

« *Exegi monumentum* », la poésie d'architecture à la fin du xviii^e siècle

"*Exegi monumentum* ", architectural poetry in the late
xviiith century

Antoinette Nort

Pour citer cet article

Antoinette Nort, « « *Exegi monumentum* », la poésie d'architecture à la fin du xviii^e siècle », dans *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », dir. Nadja Cohen et Anne Reverseau, Avril 2017, URL : <https://fabula.org/lht/18/nort.html>, article mis en ligne le 15 Avril 2017, consulté le 17 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.1907>

Antoinette Nort, « *Exegi monumentum* », la poésie d'architecture à la fin du xviii^e siècle »

Résumé - Confrontés à une théorie architecturale obsolète, les architectes novateurs de la fin du xviii^e siècle, Claude-Nicolas Ledoux et Étienne-Louis Boullée, tentent de renouveler celle-ci. Il s'agit de créer, de définir, de décrire et de nommer ce qu'est l'architecture. Pour ce faire, ils empruntent à la littérature la diversité de ses genres pour penser une discipline en crise. La poésie est présentée comme un modèle explicite et réfléchi dans cette recherche.

Mots-clés - Architecture, Architecture parlante, Poésie descriptive, Poésie sépulcrale, Sublime, xviii^e siècle

Antoinette Nort, « "*Exegi monumentum* ", architectural poetry in the late xviiith century »

« Exegi monumentum », la poésie d'architecture à la fin du xviii^e siècle

"Exegi monumentum ", architectural poetry in the late xviiith century

Antoinette Nort

Exegi monumentum

« *Exegi monumentum...*¹ » : en plaçant en épigraphe ce vers d'Horace, Claude-Nicolas Ledoux signale d'emblée que son traité *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*² interrogera les liens entre poésie et architecture. Comme Horace, Ledoux joue sur les différents sens du mot « *monumentum* », défini soit comme un « ouvrage d'architecture ou de sculpture édifié pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement » (un tombeau ou une sépulture), soit comme un document écrit. Le dictionnaire de Trévoux définit le monument de pierre ou d'encre comme le « témoignage qui nous reste de quelque grande puissance, ou grandeur des siècles passés, bâtiment élevé pour conférer la mémoire de quelque événement³ ». Un témoignage qui prend tout son sens, en ce qui concerne Ledoux : les quatre cinquièmes de son œuvre bâtie ont été détruites et, fait unique dans la littérature architecturale, l'œuvre de pierre est prolongée par l'œuvre de papier.

Si, comme le souligne Philippe Hamon, les monuments et l'architecture en général sont certainement les référents les plus fréquemment privilégiés et élus par le texte littéraire⁴, à l'inverse, il est plus rare que l'architecture ait employé la métaphore

¹ « J'ai achevé un monument plus durable que le bronze, plus haut que la décrépitude des royales pyramides, et que ne sauraient détruire ni la pluie songeuse, ni l'Aquilon emporté, ni la chaîne innombrable des ans, ni la fuite des âges » Horace, *Ode 30, Odes et Épodes* (44 à 15 av.J.C), I. 3, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

² Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) fut l'un des architectes les plus célèbres de son temps. Protégé de Madame Du Barry, il construisit de nombreux hôtels particuliers à Paris. Architecte du roi il obtint deux vastes chantiers, celui de la Saline d'Arc-et-Senans et celui de la barrière des fermiers généraux que Ledoux baptisa « Les Propylées de Paris ». Incarcéré pendant la Révolution, il n'obtiendra plus aucune commande jusqu'à sa mort. Il a consacré les dernières années de sa vie à la rédaction de *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art des mœurs et de la législation*, publié à Paris chez l'auteur en 1804.

³ Le *Dictionnaire universel français et latin*, connu depuis sous le titre de *Dictionnaire de Trévoux*, a été publié de 1704 à 1771.

⁴ Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au xix^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

poétique pour se définir. C'est au xviii^e siècle que celle-ci s'étend au discours architectural. Sous la plume d'Étienne-Louis Boullée⁵, le palais devient « un poème dont différents poètes auraient fait chacun un chant ». Les édifices publics « devraient être en quelque façon des poèmes » et l'auteur affirme que « l'art de produire des images en architecture provient de l'effet des corps et c'est ce qui en constitue la poésie⁶ ». Jean-Louis Viel de Saint Maux, quant à lui, conçoit l'ordre d'architecture comme « un poème parlant », un livre dans lequel « les Anciens s'instruisaient [...] »⁷. Dans un registre plus lyrique, Claude-Nicolas Ledoux recommande l'enrichissement réciproque des arts :

Enlacez votre savoir avec celui des poètes, secourez-vous mutuellement [...]. [...] si les artistes connaissent tout le profit que l'on peut faire de ces associations fécondes⁸ !

Le recours à la métaphore poétique semble toujours fondamental pour définir et caractériser l'architecture, dans la mesure où elle perdure jusqu'à nos jours. En effet, on retrouve chez les plus grands architectes du xx^e siècle les mêmes expressions, les mêmes comparaisons. Pour Louis Henry Sullivan, Frank Lloyd Wright, Carlo Scarpa, « l'architecture est poésie⁹ ». La métaphore permet d'appréhender un certain domaine d'expérience en utilisant le lexique et la syntaxe d'une discipline artistique différente. Pour enrichir la réflexion et la conceptualisation d'objets nouveaux, pour se penser dans leur complexité, l'architecture et la poésie ont utilisé l'autre discipline comme métaphore, comme métalangage.

En architecture, le contexte historique peut expliquer en partie la nécessité d'utiliser la métaphore poétique pour se définir. En effet, à partir du milieu du xviii^e siècle, l'architecture se trouve confrontée à une véritable crise : celle des modèles, de l'appréhension de l'espace, de la représentation des projets mais aussi celle de l'écriture même du traité. Face à une théorie architecturale obsolète, qui ne correspond plus aux mutations du siècle, les architectes tentent de renouveler non

⁵ Étienne-Louis Boullée (1728-1799) eut la faveur de ses contemporains mais son œuvre sombra rapidement dans l'oubli après sa mort. À cinquante ans, il se détourne de la construction proprement dite pour se consacrer aux projets d'architecture publique. À partir de 1780, il élabore ses grands projets et commence à rédiger *l'Essai sur l'art*. En 1793, il lègue à la nation un projet de traité intitulé *Architecture, Essai sur l'art* et une centaine de dessins formant trente-deux projets qui devaient l'illustrer. Il n'a donc pas édité son essai de son vivant et ce n'est qu'au milieu du xxi^e siècle que celui-ci fut publié. Emil Kaufmann révèle à un public de spécialistes, en 1939, l'apport essentiel de cet architecte dans la pensée architecturale.

