L'église monumentale mise en question : élaboration et diffusion d'un modèle entre Rome et Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)

*The monumental church in question: Development and dissemination of a model
between Rome and Paris (17th-18th centuries)*

*Die Monumentalkirche wird infrage gestellt: Entwicklung und Verbreitung eines
Modells zwischen Rom und Paris vom 17. bis 18. Jahrhundert*

Francesco Guidoboni

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/1357>

DOI : 10.4000/lha.1357

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2019

Pagination : 11-22

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Francesco Guidoboni, « L'église monumentale mise en question : élaboration et diffusion d'un modèle entre Rome et Paris (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 37 | 2019, mis en ligne le 02 janvier 2021, consulté le 24 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lha/1357> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.1357>

LE CHANTIER

Par Francesco GUIDOBONI

L'ÉGLISE MONUMENTALE MISE EN QUESTION : ÉLABORATION ET DIFFUSION D'UN MODÈLE ENTRE ROME ET PARIS (XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)¹

Au cours des années 1670, les politiques de Louis XIV et de son ministre Colbert, visent à l'émancipation de l'art français, caractérisé jusqu'alors par un sentiment de subordination à l'Italie. Afin d'affirmer la suprématie de la France, Colbert avait fondé, en 1666, l'Académie de France à Rome, placée sous la direction de Charles Errard². L'institution avait pour but d'accueillir les jeunes artistes et architectes français envoyés à Rome pour perfectionner leur formation, grâce à une pension du roi. Une fois arrivés dans la capitale de la chrétienté, les peintres devaient exécuter les copies des chefs-d'œuvre de la Renaissance, les sculpteurs, les calques des statues antiques, tandis que les architectes réalisaient les relevés des édifices antiques et modernes, mesurés avec une précision scientifique et les envoyaient à Paris³.

La réussite du projet de Colbert apparaît dès 1670 quand, après l'élection au siège pontifical du romain Bonaventura Altieri, sous le nom de Clément X, et la promotion au rang de cardinal de Camillo Massimo, le parti pro-français – soutenu entre autres par Pietro Bellori, Carlo Maratta et Mattia de Rossi – acquiert une importance sans précédent. La suprématie des Français se concrétise en 1672 avec l'élection de Charles Errard au *principato* de l'Académie de Saint-Luc, établissant l'union entre les deux institutions⁴. En 1676, Charles Le Brun, soutenu par Carlo Maratti, fut à son tour élu à la direction de l'académie romaine, et reconfirmé l'année suivante, tandis que Charles Errard dirige de nouveau Saint-Luc en 1678⁵. Le rapprochement des académies encouragea la participation mutuelle des étudiants

1. Cet article a été écrit grâce à une bourse postdoctorale André Chastel (INHA-Villa Médicis), 2015.
2. A. Antinori, « Riflessi di edifici parigini in residenze romane del tardo Seicento : i palazzi Muti Papazzurri alla Pilotta e Mancini », in *Quaderno dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Giornate di Studio in onore di Arnaldo Bruschi*, vol. II, Roma, Bonsignore editore, 2014, p. 169-182.
3. J.-J. Guiffrey, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1663 à 1907*, Paris, Firmin Didot, 1908, *Introduction*, p. III.
4. T. Montanari, « Bellori e la politica artistica di Luigi XIV », O. Bonfait et A.-L. Desmas (sous la direction de), *L'idéal classique : les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Paris 2002, p. 117-137.
5. O. Bonfait, « Rome et Paris, 1640-1715 », O. Bonfait et A.-L. Desmas (sous la direction de), *L'idéal classique : les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Paris 2002, p. 1-13.

aux activités des deux institutions, et la participation des pensionnaires français aux *Concorsi Accademici* de l'académie de Saint-Luc⁶.

Cette institution devint ainsi le siège principal de la réflexion artistique, concernant notamment la théorie architecturale, favorisant les échanges culturels entre les pensionnaires français et les étudiants italiens, ainsi que la transmission et la circulation des modèles architecturaux entre Rome et Paris entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle⁷. C'est dans ce contexte riche et stimulant que naît le débat sur le modèle à mettre en œuvre dans l'architecture religieuse, débat qui s'est prolongé au sein de l'Académie d'architecture de Paris tout au long du XVIII^e siècle⁸.

