Haussmannisation de Paris

# I) La politique instaurée par Napoléon III

## a) Le plan du prince Louis Napoléon

Du point de vue politique, le régime instauré par le prince Louis Napoléon Bonaparte présente une évolution unique puisqu’il est passé de la dictature à un régime de monarchie limitée. Ce qui est également unique dans l’histoire et forme une des ses autres particularité c’est l’intérêt que ce régime politique a porté à l’architecture ; cela il le doit à Napoléon III lui – même. Ce fut grâce à la protection impériale que cet art se développa au cours de la période allant de 1851 à 1870, à travers l’Empire, pour se faire remarquer par l’innovation de ses conceptions, le développement urbain et la rénovation des édifices.

« *L’empereur protégea si bien cet art qu’on peut se demander comment des monuments tellement visités et si vantés du point de vue architectural, demeurent ignorés dans les manuels de base de l’histoire, de l’histoire de l’art et dans les biographies qui concernent l’histoire* »[[1]](#footnote-1). Un contemporain, Merruau, notait le contraste entre 1848 et 1852 : « *Ce n’était plus des bandes d’insurgés qui parcouraient la ville, mais des escouades de maçons, de charpentiers, d’ouvriers de toutes sortes, allant à leurs travaux* »[[2]](#footnote-2)

Refaire le plan de la ville et repenser son architecture jouaient maintenant un rôle important dans les réformes entreprises après 1848, car ils devenaient l’un des éléments de l’exercice même du pouvoir. Le régime issu du coup d’Etat de Napoléon III, trouvait toute son incarnation dans l’architecture, car les autres arts étaient peu appréciés par l’empereur ; en homme bien de son temps il ne croyait qu’à ce qui était utile et efficace. Hortense Cornu disait à ce propos que « *L’empereur ne pouvait supporter la poésie française. Il restait insensible aux vers de Racine* ». Quant aux talents artistiques fréquentant la cour, ils n’étaient pas toujours de la meilleure qualité, ni les plus innovants pour le moins. Ainsi en va – t il de la préférence donnée à Winterhalter, plutôt qu’à Millet, pour le titre de peintre officiel, ce qui traduit un évident conservatisme en cette matière. Notons aussi que les auteurs des « *Fleurs* *du mal* » (Baudelaire) et de « *Madame Bovary* » (Gustave Flaubert) furent poursuivis devant les tribunaux impériaux, leurs écrits ayant été jugés scandaleux. « *Napoléon III ne défendit pas les poètes mais il se croyait être quelque chose comme architecte et il n’était intéressé que par l’architecture*»[[3]](#footnote-3).

Bien que Napoléon III, qu’il est impossible de définir comme un homme de grande culture, n’ait pas eu lui – même de connaissances particulières en matière de peinture, et s’il ne la comprenait pas, il ne la rejetait pas et ne la méprisait pas pour autant ; la protection qu’il lui apporta est connue par l’exemple du « Salon des refusés ».

Rappelons en le contexte :

En 1863, la peinture était depuis quelques années le champ clos où évoluaient rois mouvements artistiques puissants, le Néo – clacissisme, le Romantisme, et le Réalisme. La situation était rendue encore plus compliquée par le fait que l’art était, plus que jamais, placé sous le patronage des bourgeois conservateurs. Ils voyaient dans les œuvres d’art des symboles de leur réussite et de leurs succès financiers. Bien que leurs connaissances en art aient été limitées et dominées par leur conservatisme, ils se montraient résolument hostiles à tout ce qu’ils ne comprenaient pas. Leur préférence allait à de vastes toiles historicisantes dépeignant des scènes de terreur, de carnage, de tortures et de mort violente ; à des nudités roses ou blanches ou à des scènes familiales que l’on pouvait aisément qualifier de sirupeuses.

Dans ses goûts, le public bourgeois se contentait de suivre ceux de l’ »Ordre établi » artistique de cette époque. Le noyau dur de cet « Ordre établi » était constitué par l’Académie des Beaux Arts à laquelle appartenaient la plupart des peintres français connaissant un vrai succès commercial. Presque tous avaient été formés soit au style néo – classique, soit au style romantique adouci ; ils menaient à leur guise tous les débats sur l’art. Membres de l’Académie, ils choisissaient les peintres dont les tableaux seraient achetés par l’Etat, ceux qui en recevraient des commandes pour des décorations murales, et ceux qui seraient admis dans l’institution officielle d’enseignement de l’Académie, l’Ecole des Beaux Arts. Ce sont eux aussi qui choisissaient les peintures qui seraient accrochées aux cimaises du Salon organisé par l’Académie, cette exposition patronnée par le gouvernement et qui jouait un rôle de premier plan dans la formation du goût du public. Dans les années qui suivirent sa création, au XVIII eme siècle, le Salon officiel avait exercé une excellente influence sur la peinture française, stimulant l’intérêt à l’égard de l’art et donnant à de jeunes peintres une chance de faire connaître leurs tableaux. Mais son fonctionnement finit par se dégrader devenant de moins en moins bon au cours du XIX eme siècle, lorsque l’art et l’Etat n’eurent plus les mêmes intérêts.

Le Salon avait atteint des proportions déraisonnables. Entre 1806 et 1848, le nombre des tableaux y était passé de 707 à 5180. En outre il s’était détérioré au point de n’être plus que la vitrine de peintres académiques bien peu inspirés ; le souci principal des membres du jury était devenu d’assurer la représentation de leurs élèves et d’empêcher l’admission de peintres s’écartant des formules enseignées à l’Académie. L’originalité ou l’esprit d’innovation étaient des fautes inadmissibles et les œuvres stéréotypées du Salon n’avaient plus aucun rapport avec les courants intellectuels de l’époque. C’était, selon la description du poète satyrique Fernand Desnoyers : « *Un pandémonium de* *temples grecs, de lyres et de harpes juives, d’Alhambra et de chênes poitrinaires, de sonnets, odes, dagues et hamadryades au clair de lune* ».

Rejeter le style officiel, ainsi que le firent certains courants tels les impressionnistes, était la garantie d’aller au – devant de la moquerie, des polémiques et d’une vie matérielle difficile. Un peintre dont les œuvres n’étaient pas accrochées au Salon n’avait que peu d’espoir de faire carrière. Le public, incertain de son propre goût, n’acceptait pas, en général, d’acheter des toiles refusées par le Salon ; certains acquéreurs allaient même jusqu’à demander et obtenir d’être remboursés si les toiles payées se trouvaient, contre toute attente, repoussées par le jury du Salon.

En mai 1863, la situation devint intolérable ; le jury du Salon refusa plus de 3000 œuvres sur toutes celles qui avaient été envoyées, soit plus de 5000. Le Salon fut vigoureusement contesté par les postulants exclus de cette manifestation, ce qui ne se fit pas sans un certain tumulte. Napoléon III, informé de cet état de fait, décida de la tenue d’une exposition au Palais de l’Industrie. L’exposition devait être facultative et les artistes ne désirant pas y prendre part n’avaient qu’à informer l’administration qui devait alors leur restituer leurs œuvres. Un catalogue des artistes refusés et ayant accepté de présenter leurs travaux fut composé par le comité des artistes refusés. On dénombra un peu plus de 870 participants, dont Edouard Manet qui y présenta son Déjeuner sur l’Herbe (Appelé à lépoque Le Bain), y figuraient également Fantin Latour, Camille Pissaro, Whistler, Jongkind. L’ouverture du Salon des Refusés constitua la première manifestation de révolte publique contre la tyrannie de l’administration des Beaux Arts. Cet évènement provoqua une véritable explosion de fureur. Les critiques, comme le public, affirmèrent leur fidélité à l’Académie en qualifiant sans hésiter les peintures controversées d’œuvres d’incompétents ou bien de fous. En général, on traitait les toiles de mauvaises plaisanteries ou pire encore. La toile de Manet, le Déjeuner sur l’Herbe fut l’objet d’attaques particulières. Son thème – une femme nue assise dans la campagne entourée de deux hommes habillés – choqua le Paris bourgeois, s’attirant la rebuffade hargneuse des critiques : « *Le nu, lorsqu’il est peint par des hommes vulgaires, écrivit l’un d’eux, est inévitablement indécent* ». L’exposition du Salon des Refusés fut en définitive un échec pour les artistes qui y avaient participé et ne fut pas renouvelée les années suivantes. En ce qui concerne l’intérêt manifesté par Louis Napoléon pour l’architecture celui – ci avait deux aspects : il se sentait un homme du XX eme siècle vivant dans le XIX eme siècle, et il voulait que de nouveaux matériaux de construction soient utilisés, mais les architectes ne savaient pas encore les mettre en œuvre. D’autre part, il était entouré d’une aristocratie de parvenus, dépourvue de tout goût artistique et de tout sens esthétique, intellectuellement limitée. La tendance évidente de Napoléon III à la satisfaction de cette nouvelle bourgeoisie et lui – même dans ses aspirations personnelles, conduisit à l’apparition de deux tendances architecturales : une tendance née d’un désir de popularité, que les historiens de l’art, pour la plupart, ont retenue et à laquelle ils ont donné le nom de style Napoléon III ou d’éclectisme, et une tendance qui s’appliquait à utiliser les matériaux du XX eme siècle, le fer et le verre, et qui était la sienne propre.[[4]](#footnote-4) Dans son rôle d’empereur, Napoléon III a tenté de satisfaire ces deux tendances dominantes en bâtissant l’Opéra Garnier pour la bourgeoisie et les Halles de Paris pour son plaisir.

Le régime politique établi par Louis Napoléon en 1852 était très autoritaire et concentrait entre ses mains des pouvoirs très importants et étendus. Il donnait notamment à l’empereur le droit de choisir les ministres ainsi que tous les personnages officiels qui étaient appelés à diriger les affaires du pays. Ce choix ne fut pas fait avec tout le discernement nécessaire et amena au pouvoir une coterie de parvenus. Le corps législatif, bien qu’élu au suffrage universel voyait ses droits sévèrement restreints : il n’avait pas l’initiative des projets de loi, ne pouvant que les amender et cela dans une stricte limite, et ses débats étaient publiés après censure. Dans le pays l’activité politique est réduite à néant et l’opposition est soumise à une étroite surveillance et à un contrôle policier très pesant, ne lui laissant la possibilité de s’exprimer que sous de difficiles déguisements. On a pu avancer que les travaux d’architecture de Louis Napoléon ne furent au mieux qu’un simple objet de propagande pour ses visées politiques et que l’architecture en tant qu’art ne présentait pas un réel intérêt pour lui. Ce pendant, cet intérêt ne se démentit nullement lorsqu’il fut arrivé au pouvoir ; devenu empereur, il s’attela à la réalisation pratique des plans qu’il avait initialement conçus, ce que l’on ne peut ni ignorer, ni oublier. Son intérêt pour les travaux publics, la restauration des monuments du patrimoine national et l’adoption de projets innovants, prouvent cet indéniable intérêt porté par l’empereur à l’architecture. Au cours du Second Empire, la nouvelle architecture concerna des problèmes qui se rapportaient au monde de la construction, mais aussi à l’intérêt social, ce qui laissait indifférents les architectes. La plupart d’entre eux rejetaient le développement industriel de l’époque avec la même véhémence qu’ils méprisaient les peintres. Ce qui peut faire écrire au Philosophe Walter Benjamin : «  *Pas plus que Napoléon ne reconnut la nature fonctionnelle de l’Etat comme instrument de domination de la classe bourgeoise, les architectes de son époque ne* *reconnurent pas la nature fonctionnelle du fer, avec lequel le principe constructif établit sa domination dans l’architecture*»[[5]](#footnote-5).

Ce qu’ils ne voyaient pas, c’est que la Révolution Industrielle, en même temps qu’elle détruisait un ancien ordre établi et son standard de la beauté, créait les possibilités d’une nouvelle sorte de beauté et d’un nouvel ordre des choses. L’industrie offrait aux créateurs de nouveaux matériaux de construction en de nouveaux procédés de fabrication, ce qui ouvrait désormais une vois jusqu’alors inconnue, aux possibilités architecturales ; bien que beaucoup de constructions du XIX eme siècle fussent sans imagination et surchargées d’ornements inutiles. Les développements de cette époque se manifestèrent dans les plans de bâtiments ou bien dans la technique en constituant une réponse à la nouvelle économie industrielle. En France, de nombreuses recherches furent activement menées pour trouver les moyens de réaliser des couvertures de grande portée et pour ériger des bâtiments plus hauts et résistants à l’incendie, un souci récurrent à cette époque. Parmi les nouveaux matériaux disponibles et produits en grande quantités, le plus nouveau était le fer, qui fut en priorité utilisé par les ingénieurs pour la construction de ponts, de pavillons, de galeries, de halles et de serres. La Révolution industrielle introduisit une révolution parallèle, mais graduelle, dans les méthodes de construction. Ce changement important eut lieu en 1855 quand l’ingénieur anglais Henry Bessemer inventa une nouvelle méthode pour fabriquer de l’acier.