⁶ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*. Nous utiliserons comme texte de référence : *Boullée, l'architecte visionnaire et néoclassique*, textes de E-L Boullée, éd. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968.

⁷ Jean-Louis Viel de Saint Maux, « Première lettre », *Lettres sur l'architecture des Anciens et celle des modernes*, 1779-1787, p. 16.

⁸ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, Hermann, 1997, p. 149. Nous utiliserons cette édition comme texte de référence.

⁹ Frank Lloyd Wright, *The Future of Architecture*, New York, Horizon Press, 1953 ; Carlo Scarpa, « L'architecture peut-elle être poésie ? », dans *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 19, 1986, p. 12-17.

seulement le bâti mais aussi la forme textuelle du traité, posant au cœur de la réflexion le problème de la conception. Jusque-là, la dénomination de la discipline se confondait avec celle de son objet, c'est-à-dire la science du bâtir. Pour ce faire, les architectes novateurs tentent de retrouver dans l'Antiquité des exemples d'émancipation plutôt que des modèles à copier et subvertissent le concept classique d'imitation de la nature par la recherche de l'expressivité. L'architecture étend son champ d'investigation et se tourne vers les disciplines sœurs, la peinture et la poésie, pour trouver des solutions inédites. Elles s'influencent mutuellement et ont en commun les mêmes sujets et les mêmes thèmes. Dans cette recherche, la poésie est présentée comme une référence. S'appuyant sur une tradition solide et durable, les architectes novateurs suggèrent des rapports et des glissements entre la poésie et l'architecture. Cette homologie perpétue, entre ces deux moyens d'expression, une connivence profonde que Philippe Hamon situe « au niveau des grandes questions qui seraient communes à la littérature et à l'architecture : question du sens et de sa production, [...] de l'œuvre comme totalité organisée¹⁰ ». Ces interrogations, qui sont essentielles en cette période de « crise » où l'architecture cherche à se libérer du carcan classique, dynamisent les recherches théorique et formelle.

Mais en ce qui concerne la théorie architecturale du xviii^e siècle, il est difficile de définir ce modèle poétique dont se réclament les architectes. Que recouvre, en fait, le mot « poésie » employé par les architectes pour qualifier leur art ? L'architecture étant un art de l'espace, quelle expérience nouvelle se trouve induite par le recours à la poésie ? Ce dialogue entre architecture et poésie provoque-t-il des bouleversements dans la pensée architecturale française ? Pour répondre à ces questions, nous analyserons le concept d'architecture parlante puis l'influence de la poésie descriptive en architecture ainsi que celle de la poésie sépulcrale pour aborder enfin le sublime en architecture. Deux grands architectes retiendront notre attention : Étienne-Louis Boullée et son traité *Architecture, Essai sur l'art*¹¹ ainsi que Claude-Nicolas Ledoux et le seul tome publié de *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*¹².

¹⁰ Philippe Hamon, « La hiérarchie : Littérature et architecture, tout, parties, dominante » dans Philippe Boudon (dir.), *De l'architecture à l'épistémologie. La question de l'échelle*, Paris, PUF, 1991, p. 152.

¹¹ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit.

¹² Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, chez l'auteur, 1804.

Qu'est-ce que l'architecture ?

Boullée s'interroge sur l'essence même de l'architecture et tente d'en définir la spécificité. Il lance le débat dans *l'Essai sur l'art* :

Qu'est-ce que l'architecture ? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir ? Non. [...] Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture [...] ¹³.

Remettant en cause la définition de l'architecture des traités classiques, qui limite l'art de l'architecte à la réalisation concrète des bâtiments dont la finalité est la beauté, Boullée propose de définir l'architecture comme un art de la conception soulignant, de cette manière, l'importance du projet architectural, c'est-à-dire des gravures et du texte. Concevoir est une préoccupation qui se situe en amont de la construction et le premier problème qui se pose au théoricien n'est pas seulement technique. L'architecte se représente l'objet architectural qu'il projette. Il engendre l'idée du bâtiment et effectue un travail mental de création.

L'architecture est un art

Le titre de l'œuvre de Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, exprime avec clarté que l'art est l'essence même de l'architecture. Boullée entend par le mot « art » l'imitation de la nature¹⁴, théorie qui est adoptée par l'ensemble du public et des théoriciens. L'abbé Batteux qui prétend réduire tous les arts à ce principe¹⁵, en exclut cependant les arts dits mécaniques : l'architecture et l'éloquence. Dès lors, les théoriciens de l'architecture, désireux de légitimer leur art à l'égal des arts dits « libéraux » s'efforcent d'inclure l'architecture dans les Beaux-arts. Ils montreront par tous les moyens que celle-ci relève de l'art d'imitation puisqu'elle se réfère à des modèles naturels. La poésie, que *l'Encyclopédie*¹⁶ définit également par cette théorie, devient un des modèles qui permettra cet accès. Germain Boffrand est l'un des premiers à établir une relation sans équivoque entre poésie et architecture dans ce qui se présente comme une application de *l'Art poétique* d'Horace à l'art de bâtir¹⁷.

¹³ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵ Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

¹⁶ Denis Diderot et Didier Le Rond d'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772.

¹⁷ Germain Boffrand, *Le Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*, Paris, Guillaume Cavelier, 1745.

L'application de *l'ut pictura poesis* à l'architecture est un argument décisif dans la légitimation de cet art et dans celle du statut de la profession, et constitue pour l'architecte un objectif susceptible de conférer à son activité cette « dignité intellectuelle qui ennoblit l'art et le distingue d'une pure opération mécanique et manuelle¹⁸ ». L'analogie de l'architecture et de la poésie est affirmée par Boullée, qui s'étonne qu'on se soit peu « appliqué jusqu'à nos jours à la poésie de l'architecture¹⁹ ». Il explicite peu cette expression et le terme est ambigu.

