de l'action liturgique cérémonielle par des raisons éclairées. Les concepts qui accompagnent la cognition entre sensualisme et rationalisme présupposent l'influence sur les sens qui met la raison en action. La liturgie, qui est essentiellement portée par l'espace de l'église, et ses signes, sont alors moins à concevoir comme transitifs que comme des signes fortement réflexifs. Cela veut dire le passage d'une discussion théologique sacrée avec son *signum significativum* vers une justification causale visant le signe indicateur (*signum exhibitivum*) – au centre de la discussion, sans doute l'eucharistie et la transsubstantiation. La pertinence des concepts de *signa artificialia* et de *signa naturalia*, qui sont au cœur de la conception des actes cérémoniels tant religieux que séculiers, indique à quel point cela pourrait être lié au langage architectural et à la simplicité naturelle requise par ses théoriciens. La soumission de l'acte culturel à la raison n'est donc pas un rejet du culte et sert à le distinguer de la superstition. Dans le réaménagement du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, avec son langage de colonnes doriques fortement réduit, on pourrait également penser à la signification des *signa essentialia* et à leur effet puissant et moins déroutant, et voir dans cette conception concrète une justification historique des signes culturels. La « sensualisation » du supersensible n'est donc pas rejetée, mais

Concernant l'ajout de cannelures, par exemple, nous connaissons des exemples préalables à Paris, le plus parlant étant celui de l'église de Saint-Merry en 1751<sup>26</sup>. Et si toutes ces transformations du XVIII<sup>e</sup> siècle sont bien sûr complexes lorsqu'on regarde les cas individuels<sup>27</sup>, le fait qu'on puisse établir un catalogue à partir de la théorie et des cas pratiques, nous amènent à nous poser la question de la « sacralité » de ces opérations entreprises, qui peuvent sembler rationalistes à première vue. Dans la plupart des exemples, c'est l'intérieur du bâtiment qui est le champ principal des actualisations architecturales. Et à l'intérieur-même, les parties qui sont le plus modifiées sont le chœur, lieu du miracle de la transsubstantiation, l'autel – sous la forme d'un sarcophage en son centre – où l'acte le plus sacré de cette machinerie devient concret. Le mystère, symbolisé par l'ostensoir pose une fois de plus, au siècle des sciences naturelles, toutes les questions autour de la substance et de la théorie de la lumière, dogme eucharistique défendu par les jésuites contre les doutes exprimés dans les sciences naturelles et avec Spinoza qui est, au XVIII<sup>e</sup> siècle, déjà découplé de la théologie sacramentelle<sup>28</sup>. Mais pourquoi ici cette modification étonnante, le remplacement ou la révision des piliers existants et pourquoi, dans ce contexte de la concentration sur le chœur, le choix tombé-t-il sur une suite des colonnes retravaillées? Ce n'est pas seulement ici une question d'espace, mais aussi de temps.

Le réaménagement de ce lieu central, centre de gravitation et *caput* de l'espace sacré de l'église, a lieu exactement dans les années que la découverte d'un lieu dont l'existence est due uniquement à la célébration des dieux<sup>29</sup>. Oublié

---

dans sa dépendance en tant qu'être sensible afférent à la raison, elle peut trouver sa justification dans la conception de l'espace concrètement perceptible, basée sur des principes mathématiques, qui est aussi la raison de la critique et de l'omission de tout détail décoratif, comme étant confus. Pour une analyse du lien entre le cérémonial et les « Lumières » au siècle des Lumières allemand, voir Marcus Twellmann, « Das andere Zeremoniell : Gottesdienst im Zeitalter der Aufklärung », dans *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 61, 2009, p. 48-69.