Au cours des années 1850, on se rendit bien mieux compte que le fer manquait de résistance au feu. En outre, il se produisit un changement très net dans le goût à cette époque. Ce changement conduisit à une nette préférence pour l’architecture plastique massive, ce qui ne favorisait pas les délicates structures en fer et la transparence que donnaient les grandes surfaces de verre. Les Halles de Paris, par exemple, présentaient une structure métallique aussi bien à l’extérieur qu’à l’intérieur ; cette nouvelle conception n’était pas considérée comme élégante, mais elle était sans camouflage, à la demande de Napoléon III lui – même.[[6]](#footnote-6) Durant cette période, des bâtiments qui ne portaient plus la marque du passé faisaient leur apparition. Leurs lignes nouvelles étaient dues aux demandes faites par les villes industrielles en plein développement de leur industrie qui multipliaient les moyens de communication. Pour la première fois des bâtiments furent spécialement conçus pour permettre une rapide distribution de grosses quantités de marchandises et ce n’est pas non plus par hasard que ce type nouveau de construction devait apporter des solutions aux principaux problèmes architecturaux du siècle. Les nouvelles Halles, dont la construction commença en 1853, furent l’une de ces constructions. Ce marché central destiné à l’approvisionnement de Paris eut une plus grande influence qu’aucun autre marché précédemment construit car il était le premier conçu pour une population parisienne qui dépassait largement le million d’habitants et qui serait amenée à augmenter largement sa population par la suite. Les Halles de Paris, dans leur grande fonction sociale, tant en capacité qu’en taille, étaient un exemple du nouvel âge prôné par les saint simoniens.

Les Halles symbolisent un art industriel original et de fait une forme du futurisme. L’écrivain Emile Zola ne s’y était pas trompé lorsqu’il écrivait dans son roman « Le Ventre de Paris » qu’il « *voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l’art, l’art moderne tout expérimental et tout matérialiste*[[7]](#footnote-7) ». De plus le grand marché public était une nouvelle conception en architecture, voulue par Napoléon III comme offrant l’intérêt politique et économique d’une grande structure utilitaire, comme un produit direct de l’industrie.

On vit apparaître dès lors une nouvelle fonction sociale de l’architecture, représentative d’une nouvelle stratification de la société : « *Des plans spéciaux furent conçus pour des bibliothèques, des hôpitaux, des gares, des immeubles de bureaux et, pour les prisons, un plan en étoile fut inventé et adopté. Le programme de reconstruction du Paris de Napoléon III prévoyait 15 églises et synagogues, 2 grands hôpitaux, 9 casernes et 7 marchés, plus de 70 écoles bâties dans la banlieue annexée, tandis que beaucoup d’autres bâtiments publics étaient élargis ou complètement reconstruits* [[8]](#footnote-8)».

L’effet de l’âge industriel pour l’architecture fut d’avoir introduit un autre type de structure. Les agrandissements des fabriques et les progrès qui s’ensuivirent dans la construction de la toiture du fait de l’emploi de matériaux nouveaux, eurent pour effet de réintroduire l’élément du hall qui avait été abandonné depuis l’époque médiévale.

Ce fut une série de causes qui conduisirent à diriger l’architecture vers les courants qui influencèrent le XX eme siècle ; ces causes se regroupent autour de trois pôles :

1) Le sens de la responsabilité qu’à l’architecte envers la société dans laquelle il se trouve lui – même et dont l’idée se trouvera exprimée dans le Deutscher Werkbund publié en 1907[[9]](#footnote-9).

2) L’approche structurelle et rationnelle de l’architecture, ainsi qu’elle fut élaborée en France par Viollet le Duc

3) La tradition d’une formation académique provenant des Beaux Arts, juste après le tournant du XX eme siècle.

L’architecture moderne eut son origine dans les années 1850. Les premières tendances se découvrent dans les structures utilitaires du XIX eme siècle et les nouvelles Halles de Paris, en tant que marché, constituent la première réalisation de cette conception. Les innovations techniques apparaissent dans des bâtiments à priori sans ambitions tels que les Halles.

Le prince Louis Napoléon, en tant qu’émule de Saint Simon, était sensibilisé au problème crucial du logement des ouvriers, au contraire de son grand oncle, Napoléon Ier. Devenu président de l’éphémère Deuxième République, il fit ouvrir une souscription pour construire une cité ouvrière dans chaque arrondissement de paris. Mais l’opposition conservatrice, menée par Thiers, fut telle que les crédits manquèrent. Il estimait que les cités ouvrières ne pouvaient fournir que des centres de population tous préparés pour les émeutes.[[10]](#footnote-10)La classe ouvrière pouvait bien s’en passer puisqu’elle avait, selon ses propres termes, vécu sans se caserner dans des phalanstères.

En 1854, l’industriel Jean Dollfuss, à Mulhouse, réalisait des cités ouvrières formées de maisons individuelles entourées de jardins avec des bains et des lavoirs communs en annexe. Les ouvriers pouvaient devenir propriétaires de leur maison moyennant un loyer – vente modeste. Jusqu’en 1870, les établissements Dollfuss érigèrent 892 maisons ouvrières plus une école maternelle, une boulangerie et une bibliothèque.[[11]](#footnote-11)

D’autres initiatives eurent lieu, en Allemagne, en Grande Bretagne, amis elles restèrent limitées jusqu’à ce que la loi Jules Siegfried, en 1894, en France, contraigne l’Etat à se préoccuper de l’habitat social. De venu Napoléon III, disposant de pleins pouvoirs, Louis Bonaparte imposa la construction dans le quartier Rochechouart d’une cité ouvrière financée grâce à la confiscation des biens de la famille d’Orléans. Cette cité se composait de 4 bâtiments de 3 et 4 étages ; elle devait pouvoir loger 500 personnes et disposer d’une crèche, de lavoirs et de bains douches. Mais, tout comme les bourgeois conservateurs avaient boudé le financement de cette cité, les ouvriers se méfièrent de ce qu’ils appelaient une caserne.

Napoléon III savait qu’il y avait eu à Paris, dès 1823 – 1825, des essais de création d’habitations ouvrières qui échouèrent parce que les terrains trop chers entraînèrent, malgré les économies réalisées au détriment de la qualité de la construction, des loyers trop élevés. Aussi se préoccupa – t – il d’acquérir tout d’abord les terrains, dont il faisait un apport gratuit en faveur de la classe ouvrière. Il acquit ainsi, en 1856, 18000 mètres carrés de terrain boulevard Mazas. Ces terrains furent consacrés à des habitations ouvrières louées à des prix modérés. Pour l’Exposition universelle de 1855, il avait fait construire, près de l’avenue Rapp, des maisons modèles pour des familles ouvrières. Chacune disposait d’un W.C individuel. Mais l’eau n’était distribuée que sur le palier. En 1867, Napoléon III fit construire par des ingénieurs 40 maisons populaires avenue Daumesnil et en fit don à une société coopérative. Chaque maison était équipée de cheminées en marbre de planchers, de l’eau dans toutes les cuisines et pouvait recevoir trois familles. Ces initiatives furent reprises par l’IIIeme République, au siècle suivant, sous la forme légalisée des HBM (Habitations à Bon Marché).

Pour encourager les industriels à créer des cités ouvrières, Napoléon III institua un prix, lors de l’Exposition universelle de 1867, destinée à récompenser les « établissements modèles  où règnent au plus haut degré, l’harmonie sociale et le bien être des ouvriers », l’imprimerie Manne, à Tours, fut récompensée pour avoir construit des cités ouvrières économiques et confortables. A cette même Exposition universelle, un comité d’ouvriers présentait la « Maison des ouvriers de Paris », modèle réalisé par eux – mêmes, sans architecte, mais avec une subvention de 20 000 francs allouée par l’empereur.

## b) L’influence des saint simoniens

Avant les théories socialistes, la bourgeoisie était mue par un appétit du gain et du pouvoir qui lui faisait aspirer à la plus grande production possible en s’alliant les meilleurs techniciens. Mais elle n’avait pas de morale et faute de mieux, elle s’accrochait aux idées puritaines bibliques. Ce fut Saint Simon (1760 – 1825) qui donna à la bourgeoisie une doctrine. Il est à l’origine d’une révolution technocratique dont nous subissons encore les effets désastreux. Cet homme du XVIII eme siècle, cet aristocrate, élève de D’Alembert, rallié à la révolution bourgeoise de 1789, consacra sa vie à la réorganisation de la société par l’industrie et de la pensée spirituelle par la science. Il chercha par la suite à réaliser une synthèse générale de son système sous l’appellation de « *nouveau christianisme* ». La science (pouvoir spirituel) et l’industrie (pouvoir temporel) devaient être à la base du nouvel ordre. La finalité de la société, pour Saint Simon, devait être la production. Pour mener une production efficace, Saint Simon préconisait l’enrégimentement des ouvriers dans une « armée du travail ». Les escouades d’ouvriers étant commandées par des officiers qui étaient les ingénieurs et les polytechniciens en grand uniforme.[[12]](#footnote-12)

Préconisant, dans le domaine de l’urbanisme, l’hygiène et la rentabilité, Saint Simon proposera d’assainir Paris en ouvrant une large voie du Louvre à la Bastille, et d’amener l’eau potable dans la capitale. Les saints simoniens furent les seuls à prendre au sérieux les chemins de fer dès leurs débuts. L’influence de Saint Simon est difficile à apprécier à sa juste valeur aujourd’hui. Un grand journal comme Le Globe, devint saint simonien en 1824. Des ouvriers saints simoniens créèrent, en 1839, la Ruche Populaire qui fut approuvée par Victor Hugo marqué un temps, tout comme Alfred de Vigny, par l’influence saint simonienne. Les théories scientifiques de Saint Simon étaient propagées par un philosophe important, Auguste Comte, cependant que deux disciples de l’auteur du Nouveau Christianisme, O. Rodrigues et Enfantin, fondaient la religion saint simonienne, tout ce courant saint simonien exerça une grande influence sur Napoléon III, comme beaucoup plus tard, et pour les mêmes raisons, le futurisme de Marinetti sera à la base de la pensée « esthétique » de Mussolini.

Le principal problème auquel fut confronté Napoléon III, et qu’il ne put jamais vraiment résoudre, était de trouver des collaborateurs fidèles et dévoués, capables de mettre en œuvre ses idées. Ce qui se révélait difficile, Napoléon III ne pouvant espérer qu’un maigre soutien pour faire avances ses idées progressistes au plan pratique surtout chez les orléanistes et les libéraux qui lui vouaient une rancœur tenace pour les avoir écarté du pouvoir et détestaient ses idéaux progressistes. Son entourage bonapartiste était prêt à lui donner son soutien, mais à quelques exceptions près – de Persigny et de Morny – ses partisans avaient peur des expériences trop audacieuses et de grande envergure.

Les collaborateurs enthousiastes et capables, Napoléon les trouva parmi les adhérents d’une secte, ayant un idéal religieusement poursuivi, parmi les saints simoniens.

Napoléon III cultivait un idéal saint simonien d’utopie technique, d’une France qui aurait accompli une révolution industrielle de type anglais, mais inspirée et contrôlée par l’Etat afin de protéger les classes laborieuses. Par ses lectures, ses pensées et conversations avec des hommes d’affaires saint simoniens, l’empereur s’était dirigé vers ce but et le saint simonisme devint l’idéologie semi – officielle du Second Empire. Les saint simoniens avaient pris comme axiome de base que la société toute entière reposait sur l’industrie et ils étaient quasiment les seuls à avoir compris quel degré d’extension celle – ci allait atteindre. L’idée de Napoléon III sur les Halles découlait de son programme économique et social, sachant où allait l’industrie dans le cadre d’une pensée intégrant le long terme.

Napoléon III incarna, à côté de la philosophie politique du XVIII eme siècle (le concept que la liberté est née de l’ordre), la philosophie industrielle et sociale de notre temps. Lorsqu’il fut parvenu au pouvoir, les différentes tendances de l’opinion française partagèrent certaines de ses vues, mais pour d’autres, par contre, ne s’y rallièrent pas. Le groupe des saints simoniens soutint Napoléon III ; leur philosophie étant que l’humanité devait organiser l’utilisation de toutes les ressources possibles au profit du genre humain.