L'architecture parlante

Avant de poursuivre cette analyse, il convient de rappeler que la notion de « poésie » déborde le champ de ce que nous entendons par ce terme actuellement. Quand le traité de l'abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, est publié en 1719, le terme de « poésie » désigne l'ensemble des genres littéraires nobles pris en compte dans les poétiques classiques. Avant la spécialisation du terme de « littérature » qui finira par s'imposer à la fin du xviii^e siècle, on parle plutôt de « poésie », et rarement de littérature, pour désigner l'aspect esthétique des œuvres écrites. C'est pourquoi, lorsque Boullée ou Ledoux établissent une analogie entre poésie et architecture, il faut entendre, en partie, le terme « poésie » au sens large de « littérature » qui peut s'étendre à la notion même de langage. En effet, à la fin du xviii^e siècle et pendant la période révolutionnaire, les architectes œuvrent en commun avec les philosophes à l'édification d'une école de morale dont les monuments, véritables livres de pierre, prolongent les grandes œuvres écrites des sages de l'Antiquité. L'architecture des novateurs se veut alors symbolique et parlante²⁰. Le parallèle langue-langage architectural acquiert, à l'occasion du retour à l'origine²¹, une force nouvelle. Les recherches sur un mode d'expression primitif universel, entreprises par Antoine Court de Gébelin²², ont ouvert des perspectives originales aux théoriciens de la représentation et notamment aux architectes novateurs²³. À partir des formes géométriques, Boullée et Ledoux tentent d'inventer

¹⁸ Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure*, t. 3, Paris, Prault, 1792, p. 87.

¹⁹ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 55.

²⁰ Voir à ce propos le concept d'« architecture parlante » : Jean Starobinski, « Architecture parlante, paroles éternisées », 1789. *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979.

²¹ Les architectes novateurs s'inscrivent pleinement dans la pensée du xviii^e siècle qui est celui de la quête des origines (voir les ouvrages cités ci-dessous).

²² L'œuvre d'Antoine Court de Gébelin, *Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, édité de 1777 à 1796, à Paris chez l'auteur, fournit aux architectes novateurs des éléments historique, archéologique et linguistique essentiels.

²³ Lire par exemple : Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) ; Pierre Louis Moreau de Maupertuis, *Réflexions philosophiques sur l'origine du langage et la signification des mots* (1748) ; Denis Diderot, *Lettre sur les sourds muets à l'usage de ceux qui entendent et de ceux qui parlent* (1751) ; Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1781).

un langage des masses et des volumes dans lequel la sphère, le cube, la pyramide, le cercle, le carré et le triangle sont des signes et leur signifié autant de valeurs morales. Ledoux renchérit sur l'assimilation de l'architecture à la langue en comparant les formes géométriques élémentaires aux lettres de l'alphabet :

Le cercle, le carré, voilà les lettres alphabétiques que les auteurs emploient dans la texture des meilleurs ouvrages. On en fait des poèmes épiques, des élégies ; on chante les dieux ; on élève des temples à la valeur, à la force, à la volupté, on construit des maisons, et les édifices les plus ignorés de l'ordre public²⁴.

Pour Ledoux, par exemple, le cube est la figure de « l'immutabilité », c'est-à-dire de la justice. Les formes sont chargées de significations qui confèrent à l'édifice une lisibilité immédiate afin de « parler aux yeux²⁵ ». À l'instar de Rousseau, il s'agit de retrouver un langage originel :

Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. [...] D'abord on ne parla qu'en poésie ; on ne s'avisait de raisonner que longtemps après²⁶.

C'est donc l'allégorie poétique qui est considérée comme la source de ce langage et devient, de ce fait, la forme d'expression privilégiée d'une humanité non encore corrompue et son étude, l'une des voies que l'on emprunte pour retrouver l'homme de la « nature ». Les spéculations sur une langue architecturale et poétique originelle suggèrent ainsi celle de « poème architectural », c'est-à-dire un langage allégorique premier, signifiant par la façon dont il ordonne les figures élémentaires géométriques qui le composent afin d'en rendre les fonctions morale et sociale évidentes. L'objectif des architectes novateurs est d'inventer ou retrouver, selon eux, un langage des formes dont le pouvoir de représentation directe du signifié soit maximal et qui possède les qualités même du langage originel : métaphorique, immédiat, énergique, efficace, c'est-à-dire celui des « tropes ». Les architectes novateurs vont les employer non seulement dans le discours théorique, mais encore dans les projets architecturaux, en une tentative originale qui a toujours des émules au xx^e siècle²⁷. L'amplification, la transposition et la métaphore sont élevées au rang de procédés architecturaux. Entre autres exemples, dans le projet dessiné du « Tombeau pour les spartiates » de Boullée, le cercueil se dilate pour se

²⁴ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, op. cit., p. 218.

²⁵ *Ibid.*, p. 130. Ledoux emploie la même expression que Rousseau : « Telle est l'écriture des Chinois ; c'est là véritablement peindre les sons et parler aux yeux. » (Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, 1990, p. 74 ; esquissé en 1755, l'ouvrage resta inachevé à la mort de l'auteur. Du Peyrou publia *l'Essai* en 1781). On retrouve la même expression dans l'article « Écriture » de *l'Encyclopédie*.

²⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., 1990, p. 68.

²⁷ Les quatre livres ouverts de la Bibliothèque François Mitterrand de l'architecte Dominique Perrault, par exemple.

transformer en un édifice funéraire. De la même façon, Ledoux amplifie la taille d'un cercle, matériau utilisé par les ouvriers dans leur travail, pour imaginer leur atelier²⁸. Il accroît également la taille des murs du Pacifère (temple de la loi) afin d'y inscrire les lois de la ville de Chaux²⁹. L'édifice devient le discours même ; les murs, sur lesquels sont imprimées les lois, deviennent par métonymie les pages d'un livre. Les tropes littéraires, qui ne constituaient souvent qu'un ornement dans la tradition classique, stimulent l'imagination et ouvrent des perspectives à l'invention architecturale : ils fournissent des pistes vers des idées nouvelles et apportent un supplément d'expression.

L'analogie avec la poésie déborde cependant ce cadre, comme le souligne Ernst Cassirer à propos de l'œuvre du poète anglais Young : « Cette magie de la poésie n'exige ni ne tolère la médiation des idées, car sur son immédiateté repose sa véritable force³⁰ ». Jean-Baptiste Dubos estimait déjà en 1755 dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* que « [l]e véritable moyen de connaître le mérite d'un poème sera toujours de connaître l'impression qu'il fait³¹ ». La qualité d'un poème se juge à l'aune de l'effet qu'il produit sur son lecteur. Intégrant cette nouvelle conception de la poésie, l'expressivité devient la clef de voûte de l'édifice architectural théorique. L'architecture devient « l'art de nous émouvoir³² » par l'organisation des formes, des masses et de la lumière. Un siècle et demi plus tard, Edgar Allan Poe ne dira pas autre chose de la poésie :

La valeur d'un poème est en raison directe de sa puissance d'émouvoir et d'élever.
... La dose d'émotion nécessaire à un poème pour justifier ce titre ne saurait se soutenir dans une composition d'une longue étendue.