Le Concorso de 1677

En 1677, les jeunes architectes français et italiens participent à la première vraie compétition au sein de l'Académie de Saint-Luc, le *Concorso Accademico*, qui devait affirmer sur le plan formel le rapprochement entre les deux institutions⁹. Il s'agit du premier concours de l'académie dont les dessins sont encore conservés aujourd'hui. À cette date, l'Académie de France était étroitement liée à l'Académie de Saint-Luc, dont le *principato* n'était autre que Charles Le Brun, de sorte que leurs élèves étaient en permanence en relation. La figure dominante de l'institution romaine, jusqu'en 1714, en était Carlo Fontana qui accueillait dans son atelier des pensionnaires et des élèves de toute l'Europe¹⁰. Dans ce contexte dominé par le parti pro-français, il n'est donc pas étonnant que les vainqueurs du *Concorso* fussent trois pensionnaires du roi : Simon Chupin, Augustin-Charles d'Aviler et Claude Desgots¹¹ (ill. 1-2). Leurs projets étaient, du reste, assez voisins : plan centré, dôme sur tambour d'après la basilique Saint-Pierre de Michel-Ange, façade inspirée de celle du Panthéon, et tours-clochers à l'image de Sainte-Agnès. Suivant l'exemple de Saint-Pierre dont la

6. Pour un approfondissement sur le lien entre l'Académie de France à Rome et l'Accademia di San Luca, cf. C. Brook, E. Camboni, G. P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali (sous la direction de), *Roma-Parigi, Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, Roma, 2016, p. 75.

7. F. Boyer, « Les artistes français, étudiants, lauréats ou membres de l'Académie romaine de Saint-Luc entre 1660 et 1700, d'après des documents inédits », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1950, p. 124-128.

8. W. Herrmann, *Laugier and eighteenth century French theory*, London, Zwemmer, 1962 et A. Braham, *The architecture of French enlightenment*, London, Thames and Hudson, 1989.

9. G. R. Smith, « The Concorso Accademico of 1677 at the Accademia di San Luca », H. Hager et S. Scott Munshower (sous la direction de), *Projects and monuments in the period of the Roman baroque*, 1984.

10. Cf. Hellmuth Hager, « Carlo Fontana e i suoi allievi : il caso di Johann Bernhard Fischer von Erlach », in Marcello Fagiolo, Giuseppe Bonaccorso (sous la direction de), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma, Gangemi editore, 2009, p. 237-256.

11. G. R. Smith, *Architectural Diplomacy: Rome and Paris in the late Baroque*, Architectural History Foundation – Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, p. 27-84 ; cf. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca editore, Roma, 1974, p. XV-XVI.

Ill. 1 : Simon Chupin, *Projet d'église à plan octogonal avec portique, dôme et clochers*, Premier prix du concours de l'Académie de Saint-Luc de 1677, Roma. © Archivio dell'Accademia di San Luca, ASL 002.

Ill. 2 : Filippo Juvarra, *Projet d'église à plan centré*, Dono Accademico de 1707, Façade, dessin, 72,5 × 105 cm, Roma. © Archivio dell'Accademia di San Luca, Doni Accademici, ASL 2150.

façade venait d'être flanquée par deux tours par le Bernin, l'association dôme et clochers était particulièrement prônée à cette époque pour une église monumentale (ill. 3). Gil Smith note que Carlo Fontana eut un rôle prépondérant dans le choix

Ill. 3 : Antoine Desgodets, *Élévation de la façade principale de l'église cathédrale*, plume et lavis, encre noire, jaune et bleue, 42 mm × 21 mm, *Traité de la Commodité...*, manuscrit C2, planche n° 14, p. 82. © D.R.

du sujet du concours, comme en témoignent les projets des pensionnaires, en particulier celui de Claude Desgots, très ressemblant de celui du maître tessinois pour l'église des Martyrs à bâtir dans le Colisée qui adopte la même solution pour la position des tours sur l'axe du tambour du dôme (ill. 4). L'influence de Carlo Fontana se retrouve donc dans l'esprit des projets des pensionnaires. Il s'agissait pour lui de repenser la basilique Saint-Pierre et de métamorphoser les chefs-d'œuvre de l'architecture religieuse baroque en modèles universels en y incluant des références à l'antique, surtout au Panthéon¹² (ill. 5).