Si les saints simoniens appuyaient Napoléon III, c’était en raison de la volonté de l’empereur d’adopter une économie planifiée qui conduirait à la fin de l’exploitation des hommes. Ce qui impliquait l’autorité et non le laisser faire et à cause de cela, ils apportaient leur soutien à l’empereur. Ils le firent aussi parce qu’il soutenait les travaux publics, l’extension du crédit public et la création des chemins de fer.

Napoléon III était très conscient de la relation de l’architecture, tant avec le public, qu’avec les marchandises et les nouveaux matériaux. Il voulait que soient employés les matériaux de construction les plus nouveaux, il le fit parce qu’il reconnaissait les besoins d’uns société moderne formant la masse populaire, la masse de production et la masse de consommation. Les plans d’architecture ne furent pas pour Napoléon III un moyen politique puisqu’il avait déjà élaboré des plans avant même de devenir une personnalité de premier plan. Ses travaux publics eurent pour but politique d’ajouter du prestige au régime et de procurer du travail aux ouvriers. Il avait le sentiment que l’Etat devait utiliser ses pouvoirs directement pour soulager la détresse et promouvoir le bien être de ses citoyens. En transformant Paris, il pensait à la fois procurer du travail et faire de la capitale une ville plus saine et agréable à vivre que celle qu’il avait trouvée en 1848.

Dans le programme politique de Napoléon III, il y avait un mélange d’éléments qui semblaient contradictoires : l’union de la souveraineté populaire et du despotisme, la réunion d’un idéalisme politique des temps passés avec la dureté de l’opportunisme du temps présent. Le 2 décembre 1851, Louis Napoléon abandonna le titre de président constitutionnel de la République Française pour devenir un dictateur et, dans sa nouvelle fonction, il s’entoura d’un groupe de saints simoniens. Ce sont eux qui lui diront qu’il pouvait mettre fin à la crise prolongée, cause de mécontentement révolutionnaire, par un gouvernement généreux dépensant pour stimuler l’économie défaillante.

« *Ce n’était pas sans une intention politique que la cérémonie de la pose de la première pierre des Halles avait été fixée au 15 septembre. Au moment de prendre la responsabilité d’un brusque changement de gouvernement, le prince Louis avait à montrer, une fois de plus, sa préoccupations des besoins du peuple et ses efforts pour animer le travail* ».[[13]](#footnote-13)

Napoléon III fut à même de développer ses idées en architecture tout en procurant de l’emploi. Ainsi le chapitre de la liberté du commerce avec les corollaires de la liberté du travail, et de la liberté de déplacement furent utilisés pour l’expansion. L’Exposition Universelle de Londres en 1851 fut interprétée comme un signe avant coureur de l’ère du commerce universel libre. En 1860, le saint simonien Michel Chevalier fut le principal auteur du traité de commerce anglo – français ; il eut pour effet d’entraîner la liberté du commerce dans la politique internationale. Ce traité procura des emplois, incita la concurrence industrielle et favorisa la construction.

Après la réglementation du commerce, Napoléon III posa les bases des institutions de crédit. Deux banques importantes parrainèrent le développement économique de la France pendant cette période : le Crédit Foncier et le Crédit Mobilier. Le Crédit Foncier fut créé par un décret publié en 1852 qui lui octroya le monopole des hypothèques. Il commença comme banque en prêtant de l’argent aux propriétaires fonciers contre une garantie sur leur propriété, puisqu’il devint une institution de financement des travaux publics municipaux.

Le Crédit mobilier, créé par un saint simonien, le banquier Pereire - qui construisit aussi le premier chemin de fer reliant Paris à Saint Germain - en 1863, est constitué par le gouvernement en 1852 ; c’était une nouvelle sorte de banque de crédit pour l’industrie. Cette banque avait la capacité de promouvoir un nombre important d’entreprises incluant des chemins de fer, les usines à gaz de Marseille et de Paris, la Compagnie Maritime Transatlantique et une société qui joua un rôle important dans la reconstruction de Paris.

# c) Les difficultés politiques

La politique de Napoléon III, à cette époque, se pratiqua sur deux niveaux. Le peuple, qui pouvait fournir une base solide au gouvernement de Napoléon III ; il ne pouvait pas gouverner et, par conséquent, il lui léguait ses droits. L’empereur avait besoin d’hommes pour lui permettre de réaliser ses ambitions : il forma donc une nouvelle classe de dirigeants politiques. Il le fit avec les élections parlementaires en employant l’idée de la candidature officielle imaginée par le duc de Persigny. Puis il se servit de tout le poids que lui permettait son prestige et de toute son influence pour convaincre le peuple de voter pour ses candidats favoris ; cependant il n’agit pas en dictateur et ne créa pas un pseudo parlement dans le but de le remplir de pantins aux ordres.

Mais il est vrai qu’il ne fut jamais servi par des hommes d’Etat de premier rang. Une sélection médiocre de ministres servit le Second Empire causant à Napoléon III des difficultés pour la réalisation des ses visions architecturales progressistes. En politique étrangère, tout comme en politique intérieure, les difficultés vinrent moins de la nature des affaires elles – mêmes que des gens en charge de leur conduite. La plupart des diplomates étaient des créatures issues de la monarchie qui, au fond d’eux – mêmes, détestaient profondément le gouvernement qu’ils avaient la charge de servir. Au nom de la France démocratique et républicaine, ils encourageaient la restauration des vieilles aristocraties et travaillaient secrètement pour le retour de la monarchie absolue en Europe. Baroche, par exemple, bloqua les projets de l’empereur quand il échoua en 1859 dans la création d’une ceinture verte autour de Paris. La ceinture de verdure était une des visons de Napoléon III qui laissait présager l’architecture moderne. Cette ceinture verte devait suivre la ligne des anciennes fortifications de la cité.

Haussmann rapporte les intentions de l’empereur dans ses Mémoires : « *Le projet adopté par l’empereur comprenait dans la zone annexée, non seulement le sol des fortifications jusqu’au pied des glacis extérieurs, mais encore les terrains sis jusqu’à 250 mètres au delà, que grevaient des servitudes militaires. Cette bande, sur laquelle toute construction était interdite, par cela même frappée d’une énorme dépréciation….L’empereur projetait de faire établir là de vastes plantations servant de promenades aux populations des communes contigües, aussi bien que des nouveaux faubourgs* ».[[14]](#footnote-14)

La ceinture de verdure aurait entouré la ville de Paris, reliant les nombreux petits parcs et en créant de nouveaux dans les sections du nord et du sud. Elle aurait aussi relié les deux grandes forêts projetées par Napoléon III à l’Est et à l’Ouest, le bois de Boulogne et le bois de Vincennes. Les nouveaux parcs étaient un succès en matière de politique pratique et, réunis ensembles, ils auraient ajouté à ce caractère architectural unique, un réel attrait esthétique. Napoléon III, après la victoire de Solferino, retourna en France et constata que son Conseil d’Etat avait pris avantage de son absence pour remettre totalement en cause le projet. Napoléon III, bien qu’il ait tenté de trouver un moyen pour réparer l’étroitesse d’esprit dont avait fait preuve Baroche, mais il ne put le faire. Les promenades et les jardins dans cette partie de Paris l’auraient préservé de la construction de grandes tours. Napoléon III, en matière d’urbanisme, avait imaginé les concepts du XX eme siècle dès 1859. Il avait en tête de développer trois points en matière d’urbanisme touchant aux conditions de vie, aux aspects politico – sociologiques et finalement au besoin de ceintures de verdure et de paysage. La reconstruction de Paris intégra les deux premiers et Napoléon III tenta l’étape de l’architecture paysagiste. Les grandes lignes générales du programme architectural étaient clairement posées dans la pensée de Napoléon III mais il avait souvent du mal à tenir tête face aux objections de ses ministres et il était tiré en arrière par la peur que ses initiatives finissent par lui aliéner le peuple auquel il devait son pouvoir.

Il avait une prédilection pour les visions avant - gardistes et une certaine négligence pour les réalités immédiates ; ce qui rendait difficile à quelques conseillers d’accepter ses schémas. De même, il sympathisait avec les gens simples, alors que nombre de ses conseillers ne le faisaient pas. Durant son séjour en prison, il avait étudié nombre de questions pratiques comme celles de la betterave sucrière et de l’électricité, de la distribution des terres, des canaux et du paupérisme. Ces visions s’étaient combinées et formèrent ses idées du futur qui allaient bien plus loin qu’une vulgaire dictature démocratique. Cependant, malgré l’influence saint simonienne et son adhésion à cet idéal, la philosophie politique de Napoléon III était hétérogène et contradictoire, il se référait tout à la fois au droit héréditaire et au suffrage universel dans un mélange de conservatisme et de progressisme. Il voulait commencer une politique d’expansion territoriale et il espérait aussi promouvoir la libre détermination des nationalités voisines. Il voulait monopoliser le pouvoir politique, et, dans le même temps, conduire le pays vers une plus grande liberté. Il voulait épanouir ses propres aspirations architecturales sans sacrifier les privilèges et les goûts de la bourgeoisie.

Son système politique fut efficace dans les années 1850, mais il commença à s’effondrer au cours de la seconde moitié de son règne. Vers la fin de l’Empire, en 1870, tous les travaux publics et les restaurations de monuments s’achevaient tandis que les innovations venaient d’autres pays que la France. Les partis d’opposition se ranimaient et trouvaient des armes dans les hésitations et les erreurs du gouvernement. De plus, le Vatican mit la doctrine saint simonienne à l’Index Liborum Rohibitorum en 1859. La guerre d’Italie mit fin à l’alliance de Napoléon III avec les catholiques qui prirent alors la tête de l’opposition, rejoints par les industriels enflammés de colère par le traité de liberté du commerce. Napoléon III manqua d’un solide soutien dans ses idéaux politiques.

Napoléon III fut donc un homme qui comprit la responsabilité du gouvernement envers l’architecture et la responsabilité de l’architecture envers l’Etat. Il fut une force d’unification à un moment de rupture entre les arts et leur protection, entre les arts et la politique. Les artistes suivaient une voie et les politiques une autre. A la lumière de son programme politique, les réalisations architecturales de Napoléon se comprennent clairement.

# II) L’haussmannisation de Paris

## a) L’apparition de la notion d’urbanisme et l’action d’Haussmann

La ville commença progressivement à être construite pour la circulation au lieu de l’être pour les hommes. Cette circulation va devenir l’impératif numéro un de l’urbanisme, au détriment de la résidence. Pour satisfaire aux besoins de la circulation, l’esprit de géométrie va chasser l’esprit organique. La voie droite impose son accent dominateur à la manière antique. Elle exprime un besoin d’ordre et de classement ; ce désir de perspective aboutit aux compositions de Le Nôtre. Ce fut la première fois qu’une donnée esthétique se trouvait attachée au rectiligne.

Les racés urbains classiques sont issus des forêts de chasse ; pour les chasses à courre, on créa en effet, dans les forêts des réseaux, routiers aux belles ordonnances bien droites. Dans ce raisonnement, tous les principes des tracés d’urbanisme, de Haussmann à nos jours, se trouvent dans l’arc de Versailles. Mais ce qui est bien pour un parc ne l’est pas obligatoirement pour une ville. La cité médiévale avait su trouver un équilibre entre le beau et l’utile. A la fin du XVIII eme siècle, « la voirie l’emporte sur l’art ». Le règlement de voirie devient « un simple rabot ». Et ce rabot finit par enlever à la ville ce qui lui restait de bonhommie, de villageois, afin d’unifier les quartiers, faubourgs et villages, jadis individualisés, en un vaste classeur, bien étiqueté. Le classement saint simonien et fouriériste retrouve les « vertus » de l’ »art militaire ».

Sous le règne de Napoléon III, la ville de Paris allait connaître dix huit années de tranquillité dans un XIX eme siècle traversé par les secousses révolutionnaires. Cette période s’étendit du 4 décembre 1851 (le 18 brumaire de Louis Napoléon dont parlait Marx) jusqu’au 4 septembre 1870, à l’issue de la défaite de l’armée française fasse à la Prusse de Bismarck. En ces dix huit ans, on vit naître une ville nouvelle, nouvelle parce que non seulement des constructions neuves vont s’élever sur des terrains encore non occupés, mais encore, et surtout, parce que les idées qui vont inspirer cette création ne s’étaient jamais rencontrées dans l’histoire.[[15]](#footnote-15)

Jusqu’alors, on peut dire que la méthode ayant présidé au développement de Paris avait tenu de l’empirisme organisateur. On laissait naître des groupes naturels, et l’on procédait ensuite par voie d’aménagements locaux.