Par ailleurs, dans l'article « Idéal » du supplément de *L'Encyclopédie*, François Jean de Chastellux souligne qu'au nombre des moyens de l'art, nous retrouvons l'abstraction mais accompagnée dans ce contexte de l'exagération — ce qui modifie la notion d'idéal. Il s'agit de supprimer ou de modifier les détails susceptibles d'affaiblir l'impression qui doit être provoquée et de choisir ce qui est significatif en vue de susciter un effet maximum. Boullée recourt au modèle rhétorique de l'hyperbole, de l'abstraction et du dépouillement pour atteindre ce but. Les projets de cénotaphe, de métropole, de palais national, de muséum illustrent

²⁸ Atelier des cercles, planche 88, p. 299.

²⁹ Jean-Marie Pérouse de Montclos (éd.), *Boullée, l'architecte visionnaire et néoclassique*, op. cit. L'auteur cite le député Armand de Kersaint : « La confiance qu'il est nécessaire d'inspirer sur la stabilité de nos nouvelles lois s'établira par une sorte d'instinct sur la stabilité des édifices destinés à les conserver et à en perpétuer la durée ». Il précise aussi : « On pourrait citer vingt projets de l'époque révolutionnaire où se retrouve la métaphore des lois imprimées sur la muraille. » (*Ibid.*, p. 117, note 100).

³⁰ Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières* (1932), trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1990, p. 401.

³¹ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Pissot, 1755, p. 381.

³² Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 31.

magnifiquement cette recherche de démesure et d'abstraction géométrique visant à l'énergie des formes et à la perception immédiate de l'objet.

Dans ses réflexions sur la poésie dramatique, Denis Diderot exprime également l'idée d'un modèle plus grand que nature. Pour l'auteur, l'artiste dramatique ne peut traduire les sentiments sans les faire passer par un modèle rhétorique qui a pour effet de les agrandir. Jacques Chouillet précise :

L'énergie de langage est en proportion inverse de la quantité de discours, on est en droit de supposer que le discours qui se réduirait à un mot, à un geste ou même au silence total, serait, de tous les modes le plus énergique³³.



Étienne-Louis Boullée, Cénotaphe en forme de pyramide tronquée, dessin. Source : Bnf, Gallica.

Il semble que nous avons l'équivalent de ce silence dans les projets de Boullée. En effet, les projets de cénotaphes se fondent sur le concept de l'absence, d'un manque de matière affirmant la présence du vide. Le volume, et non la masse, est la référence d'un espace organisé par le laconisme de quelques lignes. Le vide et l'épuration des lignes, poussés à l'extrême limite de la représentation, trouvent dans le surdimensionnement un moyen d'exalter l'esprit dramatique de la structure. C'est une perception spatiale inédite dans la construction de l'espace. Au silence signifiant de Diderot (entendons un mode d'expression qui ne comporterait ni geste ni parole) coïncide, à notre avis, le vide signifiant ou l'absence signifiante des projets de Boullée.

Outre l'épuration et l'abstraction, la quête d'expressivité en architecture conduit à appréhender l'espace par la lumière. Explorer les potentialités de ce que le couple ombre-lumière contient en puissance est une découverte que Boullée revendique dans le texte :

L'art de nous émouvoir par les effets de la lumière appartient à l'architecture, car dans tous les monuments susceptibles de porter l'âme à l'horreur des ténèbres ou

³³ Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, p. 32.

bien, par ses effets éclatants, à la porter à une sensation délicieuse, l'artiste qui doit connaître les moyens de s'en rendre maître, peut oser se dire : je fais la lumière³⁴.

Il s'agit d'un concept de la lumière à même de générer des émotions et des sentiments chez le spectateur et non pas seulement d'une lumière éclairage. Cette question est toujours essentielle dans la recherche architecturale contemporaine³⁵.

La référence à la poésie dans les projets de bâtiments, que ce soit aux figures de style ou à la poésie dramatique, permet de concevoir l'architecture en écart avec la tradition. La recherche d'autres effets expressifs qui ne sont pas liés ni à l'ornementation traditionnelle, ni aux cinq ordres (dorique, ionique, corinthien, composite, toscan) qui constituaient le passage obligé des traités classiques, ouvre la réflexion architecturale à des questions d'ordre non plus technique, mais conceptuel voire spirituel. Un autre facteur, qui nous semble important dans la remise en cause de la tradition classique, est celui des thématiques empruntées à la poésie du siècle. Celles-ci vont subvertir la notion même d'imitation de la nature.

Les poésies descriptive et sépulcrale

« Ô nature, qu'il est bien vrai de dire que tu es le livre des livres, la science universelle³⁶ ! ». Rappelons qu'au siècle des Lumières, tous les arts se réclament de la nature. La notion de nature a pris des significations nouvelles du fait de la révolution scientifique des xvii^e et xviii^e siècles. En poésie, ce naturalisme se manifeste dans un genre nouveau : le poème descriptif qu'Édouard Guilton présente comme une « sorte de phénoménologie de la nature » où convergent la pensée et l'imagination du siècle³⁷. L'impulsion anglaise a été décisive dans l'émergence de ce genre nouveau en France. L'influence de cette poésie commence dès le début du xviii^e siècle et ne cesse de croître jusqu'en 1760. À l'imitation des Anglais, il s'agit de nommer les choses, de désigner précisément les éléments d'un paysage et de les peindre poétiquement, d'en rendre la description visuelle. Se réclamant du modèle de la nature, les poètes français, Saint-Lambert, Colardeau, Dorât, Roucher, Delille, Lemierre vont décrire le spectacle de la nature. L'observation de la nature (qui

³⁴ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 31.

³⁵ Le Corbusier ainsi que Louis I. Kahn ont accordé à la lumière et à la relation espace/lumière une extrême importance notamment en ce qui concerne l'expression. Le Corbusier avait souligné combien le rapport lumière/espace représente un des éléments expressifs les plus importants de la démarche du projet (Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Crès, 1923).

³⁶ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 75.

³⁷ Édouard Guilton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 66-72. Voir également Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierson (dir.), *La Poésie scientifique de la gloire au déclin*, Montréal, Épistémocritique, en ligne, 2014. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00932985/document>.

permet de montrer des choses qui n'avaient pas de dignité poétique) renouvelle, dans la pratique, certaines des normes ou des conventions poétiques. C'est Jacques Delille, l'ami de Ledoux, qui en est le représentant le plus célèbre. Ledoux n'hésite pas à insérer dans son traité d'architecture des passages poétiques empruntés aux *Jardins ou l'art d'embellir les paysages* de son ami poète, dont il adopte non seulement les thèmes, les objets, les images, les expressions, mais encore les apostrophes au lecteur. Comme dans le poème descriptif, les paysages, les scènes champêtres, les fleurs et les animaux s'offrent au lecteur qui est constamment sollicité et entraîné avec insistance sur le site évoqué par les impératifs « Voyez », « Jetez les yeux » et par l'utilisation des déictiques spatiaux « ici » et « là » :

Jetez les yeux sur les sites environnants, vous voyez des champs cultivés, dont la récolte fidèle suffit aux besoins journaliers. [...]