- 26 Avec l'application de l'ordre dorique dans la cathédrale de Saint-Louis à Versailles par Jules Hardouin-Mansart en 1754, juste avant la reconstruction de Saint-Germain, la connotation politique revient vivement sur la scène.
- 27 Pour l'exemple de Saint-Eustache et d'un représentant du style « à la grecque » à Paris, voir Sophie Descat, « Les travaux de Pierre-Louis Moreau pour la fabrique Saint-Eustache dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Bulletin Monumental* 155/3, 1997, p. 207-230.
- 28 Avec la consécration, le chœur est au centre de l'intérêt et de l'espace de l'église (pour la question de l'autel, voir la contribution de Mathieu Lours dans ce volume). Comme acte de sacralisation d'un lieu où bâtiment, la consécration est fortement liée avec l'acte de l'hostie. Les deux font référence à la transformation par un acte, dans le temps. Ils rappellent toujours l'histoire à son départ et son actualisation dans le présent. Avec les écritures de Turgot, Rousseau et Diderot, les Lumières s'appuient sur une philosophie de l'histoire progressiste qui s'inscrit avec une conception dualiste et, si l'on veut, en version sécularisée dans la tradition d'une eschatologie chrétienne. Ce n'est pas le lieu pour discuter in extenso cette problématique, voir à ce sujet « Critique et crise » de Reinhardt Koselleck (Reinhardt Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* [1959], Francfort sur le Main 1973) qui voit ici un « processus unifié » ayant une direction et un point de départ pour tous les phantasmes « planificateurs ». Pour le contexte qui nous intéresse ici et une discussion à titre d'exemple, voir Jonathan I. Israel, *Radical Enlightenment : Philosophy and the making of modernity 1650-1750*, Oxford 2001, chapitre III-23 : « The "Nature of God" Controversy (1710-1720) ».
- 29 Mes remerciements s'adressent ici à Étienne Jollet qui a insisté avec raison sur l'importance du style dorique.

pendant plus d'un millénaire, l'ancien *Poseidonia*, fondé en 600 av. J.-C. par une colonie grecque, consiste uniquement en des temples. L'un des premiers visiteurs de Paestum était l'architecte napolitain Mario Gioffredo, en 1746<sup>30</sup>. C'est lui qui a entrepris avec le peintre Battista Natali et Jacques-Germain Soufflot le relevé et les mesures des temples pour un projet de publication<sup>31</sup>. Sur la base des plans et avec une exactitude mathématique, nous voyons la parution d'une grande suite de recueils à partir des années 1760 (fig. 12 a-d). Piranèse publie ses vingt planches sous le titre *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices [...] de l'ancienne ville de Pesto, autrement Posidonia*, paru assez tardivement à Rome en 1778.

Les nouvelles d'Italie sont discutées à Paris sans tarder. Nous en sommes bien informés, notamment par le comte de Caylus, notre conseiller pour les travaux à Saint-Germain l'Auxerrois, l'église qui sera plus tard le lieu de son enterrement en 1765. En outre, nous possédons de nombreuses correspondances de l'époque, par exemple par les lettres du Père Paciaudi, le savant Théatin et correspondant de Caylus à Rome<sup>32</sup>, où par Jean-Jacques Barthelemy, garde du cabinet des Médailles du Roy à Paris et jeune ami de Caylus, qui a poursuivi son voyage au sud de l'Italie<sup>33</sup>. C'est ensuite Hubert Robert, à l'Académie de France à Rome à partir de 1754, qui s'y rend pour se nourrir des ruines, et envoie régulièrement ses dessins à Caylus. Il y a un autre protégé du comte encore plus proche des faits (et des mesures dans le cas des exemples architecturaux concrets), le jeune architecte Julien David le Roy, qui a entrepris en compétition avec les anglais Stuart et Revett la documentation des temples grecs à Athènes pendant cette course des nations entre l'Angleterre et la France pour la domination de la recherche et des expéditions<sup>34</sup>. Dans sa publication, il compare les ruines d'ordre dorique d'Athènes avec les exemples de Paestum (fig. 13 et 14).

30 Sur les premières publications d'après la découverte voir S. Lang, *The Early Publications of the Temples at Paestum*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, No. ½, 1950, p. 48-64.