« *A toutes les époques de l’histoire de Paris, on retrouve la crainte continuellement exprimée d’un développement exagéré de la capitale, l’interdiction, sans relâche répétée du milieu du XVI eme siècle à Louis XV, de bâtir en dehors des limites fixées par les édits* »[[16]](#footnote-16)

C’est sous la Révolution que l’on voit pour la première fois apparaître la notion d’ »urbanisme », signe que l’évolution du paysage architectonique était désormais prise en compte et que les autorités se préoccupaient du développement systématique d’une ville. L’urbanisme apparaît en même temps que les constitutions écrites « *On va maintenant construire les villes comme on gouverne les hommes, par principe et raison démonstrative* »[[17]](#footnote-17)

Les troubles politiques n’avaient pas permis à la Révolution de mener à bien le « *Plan des artistes* ». L’empire, à l’époque de Napoléon Ier, ne s’en était pas préoccupé ayant eu bien d’autres choses à faire, la Restauration, quant à elle, en était revenue au système des aménagements locaux. Cependant, au moment où arrive Napoléon III, à l’issue du coup d’Etat qui l’avait porté au pouvoir, l’idée de la transformation de Paris était déjà dans l’air et avait commencé à recevoir un début de réalisation, notamment sous l’impulsion des préfets Chabrol de Volvic et surtout du comte Rambuteau qui avait commencé à tracer des voies droites. De nombreux projets avaient germé dans l’opinion publique avant de devenir officiels.

L’éphémère Seconde République n’avait eu le temps que de débaptiser les rues et de modifier une fois de plus l’administration municipale, rétablissant une mairie centrale avec, à sa tête, un maire flanqué de deux adjoints. L’empire, par contre, allait trouver le temps, la tranquillité, l’autorité et les hommes nécessaires aux travaux d’une transformation systématique qui allait modifier pour toujours la physionomie parisienne, avec à leur tête Georges Haussmann, préfet de Paris. Il éclipsa tous ses prédécesseurs en faisant mieux et plus grand. Au lendemain du coup d’Etat, Napoléon avait supprimé la mairie centrale, créé une « commission municipale » et rétabli les deux préfectures. A des remèdes au compte goutte, surtout consécutifs à la fois à un manque de moyens économiques et à une volonté politique insuffisamment affirmée, Haussmann, activement soutenu en cela par Napoléon III, substitua un vaste programme de travaux murement étudiés et coordonnés.

Né à Paris en 1809, Georges Haussmann était issu d’une famille protestante fixée à Colmar en Alsace. André Hallays pouvait écrire à son sujet : « *L’esprit du grand Démolisseur n’a pas soufflé sur sa ville natale qui a conservé ses vieilles rues, ses vieux pignons, tout son caractère de vieilles cité alsacienne* ».[[18]](#footnote-18) Elle était en fait originaire de Cologne d’où venaient aussi les architectes rhénans Gau et Hitorff qui se firent naturaliser français. On sait par ailleurs que nombre d’artistes allemands firent carrière à Paris durant cette époque : il suffit de rappeler les noms du peintre badois Winterhalter, devenu peintre officiel, des compositeurs d’opéras ou d’opérettes Meyerbeer, Mendelssohn et Offenbach (ce qui fit dire à Rossini, car ces trois compositeurs de talent étaient Juifs, outré et sans doute fort jaloux de leur succès : « *Je me remettrai au travail quand les Juifs auront terminé leur sabbat* »).[[19]](#footnote-19)

Nommé préfet de la Seine en 1853, après avoir occupé plusieurs postes dans l’administration départementale en province, notamment à Bordeaux, où il avait appuyé la campagne bonapartiste, il administra Paris durant presque toute la durée du Second Empire, jusqu’à la veille du désastre de la guerre franco – prussienne de 1870. Son règne de dix sept ans ne prit fin que lorsque le régime dictatorial instauré par Napoléon III, dont il avait été un ferme soutien et un partisan inconditionnel, croula pour faire place à l’éphémère expérience d’empire libéral, la conclusion définitive étant apportée par la guerre franco – prussienne de 1870.

Le ministre Persigny, qui avait proposé Haussmann à l’empereur pour ces hautes fonctions, le dépeint comme « *un félin de grande taille* ». Sa vulgarité et sa fatuité ne prévenaient pas en sa faveur : « *Il aurait parlé facilement six heures sans s’arrêter, pourvu que ce fut de son sujet favori, de lui-même* ».

Mais, malgré des dehors plutôt déplaisants ou quelque peu ridicules, il était véritablement l’homme de la situation ; là où un homme d’un caractère moins affirmé aurait échoué, Haussmann, qui s’imposait à ses adversaires avait tout pour réussir. «  *Le petites habiletés d’un courtisan à l’échine souple n’auraient abouti à rien ; pour briser les obstacles, mieux valait la poigne de fer d’un malotru* ».[[20]](#footnote-20)

Aux dires du ministre Persigny, il possédait les qualités d’un administrateur de premier ordre. En définitive, il s’avère que Georges Haussmann était véritablement l’homme de la situation. Cependant, il ne fit qu’exécuter les désirs de l’empereur. La seule conception qui tienne entièrement à Haussmann a été la mise en place d’un système d’égouts et d’un système d’alimentation en eau, car il faut avouer que ces réalisations n’intéressaient pas particulièrement l’Empereur, même si elles s’avéraient nécessaires pour compléter le programme de la reconstruction de Paris.[[21]](#footnote-21) On a décerné, à tort, à Haussmann le titre d’architecte et de premier urbaniste, il n’était ni l’un, ni l’autre. On lui a attribué le projet des boulevards bordés d’arbres, et ceux de l’aménagement et de la création de parcs ; cependant, il ne devait que superviser des équipes d’ingénieurs et d’horticulteurs qui suivaient les instructions de Napoléon III. Il eut à régler les négociations financières compliquées de ces projets. C’était un administrateur clairvoyant qui désirait le pouvoir ; mais il faut garder présent à l’esprit que peu des réalisations originales du projet émanèrent d’Haussmann. L’appui constant et sans réserve de Napoléon III, dont il ne fut souvent que l’instrument, compte, pour beaucoup dans la réussite d’Haussmann et l’on peut avancer que le préfet put donner toute sa mesure grâce à la confiance et à l’appui inconditionnel du souverain. Plus qu’un allié, Napoléon III fut pour lui un directeur effectif. A l’époque où il n’était encore qu’un prince président, et même durant la période d’attente où il se morfondait dans les rôles ingrats de prétendant et de conspirateur, banni ou prisonnier, il avait déjà mûri et conçu tout un plan de transformation de Paris. Le but de Louis Napoléon était d’ »*être un second Auguste*», ainsi qu’il l’écrivait dans sa prison de la forteresse de Ham « *parce qu’Auguste…fit de Rome une cité de marbre* »[[22]](#footnote-22) Du fait que Napoléon III n’était pas attiré par les arts, Haussmann élimina de son équipe les architectes au profit des ingénieurs et de techniciens divers. En cela le Second Empire renouait avec le Premier. Napoléon Ier se défiait des artistes qu’il appelait peu aimablement « les gaspilleurs ». En 810, les architectes qu’il accusait « d’avoir ruiné Louis XIV » furent éliminés des postes clés de l’administration urbaine au profit d’un nouvel organisme : La Direction des Travaux de Paris, formée d’administrateurs et d’ingénieurs. C’est encore sous le Premier Empire que fut créée l’Ecole Polytechnique destinée à concurrencer l’école des Beaux Arts, jadis souveraine. Avec Napoléon Ier débute l’ère de la technocratie qui devait séduire Saint Simon.

Napoléon III avait pour ambition de réaliser les projets laissés inachevés par son grand oncle, le fondateur de la dynastie, en profitant de l’expérience acquise durant son exil londonien. Il en avait rapporté un goût très vif pour les jardins anglais, rafraîchis par des lacs artificiels et des rivières qui serpentaient au lieu de canaux rectilignes ou de bassins réguliers à l’instar de ce qui existait à Versailles. Avant de passer à l’urbanisme de Paris. L’empereur avait déjà dessiné des plans mais pour la construction de jardins en Ecosse notamment. Il dessina le nouveau Paris comme un jardin à la française, c'est-à-dire d’une conception très géométrique ; les parcs destinés à aérer la capitale étaient quant à eux dessinés à l’anglaise. c'est-à-dire dans une conception naturaliste. Un tel choix s’explique certainement par la fidélité aux plans de Cabet et d’Owen. Tout comme par le désir de placer le nouveau Paris dans la grande tradition classique française qui va de Louis XIV à Napoléon Ier qui voulait aussi faire de Paris la plus belle ville du monde et la plus peuplée ; ses occupations guerrières ne lui permirent pas de mener à terme cet ambitieux dessein. Napoléon III reprit donc les projets de son grand oncle : la rue de Rivoli, l’Opéra, le boulevard Malesherbes, des percés conçues dans le goût de la ligne droite et de la symétrie. Pendant son long exil anglais, où il reçut son éducation, Napoléon III s’était enthousiasmé pour le goût des jardins et des parcs montré par les Britanniques. Les squares de Londres, qui remontent au XVII eme siècle, lorsque les propriétaires nobles voulaient lotir en terrains à construire certains de leurs domaines (le premier square londonien, Covent Garden, date de 1630), aboutissent à un nouveau style d’habitation caractérisé par des quartiers résidentiels fondus dans les espaces verts. Pour la première fois, un paysage dialoguait avec un ensemble architectural urbain. La pierre et les arbres, utilisés en contrepoint, suscitèrent alors des quartiers bourgeois qui demeurent un parfait exemple d’urbanisme. Entre 1830 et 1860, la bourgeoisie anglaise continua par les squares qui la protégeaient à la fois par des rideaux d’arbres, des miasmes des quartiers pestilentiels et de la vue de la misère. C’est Napoléon III qui en introduisit la mode ; ce mot anglais emprunté au français équerre, et désignant une place carrée plantée d’arbres, close par des grilles et réservé en principe aux riverains. « *De même que les constituants copiaient les institutions, on va copier les parcs et les squares de Londres* »[[23]](#footnote-23)

Au lieu d’opter pour le square comme un élément d’unité urbaine, Napoléon III importa le square à Paris sous forme de mini jardins et il donna toute l’importance au boulevard ; or le boulevard, c’était sacrifier l’espace vert à la tyrannie de la rue. Les arbres, dans le boulevard ne font qu’escorter la rue. Les Squares eux – mêmes n’étaient que des sortes de prolongements de la rue, alors que ces petits jardins auraient dû être protégés de la poussière et du bruit.[[24]](#footnote-24)

L’agglomération de Londres l’avait impressionné avec ses grandes voies droites et larges bordées de maisons uniformes, séparées du trottoir par un saut de loup sur lequel donne la cuisine. Mais entre les deux capitales existaient des différences fondamentales commandées par la géographie et par l’histoire, s’opposant à une assimilation des deux grandes villes capitales de l’Europe occidentale. Au départ, Londres et Paris commencèrent par être des capitales en bois ou en pans de bois, ainsi que l’on bâtissait au Moyen Age et à la Renaissance, puis elles tendirent peu à peu à se muer en villes en ciment armé. Mais, dans l’intervalle Londres s’est construite avec des briques et Paris avec de la pierre extraite des carrières voisines.[[25]](#footnote-25) Le grand incendie de Londres qui détruisit une grande partie de la ville en 1666, avait eu l’avantage de faire place nette, permettant à une ville nouvelle de surgir entre la Tour de Londres et l’abbaye de Westminster. L’architecte sir Christopher Wren put travailler d’autant plus directement que Londres, se croyant à l’abri des invasions, n’avait pas éprouvé le besoin de s’entourer d’une enceinte fortifiée, ce qui permettait de réserver en plein centre de vastes espaces libres. Au contraire, Paris avait été, depuis ses origines, puisque la première enceinte remonte à l’antiquité gallo – romaine, enserrée dans des murs qui en freinaient l’extension.