Mais pour les pensionnaires français, les modèles étaient aussi ceux tirés de la tradition française, codifiés surtout par François Mansart et par Claude Perrault, qui avait publié son édition critique de Vitruve en 1673. En outre, ils se devaient de rendre hommage à leur directeur Charles Errard, dont l'église monumentale

12. G. R. Smith, *Architectural Diplomacy: Rome and Paris in the late Baroque*, cit., 1993, p. 260-261 ; et H. Hager, *Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer von Erlach*, cit., 2009, p. 247-249.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ill. 4 : Antoine Desgodets, *Plan de l'église cathédrale*, plume et lavis, encre noire, 42 mm × 21 mm, *Traité de la Commodité...*, manuscrit C2, planche n° 10, p. 52. © D.R.

Notre-Dame de l'Assomption venait d'être achevée à Paris¹³. Ils connaissaient par ailleurs les premiers projets de Louis Le Vau pour les Quatre-Nations et surtout celui de Jacques Lemercier pour la chapelle de la Sorbonne, dont la façade du transept avait pris la forme d'un temple hexastyle. Dans ce contexte international, les dessins des trois pensionnaires devinrent des sources d'inspiration pour les autres architectes¹⁴. Tout au long du XVIII^e siècle, les projets d'églises monumentales pré-

13. E. Coquery, *Charles Errard, la noblesse du décor*, Paris, Arthema, 2013, p. 155-157.

14. Cf. F. Hamon, *Les Édifices religieux de la première moitié du XVIII^e siècle à Paris, 1685-1755*, thèse doctorale, Université Paris IV, Paris, 1974.

Ill. 5 : Carlo Mondelli, *Piazza di città metropoli, ornata all'intorno di maestosi e pubblici edifici*, élévation de l'église monumentale, premier prix du Concorso Clementino de 1739 (1738), première classe, Roma, © Archivio dell'Accademia di San Luca, ASL 0441.

sentés aux concours de l'Académie de Saint-Luc seront des variantes de ceux proposés par les trois pensionnaires français, comme le démontre par exemple, en 1694, l'église monumentale d'Alessandro Rossini, ou les projets de Carlo Re et Sébastien Demangeot datés de 1713¹⁵. On trouve encore d'autres variantes dans les réalisations européennes des élèves de l'atelier de Carlo Fontana : Fischer von Erlach à la Karlskirche de Vienne, James Gibbs à St-Martin-in-the-Fields de Londres et surtout la basilique de Superga de Filippo Juvarra, qui exerça une influence prépondérante sur les architectes européens pendant tout le XVIII^e siècle¹⁶. À ce sujet, il suffit d'évoquer Ange-Jacques Gabriel, qui élaborait en 1754 le projet de la Friedrichskirken de Copenhague, modifié ensuite par Nicolas-Henri Jardin, dont l'inspiration juvarrienne est évidente¹⁷.

Les élaborations de Filippo Juvarra et d'Antoine Desgodets

Avant la réalisation de la basilique de Superga, Filippo Juvarra avait élaboré sa propre synthèse d'église idéale dans le *Dono Accademico* de 1707, qui peut être considéré comme l'archétype architectural de l'église monumentale du XVIII^e siècle (ill. 2). Son projet d'église à plan centré, octogone couvert d'un dôme et avec deux tours-clochers, fut présenté à l'Académie de Saint-Luc le 3 avril 1707, dans le but de confirmer son admission comme *Accademico di Merito*, qui eut lieu le 5 mai 1705 au cours d'une cérémonie solennelle dans la salle des Horaces et des Curiaces du Capitole de Rome. Le thème choisi par Juvarra, n'étant pas lié au sujet imposé par l'Académie, lui permit d'exprimer librement son idée de l'architecture religieuse

15. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca editore, Roma, 1974. Cf. A. Scotti, « Filippo Juvarra e le corti europee del Settecento », V. C. Mandracci e A. Griseri (sous la direction de), *Filippo Juvarra*, Milano, 1995, p. 69-85.