On voit d'un côté l'horizon borné par les montagnes, de l'autre, les masses arrondies du noyer, le peuplier pyramidal, et des fonds assourdis qui préparent l'immensité [...] ³⁸.

L'œil partout satisfait, partout se promène, partout se repose ; il est ramené par l'attrait qui lie l'art à la nature ³⁹.

Dans la prose de Ledoux, comme dans les vers de Delille, le regard du lecteur est invité à se déployer dans l'espace. Ledoux donne à son lecteur l'illusion d'une architecture virtuelle ancrée dans la matérialité d'une nature qui s'expose aux regards et qui participe du projet architectural. En imitant le poème descriptif, son discours partage avec celui-ci une même volonté de donner à voir une nature, qui n'est plus une abstraction et qui peut être décrite dans sa concrétude par des images précises. Elle se laisse ainsi admirer en une expansion du regard par un lecteur-spectateur subjugué par cet univers sensible.

L'art étant entendu comme en continuité parfaite avec la nature, la description et l'observation de celle-ci ouvre des perspectives nouvelles pour l'architecture. Ainsi Boullée, en scrutant la nature, et en décrivant ce qu'il voit, entend-il expliquer sa démarche créatrice :

Me trouvant à la campagne, j'y côtoyais un bois au clair de la lune. Mon effigie produite par la lumière excita mon attention [...] [L]'effet de ce simulacre me parut d'une tristesse extrême. Les arbres dessinés sur la terre par leurs ombres me firent la plus profonde impression. Ce tableau s'agrandissait par mon imagination. J'aperçus alors tout ce qu'il y a de plus sombre dans la nature. Qu'y voyais-je ? La masse des objets se détachant en noir sur une lumière d'une pâleur extrême. La nature semblait s'offrir, en deuil, à mes regards. Frappé des

³⁸ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, op. cit., p. 59-60. Il s'agit d'une partie du texte décrivant le « Logement du charpentier de la graduation. Son atelier : plan, coupe, élévation ».

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

sentiments que j'éprouvais, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture. J'essayai de trouver un ensemble composé par l'effet des ombres⁴⁰.

L'idée de la forme naît donc d'un rapport direct à la nature et ne demande plus la médiation de la tradition. L'architecte envisage son activité d'une manière entièrement nouvelle : il s'inspire d'un paysage, comme un peintre, ou le décrit comme le poète afin d'en produire des « images » architecturales sensibles et de créer des formes encore jamais vues.

S'inspirant d'un thème poétique en vogue au xviii^e siècle, Boullée observe les variations de la nature suivant les saisons. À l'aube du siècle, le premier poète à se saisir de ce thème est l'Écossais James Thomson (1700-1748), dont le recueil poétique intitulé *The Seasons* fut publié à Londres en 1730, puis imité en France par *Les Saisons* de Saint-Lambert (1769). Citons également *Les Quatre Saisons* de François-Joachim de Pierre de Bernis, sans oublier *Les Trois Règnes de la nature* de Delille. La description des changements de la nature offre un supplément visuel qui fait de la nature un spectacle à tableaux multiples. Ces spectacles changeants proposent, à ceux qui savent observer, des images susceptibles non seulement de renouveler une vision du monde jusqu'alors très abstraite mais aussi de susciter des sentiments et des émotions. Boullée consacre un chapitre essentiel de *l'Essai* intitulé « Caractère » à l'observation des variations de formes, de couleurs, et de lumière que les quatre saisons produisent sur la nature, ainsi qu'à leur application en architecture. Il ouvre ce chapitre en définissant ce qu'il entend par le concept clef de caractère⁴¹, mettant en relation « le regard » porté sur un objet, « le sentiment » éprouvé face à l'objet et la manière dont cet objet affecte l'homme. Dans la suite du chapitre, il présente et caractérise les différentes saisons par des images bien précises (images de la perfection, ravissante, riante et gaie, sombre et triste, de l'étendue⁴²) en montrant que chaque saison propose un spectacle différent qui génère des sensations chez l'homme. L'été, pour ne citer qu'un exemple, est « l'image de la perfection », une saison dans laquelle « les objets ont acquis la précision des formes », dont les « couleurs sont vives et brillantes », et qui, en offrant « le tableau de la magnificence », suscite la joie un sentiment d'admiration⁴³.

Boullée fonde sa théorie architecturale en transposant le thème poétique en vogue de l'observation de la nature et de ses variations suivant les saisons, dans lequel un certain type de sensibilité émerge. Chaque spectacle de celle-ci affecte d'une façon singulière l'homme. L'architecte devra donc concevoir des édifices qui seront en

⁴⁰ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 140.

⁴¹ Voir Werner Swambien, *Symétrie, goût, caractère*, Paris, Picard, 1986.

⁴² Il n'y a pas moins de quatorze occurrences du mot « image » dans le chapitre, ce terme est récurrent dans tout l'ouvrage.

⁴³ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 74.

mesure d'émouvoir, d'attrister, de bouleverser, de mettre en joie, de frapper par leur forme, leur situation, leur couleur et par les jeux de lumière. L'architecte, comme le poète, pense en images : il discerne dans les choses des rapports justes mais qui ne sont pas évidents. Ces rapports seront susceptibles de produire une gamme d'émotions que l'architecture doit sublimer. Ainsi cette thématique poétique qui articule un principe d'organisation et un système de valeurs contamine-t-elle la création architecturale de Boullée.