Elle s’était progressivement élargie par anneaux concentriques au fur et à mesure de l’accroissement de la population (Ces enceintes concentriques construites autour du noyau primitif constitué par l’île de la Cité sont : l’enceinte de Philippe Auguste (XII eme siècle), de Charles V (XIV eme siècle), de Louis XIII (XVII eme siècle) , des fermiers généraux (XVIII eme siècle), de Thiers (XIX eme siècle)).[[26]](#footnote-26) Cet état de fait eut pour conséquence que les maisons étaient bien plus serrées et tassées qu’à Londres, les rues plus étroites et moins aérées et qu’il ne restait pas, surtout depuis la Révolution qui avait sécularisé les couvents, d’espaces suffisants pour de grands parcs intra – muros qui auraient permis aux parisiens de mieux respirer.

Un grand plan de Paris était en permanence accroché dans le bureau de Napoléon III à Saint Cloud. L’empereur y traçait de sa main les modifications à apporter à la capitale, modelant une sculpture qu’Haussmann mettait en forme et exécutait ensuite. Une des premières initiatives de l’empereur fut la transformation du bois de Boulogne dont il voulait faire une sorte de parc anglais. Mais le paysagiste Varé, à qui il confia le soin de créer une rivière, comme la Serpentine à Hide Park, se trompa dans ses calculs de niveau d’eau et se vit congédié par Haussmann.

Le préfet de la Sein e le remplaça par un des ses hommes, l’ingénieur des Ponts et Chaussées Jean Charles Joseph Alphand (1817 – 1891), polytechnicien dont il avait appris à apprécier les qualités à l’époque où il était préfet de Bordeaux. Nommé chef du Service des Promenades et Plantations, Alphand va assumer la responsabilité des parcs, promenades et squares du Second Empire. Selon le vœu de l’empereur, il imposera le style des jardins anglais à tous les espaces verts publics, accumulant les massifs, cascades, les rivières, les grottes et les rocailles. Alphand fera onduler les voies, jadis toutes droites, du bois de Boulogne, à l’exception des deux grands axes. Il fit planter 10 000 arbres dans Paris, entre 1853 et 1870, replantant notamment les Champs Elysées. Au Bois de Boulogne, il fera pratiquement renouveler les plantations de 200 000 arbres. Le Bois de Boulogne, devenu plus familièrement Le Bois, cessa d’être le repaire des malfaiteurs pour devenir un lieu à la mode. Boulogne était le bois de la bourgeoisie, Vincennes fut affecté au peuple. Rivières et lacs y furent aménagés dans le même esprit que le bois de Boulogne. Mais l’œuvre la plus étonnante d’Alphand fut la création, après 1860, d’un autre espace vert populaire, les buttes Chaumont. Les Buttes Chaumont étaient alors un dépôt d’ordures dans des carrières de plâtre. En trois ans, Alphand transforma une zone désolée et malfamée en une sorte de paysage romantique, avec des coteaux, des bocages, une cascade de 32 mètres, une rivière, des lacs, des rochers, un pont enjambant un ravin, etc.

En 1863, fut inauguré le parc Montsouris ; il y eut également le parc Monceau édifié dans le goût des squares anglais, bordé d’hôtels particuliers. Les créations d’Alphand enthousiasmèrent à tel point ses contemporains que, contrairement à la plupart des hauts fonctionnaires de l’Empire, il conserva son poste sous la III eme République et dessina les jardins de l’Exposition universelle de 1889. De 1867 à 1873, il publia en deux volumes un recueil de ses œuvres intitulé : *Les promenades de Paris.*

Dans cette ville surpeuplée et naturellement frondeuse, portée à la révolte, il y avait deux dangers auxquels il fallait parer à tout prix : les épidémies de choléra qui avaient décimé la population en 1832 et en 1849, et les barricades révolutionnaires qui avaient été dressées dans les rues au cours des révolutions de 1830 et 1848.De cela Napoléon et son préfet en avaient une claire conscience et en avaient tiré toutes les leçons. Un embellissement de Paris par des monuments ou de vastes perspectives n’était plus, comme à l’époque du règne de Napoléon Ier, le but essentiel. Par contre, l’amélioration de la santé publique, en ménageant des réserves d’air pur et de verdure les intéressait beaucoup plus.

Cependant, on a souvent fait passer Napoléon III au second plan en ce qui concerne l’urbanisme du Second Empire, laissant le bénéfice, ou bien le discrédit, de la transformation de Paris à Haussmann. Or, ce bouleversement, qui fit de Paris la capitale la plus moderne du XIX eme siècle, ne peut pas se comprendre sans une étroite filiation de pensée entre l’empereur et le préfet de la Seine, d ‘une part, et l’influence saint simonienne d’autre part. Napoléon III, alors qu’il n’était encore que le prince Bonaparte, affichait des tendances très nettes au socialisme d’Etat. Prisonnier au fort de Ham, en Alsace, en 1840, il publiait dans la presse du Nord et de l’Ouest de la France, des articles virulents dirigés contre les privilèges et les égoïsmes de la bourgeoisie. Quatre ans plus tard, en 1844, il exprimait clairement ses opinions socialistes dans un livre intitulé : « *L’Extinction du Paupérisme* », dans lequel il préconisait l’établissement de grandes communautés agricoles, ceci aux frais de l’Etat et au profit des familles pauvres et des ouvriers sans travail. Le thème de cette « armée du travail » venait des idées des utopistes tels que Saint Simon, Fourier ou Cabet. A cette époque, Louis Blanc, George Sand, Proudhon, furent alors en rapport avec le prince Louis Napoléon. Ceci explique sa popularité en 1848 et le résultat du référendum.

Les cités ouvrières, l’encasernement des ouvriers dans de grandes bâtisses, le mythe de la rue droite, la ville sacrifiée à la circulation, l’apologie des espaces verts, les démolitions au nom de l’hygiène et de l’ordre public, tout cela, Napoléon III ne l’avait pas créé de toutes pièces mais il l’avait trouvé dans les écrits de Saint Simon, de Cabet, de Considérant. Lorsqu’il aura pris le pouvoir, il s’efforcera, en toute hâte, de réaliser la ville idéale esquissée par les théoriciens urbanistes socialistes. Car si Haussmann fut l’exécutant zélé et efficace des plans d’urbanisme du Second Empire, il ne faut pas perdre de vue que l’idée première en revient bien à Napoléon III et à lui seul. Ce que Haussmann fut bien contraint de reconnaître dans ses Mémoires

«  *L’empereur était pressé de me montrer une carte de Paris, sur laquelle on voyait, tracées par lui – même, en bleu, en rouge en jaune et en vert, suivant leur degré d’urgence, les différentes voies nouvelles qu’il se proposait de faire exécuter*. »[[27]](#footnote-27)

Mais, ajoute Haussmann, pris par les soucis de la disette, de la Guerre de Crimée etc. « *L’empereur ne remplit pas toujours avec la même ardeur le rôle actif, direct, qu’il s’était réservé dans la transformation de Paris* ». Une fois ses directives données, l’empereur eut tendance à laisser Haussmann exercer une véritable tyrannie sur ce qu’il considérait en fait comme sa chasse gardée : Paris

Dans ses Mémoires, Haussmann raconte avec une certaine satisfaction de quelle manière il parvint à rendre inopérante la Commission des Grands Travaux en persuadant l’empereur que cette commission devait être formée essentiellement d’un président (Napoléon III) et d’un secrétaire général (lui – même). Il sut annihiler le pouvoir du conseil municipal en soutenant que Paris n’était pas le domaine exclusif des Parisiens, et, qu’en conséquence, l’administration de cette ville ne devait pas être seulement municipale. Le conseil municipal devait donc résulter du choix de l’empereur, et non pas de l’élection par ses habitants comme cela s’était passé dans les autres villes de l’Empire. Haussmann applique avec une vigueur toute militaire le principe de la centralisation autoritaire, Paris devant être *« la tête et le cœur de la* *France* ». Ce qui avait pour conséquence que l’aménagement des territoires, esquissé par les voies de Chemin de fer, impliquait l’abandon de la province au seul profit de la ville unique : Paris.

« *Tout veut aboutir à Paris* », écrit Haussmann, « *grandes routes, chemins de fer, télégraphe. Tout en part : lois, décrets, décisions, ordres, agents* ». Cette stricte application de la tendance à la centralisation du monde industriel à l’urbanisme a fini par vider la province de ses énergies, créant ce qui fut appelé par la suite le « désert français », au seul profit d’une capitale devenue un monstre bien encombrant.

## b) La Défense contre l’intérieur par le canon

L’ennemi de la bourgeoisie apparaît moins à cette époque sous le visage du roi de Prusse que de celui du prolétariat industriel. La peur de l’émeute, les journées de juin 1848 ne sont pas très loin et leur souvenir est encore bien présent dans les esprits, va susciter une forme nouvelle d’urbanisme qui consistera à détruire les logements ouvriers dans les centres de villes dans le but d’écarter les « classes laborieuses » des services publics et de quartiers bourgeois, puis à percer dans les villes de grandes lignes droites – il fallut, sur ce point, modérer les ardeurs d’Haussmann qui voulait même passer à travers le jardin du Luxembourg - , peu favorables à la construction de barricades et permettant aussi bien les charges de cavalerie que le déploiement et le tir de l’artillerie.

« *L’idéal de Haussmann, en matière d’urbanisme, c’étaient les perspectives ouvertes à travers de longues enfilades de rues. On retrouve là une tendance récurrente au XIX eme siècle, qui consiste à ennoblir les nécessités techniques par des finalités d’ordre artistique* »[[28]](#footnote-28)

La destruction des îlots insalubres et le règne de la ligne droite seront la conséquence d’un double impératif : supprimer le choléra et les émeutes. Haussmann ne fait pas mystère de ses intentions sur ce point : Assurer la tranquillité publique par la création de grands boulevards qui laisseraient circuler non seulement l’air et la lumière, mais aussi les troupes, et, par une ingénieuse combinaison, « *rendraient le peuple mieux portant et moins disposé à la révolte* ».

En outre, les travaux du bâtiment permettaient d’esquisser cette « armée du travail », rêve du XIX eme siècle, en résorbant du même coup le chômage. Avec Haussmann l’urbanisme entre dans une phase militaire et policière. En perçant la rue des Ecoles, c’est moins à une ligne de liaison qu’il songe qu’à l’isolement des étudiants du Quartier Latin. Un réseau d’avenues en lignes droites, permettant un tir « de plein voyant » disait Haussmann, est relié à des casernes implantées méthodiquement pour quadriller la capitale.

Place du Château d’Eau (actuelle place de la République) est construite la caserne du Prince Eugène qui peut loger 4000 hommes de troupe. Elle constitue le verrou de sûreté des grands boulevards. Depuis cette caserne, la troupe peut investir sur 2000 mètres le boulevard Magenta et le boulevard des Amandiers (actuel boulevard de la République). Par ailleurs, le boulevard du Prince Eugène (actuel boulevard Voltaire) relie en 2850 mètres de ligne droite, l’actuelle place de la République à la place du Trône. Le canal Saint Martin, recouvert par le boulevard de la Reine Hortense (actuel boulevard Richard Lenoir) est une excellente ligne de mire pour surveiller le turbulent faubourg du Temple.

Malgré le voile pudique jeté par l’administration de Napoléon III, certains ne s’y sont pas trompés, puisqu’on peut lire dans Les *Odeurs de Paris* de Louis Veuillot : « *Il y a la caserne du Prince Eugène, qui est une grande caserne, et le boulevard met la caserne en communication large et directe avec le château de Vincennes qui n’est pas un petit château. Vincennes est à un bout, la caserne est à l’autre. C’est une caserne carrée pouvant contenir quelques milliers d’hommes, qui peuvent faire feu sur quatre voies : deux feux croisés. Ce serait un coin dangereux pour les idées subversives qui voudraient passer par là* ».

Les méthodes haussmanniennes ne restent pas circonscrites à Paris mais se répandent très vite sur tout le territoire. Au nom de la sacro sainte ligne droite, érigée en dogme, des impératifs de la circulation, de l’hygiène et de l’ordre public, on se met à éventrer un peu partout. A Rouen sont tracées deux voies au cordeau : la rue de l’Impératrice (actuelle rue Jeanne d’Arc) et la rue Impériale (actuelle rue Thiers). Ce qui ap pour conséquence la destruction de 500 maisons, 2 églises et d’un des sites les plus célèbres de la ville : la rue du Gros Horloge.[[29]](#footnote-29)

A Lyon, Toulouse, Avignon, Montpellier, Marseille, on en fait de même. L’influence d’Haussmann dépasse de beaucoup les frontières françaises ; Bruxelles taille ses boulevards intérieurs après 1865 sans hésiter à recouvrir la Senne, une rivière qui égayait le centre de la ville. Paris devient alors un modèle universel.