16. H. Hager, *Carlo Fontana e i suoi allievi : il caso di Johann Bernhard Fischer von Erlach*, cit., 2009, p. 237-256.

17. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Ange-Jacques Gabriel*, Paris, 2012, p. 50-55.

officielle et monumentale d'un édifice isolé dans l'espace, sans une façade principale, composite, qui était l'aboutissement de l'expérience acquise dans le cabinet de Carlo Fontana.

En réinterprétant le projet de Fontana pour une basilique dans le Colisée de Rome, Juvarra plaça les tours-clochers à l'alignement de l'axe transversal de l'église et en adapta la hauteur à celle du tambour du dôme. De plus, il isola les tours et encercla le haut tambour du dôme de colonnes. Dans la configuration du plan de l'église, où alternent des chapelles rectangulaires et arrondies, il s'inspira du plan de *San Giovanni dei Fiorentini* de Michel-Ange, inspiration qui témoigne encore une fois des recommandations de Fontana, qui préconisait d'étudier les œuvres du maître florentin. Le choix du plan centré, ainsi enrichi d'une nouvelle expressivité, rappelle le projet de Michel Ange pour Saint-Pierre, mais s'inspire aussi des chefs-d'œuvre de la production du *Cinquecento*, du modèle de Saint-Pierre réalisé par Sangallo, avec les tours-clochers, ou encore celui de l'église de la *Consolazione* de Todi. D'autres références aux modèles du *Seicento* peuvent être relevées, notamment les projets borrominiens de Sainte-Agnès sur la place Navone et de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. En outre, le projet de Juvarra révèle des affinités importantes avec l'architecture officielle anglaise, dont l'église Saint-Paul de Londres et les tours du Royal Hospital de Greenwich, et française, notamment le Collège des Quatre-Nations et le Dôme des Invalides¹⁸. Le modèle typologique d'église monumentale avec dôme, tours-clochers et porche de temple, élaboré à partir de la fin du XVII^e siècle, connut ainsi son apogée avec le *Dono Accademico* de Juvarra et sa concrétisation avec la construction de la basilique de Superga, achevée en 1731.

À la même époque que Juvarra et à partir des mêmes références, Antoine Desgodets élabore son propre modèle d'église monumentale. Il puise son inspiration dans son séjour romain en 1676-1677, où il fut en contact permanent avec ce milieu académique de Saint Luc particulièrement stimulant. L'église cathédrale de Desgodets présentait un plan basilical, un dôme sur tambour, une façade à porche hexastyle avec entrecolonnement central plus important et des tours clochers (ill. 3-4). Sa cathédrale, tout en étant parfaitement novatrice, intègre éléments français et romains, identiques à ceux des projets du concours de 1677. Pour souligner l'origine française de son dessin, il utilise un ordre ionique versaillais et le second niveau de sa façade, en retrait, était influencé par l'église de la Visitation de François Mansart. Par ailleurs, Desgodets innove en modifiant entièrement les rapports de proportions, entre portique, dôme, tambour et tours, comme ceux adoptés à la même époque par les pensionnaires vainqueurs du concours de 1677 et par Juvarra, proportions qui s'apparentent à celles de la chapelle de la Sorbonne. De même, renonçant au plan centré, il adopte un plan basilical allongé, des bras de transept peu saillants et une chapelle axiale très profonde en suivant la tradition gothique française. Il en reprend également les dégagements, les bas-côtés et le déambulatoire. Plus encore, il ne place pas le transept aux deux tiers de l'édifice comme le voulait la tradition du