D'autres isotopies (l'obscurité, la nuit, les tombeaux et les cimetières venus de la poésie nocturne et sépulcrale anglaise du xviii^e siècle) viennent également nourrir cette recherche d'expression architecturale. Les maîtres incontestés du genre sont Edward Young avec *Les Nuits (Night Thoughts)*, James Hervey dont les *Meditations among the Tombs* introduisent un cadre nouveau aux évocations nocturnes, celui des cimetières, et enfin Thomas Gray dont *l'Élégie écrite dans un cimetière de campagne* inspire Delille qui reprend les thèmes les plus importants de celle-ci dans le chant IV des *Jardins*. Grâce aux traductions de Le Tourneur, le succès des trois poètes est considérable en France au xviii^e siècle. Leur renommée est européenne⁴⁴. C'est plus précisément dans les projets de cénotaphe et de porte de cimetière de Boullée et dans le projet du cimetière de la ville virtuelle de Chaux mais aussi dans le texte même du traité de Ledoux que se tissent des liens entre poésie nocturne et sépulcrale en architecture. Ledoux, qui a structuré son traité en plusieurs jours, commence ou bien clôt chaque journée par une évocation de la nuit. Il décrit les phénomènes naturels à la fin du premier jour⁴⁵. Il développe des thèmes inimaginables en architecture, ceux du sommeil et du réveil, en y associant le champ lexical de la tristesse.

Déjà le monde se livrait au sommeil, déjà il éloignait les recherches oiseuses du jour [...] ⁴⁶.

Ici le ciel s'endort d'un triste et long sommeil ; il abandonne le roi du jour, et s'enveloppe de son réseau funèbre⁴⁷.

Dans le projet de cimetière, en un texte exalté et énigmatique, Ledoux associe l'imagerie macabre du jugement dernier à une célébration cosmique de la nature. Les allusions aux « ténèbres profondes », aux « dédales obscurs » et au « noir séjour où finit la grandeur », confèrent au texte une dimension angoissante qui rappelle, selon nous, la première *Nuit* de Young. L'auteur emprunte de nouveau à son ami Delille de nombreuses expressions (« les antres affreux », « les gouffres », « le

⁴⁴ Voir Paul van Tieghem, *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au xviii^e siècle* (1921), Genève, Slatkine, 1970.

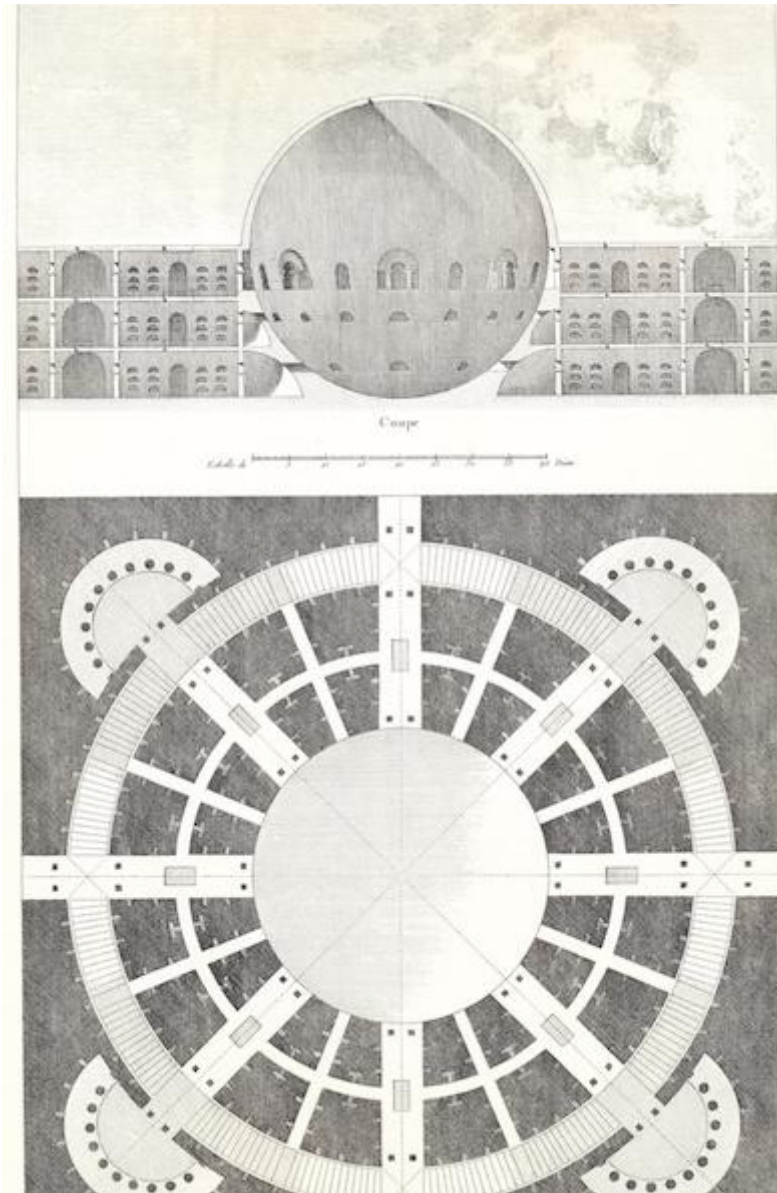
⁴⁵ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, op. cit., p. 41.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 410.

deuil », « le linceul », « les profondeurs ») pour situer le cadre « lugubre » de ce cimetière qui est une ville dans la ville :

La terre s'entrouvre pour découvrir les antres de la mort ; tant que nous sommes, elle n'est pas encore, quand elle est, nous ne sommes plus ; les maux en foule se pressent, tombent dans ses profondeurs [...] ⁴⁸.



Coupe et plan du cimetière de la ville de Chaux.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 325.



Planche n° 100 de *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art des mœurs et de la législation*. Élévation du cimetière de la ville de Chaux.

Les trois projets dessinés (plan, coupe et élévation⁴⁹) proposent trois visions de ce séjour des morts : le plan reproduit le tracé circulaire et rayonnant de la cité des vivants alors que l'élévation, représentant le système solaire, invite le lecteur à méditer sur la naissance du monde. Pour Boullée, c'est l'architecture funéraire qui « demande plus particulièrement que toute autre la poésie de l'architecture⁵⁰. » Cette innovation soulignera la hardiesse de la conception qui met en évidence la structure de l'édifice et l'utilise en tant que facteur esthétique :

En réfléchissant sur tous les moyens dont je devais me servir pour rendre mon sujet, j'entrevis que les proportions basses et affaissées étaient les seules que je pourrais employer. Après m'être dit à moi-même que le squelette de l'architecture est une muraille absolument nue et dépouillée, il m'a semblé que pour rendre le tableau de l'architecture ensevelie, je devais faire en sorte qu'en même temps que ma production satisferait dans son ensemble, le spectateur présumât que la terre lui en déroberait une partie⁵¹.

Tout aussi innovant est le sentiment de tristesse provoqué par les matériaux utilisés, par l'absence de couleur, le jeu des ombres et le noir érigés en principe de création pour évoquer le « tableau lugubre de l'architecture » :

Il ne me paraît pas possible de concevoir rien de plus triste qu'un monument composé par une surface plane, nue et dépouillée, d'une matière absorbant la lumière, absolument dénuée de détails et dont la décoration est formée par un tableau d'ombres dessiné par des ombres encore plus sombres⁵².