« *Haussmann s’efforce d’étayer sa dictature et de placer Paris sous un régime d’exception. Dans un discours devant la chambre en 1864, il exprime sa haine contre la population déracinée de la grande ville. Cette population que ses chantiers mêmes ne cessent d’accroître* »[[30]](#footnote-30)

« *Le véritable but des travaux d’Haussmann était de protéger la ville contre la guerre civile. Il voulait rendre à jamais impossible l’érection de barricades à Paris* »[[31]](#footnote-31)

Le nouveau Paris est une place forte aménagée contre la subversion intérieure, pensé comme un champ de manœuvre, il s’agit bien d’une architecture militaire et anti - insurrectionnelle.

Haussmann pensa faire obstacle au combat de barricades de deux manières ; la largeur des boulevards devait rendre impossible la construction de barricades, et de nouvelles percées devaient approcher les casernes des quartiers ouvriers.

Haussmann intégra son activité dans l’impérialisme de Napoléon III qui favorisait le capital financier[[32]](#footnote-32) Il modela Paris dans l’esprit des premiers théoriciens de l’urbanisme. Il fut le catalyseur d’une pensée utopique allant de Thomas More à Saint Simon, Fourier, Cabet. Mises en pratique et quelque peu déviées de leurs intentions idéalistes, les utopies se révélèrent d’assez lourds carcans.

# III) L’immeuble haussmannien

# a) **Les prototypes de l’espace haussmannien**

Héritée de l’âge classique, c’est toute une tradition de mise en valeur de l’espace public qui prime à la recherche d’une quelconque clientèle privée : à la spéculation des particuliers s’opposent la responsabilité de l’administration dans la question du domaine de la ville ou de l’Etat. L’idée majeure d’embellissement s’impose et l’établissement des fontaines en est une démonstration : un simple robinet pouvait suffire pour les besoins d’une rue ou d’un quartier, alors que ce sont de véritables monuments que l’on voit s’édifier. La ville commande à Louis Visconti, auteur de la Fontaine Gaillon, les constructions colossales du square Louvois, de la place Saint Sulpice ou de la fontaine Molière ; J.I. Hitorff se réservant pour sa part les vasques de la place de la Concorde. Dans le rêve romain d’une ville aux mille fontaines, aérée de jardins et de promenades ombragées, on retrouve la tradition néo – classique du voyage en Italie, un pèlerinage aux sources qui fut le fondement même de l’école des Beaux Arts et qui a profondément imprégné le regard qui est le nôtre sur la ville.

Même si les références de Visconti restent françaises (fontaine des Innocents ou de Grenelle), le traitement des eaux jaillissantes et l’appel à un traitement monumental rompant avec l’échelle du bâti parisien, sont tout à fait romains.[[33]](#footnote-33)L’idée d’un embellissement est très importante dans l’aménagement des promenades plantées auquel se consacre Rambuteau le long des quais de Seine, une préfiguration, avec les boulevards intérieurs, des futures percées haussmanniennes Le boulevard se compose de voies parallèles dévolues aux circulations distinctes des piétons ou des voitures : au centre , le flux de la circulation rapide ; sur les côtés, la promenade et le loisir, protégés du flot des véhicules par un rang d’arbres. La formule est née, accidentellement, de la transformation des anciens boulevards de l’enceinte de Louis XIV en promenades publiques. La plantation d’arbres n’eut à l’origine qu’un rôle militaire.[[34]](#footnote-34)

Mais elle devient bientôt le type de l’espace urbain central – ne serait – ce que par le succès considérable que remportent les grands boulevards sur la rive droite de la Seine, centre de la vie parisienne au XIX eme siècle. Le boulevard, lieu d’échange, combinaison de passages couverts à la mode avec des rues passantes, le boulevard devient bientôt le modèle de l’espace urbain central. Il assure une fonction d’animation commerciale sur ses trottoirs, la circulation rapide d’un quartier à l’autre de la ville sur la chaussée, la césure de son double rang d’arbres entre deux quartiers distincts. En outre, il crée une trame à grande échelle indispensable à une lisibilité globale de la forme urbaine. C’est à la fois un passage et une césure qui joue un rôle complexe dans la définition de l’espace urbain.

Son succès est tel que le modèle s’en répand sur les quais.[[35]](#footnote-35)Il attire les bouquinistes, désertant les arcades de l’Odéon ou les galeries du Palais. Il s’imposera comme le modèle du grand vide urbain nécessaire à aérer et structurer un agglomérat hors d’échelle comme l’est devenue la capitale.

# b) **Caractéristiques de l’immeuble haussmannien**

La vision impériale de l’organisation urbaine n’est aucunement utopique et, au contraire, se fonde sur le pragmatisme , sur une adaptation aux situations concrètes et aux données conjoncturelles, pour créer un « langage de base dont la répétition en de nombreux lieux constitue une image urbaine cohérente en partant d’un type architectural défini, l’immeuble haussmannien, et de son intégration dans l’espace public par le biais de la projection réglementaire (l’architecture réglementaire est un fondement de l’haussmanissme) pour aboutir à une vision globale de la forme urbaine dans la hiérarchie de ses composants.[[36]](#footnote-36)

L’immeuble et son ordonnancement sont asservis à la nature de l’espace public dont ils dépendent : la force de l’haussmanissme est d’avoir composé à partir des éléments traditionnels de la hiérarchie urbaine une structure très claire, dont l’évidence est telle qu’elle forme un repère en quelque lieu de la ville où l’on puisse se trouver.[[37]](#footnote-37)

Si Paris est une mosaïque de fragments de ville, une conséquence inéluctable des hasards de l’histoire, mais il n’en est pas moins vrai qu’elle est aussi la ville la plus cohérente d’Europe : l’haussmanissme est le produit d’un étonnant consensus sur les éléments formateurs de l’urbain. De la conception de l’immeuble à celle de la rue, puis de la rue au quartier et du quartier à la ville, il est nécessaire de suivre cette progression – d’autant plus méritoire que la technologie industrielle bouleversait simultanément toutes les habitudes remettant totalement en question des usages millénaires.

La différence entre l’immeuble haussmannien et l’immeuble Louis Philippe en pans de bois reflète plus une situation technique qu’une situation chronologique. La façade de plâtre, qui est l’expression d’une technologie de construction traditionnelle, se dévalorise peu à peu et devient au début de la III eme République, le matériau des constructions les plus modestes situées dans les quartiers périphériques. Au cours de cette période de lente dégradation, le décor s’est stérilisé, oubliant les fantaisies charmantes du néo clacissisme qui caractérisait le règne de Louis Philippe ; il s’est figé dans une ornementation triste et banale des moulures filantes d’appui et des chambranles. Inversement, la construction en pierre, prestigieuse au début de la Restauration, s’est généralisée et sa décoration a fini par se compliquer et se multiplier, à tel point que l’immeuble de la fin du règne de Louis Philippe est difficile à distinguer de l’immeuble haussmannien.[[38]](#footnote-38)

La distinction classique entre immeuble Louis Philippe et immeuble haussmannien comporte trois étapes :

* l’immeuble de la fin de la Restauration et du début du règne de Louis Philippe
* l’immeuble haussmannien de la première période, vers 1840 – 1860 (sous la tutelle des préfets Rambuteau, Berger, Haussmann)
* l’immeuble haussmannien tardif, celui qui a donné à Paris l’image que nous lui connaissons et qui est postérieur à 1860, une date clé qui correspond à l’adoption du règlement de 1859 et à l’annexion des anciennes communes de banlieue (1er Janvier 1860)

La disparition des hésitations sur le gabarit, après 1860, tient à une application systématique de la nouvelle réglementation. Le rôle des architectes voyers semble avoir été essentiel : la réorganisation administrative d’ Haussmann, en renforçant leur position, a accentué l’impact d’une typologie réglementaire qui, si elle ne s’inscrit pas vraiment dans les textes, résulte d’une pratique du Conseil Architectural plus ou moins autoritaire chez les responsables de la voirie. L’unité n’en est que plus forte, aboutissant à des alignements aussi cohérents que celui du boulevard Voltaire ou de l’avenue de l’Opéra (réalisé après 1870). L’autonomie des façades d’immeubles disparaît : non seulement le parcellaire se découpe en lots réguliers, mais les immeubles, qui sont alignés au même gabarit, offrent les mêmes lignes de structure et d’ornement. La variation tient porte sur le détail architectural à l’intérieur d’un schéma imposé par l’architecte voyer.

Cette application du principe d’uniformité provoque par compensation la recherche de l’individualisation dans le détail. Cette variation de l’écriture dans la petite échelle crée la stylistique de l’immeuble haussmannien, fondée sur la répétition d’une trame identique en même temps que sur une énorme prolixité du détail. Il est vrai que la répétition peut aller lus loin : le lotissement des voies nouvelles s’établit sur des parcelles de longueur égale. L’aménagement des angles est délicat, notamment celui des deux voies convergentes (immeuble dit « en fer à repasser »).La longueur de parcelle étant déterminée par un principe de distribution – un seul escalier par immeuble (qu’elle qu’en soit la largeur : 12 ou 20 mètres, soit un ou deux appartements en façade) – sa logique s’applique même en cas d’opération unique groupant plusieurs immeubles, la cadence des mitoyens correspond à celle des cages d’escalier. Le respect de cette unité foncière que constitue la parcelle est donc absolu.

La similitude des immeubles est telle qu’ils peuvent se superposer sur une même grille : nombre identique de percements (tous semblables, sur le thème unique de la porte fenêtre de 1m20 de large), réduction des pleins à des trumeaux étroits dont la largeur est inférieure à celle des vides, recours systématique au compartimentage décoratif – composition par travée avec chambranles et motifs de liaison verticale associant le linteau d’étage à la tablette d’appuis supérieure.

Dans ce cadre rigoureux, l’animation vient uniquement de la différence d’échelle des motifs entre horizontales et verticales : les premières forment le lien continu entre les immeubles et elles sont exprimées par des tablettes saillantes – appuis ou balcons, que renforcent les grilles de fonte ornée ; les secondes sont marquées par la fragmentation en hauteur des vides et de l’ornement qui les relie. Le graphisme et la masse, éléments fortement horizontalisés, constituent donc une unité à grande échelle – celle de l’îlot en fait, percées et décors sculptés, à dominante verticale en sont le commentaire rythmique en vision rapprochée.

La mise au point d’un tel procédé dut certainement se révéler délicate car la lecture d’une même forme à deux échelles de distance n’est pas un problème aisé. Dès lors que le balcon a pris son sens en tant que saillie et en tant que motif graphique, la réorganisation du décor a pu se faire – entraînant l’abandon des grandes ordonnances architecturales classiques au profit de l’ornement de cadre à échelle réduite. Mais le défaut de l’écriture Louis Philippe était l’absence d’intérêt pour la vision rapprochée : le compartimentage des lignes stabilisait la forme en le liant à, la masse de l’îlot, mais il n’apportait rien de plus près, en revanche.

Le travail sur le faible relief – la végétation stylisée des chambranles – a permis l’enchaînement des perceptions successives avec la distance et le renouvèlement permanent de l’effet apporté par les échelles successives de la perception.

De fait, de loin, seule la grande masse de l’îlot est visible, relayée ensuite à moyenne distance par ce « emballage »que constituent les balcons du deuxième et du cinquième étage. Puis, d’un peu plus près, les groupements de percées et la cadence des mitoyens émergent : ce qui les exprime, n’est pas la largeur des ouvertures toujours égale, mais la largeur des trumeaux pleins, ainsi que quelques détails significatifs comme cet ornement que constitue la console de balcon ou l’appui, propice à des groupements expressifs. De plus près encore, l’individualisation de l’immeuble d se manifeste par la variété du répertoire de surface – la sculpture qui tend désormais à travailler simultanément le positif et le négatif en relief ou la taille en réserve, la saillie et la gravure (caractéristique du style « grec » à la mode sous le Second Empire). Enfin, pour l’observateur attentif, le décryptage des motifs de balcon reste une ressource supplémentaire – celle que donne la contemplation de l’objet architectural, au – delà des grandes formes : la grille qui n’était à distance qu’une sorte de « battage » plus ou moins complexe, devient de très près un jeu de figures riches en enchaînement et en contre figures. Il ne serait pas excessif d’affirmer que le motif de fonte ornée dans les balcons parisiens est destiné à la quotidienneté – à cette contemplation permanente et inévitable que donne le vis-à-vis de la rue, depuis la maison d’en face.