18. G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, vol. 1, Modena, 1992, p. 97-101.

plan en croix latine, mais il lui accorde une position centrale en raison de l'importance donnée au chœur. Il réalise ainsi un essai d'hybridation entre les plans en croix latine et croix grecque, tandis qu'une coupole à la croisée en évoque la centralité¹⁹. En effet il ne refusait pas le plan centré qu'il avait tout de même expérimenté, comme le montrent des études conservées dans la collection Tessin à Stockholm²⁰, où l'on observe une réminiscence de la *Rotonda* de Palladio, et des expérimentations contemporaines de Filippo Juvarra dans ses esquisses pour le *Duomo Nuovo* de Turin²¹. À l'intérieur de son église monumentale, Desgodets abandonne arches et pilastres au profit de colonnes isolées supportant un linteau avec entablement continu. Le système de colonnes libres à linteau, bien qu'utilisé par Bernin dans sa colonnade de la place Saint-Pierre, tout juste achevée à cette époque, est en outre légitimé par les illustrations de Perrault pour les *Dix livres d'architecture* de Vitruve, notamment la planche représentant la restitution de la basilique de Fano, ainsi que son propre projet pour Sainte-Geneviève²².

Desgodets démontre aussi sa connaissance des églises paléochrétiennes. À la fin du XVII^e siècle, les architectes venus à Rome pour étudier les antiquités romaines, commencèrent à s'intéresser aussi aux monuments des premiers chrétiens, comme *Santa Sabine*, ou *Santa Maria in Trastevere*, dont la restauration avait été confiée à Carlo Fontana²³.

L'élément le plus notable du projet de Desgodets est sans conteste le dôme. En effet, au cours de son séjour à Rome, il avait particulièrement étudié les coupoles de Saint-Pierre, de *San Carlo ai Catinari*, *Sant'Andrea della Valle* et *Sant'Agnese in Agone*, dont il avait effectué des relevés, et qu'il compara avec celles des Invalides et du Collège des Quatre-Nations, comme le démontrent les procès-verbaux de l'Académie d'Architecture en 1708²⁴. Ces analyses lui permirent de proposer son propre modèle : à la différence de l'usage parisien, « de faire en charpente le dehors des coupoles des églises, beaucoup plus élevées que leur voûte du dedans qui est

19. *Traité de la commodité de l'Architecture*, édition critique en ligne publiée sous la direction de Robert Carvais, cit., 2008-2013, chap. 2, p. 54-131.
20. Cf. National Museum Stockholm, THC 4429-4430, Antoine Desgodets, *Plans and elevation of Domes Central Plan Church and elevation of the church, dessins*, s.d.
21. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Ris.59.4, *Penzieri diversi Per studio d'Architettura Fatti da Me D. Filippo Juvarra*. Cf. A. Scotti, « Filippo Juvarra e le corti europee del Settecento », V. C. Mandracci e A. Griseri (sous la direction de), *Filippo Juvarra*, Milano, 1995, p. 69-85.
22. Perrault, *Les Dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, J.-B. Coignard, 1673, t. V, 1, planche 40, restitution de la basilique de Fano ; et Bibliothèque Sainte-Geneviève, Réserve, W376, *Dessin d'un Portail pour l'église de Sainte-Geneviève à Paris. MDCXCVII. Fait et donné par M. Perrault de l'académie françoise. Mémoire touchant un portail pour l'Église de Sainte-Geneviève à Paris*. Cf. M. Petzet, « Un projet des Perrault pour l'église Sainte-Geneviève à Paris », *Bulletin Monumental*, 1957, vol. 115, n. 2, p. 81-96.
23. C. Varagnoli, « New Basilicas from ancient ones : Rome and central Italy in the Eighteenth Century », A. Roca De Amicis et C. Varagnoli (sous la direction de), *Alla Moderna, antiche chiese e rifacimenti barocchi : una prospettiva europea*, Roma, Artemide 2015, p. 245-267.
24. H. Lemonnier (sous la direction de), *Procès-verbaux de l'Académie d'Architecture (1671-1793) ...*, t. III (1697-1711), Paris, E. Champion, 1923, p. 300-307 (décembre 1708).

de maçonnerie », il prévoyait une véritable coupole à l'italienne, c'est-à-dire, un dôme où « la même voûte du dedans forme aussi la coupole du dehors »²⁵. Si, à Rome, cette pratique était favorisée grâce à l'utilisation de la brique et du mortier composé de pouzzolane et de chaux, en France on pouvait y suppléer par l'art de la stéréotomie²⁶.