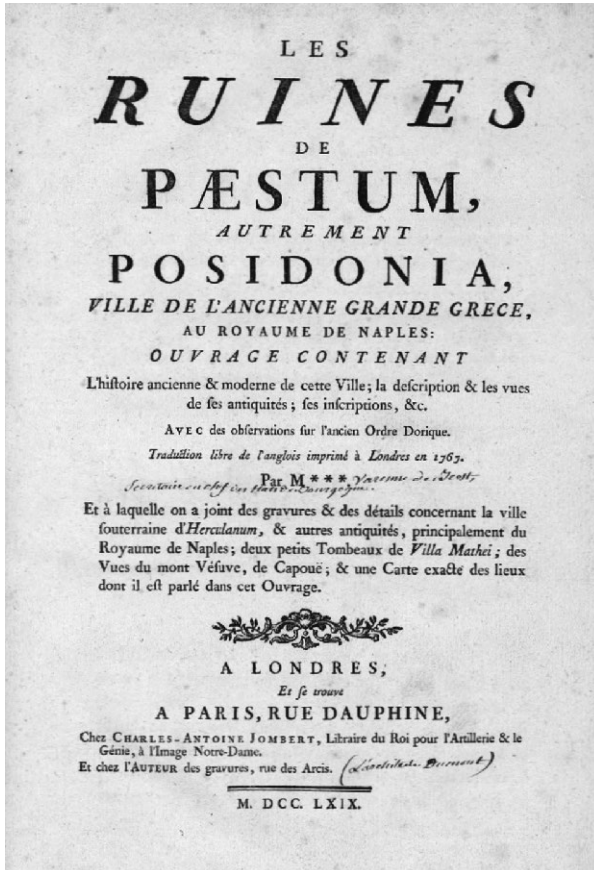
31 Sur Soufflot voir *Soufflot et L'Architecture des Lumières*, actes, Lyon, Centre national de la recherche scientifique, Institut d'histoire de l'art de l'université de Lyon II, 1980, Paris 1986 et Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris 2004.

32 La correspondance du savant Paolo Maria Paciaudi est consultable dans deux éditions : Charles Nisard (éd.), *Correspondance inédite du Comte de Caylus, avec le P. Paciaudi, Théatin (1757-1765)*, Paris 1877 et Antoine de Sérèys (éd.), *Lettres de Paciaudi, bibliothécaire et antiquaire du duc de Parme, historiographe de l'ordre de Malte*, Paris 1802.

33 Charles Nisard (éd.), *Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus, Correspondance inédite avec le P. Paciaudi théatin (1757-1765) suivie de celles de l'abbé Barthelemy et de P. Mariette avec la même*, 2 vol., Paris 1877.

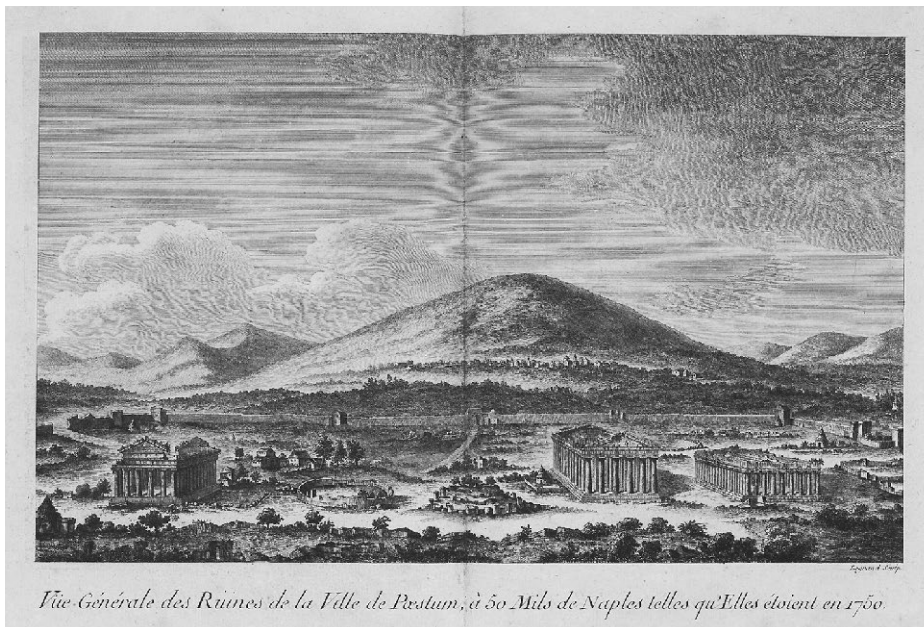
34 Julien David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, 1 vol., Paris 1770. Voir aussi Christopher Drew Armstrong, *Julien-David Leroy and the making of architectural history*, Londres et New York 2012. James Stuart et Nicholas Revett, *The antiquities of Athens*, vol 4: *The antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily etc.*, Londres 1830; le premier tome est publié pour la première fois en 1762 d'après les relevés faits en 1748 avant la destruction du Parthénon par l'explosion d'une bombe vénitienne. Des exemples encore plus parlant nous sont donnés par la publication *The Ruins of Palmyra* de Robert Wood et James Dawking, Londres 1753. Contre Piranèse et *Le antichità romane* qui a été publié en 1756 à Paris, on trouvait déjà Allan Ramsay réclamant la supériorité de l'art grecque avec son *Dialogue on Taste* de 1755, auquel répond Piranèse dans *Della magnificenza ed architettura de Romane*, Rome 1761.