La subtilité dans les échelles successives de la perception est caractéristique de l’immeuble haussmannien : on lui a reproché plus tard la pauvreté de ses effets de masse, l’ennuyeuse uniformité d’un gabarit unique, sans voir que cette monotonie des grandes formes était compensée par une extraordinaire variété perceptive du détail. L’architecture parisienne de l’immeuble rejoignait ici une tradition de l’architecture monumentale classique, étroitement adaptée aux raffinements de modelé que permettent les lumières caractéristiques de l’Ile de France.

L’aboutissement de ce système de composition qui joue sur l’uniformité totale des vides est un refus de tous les traitements à l’axialité forte, on a un abandon des compositions ternaires au profit du jumelage des baies qui en est la conséquence. Il permet d’introduire un rythme cadencé, monotone, qui – comme celui des lignes de balcons – transgresse les limites parcellaires au profit de l’unité du tout. A la fin du Second Empire, les compositions binaires sont presque devenues impératives, banalisant au maximum les immeubles et valorisant par contrecoup la variété infinie du détail décoratif inscrit sur une trame architecturale aux caractéristiques identiques.

# c) **Rhétorique de l’ornement**

S’attachant ainsi de façon prioritaire à la banalisation des grands rythmes – uniformité volumétrique, cadence des percées – l’architecture du Second Empire a porté son effort sur le traitement diversifié du cadre : chambranle, appui et motif lien de la console ou de la clé. L’architecture Louis Philippe combinait déjà à la tablette sur console, formant dais de couronnement de la baie, avec les appuis supérieurs, procédé unifiant les travées verticalement en liant, par un motif unique à double fonction, les percées superposées. Quand ces « dais appuis » se trouvent liés par une bande de corniche, le quadrillage atteint à sa perfection, fondant en une seule forme les trois motifs du couronnement de l’appui et de la corniche de plancher.

L’alternance des pleins et des vides – celle des noirs formant trou sur la flaque de blanc du plan mural – est totalement neutralisée : la paroi perd toute profondeur – la fenêtre semble projetée en avant parle jeu graphique de son huisserie, le panneau se creuse au contraire par le refouillement décoratif du cadre. La façade en tant que telle n’est plus une masse mais un lieu d’un pur jeu graphique entre les lignes de division de la surface.

En adoptant le principe technique de mitoyens lourds, des façades écrans et des planchers métalliques de contreventement, l’immeuble parisien facilitait une sorte de « diaphanéisassion » de la paroi, mais il lui fallait simultanément créer le langage formel qui est celui de la façade transparente (bien avant que la façade de verre et d’acier ne fasse son apparition).

Le problème était de transposer la tradition du pan de bois dans l’architecture de pierre. L’aplatissement des reliefs est une première donnée, mais ce sera surtout le traitement du cadre qui permettra de détruire cette matérialité du mur en dégageant un langage d’ossature qui ne donne le statut de plein qu’aux éléments situés strictement autour de la fenêtre, le reste de la paroi étant un vide neutre au même titre que la fenêtre : on a le sentiment curieux que ces façades pourraient être réalisées en matériaux d’assemblage, de la fonte par exemple, alors qu’elles restent construites selon le principe de la maçonnerie porteuse. Le travail du cadre devient prégnant au point que le motif de chambranle se retourne du vide vers le plein : par transposition des motifs de lambris employés en menuiserie, le chambranle utilisé comme bordure du vide de la baie se retourne vers le panneau ; il prend la forme d’une mouluration à grand ou à petit cadre qui décompose la surface du trumeau de maçonnerie en compartiments rectangulaires plus ou moins complexes. Ce qui se comprendrait parfaitement avec le bois – par exemple, pour une porte, dans l’opposition entre panneaux et montants – devient déroutant pour une maçonnerie de grand appareil, dont les lignes d’assise sont totalement indépendantes du procédé décoratif appliqué à leur surface.

Cette aberration technique qui fut violemment attaquée à l’époque par les rationalistes, constitue le degré extrême du raffinement dans les échelles de perception : on se sert en façade des traitements décoratifs complexes adaptés aux intérieurs (où les échelles de perception sont nécessairement beaucoup plus fines) et on y introduit parfois les mêmes subtilités hiérarchiques entre les échelles de distance à peine différentes les unes des autres. De près comme de loin, le grand et le petit ne cessent de dialoguer et de se combiner, de plus en plus finement.

Au début du Second Empire, la réflexion sur les problèmes de l’ornement est devenue telle que dans le contexte éclectique ambiant, la contestation de la tradition académique impose une remise en cause du répertoire ornemental classique. On sait que prédominait l’idée, très répandue, que le XIX eme siècle n’était pas capable de développer un style propre ; bien avant l’apparition de l’Art nouveau, les architectes du milieu du siècle avaient donc cherché à inventer un style se dégageant des réminiscences classiques. Ainsi, l’on trouve une stylisation qui se trouverait chez nombre d’architectes et elle est à l’origine d’une partie du courant néo – gothique du troisième quart du siècle. Même dans des grammaires plus classiques, elle introduira sous le Second Empire un grand nombre de traitements nouveaux du détail. Dans certains cas, le traitement est franchement romano – gothique, mais il peut également imprégner les formes les plus rigoureusement académiques, notamment par l’emploi de motifs monumentaux d’encadrement – chambranles géants des portails ou cadres verticaux unissant plusieurs étages sous une même arcature. La liberté de ces motifs par rapport à la « proportion d’étape » revendiquée par l’Académie est un manifeste de modernité d’autant plus intéressant qu’il participe à ce grand effort de renouvellement et d’ajustement des motifs qui travers toute l’écriture qui traverse toute l’écriture ornementale du début du siècle.

# IV) La question du décor

Ce qui sépare les architectes académiques et ceux plus modernes n’est pas tant la question de l’adaptation du plan aux besoins ou l’utilisation de matériaux nouveaux, que celle de l’expression architecturale. Cette question de l’ornementation de la peau de l’édifice se trouve au centre d’un débat qui contribue à redistribuer les oppositions doctrinales. Par réaction à la rigueur austère et uniforme des façades haussmanniennes, les années 1870 – 1880, que l’on nomme années post – haussmanniennes, voient s’affirmer le triomphe d’un éclectisme pittoresque à l’origine d’une grande diversification du répertoire ornemental qui décore le paysage architectural, tandis que les édifices monumentaux se chargent d’un décor exubérant dont l’Opéra de Charles Garnier est le prototype. Ce vent de contestation finit par avoir raison des contraintes héritées du Second Empire et suscite les assouplissements successifs des règlements édilitaires. La nouvelle forme de gabarit et la formule de calcul liant hauteur de bâtiment et largeur de voie dans les dispositions de 1884 , la plus grande importance des saillies autorisées (balcons, bow windows, lucarnes…), la modulation complexe des hauteurs de bâtiment et le nouveau gabarit du règlement de 1902 entraînent une rapide explosion formelle de façades surchargées, plus élevées où les architectes peuvent donner libre cours à leur imagination enfin libérée des ses anciens carcans.

Paradoxalement les architectes de l’Art Nouveau rejoignent sur ce point les éclectiques académiques ; les uns comme les autres privilégient les compositions par grandes masses aux rythmes contrastés et seule l’utilisation d’une syntaxe ornementale historiciste ou Modern Style les oppose. Les partisans d’un académisme classique s’élèvent contre les licences de cette vague ornementale et rejoignent sur ce point les positions des rationalistes. Pour ces derniers, l’ornementation, dont ils ne remettent pas fondamentalement en cause les sources d’inspiration historique, doit être mesurée pour se limiter à la justification de la structure constructive. Mais le détournement de cette économie de langage, dans la production courante, a pour conséquence un appauvrissement de l’expression architecturale et met au jour les limites de l’esthétique rationaliste.

L’élaboration d’un décor sériel à base de produits industriels par Anatole de Baudot et le clacissisme structurel de Perret sont à replacer dans une tentative pour résoudre ces contradictions, tout comme l’orientation vers un dessin plus épuré de certains architectes, tels que Charles Plumet ou Bonnier. De ce fait, l’opposition entre les différents protagonistes du paysage architectural entre 1890 et 1914 peut se résumer à un affrontement entre partisans d’une plus grande liberté formelle et ceux partisans d’une esthétique au sens plus moral qui devait trouver son expression la plus vivace dans l’absence totale de décor et les parois lisses, préconisées par Adolphe Loos dans *Ornament und Verbrechen* (Ornement et Crime) dont la traduction fut publiée dans « *Les Cahiers d’Aujourd’hui* » en1913.

Si l’immeuble parisien des années 1890 – 1910 évolue de l’intérieur – l’hygiène et le confort y ont accompli des progrès décisifs -, sa mutation la plus visible et la plus frappante s’opère côté rue : la façade apparaît désormais comme un projet en soi, dont l’architecte partage le plus souvent la conception avec des sculpteurs, certains s’en remettent au céramiste pour couvrir le mur intégralement.

## a)Signatures

Privilège de l’architecture publique, la statuaire investit petit à petit la construction privée (immeubles de commerce ou d’habitation) jusqu’à lui donner l’essentiel de sa substance. Si aucun nom n’est associé à celui d’Alfred Wagon pour le 24 place Etienne Pernet (XV eme, 1905), il n’est pas rare en effet que le sculpteur dépasse l’architecte en réputation comme en honoraires. Jules Rispal aurait ainsi davantage perçu pour son intervention sur la façade du Syndicat de l’Epicerie Française, 12 rue du Renard (III eme, 1901) que Raymond Barbaud et Edouard Bauhain, à qui on ne saurait pourtant enlever la conception du rez de chaussée et ses deux grands arcs en forme d’anse de panier. Rispail s’attache il est vrai, dans ce cas, à ciseler chacun des niveaux de la paroi, dont tous les éléments architecturaux sont enrichis de figures sculptées ou de frises de feuillages.

L’artiste, qui se fait également remarquer en concevant le cadran solaire à l’angle du 18 rue Perrée (III eme, 1903) travaillera plus discrètement aux côtés de Barbaud et Bauhain au 5 rue Lalo (XVI eme, 1907), à l’image d’un Pierre Seguin qui met ses décorations florales au service de Georges Pradelle (5 rue de Luynes, 1905), Henri Deglane (90 rue de Grenelle, VII eme, 1906), ou Etienne Chifflot (97 boulevard Raspail, VII eme ,1913), en laissant toujours la préséance à l’architecte. L’association d’un sculpteur et d’un architecte est alors fréquente : Camille Garnier et Auguste Labussière, Henri de Folleville et Achille Champy, Emile Derré et Théodore Petit collaborent à plusieurs reprises, Derré produisant, au 8 avenue Alphand (XVI eme, 1904) et surtout au 276 boulevard Raspail (XIV eme, 1905), avec ses allégories des âges de la vie, deux des œuvres les plus proches de l’univers symboliste.

# **b)** **Architectes ou sculpteurs**

Petit s’adjoindra en revanche les services d’Henri Bouchard et Léon Binet pour l’immeuble du 80 avenue de Wagram (XVII eme, 1907), qui instaure un savant équilibre des volumes architecturaux dominants en hauteur (des coupoles en béton)

Et une sculpture réservée au rez de chaussée. Une règle qu’ignore sciemment André Granet en plaçant un bas relief monumental au sommet du 30 de l’avenue Marceau (XVI eme, 1913). Ce geste consacre la prééminence des combles devenus étages nobles grâce à l’ascenseur, et que Charles Plumet ou Louis Sorel dotent de loggias, elles mêmes sculptées. Le décor de l’entresol, lui, se raréfie, et ce n’est pas un hasard si le concours des façades récompense en 1911 les travaux respectifs de Jean Boucher et Morlon au 31 avenue Félix Faure (XV eme, Clément Feugueur) et 201 rue de Charenton (XII eme, Raoul Brandon), ce dernier précisément inspiré du modèle élaboré par Plumet, mais auquel sont ajoutés deux puissants atlantes en guise de consoles.

Généralement destinés à souligner la structure, la statuaire contribue aussi, dans une logique héritée du maniérisme et du baroque, à infléchir le sentiment de hiérarchie au sein de la composition. Georges Massa recours pour cela à deux artifices différents : bossages appliqués à toute la façade du 29 avenue Mac Mahon (XVII eme, 1902) – sur laquelle intervient en outre Théobald Joseph Sporrer –figures de femmes drapées d’A. Dupuis et fenêtres monumentales au 16 rue d’Abbeville (X eme, 1900).