La diffusion du modèle juvarrien à Paris

Pour voir ce modèle s'imposer dans le panorama parisien, il faut attendre la moitié du XVIII^e siècle, après la mort de Desgodets (1728) et de Juvarra (1736). En 1731, lorsqu'à Turin s'achevait le chantier de la basilique de Superga, à Paris s'ouvrait le concours pour la façade de l'église Saint-Sulpice. Le dessin qui remporta les suffrages, celui de Servandoni, présentait une façade à deux ordres de colonnes superposées. Seul chantier important ouvert à Paris dans la première moitié du siècle, la construction du « grand portail » de l'église Saint-Sulpice fut le centre d'un vif débat au sein de l'Académie, la question principale étant celle d'une typologie française à adopter pour la construction des nouveaux édifices religieux. Considérée comme un modèle d'architecture à l'antique durant les années 1730, l'œuvre de Servandoni devint, vers 1750, un exemple d'une « architecture italienne, auguste mais lourde », à ne pas imiter. Il fut jugé préférable d'adopter un porche de temple antique doté de colonnes d'un ordre colossal, inspiré du Panthéon de Rome, et associé idéalement à un dôme sur tambour. Ce type d'église, qui tirait son inspiration de Saint-Pierre de Rome, mais aussi de la Sorbonne de Lemercier et de l'Assomption d'Errard, correspondait parfaitement aux modèles élaborés par Juvarra et Desgodets.

À partir de 1735 se manifeste, en France un nouvel intérêt pour l'étude de la basilique Saint-Pierre de Rome. La connaissance approfondie du chef-d'œuvre de la chrétienté était nécessaire à l'élaboration d'un nouveau modèle d'église monumentale française qui devait le surpasser. Soixante ans après les relevés effectués par d'Aviler, quarante ans après la publication du *Templum Vaticanum*²⁷ de Carlo Fontana, et vingt ans après ceux de Desgodets, plusieurs architectes français furent envoyés dans l'*Urbe* pour en exécuter des relevés très précis et fiables. Ainsi, en 1737, pendant que Jacques-Germain Soufflot, François II Franque et Pierre-Gilles Coustillier mesuraient, à Rome, l'église Vaticane et ses statues, à Paris, Jean-Nicolas Servandoni et Pierre-Jean Mariette publiaient un historique de la basilique des origines à son achèvement, accompagné d'un plan de Jacques-François Blondel. De même, l'académicien Marteau proposait à l'Académie Royale d'Architecture ses dessins de la basi-

25. *Ibid.*

26. *Traité de la commodité de l'Architecture*, édition critique en ligne publiée sous la direction de Robert Carvais, cit., 2008-2013, chap. 2, p. 99-102.

27. C. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo...*, Roma, 1694. Cf. G. Curcio (sous la direction de), *Il tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana*, Milano, 2003.

lique. Enfin, Soufflot réalisa un nouveau relevé de la basilique Vaticane lors de son second voyage en Italie, complété par la suite par Pierre-Martin Dumont en 1752.

Dès 1750, les architectes français commencèrent à repenser ces modèles en présentant des projets spécifiquement destinés à Paris. Pierre Contant d'Ivry proposa ses dessins pour la Madeleine, une grande église sur plan basilical avec dôme sur tambour et façade en porche de temple antique²⁸. Enfin, Jacques-Germain Soufflot réinterpréta le thème de l'église monumentale à travers ses plans pour Sainte-Genève²⁹, en syncretisant des références françaises et romaines, antiques, paléochrétiennes voire gothiques et modernes, et en s'inspirant de la cathédrale de Saint-Paul de Londres et de la basilique de Superga de Juvarra. En accord avec les principes de Laugier et Cordemoy, et suivant le modèle de cathédrale monumentale élaboré par Desgodets, Soufflot dessina une église en croix grecque, couronnée d'un haut dôme, précédée d'une façade à porche de temple antique, et une crypte dont les voûtes étaient soutenues par des colonnes doriques grecques, inspirées des temples de Paestum.