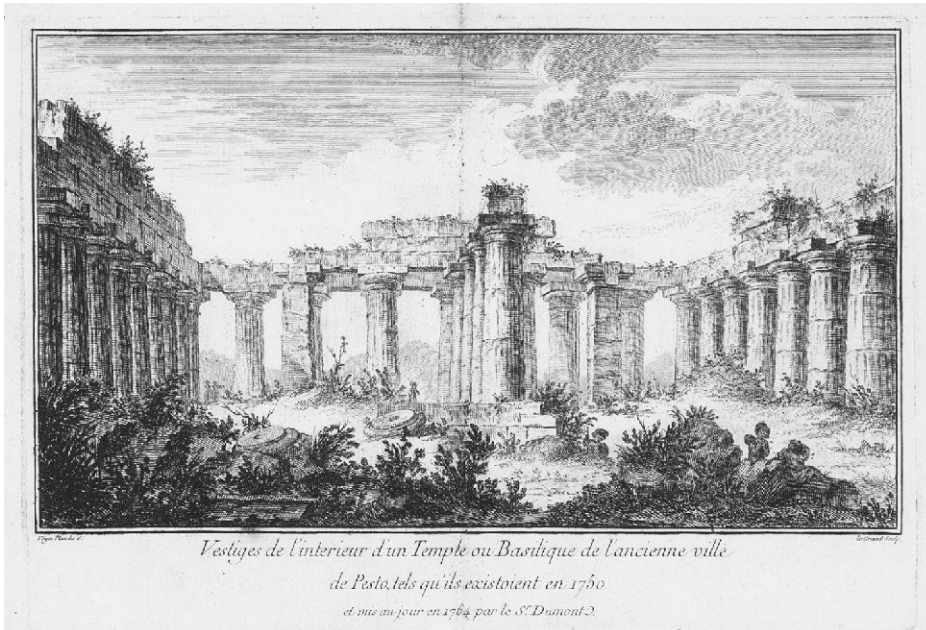




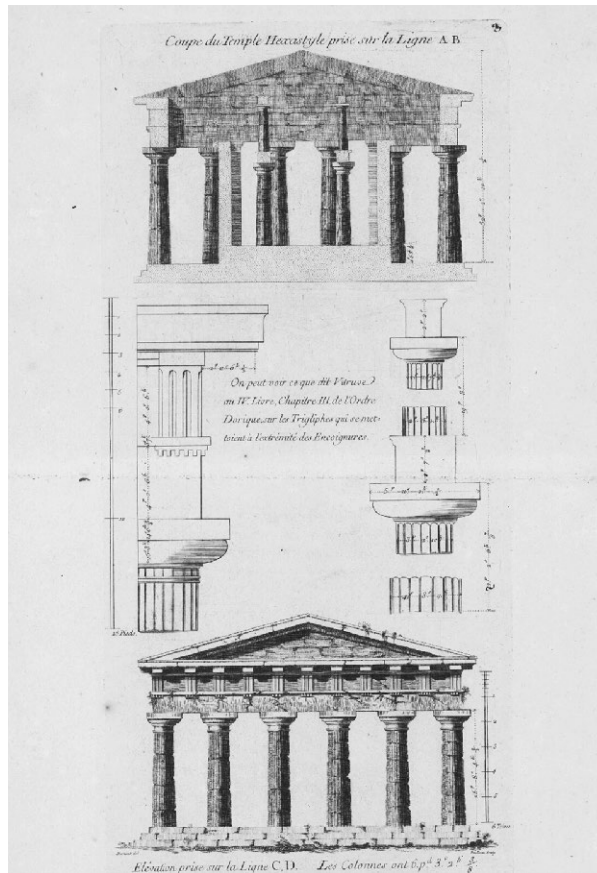
12 a John Berkenhout (éd.) et Gabriel-Martin Dumont (ill.), *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'Acncienne Grande Grece*, Londres et Paris 1769

12 b Gabriel-Martin Dumont, *Vüe Générale des Ruines de la Ville de Paestum, à 50 Mils de Naples telles qu'Elles étoient en 1750*, dans John Berkenhout et Gabriel Martin Dumont, *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'Acncienne Grande Grece*, Londres et Paris 1769





12c Gabriel-Martin Dumont, *Vestiges de l'intérieur d'un Temple ou Basilique de l'ancienne ville de Pesto, tels qu'ils existoient en 1750. Et mis au jour en 1764 par le S. Dumont*, dans John Berkenhout et Gabriel Martin Dumont, *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'Acncienne Grande Grece*, Londres et Paris 1769



12d Gabriel-Martin Dumont, *Coupe du Temple Hexastyle prise sur la Ligne A B, Élévation prise sur la Ligne C D*, dans John Berkenhout et Gabriel Martin Dumont, *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'Acncienne Grande Grece*, Londres et Paris 1769





13 Julien-David Le Roy et Jaques Philippe Le Bas, *Vue du temple de Thésée à Athènes*, 1758, gravure à l'eau forte, 27,7 × 44,2 cm, dans Julien-David Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire et, dans la seconde, du côté de l'architecture*, Paris 1758, planche XI

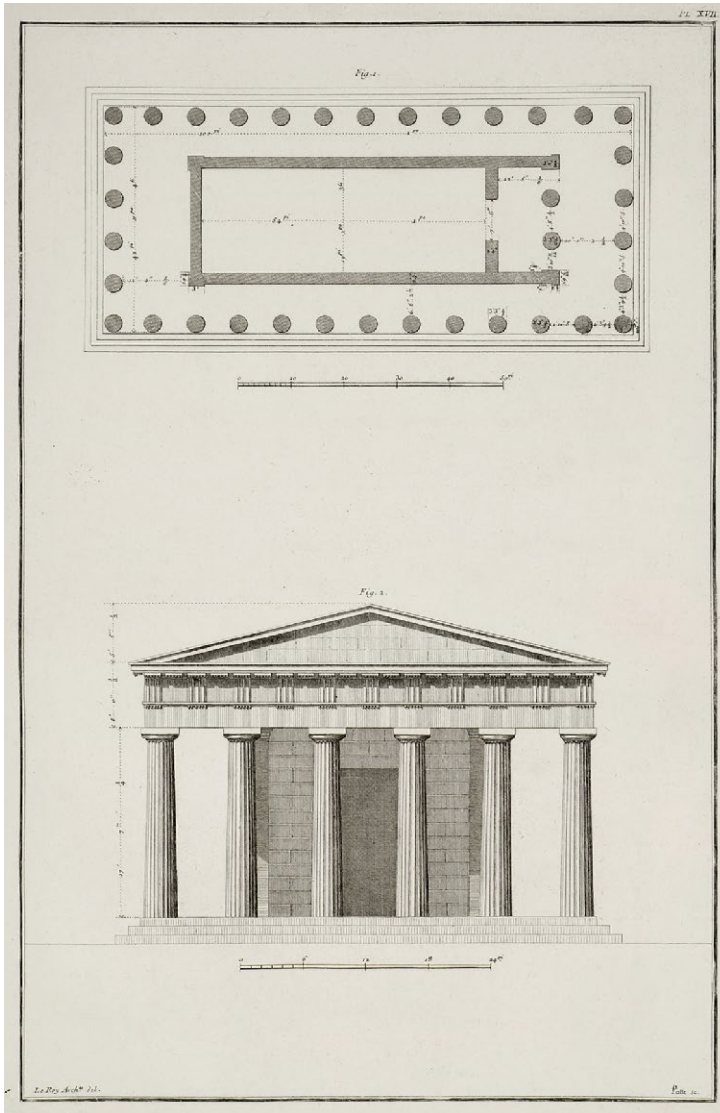
A Paris, le sujet était sur toutes les lèvres<sup>35</sup>, et la preuve de son importance est sa discussion internationale enfin et surtout avec Winckelmann en 1756, qui cite Le Roy qui a déjà développé un premier concept de périodisation de l'histoire de l'art antique<sup>36</sup>. La question de cette redécouverte et de la revalorisation de l'architecture grecque était devenue un discours commun, qu'on peut lire comme un discours préparatoire, qui influencera finalement Blondel et son concept de progrès<sup>37</sup>. Pour en revenir concrètement à notre sujet : quelques années avant le

35 Sans aucun doute, le projet dont il est question ici est également à lire ensemble avec l'introduction de la mode grecque. Un aperçu concis, qui prend surtout en compte l'architecture (Soufflot), se trouve chez Daniel Rabreau, *Du Palais Mancini aux chantiers d'architecture et d'embellissement - l'application des modèles au progrès des arts 1750-1774*, 2013, Paris, URL : <https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2019/01/Rabreau-D.-Du-Palais-Mancini-aux-chantiers-d'architecture-et-d'embellissement-1750-1774.pdf> [dernier accès : 28.05.2021].

36 Cf. Jeanne Kisacky, « History and Science : Julien-David Leroy's "Dualistic Method of Architectural History" », dans *Journal of the Society of Architectural Historians* 30/3, 2001, p. 260-289.

37 En 1758, Le Roy devient membre de l'Académie royale d'architecture. Adjoint à Jacques-François Blondel, il est nommé historiographe de l'Académie royale d'architecture en 1762.





14 *L'ordre dorique*, dans Julien-David Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire et, dans la seconde, du côté de l'architecture [1758], 2<sup>e</sup> édition, Paris 1770, planche XVII

projet pour Saint-Germain-l'Auxerrois, en 1750, Jacques-Germain Soufflot fait un relevé des proportions des temples de Paestum et les utilise pour une autre église fondatrice de Paris, Sainte-Geneviève. Ce grand projet qui a regardé à Rome sur le Panthéon et Saint-Pierre-de-Rome peut être aussi compris comme le remplaçant d'un projet manquant, celui de la place Saint-Pierre devant le Louvre. En décembre 1757, le roi approuve le projet de Soufflot dont l'exécution va durer jusqu'à la Révolution<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Cf. l'exposition *Soufflot et son temps*, cat. exp. Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1980, et *Soufflot et l'Architecture des Lumières*, 1986 (note 31).

## Les faits confirment la théorie

Dans l'esprit du rationalisme, semble-t-il, on ne comprend l'artifice que par la connaissance de la théorie. Pourquoi le choix des colonnes dorique à Saint-Germain est-il vraisemblablement plus qu'une simple fête de l'Antiquité et qu'une actualisation à la mode basée sur les dernières découvertes? Nous connaissons déjà des exemples de cette application au Grand Siècle, par exemple à Versailles par Mansart, qui favorisaient l'ordre dorique. Dans notre contexte spatial, la clé de la compréhension se trouve directement en face de l'église : la connaissance des ordres classiques apparaît – avant la redécouverte de l'Antique dans le sud d'Italie – déjà vers le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, basée sur l'étude de Vitruve et de ses dix livres d'architecture, traduits en français par Claude Perrault en 1673 et illustrés d'un frontispice de Sébastien Leclerc qui présente ses grands projets, l'arc de triomphe du faubourg Saint-Antoine et l'Observatoire au sud de la ville, au centre le Louvre avec sa colonnade. Perrault a défendu vivement la liberté d'une beauté qui dépend des circonstances du temps, des beautés arbitraires, contre la position de Blondel et ses « beautés positives », dites « dieudonnées » et irréfutables. Perrault se positionne au centre de l'Académie royale d'architecture, fondée en 1671 avec Blondel pour directeur, pour mettre en place une véritable théorie de l'architecture : on pourrait dire qu'il entreprend le nettoyage d'une Antiquité « déformée ». La « contamination » des siècles est transmise dans ses *Ordonnances* de 1683<sup>39</sup> et la meilleure solution pour retrouver la « pureté » ou « clarté » réside dans l'attention pour les détails, les proportions et les significations modulaires des mesures<sup>40</sup>. 16 ou 20 cannelures, la forme d'*echinus*, d'*abacus* ou des *anuli*, avec à l'intermédiaire l'analyse théorique du siècle classique, était désormais devenue vérifiable par l'étude des véritables monuments, en suivant

39 Claude Perrault, *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes Selon la Méthode des Anciens*, Paris 1683. Pour une discussion des questions autour des ordres voir Jean-Philippe Garric, « Décadence de la théorie des ordres à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle », dans *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*, éd. par Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, actes, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, université François Rabelais, Paris, Institut national d'histoire de l'art, École nationale d'architecture, 2009, Paris 2012, p. 53-71, URL : <http://books.openedition.org/inha/3312> [dernier accès : 17.02.2023].

40 Le module (mesure/règle) au sens du terme des architectes romains et établi par Vitruve (Livre iv, 3) correspond au demi-diamètre de la colonne à sa base. Ce module était divisé par les théoriciens de la Renaissance en trente parties, les minutes, contrairement aux six parties de Vitruve. C'est Issac Ware, en illustrant l'architecture d'Andrea Palladio dans l'édition *Les quatre livres de l'architecture d'Andrea Palladio*, Londres 1738, qui a représenté l'ordre dorique d'après une construction modulaire basée sur le diamètre entier de la colonne. L'édition française parue en 1650 est une traduction par Roland Fréart de Chambray, *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio, mis en français. Dans lesquels, après un petit traité des cinq ordres, avec quelques vues des plus nécessaires observations pour bien bastir*, Paris 1650 (cf. Mélanie Marty, « Parallèle de l'architecture antique avec la moderne » de Roland Fréart de Chambray. *Analyse, contexte et apports*, mémoire de master, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, URL : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01285074>: [dernier accès : 17.02.2023]. Une étude précise et mathématique de l'architecture de Saint-Germain-l'Auxerrois n'avait pas encore été réalisée au moment de la rédaction du présent document. Une partie des travaux au cours des dernières années soutenus par la Direction régionale des Affaires culturelles et par le Conseil régional d'Île-de-France portent, entre autres, sur le lieu de culte, incluant une mesure au laser. Les informations ainsi données sur la précision des mesures de reconstruction peuvent alors être renvoyées au caractère concluant du projet de 1756.

Le Roy, Julien David, fournissant des preuves par les mesures exactes. Il y aurait sans doute des moyens plus sophistiqué aujourd'hui, mais ce discours plutôt historique permettait de montrer que Saint-Germain-l'Auxerrois, au centre de la ville et du pouvoir, avec son projet de réactualisation, doit être replacée dans un contexte et comprise au centre d'un discours qui a dominé le siècle : reconfigurer les arts et leur politique pour le progrès futur avec les Anciens, tout en évitant une rupture par la prise en compte de l'héritage médiéval. Les proportions humaines, base du calcul des colonnes pour la théorie antique, s'inscrivent presque naturellement dans l'église et sa métaphore, l'anthropomorphisme de son plan idéal avec la figure humaine, le *homo bene figuratus*, qu'on connaît des codes médiévaux<sup>41</sup>, est en même temps le module des colonnes vitruviennes<sup>42</sup>. Les lumières, la transparence et la visibilité, la simplicité et l'homogénéité mais aussi le discours théorique sur lequel toutes les transformations sont fondées, sont les garants de la croyance rationnelle au mystère, qui est toujours aussi le mystère du royaume. Comme si la croyance et l'affirmation du mystère étaient étayées par des données solides et vérifiables, mathématiquement solides, une enquête mathématique sur le monde et l'histoire, qui mène à l'expérience de l'espace. On pourrait dire que c'est exactement cette modernité, le dernier cri de l'architecture classique que l'on peut observer en face avec le « rationalisme » de Perrault; mais toujours dans le double sens du XVII<sup>e</sup> siècle et de l'Antiquité), qui se subordonne à l'art plus ancien, le gothique, pour porter ce dernier sur des épaules encore plus anciennes, celles de l'Antique.

### Grand goût, saveur gothique

Quand on regarde avec les yeux du fondateur d'une philosophie transcendante, Voltaire, le siècle précédent comme « siècle de Louis le Grand » avec son Grand Gôut<sup>43</sup>, on lit la conscience de sa propre historicité, qui parle du besoin de

41 Par exemple avec le Codex Saluzzo à Turin. Cf. aussi Hubertus Günther, « Ansätze zur Theoriebildung in der Gotik », dans id. (éd.), *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988, p. 5-21.

42 Pour l'anthropomorphisme dans l'architecture – qu'on trouve aussi dans l'édition de Vitruve de 1684 par Claude Perrault – voir Frank Zöllner, « Anthropomorphismus in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier », dans Otto Neumaier (éd.), *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras*, Möhnsee 2004, p. 307-344. Pour Vitruve et sa réception, voir les riches contributions de Pierre Gros dans son livre *Vitruve et la Tradition des Traité d'Architecture – Frabrica et ratiocinatio*, Rome 2006 (Collection de l'École française de Rome 336).

43 « [...] l'architecture était une affaire de colonnades, de chapiteaux, de frontons et de corniches, de symétrie, toutes choses qu'on déclarait être de grand goût, comme on disait alors, sans définir d'ailleurs ce qu'on entendait par ce grand goût, qui n'est, à notre avis, qu'un grand engouement. » La « définition » du grand goût d'Eugène Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. 6, Paris 1854-1868, p. 37) avait sans doute pour but de critiquer l'introduction de principes rationalistes dans l'architecture de l'Ancien Régime. Néanmoins, le terme nous sert ici d'indicateur, qui pose sur le nez du néo-classicisme du XVIII<sup>e</sup> siècle regardant l'Antiquité les lunettes du Grand Siècle. Le *sensorium* de ce dernier pour le gothique devrait donc être conciliant.



voir une succession de couches d'histoire, de lire la genèse de son identité dans l'espace, le progrès inclut, qui ne serait rien sans un fondement historique. Dans le cas de Saint-Germain-l'Auxerrois – comme lieu ayant une forte signification pour l'histoire du royaume –, ce sont les frictions et confrontations qui trouvent un équilibre avec l'introduction de la modernité comme progrès des arts, en réaction explicite, par sa constitution spatiale, à l'expression de l'histoire, avec des modérations et des adaptations, afin de conserver une unité<sup>44</sup>, celle d'un ensemble spatial, individuel et politique tout en même temps. La plus grande et la plus belle ancienneté unifiée avec le modernisme, une véritable élévation du royaume à ses proportions historiques!

On peut inscrire ce projet de l'introduction du goût pour l'antique dans l'église médiévale dans un changement que l'on appelle « Lebenswelt » (le monde de la vie). Le mercantilisme et les manufactures, avec la normalisation et l'unification des poids et des unités de mesure, base des sciences naturelles et de la mathématisation du monde, conduit à la rédaction de l'*Essai sur le calcul intégral* du Marquis de Condorcet en 1765 et à l'appropriation mathématique de tous les phénomènes descriptibles. Comprendre l'espace structurellement, à la suite du fort progrès des sciences naturelles, correspond à une mathématisation de l'expérience du vivant, comme c'est le cas pour les campagnes de mesure des temples : une amélioration des connaissances qui discute la nature de la lumière entre théorie des corpuscules et des ondes<sup>45</sup>, des principes qui – proches de cet encyclopédisme – relient tout avec tout. Dans cette perspective, l'architecture gothique semble prédestinée à une relecture mathématique qui est toujours lecture du ciel qui, à la fois abstrait et concret, se reflète dans les signes terrestres. Et c'est l'invisibilité des principes, si l'on veut des mesures, qui peut expliquer que le lieu central d'une telle réactualisation soit au centre du miracle<sup>46</sup>, dans un espace dont les mesures sont valides et tangibles pour tous. La sacralité de Paestum, lieu des dieux, se transpose au centre de Paris, un transfère spatio-temporel qui renouvelle et réaffirme la foi sous les conditions des sciences et d'une historicité de la pensée. Ici, depuis l'époque de ces conditions, avec l'entrée dans l'intérieur de l'église, nous remontons du présent aux origines, par l'expérience des siècles, néanmoins sans rupture, par l'expérience d'un espace des unités et de l'unité.

L'accent frappant mis sur le chœur, le fait que les formes visibles du centre sacré et cérémoniel de l'église deviennent le modus de l'ensemble de l'édifice,

---

44 L'unité comme unité d'espace mais aussi comme unité de mesure.

45 Un aspect fondamental pour la discussion des rayons d'hostie et la « nature » de la transsubstantiation.

46 Pour un exemple de synthèse du mystère et la force de la magie avec le rationalisme de la modernité et de l'histoire, voir Markus A. Castor, « Versailles, die Galerie des Glaces und die Macht der Bilder – Pneumologische Fernwirkung als Herrschaftsinstrument zwischen Magie und Neuer Wissenschaft », dans Stefan Bayer, Kirsten Dickhaut et Irene Herzog (éd.), *Lenkung der Dinge – Magie, Kunst und Politik in der Frühen Neuzeit*, Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit 25, Heft 1-4, Frankfurt sur le Main 2021, p. 326-361.

tout en le conservant dans la totalité son temps historique, subordonné, vient élever le centre du bâtiment – en cela en suivant complètement sa perspective signifiante («Bedeutungsperspektive») – au-dessus de la matérialité, vient transposer le chœur de l'église à la cella du temple, témoin de l'ancienneté, qui nous confronte alors au temple de Poséidon (temple d'Héra). La disposition spatiale et temporelle correspond donc à la création du monde (occidental) dans le rayon de vision, qui n'émane pas de l'observateur, mais du créateur!