⁴⁹ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁰ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, *op. cit.*, p. 136.

⁵¹ *Ibid.*, p. 138.

⁵² *Ibid.*, p. 141.

L'obscurité qui était considérée comme un trait négatif dans l'esthétique classique, est érigée en valeur positive. En étendant la gamme des émotions grâce à la poésie des tombeaux et de l'obscurité, en voulant imprimer aux édifices un « caractère » tel qu'il suscite chez les spectateurs les mêmes sentiments d'inquiétude, d'étonnement, de terreur, de vénération que l'homme éprouve devant « l'incommensurable » de la nature, Boullée et Ledoux mettent en défaut la notion de positivité de la théorie classique⁵³. Les espaces neutres de l'architecture classique se chargent d'un faisceau d'émotions que la forme des édifices, l'obscurité, le jeu des ombres, et les matériaux utilisés rendent perceptible. La prise en charge de ces thématiques poétiques est le signe d'une option décisive et l'indice d'une mutation.

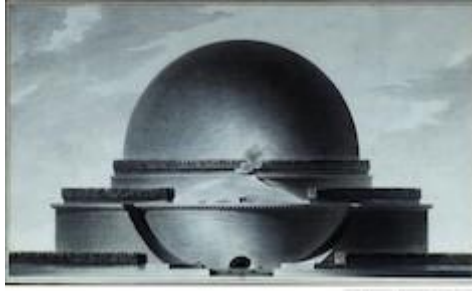
Le sublime

À ces jeux de lumière et d'ombres, de transparence, de vides et de pleins, amplifiés par les effets des matériaux, des masses et des surfaces s'ajoute la quête d'une architecture toujours plus expressive, toujours plus énergique. Cette expérimentation d'une architecture visionnaire qui, à l'égal de la poésie, s'apparente à un langage originel, entraîne les architectes à imaginer des projets architecturaux aux frontières même de la représentation et de la possibilité de construire. En effet, les conceptions de Ledoux et Boullée sont proches du sublime d'Edmund Burke⁵⁴. Ce qui semble le plus frappant chez Boullée, c'est le rejet des proportions classiques sur lesquelles repose la notion de beau idéal. « Ce qui distingue le beau du sublime, selon Mendelssohn c'est une différence d'échelle⁵⁵ ». Il utilise le procédé consistant à opposer la petite taille des personnages représentés à l'immensité des constructions dans lesquelles ils évoluent, ce qui produit chez le spectateur un sentiment d'inquiétude et de malaise. L'hypertrophie de ses édifices rend dérisoire la taille des personnages en une mise en scène dramatique. Les relations d'échelle entre personnage et environnement sont perturbées. Cette démesure inquiétante, mise en évidence par le changement d'échelle, s'exprime avec force lorsque Boullée assigne au lecteur une place en contrebas de telle sorte que le monument s'ouvre par un large mouvement de contre-plongée.

⁵³ Sur la notion de positivité dans la théorie classique, voir Jacques Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974.

⁵⁴ Baldine Saint Girons estime que la description phénoménologique est largement empruntée à Burke par le biais de *L'Art des jardins modernes* de Watelet (Baldine Saint Girons, *Esthétique du xviii^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990, p. 583).

⁵⁵ Cité par Jacques Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, *op. cit.*, p. 174.



Étienne-Louis Boullée, dessin, cénotaphe de Newton n°14 (élévation géométrale). Source : Bnf, Gallica.

Dans le projet dessiné du cénotaphe à Newton ci-dessus et l'agrandissement d'un détail (où l'on distingue les personnages près de la porte du monument réduits à une taille infime), on perçoit à quel point la démesure du projet excède le cadre d'une représentation réaliste.

Rappelons que dans la théorie classique, l'objet beau est celui qu'on peut percevoir d'un seul coup d'œil. À partir du moment où l'objet ne peut plus être perçu dans sa totalité, il cesse d'être beau. Il acquiert une grandeur en étendue qui dépasse la mesure, il entre dans la catégorie de l'incommensurable. C'est alors qu'il produit dans l'âme cette terreur propre au sublime de grandeur. S'intéressant aux dimensions architecturales, Burke estime que : « De grandes dimensions semblent nécessaires pour atteindre le sublime dans les édifices⁵⁶. » Nous avons déjà vu que les projets de Boullée étaient de taille colossale : il veut agrandir encore la perception que pourraient avoir d'éventuels spectateurs de ces édifices par des phénomènes d'illusion d'optique et d'effets de perspective. Burke préconise pour obtenir de tels effets la notion « d'infini artificiel⁵⁷ » qui « abuse le spectateur⁵⁸ ». Faisant écho aux propos de Burke pour qui « [a]ucun n'ouvrage n'est grand qu'autant qu'il trompe », Boullée met en œuvre ce procédé dans le projet de « Basilique » et dans celui du « Cénotaphe à Newton ». D'autres analogies entre certaines réflexions de Boullée et celles de Burke à propos du sublime sont frappantes : même importance accordée à l'immensité, à la fonction de l'illusion dans l'art pour rendre une œuvre expressive, à la suppression des ornements et de la répétition du même pour évoquer un infini artificiel en architecture, au « vaste » et à la totalité illimitée, au sentiment de terreur devant l'infinité de la nature et de l'inconcevable, au rôle de l'obscurité pour remplir l'âme du spectateur d'étonnement. Selon Burke, « pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire⁵⁹ », car « l'obscurité est terrible par sa propre nature⁶⁰ ». Il

⁵⁶ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), éd. et trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 120.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 120.

nous semble que Boullée, reprenant à son compte cette hypothèse⁶¹, établit un lien entre cette conception nouvelle de l'architecture et avec ce que Diderot dit de la poésie qui « veut quelque chose d'énorme, de sauvage de barbare. » La règle du poète est de « se jeter dans les extrêmes⁶². » Cette énergie et cette force de transgression, ce brouillage des catégories et ce mélange des genres présents également chez Ledoux contribuent à l'élaboration du sublime situé au cœur de la poésie romantique⁶³.



Étienne-Louis Boullée, entrée pour un cimetière. Source : Bnf, Gallica.

Ce n'est pas l'architecture romantique qui s'inspirera de cette théorie novatrice puisque celle-ci, décriée puis oubliée au xix^e siècle, n'a été redécouverte qu'au siècle suivant⁶⁴. En effet, depuis le milieu du xx^e siècle, nombreux sont les architectes comme Sullivan, Le Corbusier, Kahn, Madec, Scarpa ou Bofill qui s'inscrivent dans la droite ligne des réflexions ébauchées par Boullée et Ledoux. Louis Kahn, qui exprime toute son admiration pour Boullée et Ledoux dans l'introduction du catalogue de l'exposition consacrée aux « architectes visionnaires » à Houston⁶⁵, utilise, deux siècles plus tard, les formes géométriques que les deux architectes avaient sublimées, en les combinant afin d'obtenir une construction articulée dans laquelle la structure statique intervient de façon organique dans la définition de l'espace⁶⁶. La référence à la poésie est toujours prégnante dans les écrits des architectes contemporains, par exemple Renzo Piano qui choisit de mêler les disciplines artistiques dans ces projets afin de franchir les frontières :

Mon grand ami Luciano Berio disait, à propos de mon travail, que parfois l'architecture parle et que parfois elle chante. Qu'est-ce que cela veut dire ?
Ça veut dire que l'architecture s'exprime avec un langage qui quelquefois, en allant

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁶¹ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 127.

⁶² Denis Diderot, *De la poésie dramatique* (1758), dans *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1988, p. 259.

⁶³ Sur le romantisme des Lumières, voir Jean Fabre, *Lumière et romantisme*, Paris, Klincksieck, 1963.

⁶⁴ Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier* (1933), Paris, Seuil, 2002.

⁶⁵ Jean-Claude Lemagny, *Visionary Architects*, catalogue de l'exposition, Houston, University of St Thomas, 1968.

⁶⁶ Louis Kahn s'est inspiré d'une planche de *L'Architecture* de Ledoux (planche 87) pour le projet de la synagogue Adath jeshurun construite à Philadelphie, aux USA en 1954. Voir Luca Rivalta, *Louis I. Kahn. La construction poétique de l'espace*, Paris, Le Moniteur, 2003, p. 78.

au-delà de l'aspect rationnel, logique, philosophique peut devenir poétique et chanter⁶⁷.

Bien que, comme au xviii^e siècle, la référence à la poésie ne se limite pas à la métaphore, la signification du mot reste aussi floue. Le mot « poésie », employé par Boullée et Ledoux, outrepassa le sens métaphorique. Il est parfois de sens étendu avec le concept d'architecture parlante et l'assimilation de l'architecture à la langue, parfois de sens restreint avec les tropes qui se matérialisent dans les projets dessinés. Cette polysémie, qui permet de mettre en lumière un champ diffus de problèmes et de questions, constitue une véritable méthode heuristique pour penser l'architecture. Les recherches esthétiques propres à la poésie descriptive et sépulcrale du siècle ont influencé, voire contaminé la logique projecturale du traité. L'exigence d'expressivité conduit l'architecture à des solutions limites et met à mal la théorie de l'imitation. L'architecture comprise uniquement en tant qu'art, c'est-à-dire en séparant la conception de l'exécution, conduit à un écart, voire à une rupture. Si dans le poème l'émotion est liée à la résonance et à la composition (elle doit être inscrite dans la texture même du texte), c'est dans la forme, la lumière et la matière que l'architecture fait naître l'émotion. C'est pourquoi le regard des spectateurs et des lecteurs sur l'objet architectural et sur le monde de cette fin du xviii^e siècle en pleine mutation s'en trouve profondément transformé. À partir d'une expérience émotionnelle de l'espace les architectes imaginent une construction poétique de l'espace.

⁶⁷ Renzo Piano, *La Désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007, p. 159.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres du xviii^e siècle

Batteux Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

Boffrand Germain, *Le Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*, Paris, Guillaume Cavelier, 1745.

Burke Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), éd. et trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.

Boullée Étienne Louis, *Architecture. Essai sur l'art*, éd. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968.

Diderot Denis, *De la poésie dramatique* (1758), dans *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1988.

— et Le Rond d'Alembert Didier (dir.), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772.

Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Pissot, 1755.

Court de Gébelin, *Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, Paris, chez l'auteur, 1777-1796.

Ledoux Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art des mœurs et de la législation*, Paris, chez l'auteur, 1804. Également en ligne ; URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857284/f1.image>.

Rousseau Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* [1781], Paris, Gallimard, 1990.

Viel de Saint Maux Jean-Louis, *Lettres sur l'architecture des Anciens et celle des modernes*, Bruxelles, 1779-1787.

Watelet Claude-Henri et Levesque Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure*, t. 3, Paris, Prault, 1792.

Ouvrages consultés :

Cassirer Ernst, *La Philosophie des Lumières* (1932), trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1990.

Chouillet Jacques, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984.

—, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974.

Fabre Jean, *Lumière et romantisme*, Paris, Klincksieck, 1963.

Guitton Édouard, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974.

Hamon Philippe, *Expositions : littérature et architecture au xix^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

« Exegi monumentum », la poésie d'architecture à la fin du xviii^e siècle

—, « La hiérarchie : littérature et architecture, tout, parties, dominante » dans Philippe Boudon (dir.), *De l'architecture à l'épistémologie. La question de l'échelle*, Paris, PUF, 1991.

Kahn Louis I., *Silence et lumière*, Paris, Linteau, 1996.

Kaufmann Emil, *De Ledoux à Le Corbusier* (1933), Paris, Seuil, 2002.

Lemagny Jean-Claude, *Visionary Architects*, Houston, University of St Thomas, 1968.

Louâpre Muriel, Marchal Hugues et Pierson Michel (dir.), *La Poésie scientifique de la gloire au déclin*, Montréal, Epistémocritique, en ligne, 2014. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00932985/document>.

Piano Renzo, *La Désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007.

Saint Girons Baldine, *Esthétique du xviii^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990.

Rivalta Luca, *Louis I. Kahn. La construction poétique de l'espace*, Paris, Le Moniteur, 2003.

Scarpa Carlo, « L'architecture peut-elle être poésie ? », dans *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 19, 1986, p. 12-17.

Starobinski Jean, « Architecture parlante, paroles éternisées », 1789. *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979.

Swambien Werner, *Symétrie, goût, caractère*, Paris, Picard, 1986.

van Tieghem Paul, *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au xviii^e siècle* (1921), Genève, Slatkine, 1970.

PLAN

- [Exegi monumentum](#)
- [Qu'est-ce que l'architecture ?](#)
 - [L'architecture est un art](#)
 - [L'architecture parlante](#)
- [Les poésies descriptive et sépulcrale](#)
- [Le sublime](#)

AUTEUR

Antoinette Nort

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : antoinettenort@yahoo.fr