Dans l'intérieur de leurs églises, Contant d'Ivry et Soufflot rompaient avec la tradition de la Renaissance, en proposant une structure à colonnes isolées – linteaux supportant la couverture en berceau, comme dans la cathédrale modèle de Desgodets. Soufflot – grâce à son expérience acquise au cours des campagnes de relevés des monuments modernes aussi bien qu'antiques lors de son séjour à Rome – aura la réputation d'avoir ramené en France le « bon » goût des Grecs et des Romains. Ces deux églises s'imposèrent ainsi comme les exemples de l'architecture régénérée³⁰. Le cas de Soufflot est notable. Comme Desgodets, il avait vécu lors de son voyage à Rome l'expérience du contact direct avec les modèles antiques et modernes. Son lien avec l'Académie de Saint-Luc, établi lors de son premier séjour à Rome de 1733 à 1738, reste encore aujourd'hui à étudier. Cependant, le rapprochement entre son projet pour Sainte-Genève et le dessin d'église monumentale présenté par l'architecte Carlo Mondelli lors du concours de l'Académie de 1738, est évident³¹ (ill. 5).

Il faut souligner l'importance, pour la conception de son église monumentale, de la visite de Soufflot à Turin en 1749. En compagnie de Cochin, de Vandières et de l'abbé Le Blanc, Soufflot avait profité d'un guide d'exception : l'architecte royal Benedetto Alfieri. Avec lui, les voyageurs français s'étaient rendus à la basilique de Superga où ils avaient découvert « la beauté de l'édifice », dont la coupole était « faite sur le modèle des Invalides de Paris »³².

28. Cf. J.-L. Baritou e D. Foussard, *Chevetot, Contant, Cabaussard, un cabinet d'architectes au siècle des lumières*, Paris, 1987.

29. Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris, 2004.

30. F. Guidoboni, « Jean-Nicolas Servandoni et Jacques-Germain Soufflot, un parallèle entre deux carrières », C. Ollagnier, D. Rabreau (sous la direction de), *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, Paris, 2015, p. 125-140.

31. Cf. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, cit., 1974.

32. Cf. Ch. Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758) édité en fac-similé avec une introduction et des notes*, Rome, 1991.

Ill. 6 : Jacques-Germain Soufflot (atelier de), *Projet pour l'église Sainte-Geneviève*, élévation de la façade, dessin plume et encre noire, lavis, 430 mm × 485 mm. © Bibliothèque de l'INHA, collection Jacques Doucet, NUM OA 83.

La rencontre de Soufflot avec Alfieri, dont l'importance mériterait d'être approfondie, influença sans doute la production des architectes. Il suffit de comparer la façade de Sainte-Geneviève et le porche à l'antique construit par Alfieri devant l'église Saint-Pierre de Genève (ill. 6). Soufflot, bien avant le triomphe des « nouveaux modernes », apporta ce nouveau regard sur l'Antique qui marqua la deuxième moitié du XVIII^e siècle et ouvrit la porte à la génération suivante, celle de Chalgrin, de De Wailly, de Peyre et de Moreau. Ces architectes – pensionnaires à Rome au cours des années 1750 – furent les protagonistes du *revival* du classicisme en France. Suivant l'exemple de Soufflot, ils cherchèrent à traduire les édifices qu'ils avaient observés à Rome en modèles universels fusionnant les exemples romains antiques – notamment le Panthéon et les thermes de Caracalla et de Dioclétien – avec les modèles grecs découverts depuis peu à Paestum et Herculaneum, et avec la basilique Saint-Pierre et sa colonnade. Le contact avec Piranèse chargea leurs projets d'un caractère visionnaire et onirique, et la synthèse élaborée par Juvarrà et Desgodets dans leurs modèles fut ainsi finalement dépassée.

Francesco GUIDOBONI

Docteur en histoire de l'architecture et de l'art, Sapienza Università di Roma
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne