



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

Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance Actes de colloque

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

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

Anthony Gerbino

DOI : 10.4000/books.inha.3394

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

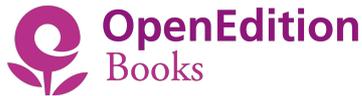
Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Voies de la recherche

EAN électronique : 9782917902653



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

GERBINO, Anthony. *Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture* In : *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance : Actes de colloque* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 27 juillet 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/3394>>. ISBN : 9782917902653. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3394>.

Ce document a été généré automatiquement le 27 juillet 2023.

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

Anthony Gerbino

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

- 1 Cette contribution examine le contexte politique qui entoure la création de l'Académie royale d'architecture en 1671, et en particulier le rôle joué par François Blondel et le ministre Jean-Baptiste Colbert dans la définition de son règlement et dans l'élaboration de son programme de conférences. Une telle enquête s'inscrit parfaitement dans la problématique du colloque – l'héritage de la Renaissance – car, lorsque l'on traite de la naissance du modèle professionnel de l'architecte moderne, on parle forcément de l'Académie. Et c'est précisément de la question de son héritage dont il s'agit ici¹.
- 2 Je voudrais revenir en particulier sur la tendance qu'ont les historiens à parler de la première Académie dans des termes moralisants, en la définissant notamment comme un instrument répressif fondé dans le seul but d'imposer des règles officielles au fonctionnement traditionnel du métier, que l'on supposait être plus libre et plus créatif. Ce préjugé est devenu particulièrement vif lors des polémiques au sujet du

mouvement Moderne en architecture, au cours desquelles la première Académie fut assimilée de façon anachronique avec sa descendante, l'École des beaux-arts. Pendant la première moitié du xx^e siècle, même les discussions les plus savantes étaient critiques envers le programme établi par Blondel. Henry Lemonnier – qui n'était guère un ennemi de l'Académie – le décrit ainsi : « Blondel est en effet un esprit dogmatique, autoritaire. Il parle de l'art, à la fois en disciple de Vitruve, de Palladio, de Vignole, et en mathématicien. Il appartient exactement à son temps par sa défiance à l'égard des innovations et par l'appel constant aux doctrines de l'antiquité². »

- 3 Les récentes études, certes plus pertinentes, continuent à parler de la première Académie dans les termes établis par la critique moderniste. Aujourd'hui encore, le dessein de l'institution est souvent décrit comme la promulgation de la « doctrine » approuvée et la défense de « l'orthodoxie » esthétique. En effet, on continue de voir l'Académie comme une institution réactionnaire et rigide, et ce dès son origine. Comme dans le cas de Lemonnier, cette critique se fonde souvent sur l'importance que l'on accordait à l'étude des traités durant les conférences, aux dépens de la pratique créative.
- 4 Cette étude ne cherche pas à nier les impératifs politiques de la création de l'Académie, mais à filtrer nos préjugés modernes. On peut accepter l'idée que l'Académie fut un instrument de contrôle, mais la vraie question est de savoir exactement ce que Colbert a voulu contrôler, et pourquoi il a voulu le contrôler. Or, la réponse à cette question ne se trouve ni dans le système éducatif des Beaux-Arts, ni dans la culture académique du xviii^e siècle, puisqu'ils ne définiront l'Académie que bien plus tard, lorsqu'elle deviendra une « école » formelle d'architecture vouée à la formation des jeunes praticiens. Je voudrais considérer l'Académie sous un autre angle, c'est-à-dire comme une institution propre aux années 1660. Mon hypothèse est que l'Académie est née directement de l'expérience que Colbert a lui-même vécue en dirigeant les grands chantiers royaux, en particulier celui de la Colonnade du Louvre. Pour Colbert, l'Académie était un instrument qui permettrait de réformer les relations entre la couronne et la communauté des bâtisseurs. Ses critiques à l'égard du métier étaient à la fois administratives et esthétiques. Selon lui, l'apprentissage pratique des architectes français les amenait à privilégier leur lien avec la famille et avec la corporation par rapport à la fidélité due au roi. En outre, leur formation était mal adaptée à l'architecture nouvelle qui convenait à sa vision grandiose de la monarchie. L'Académie permettrait à Colbert d'exercer plus de contrôle sur les projets royaux, que ce soit au niveau administratif que sur le plan esthétique.

Entrepreneurs et architectes

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

cherchaient toujours à tirer un maximum de profits des commandes royales, au point même de se livrer à l'escroquerie et au vol. Le problème était particulièrement grave dans les provinces, où il était plus difficile de trouver de bons ouvriers et d'acheter et d'acheminer tout le matériel nécessaire aux grands projets royaux de voirie et de fortifications. Dans ces conditions, les entrepreneurs locaux avaient toutes facilités pour imposer des prix excessifs, mettre en place des monopoles et profiter de complicités pour l'adjudication et la réception des œuvres. On ne compte plus dans les sept tomes des lettres de Colbert les avertissements adressés à ses intendants chargés de la conduite des chantiers, afin qu'ils prennent des mesures pour lutter contre ces pratiques frauduleuses³.

- 6 Dans l'esprit du ministre, les architectes, au lieu de lutter contre cette situation, en tiraient eux aussi profit. En essayant – très naturellement – d'exploiter les liens qui les unissaient aux corporations, ils agissaient eux-mêmes comme des entrepreneurs et engageaient des fournisseurs avec lesquels ils avaient des liens familiaux. Ces pratiques ne permettaient pas d'établir des relations de confiance. Dans une lettre adressée à l'un de ses intendants, Colbert notait que les projets publics n'étaient pas difficiles à contrôler pourvu que l'on fasse appel à des agents loyaux, mais qu'en revanche les dépassements de budget dans le secteur privé étaient beaucoup plus fréquents : « dans les bastimens des particuliers la fantaisie [peut] changer à mesure que leurs bastimens avancement⁴. » Même le titre de Premier architecte ne garantissait pas l'honnêteté financière de l'homme qui le portait. Colbert a lui-même soupçonné Louis Le Vau de malversations lors des travaux au collège des Quatre-Nations, et même à l'Hôtel Colbert, ce qui suggère que ces incidents n'étaient pas rares⁵.
- 7 Dans les traités de Blondel, on trouve plusieurs déclarations qui vont dans le même sens, particulièrement dans ses notes ajoutées à l'*Architecture française des bastimens particuliers* (1673) de Louis Savot. Blondel avait réédité le livre expressément pour informer les commanditaires particuliers et les protéger contre ces pratiques. Il se plaignait qu'à l'époque de Savot, la belle architecture « n'étoit à peine connue que parmi les Ouvriers, qui ne travaillant que pour s'enrichir par toutes sortes de voyes, nous ont laissé des bâtimens qui n'ont ny solidité ny beauté, remplis de mille vilains ornemens appliquez sans jugement & sans ordre⁶ ». Plus loin, il explique que le roi est « fasché que l'Architecture [...] demeurast engagée sous le faix de l'ignorance & de la sordide avarice des Ouvriers⁷ ». En fondant l'Académie, le roi s'engageait non seulement au renouvellement de l'architecture française, mais aussi à la réforme morale de la profession : « D'où l'on doit attendre que l'Architecture sortira bien-tost [...] de la Truelle, & de l'ordure du vilain interest⁸. » Dans une autre note à Savot, Blondel parle du maçon et de l'entrepreneur dans les mêmes termes, disant que « la confiance aveugle que l'on a donné aux Ouvriers, a remply le Royaume d'une infinité de procez qui ont ruiné plusieurs familles ; jusque-là que pour y apporter quelque ordre, & pour empescher les tromperies & les cabales des Entrepreneurs, il [le roi] a falu chercher des Experts hors de leurs Corps pour estimer leurs ouvrages⁹ ».
- 8 On peut se demander si Blondel ne serait pas le porte-parole de Colbert dans ce texte. C'est probablement le cas, car les propos qu'il tient ressemblent étrangement à ceux de Colbert dans les lettres à ses intendants. De ce point de vue, le but de l'Académie était de créer un groupe d'architectes fidèles au roi, indépendants des liens familiaux et corporatistes. L'Académie serait une alternative aux corporations, une « guilde » ou un

corps de métier dépendant directement de la couronne, et la première étape pour transformer la culture professionnelle du métier.

« Libertinage » et la crise du Louvre

- 9 Colbert a créé l'Académie pour réformer l'architecture française non seulement d'un point de vue structurel, mais aussi dans une optique esthétique et stylistique. Colbert et Blondel embrassaient tous deux un classicisme raffiné, sobre et rigoureux un « atticisme » largement dérivé du traité de Roland Fréart de Chambray, le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* publié en 1650. Comme Frédérique Lemerle l'a montré dans son étude approfondie du livre, Fréart propose une vision purifiée des ordres classiques inspirés par les vestiges antiques les plus recommandables. Le livre est organisé comme une série de « parallèles » dans lesquels les théoriciens modernes sont hiérarchiquement classés en fonction du degré avec lequel ils approchent de l'idéal de l'auteur : Palladio est l'architecte exemplaire, dessinateur et savant archéologue. Le point de vue de Fréart sur l'architecture demeure très théorique : c'est celui des « Intelligents », pour reprendre ses termes, auxquels il oppose systématiquement l'expérience simple et sans réflexion des praticiens¹⁰.
- 10 Pour Fréart, la licence et les abus évidents dans les édifices modernes résultent d'un manque de discipline, d'un libertinage architectural, qu'il associe non seulement au baroque italien, mais aussi à au langage orné et maniériste des architectes français du XVI^e et de la première moitié du XVII^e siècle. Par contraste, Fréart prône l'intégrité décorative et structurelle des ordres et la subordination de l'ornement appliqué à la clarté de composition, qui aboutissent à la simplicité et la grandeur : « Je dis donc que pour introduire dans l'architecture cette grandeur de manière dont nous parlons, il faut faire que la division des principaux membres des ordres ait peu de parties, et qu'elles soient toutes grandes et de grand relief, afin que l'œil n'y voyant rien de petit, l'imagination en soit fortement touchée¹¹. »
- 11 Pourtant, il faut noter que du point de vue des praticiens, le discours tenu par Fréart était extrême. Ses prescriptions étaient contraires à la pratique française, qui valorisait la flexibilité dans le dessin, particulièrement à l'égard des motifs spécifiques à la tradition nationale. Ces « particularismes » comportaient des éléments caractéristiques français comme les toits élevés et les lucarnes ornées, mais, comme Jean Guillaume l'a montré, les architectes attachaient une importance égale à la composition des volumes, à l'emploi décoratif des ordres et à l'organisation des façades en travées verticales pour loger les grandes fenêtres. Peu d'entre eux se seraient soumis à une théorie aussi abstraite que celle de Fréart, qui aurait mis en cause les traditions dans lesquelles ils avaient été formés¹².
- 12 C'est cette tradition persistante qui poussa Colbert à fonder l'Académie et à donner à Fréart et au *Parallèle* une nouvelle vie. L'idée dut naître lors de l'affaire de la Colonnade du Louvre, plus précisément dans la période où Colbert peinait à arrêter son choix sur un projet final et définitif. Cet épisode est beaucoup trop complexe pour être exposé ici ; je voudrais seulement revenir sur l'un des problèmes majeurs que le ministre rencontra au cours de ce chantier. Colbert fut sans doute frappé par le contraste entre les grandes compositions théâtrales du Bernin et les projets qu'il avait sollicités auprès des architectes français. Ces derniers étaient certes mieux adaptés au contexte, plus pratiques et économiques, et en accord avec les traditions françaises de la

représentation monarchique, mais il leur manquaient le *concetto* unifiant le visuel au théâtral qui était si naturel à l'Italien.

- 13 Pourtant, dans l'exécution de l'œuvre, Colbert parvint à faire aboutir un projet qui intégrait ces deux extrêmes, en mettant à l'honneur la tradition architecturale française tout en lui donnant une nouvelle dimension. La façade, par exemple, est composée de volumes distincts – les pavillons centraux et latéraux – mais les contrastes sont minimisés au profit d'une uniformité du relief. La verticalité des travées et des baies s'oppose aux longues horizontales ininterrompues de la corniche du soubassement, de l'entablement continu et de la balustrade. Par-dessus tout, la colonne est célébrée comme l'élément clef de la composition, en tant qu'élément unificateur de la forme et de conception. En s'inscrivant dans l'héritage antique tout en intégrant les manières typiquement françaises, la façade atteint une forme d'universalité : l'édifice se réfère à la tradition française mais va bien au-delà. Cette solution est presque impossible à imaginer sans l'influence du Bernin. Et c'est bien dans ce contexte que fut fondée l'Académie : son but était de définir une culture architecturale qui pouvait maintenir cette synthèse, afin d'institutionnaliser un style proprement français qui pourrait néanmoins être employé, comme celui du Bernin, de manière universelle et transcendante. Le langage architectural que Colbert envisageait était, à l'image de la Colonnade, propre aux édifices royaux, implicitement lié à la monarchie française et représentatif de ses ambitions universelles.
- 14 C'est dans ce contexte très réceptif à ses idées que le *Parallèle* de Fréart trouva une audience nouvelle. Ce n'était pas seulement son esthétique antique qui attira Colbert, mais aussi son approche archéologique et théorique. Blondel mit en œuvre la méthode de Fréart dans les conférences de l'Académie, qui étaient consacrées à l'étude des mêmes auteurs classés à peu près dans la même hiérarchie que dans le livre de Fréart. Palladio, par exemple, fut lu pendant plus d'un an, de février 1673 à juin 1674. Vitruve, Scamozzi, de l'Orme, Alberti, Serlio et Vignole furent lus et discutés, chacun pendant un à deux ans. François d'Orbay décrivait ainsi les activités de l'Académie en 1692 :
- 15 « On s'assemble presentement tout les lundis a trois heures precises et on tient la conference. Pendant trois heures, on y a fait jusqu'à present la lecture de plusieurs auteurs d'architecture et on continue toujours a le faire cela donnant des sujet de s'entretenir sur leurs desseing et y examinant leurs dispositions et leurs pratiques pour profiter de leurs lumieres et y adjoustant ce qui peut y manquer suivant nostre maniere¹³. »
- 16 Les effets de cette méthode nouvelle furent durables, car elle contribua fondamentalement à la transformation de l'ancienne tradition du dessin et du projet. Dans cette perspective pratique, les traités d'architecture étaient employés comme des outils, sources d'inspiration et d'idées visuelles. Blondel, en revanche, utilise systématiquement le traité d'architecture comme sujet d'une discussion, afin que les questions liées au projet puissent être posées au fil de l'analyse des différents auteurs. Cette méthode servit à définir le traité non seulement comme un recueil de modèles, mais aussi comme un texte qu'il fallait interpréter à la lumière de la réputation de l'auteur et du genre littéraire auquel il appartenait. Blondel étendit cette méthode jusqu'à inclure dans le débat l'influence des monuments anciens et, plus encore, les normes relevant de la pratique française contemporaine. Ce que Blondel a apporté à l'Académie, c'est une lecture cohérente et sophistiquée de la littérature vitruvienne destinée à définir une image épurée et classicisante de l'architecture française.

- 17 L'originalité de son enseignement fut donc méthodologique autant que stylistique. En fait, ces deux démarches étaient indissociables. La dépendance envers les traités, que les historiens du xx^e siècle ont largement condamnée, fut l'outil nécessaire à la reformulation de la tradition pratique française, parce qu'elle força les académiciens à la justifier continuellement en référence à l'horizon européen. En fondant l'Académie, Blondel et Colbert réussirent à façonner une nouvelle classe de praticiens caractérisés non seulement par leur fidélité implicite à la monarchie, mais aussi par une approche du projet qui affirmait et célébrait la vision universelle de Colbert.

NOTES

1. Pour une étude plus approfondie du sujet, voir Anthony GERBINO, *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution*, Londres/New York, Routledge, 2010, p. 41-70.
2. Henry LEMONNIER (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, 10 vols., Paris, Jean Schemit, 1911-1929, vol. I, p. xxvii-xxviii.
3. Voir, par exemple, Jean-Baptiste COLBERT, *Lettres, instructions et mémoires*, Pierre CLÉMENT (éd.), 7 vols., Paris, Imprimerie Impériale, 1861-1873, vol. I, p. 294-295, vol. III, p. 152-153, vol. IV, p. cvii-cx, 428, 437-438, 443, 445, 457-458, 460-463, 465-467, 525-526, 539-540, vol. V, p. 11-12, 34, 40, 48-49, 101-102, 108, 119, 124, 129, 133-134, 138, 156.
4. Datée du 11 décembre 1670 et adressée à l'intendant de Tours : Jean-Baptiste COLBERT, *Lettres, instructions et mémoires*, op. cit. n. 3, vol. IV, p. 437-438.
5. Voir Paul FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Milovan STANIC (éd.), Paris, Macula, L'insulaire, 2001, p. 190.
6. Louis SAVOT, *L'Architecture française des bastiments particuliers*, Paris, S. Cramoisy, 1624 ; rééd. par François BLONDEL, Paris, Veuve F. Clouzier, C. Clouzier et alii., 1685, p. 18.
7. *Ibid.*, p. 18-19.
8. *Ibid.*, p. 19.
9. *Ibid.*, p. 20-21.
10. Sur « l'atticisme » français, voir Claude MIGNOT, « Michel-Ange et la France : libertinage architectural et classicisme », dans Jean-Pierre BABELON, Pierre GEORGEL et alii (éd.), *Il se rendit en Italie : études offertes à André Chastel*, Rome/Paris, Edizioni dell'Elefante/Flammarion, 1987, p. 523-536. Sur Fréart, voir Frédérique LEMERLE, « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *XVII^e siècle*, CXCVI, 3, 1997, p. 419-453.
11. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris, E. Martin, 1650, p. 9.
12. Sur la tradition « française » du dessin, voir Jean GUILLAUME, « Les Français et les ordres 1540-1550 », dans Jean GUILLAUME (éd.), *L'Emploi des ordres à la Renaissance*, Paris, Picard, 1992, p. 193-218 ; Jean GUILLAUME, « Modèles italiens et manière nationale : l'invention d'une architecture nouvelle en France au milieu du XVI^e siècle », dans Max SEIDEL (éd.), *L'Europa e l'arte italiana*, Venise, Marsilio, 2000, p. 236-253 ; et Claude MIGNOT, « L'articulation des façades dans l'architecture française de 1550 à 1630 », dans Jean LAFOND et André STEGMANN (éd.), *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981, p. 343-356. Sur la réception du *Parallèle*, voir Frédérique LEMERLE, « Fréart de Chambray... », op. cit. n. 10, p. 449-453.

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

AUTEUR

ANTHONY GERBINO

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