Passé maître dans l’animation des façades au moyen de bossages, ordres colossaux, oriels et coupoles, Gustave Rives façonne lui-même ses façades, ce qui ne l’empêche pas d’inviter des sculpteurs : Jules Dalou et Alexandre Falguière participent ainsi à l’immense chantier des magasins Dufayel, entre le boulevard Barbès, et la rue de Clignancourt XVIII eme, 1892 – 1900). Quant à Xavier Schoellkopf, il ne bâtit pas, mais « sculpte en plein bloc » le 29 boulevard de Courcelles (VIII eme, 1902) et davantage encore à l’hôtel d’Yvette Guilbert, 23 bis, boulevard Berthier (XVII eme, 1901, détruit). Atlantes et cariatides cèdent la place à un art végétal et surtout unifié.

## c)L’ornementation des façades

Jusqu’à la monumentalisation éclectique du paysage architectural parisien, les ornements des immeubles privés restent pour l’essentiel abstraits, à quelques mascarons et bas reliefs près. A partir des années 1840, le goût pour l’ornement sculpté se décline selon tous les types, néo – Renaissance, néo – gothique, néo – classique et néo – rocaille ; la monumentalisation de l’immeuble de rapport autorise l’introduction de figures jusque là réservées à l’architecture noble : cariatides et atlantes, médaillons et bustes, allégories de toutes sortes, selon une variété qui s’épanouit à la fin du siècle au point que le nom des sculpteurs finit par apparaître souvent sur les façades à côté de celui des architectes. Formés au dessin et à la sculpture d’ornements, plusieurs générations viennent ainsi orner le paysage de la rue.

### 1) L’influence de la Renaissance

Après l’Antiquité, c’est la Renaissance qui est la seconde source d’inspiration. Au tribunal de commerce – un bâtiment peu connu du grand public – l’assouplissement des formes est sensible et la personnalité du sculpteur Carrier – Belleuse n’y est pas étrangère. Ses atlantes de l’attique - l’Activité et l’Expérience – posent par leurs mimiques des questions au passant. Les matrones précédentes n’invitaient pas au dialogue. La circonvolution sombre et riche de l’escalier conduit à une coupole octogonale soutenue par seize femmes déhanchées et drapées sculptées par Debut en 1868. Carrier Belleuse avait modelé des jeunes femmes engainées pour la grande cour vitrée contigüe. Elles ont sans doute été détruites, la verrière ayant été abaissée. Aux salons du ministère des finances (1854 – 1856) et à la salle des conférences au Sénat (1852 – 1854), la richesse qui se veut triomphante, est rythmée par des couples d’atlantes et de cariatides qui sont d’une inspiration très proche ; la semi – nudité de leurs corps repose les yeux dans un décor fracassant.

### 2) L’influence du XVII eme siècle

C’est sans doute grâce aux gracieuses cariatides de Sarrazin, exécutées par Buyster et Guérin sur la Cour Carrée du Louvre, qu’on doit l’existence des cariatides de la cour Napoléon. Si les styles s’opposent des deux côtés du pavillon de l’Horloge, l’idée d’accoupler les figures, de les relier entre elles (mains jointes, mains sur l’épaule) est bien reprise de ce type d’exemple. On confie ces œuvres juchées à grande hauteur aux sculpteurs les plus célèbres (Bosio A.S., Brian, Cavelier, Duret, Guillaume, Jacquet, Jouffroy, Lequesne, Ottin, Pollet, Robert, Simart et Vilain) qui se sont distingués dans le style officiel.

La grande unité de cet ensemble, la beauté des détails (que l’on ne perçoit bien qu’à l’aide de jumelles) sont gravement altérés par les conditions météorologiques ; ce décor n’a que 150 ans.

### 3) L’influence baroque et l’influence du XVIII eme siècle

L’influence de Puget est importante à Paris et prépondérante en Provence et un exemple bien daté permet de l’évoquer à Marseille (1864). Certaines cariatides (maison Chaumet), place Vendôme furent exécutées par Victor Paillard sous l’influence de Caffieri et de Clodion. Au théâtre de la Renaissance, Carrier Belleuse fait jaillir, de gaines cambrées, deux bustes de jeunes femmes jouant avec une draperie au – dessus de leur tête. Malgré la date de 1873, leur style appartient bien au courant « rocaille Second Empire » le plus pur.

### 4) Exotisme

Les sculpteurs cherchent des références au – delà de la France et de l’Italie. Caillé pense à l’Egypte bien que les costumes de ses deux atlantes, 2 place d’Estienne d’Orves (1866), soient fantaisistes. Charles Cordier, sculpteur en quête de « types modernes à comparer avec ceux de l’Antiquité », choisit deux atlantes enturbannés, une africaine et une indienne pour soutenir la tribune du grand salon du château de Ferrières (1864). Les expositions universelles développent ce goût qui est une cause de leur organisation. C’est un vrai noir, et pas un négrillon d’opérette qui signale l’entrée du dépôt des cigares de Brême à l’Exposition Universelle de 1867.

### 5) Naturalisme

Cet intérêt pour les différences conduit à une analyse objective de la vie quotidienne ; ainsi des cariatides « enseignes » mettent au goût du jour leurs attributs. Pour le passage du Bourg l’Abbé, Millet sculpte en 1863 le Commerce dans une pose convenue. Mais l’industrie a un mouvement de son bras gauche presque naturaliste. Si toutes ces fantaisies sont permises au théâtre, on n’en abusa pas au Second Empire en ce qui concerne les cariatides. Bien qu’elles soient chez elles au théâtre (aucune loge d’avant scène n’en est dépourvue), elles restent sages au théâtre de l’Eldorado (1858, détruit), à la Comédie Française (1863 – 1865), au théâtre Populaire (1864, détruit), au Théâtre du Vaudeville (1867, intérieur détruit), à l’Opéra (1861 – 1875), ou au théâtre de l’Athénée (1866). Cette énumération de styles et de tendances pourrait renforcer l’idée que la sculpture du Second Empire ne fut qu’un art de pastiche éclectique. L’enthousiasme de l’imitation semble pourtant plus juvénile que décadent. En comparant les œuvres d’Henri Chaput, de Charles Cordier, de Charles Gauthier, d’Aimé Millet, on constate qu’un art bien particulier se dégage. Cs style a marqué l’œuvre d’un artiste comme Rouillère (Paris, 3 rue de la Paix, 1864) ou celle de Pierre Jules Cavelier, illustre en son temps, auquel la ville de Marseille commanda le décor de l’entrée du musée au palis de Longchamp (1869). Car aucun artiste ne dédaignait ces œuvres à la rencontre de l’architecture et de la sculpture. Les sculpteurs n’hésitaient pas à les faire figurer parmi leurs envois au Salon.

(Le plus grand nombre est exécuté sous Napoléon III dans le IX eme arrondissement, viennent ensuite le VIII eme pour les demeures privées et l’Ier pour les bâtiments officiels)

Au-delà de l’histoire de l’art, l’étude des atlantes et cariatides peut également intéresser l’urbanisme et la sociologie.

### 6) Mascarons et consoles zoomorphes

Le motif du mascaron est largement utilisé dans l’architecture de la Renaissance, notamment en Vénétie, à l’imitation de l’arc antique des Gavi à Vérone (par Falconetto à Padoue, Sansovino à Venise, Sanmicheli à Vicence). Il fait son apparition à Paris au milieu du XVI eme siècle, à l’hôtel Carnavalet et au Louvre. Au début du XVIII eme siècle, le mascaron, dont l’usage avait é té discuté à l’académie royale et d’architecture, se diffuse dans l’architecture des maisons bourgeoises.

Placé le plus souvent à la clé d’une porte, d’une fenêtre, d’une arcade de boutique, parfois entre deux fenêtres, le mascaron, figure masculine ou féminine, est souvent disposé en alternance, de travée en travée ou d’étage en étage. A la suite du fameux Mascarone de Michel Ange pour la Porta Pia à Rome, certains ont des figures grotesques ou bien tirent la langue aux passants. Le mascaron peut prendre une signification plus spécifique par un jeu d’attributs choisis, figurer un satyre, représenter une divinité antique (Pan, Hercule, Flore, Diane ou Minerve) ou évoquer le cycle des saisons ou bien les âges la vie.

L’éclectisme classique reprend le motif qu’il libère peu à peu des prototypes de la Renaissance et de ses modèles rococo. Au tournant du siècle, on trouve des têtes classiques, mais aussi des têtes de lions et les figures souriantes du clacissisme floral. Un dernier regain, modeste, marqué par les masques africains et l’abstraction primitiviste s’observe au milieu des années 1930.

### 7) Cariatides

Selon le Romain Vitruve : « *Les habitants de Carya, ville du Péloponnèse, se joignirent autrefois aux Perses qui faisaient la guerre aux peuples de la Grèce. Les Grecs ayant, par leurs victoires, mis fin à cette guerre, ils la déclarèrent ensuite d’un commun accord aux Caryates. Après avoir pris et ruiné leur ville et passé tous les hommes au fil de l’épée, ils emmenèrent leurs femmes en captivité sans leur permettre d’enlever les robes qui indiquaient leur qualité, ni leurs ornements accoutumés afin que non seulement elles fussent menées en triomphe, mais qu’elles eussent la honte de s’y voir en quelque sorte menées**ignominieusement toute leur**vie, et qu’elles portassent ainsi la peine que leur ville avait méritée. Or pour laisser un exemple éternel de la punition que l’on avait fait souffrir aux Caryates, et pour apprendre à la postérité quel avait été leur châtiment, les architectes de ce temps là mirent, au lieu de colonnes, ces sortes de statues aux édifices publics* »

Cependant une telle explication demeure quelque peu douteuse, puisque le motif de la cariatide est plus ancien que les guerres médiques auxquelles se rapporte Vitruve. En effet, dans les trésors des Cnidiens et des Siphiens à Delphes, les architectes avaient déjà substitué aux colonnes des statues de femmes portant sur la tête une sorte de « calathos » en guise de chapiteau. Or ces œuvres sont datées de 525 avant JC soit 35 ans avant la première des guerres médiques. Les cariatides les lus connues sont celles de l’Erechtèion de l’Acropole d’Athènes. On peut penser qu’il pourrait s’agir de statues de prêtresses. Au cours du Moyen Age, l’Eglise va imposer une vision du monde dans laquelle l’homme n’est plus le centre mais une créature de Dieu comme une autre ; toutefois sur les portails gothiques on trouve des « statues à colonnes », à l’image de saints ou de personnages bibliques, cependant elles n’ont pas de fonction de support à cause de leur auréole. En 1550, Jean Goujon, architecte du roi Henri II, a réalisé des cariatides au Louvre ; celles – ci soutiennent la plate forme des musiciens dans la salle des gardes suisses (dite aujourd’hui salle des Cariatides). Il s’agit là d’une citation des cariatides de l’Erechtèion, cependant Jean Goujon n’en avait eu connaissance que par des descriptions et n’avait jamais visité la construction originale. Sous le règne de Louis XIII, en 1624, commencent les travaux d’agrandissement du Louvre, avec les cariatides de la Cour Carrée, tandis qu’en province, Pierre Puget décore d’atlantes la façade de l’hôtel de ville de Toulon. Durant le XVIII eme siècle, l’architecture française devient plus sobre, utilisant moins les cariatides que dans le reste de l’Europe, et il faut aller en Autriche, en Allemagne ou en Russie pour voir atlantes et cariatides jouer un rôle architectonique. On a le cas de Prague ou de Saint - Petersburg qui constitue de très belles séries de figures de ce type. De figure hiératique au cours de l’Antiquité, la figure de la cariatide est devenue au cours du XIX eme siècle, extrêmement lascive, avec des drapés plus moulants et des poses plus suggestives, à une époque où, à Paris, l’urbanisme est en plein essor. En 1804, l’empereur Napoléon Ier commande un moulage de la tribune des cariatides du sculpteur Jean Goujon pour la salle des maréchaux aux Tuileries.

Sous la Restauration se développe un historicisme faisant de plus en plus appel à ce type de décor. Duret modèle la Force Civile et la Force Militaire, deux atlantes funéraires, pour la tombe de Napoléon Ier aux Invalides, dans un style très fluide. On a aussi le cas de l’ancien hôtel de ville de Paris, dans le décor modernisé de Louis Philippe, les cariatides sont utilisées ainsi que le montrent les relevés précis de Calliat. Le Second Empire, successeur de la Restauration, est peu apprécié pour ses créations artistiques. Le décor de cariatides, qui prend alors une extension remarquable, n’a jamais été étudié dans son ensemble. Sa particularité première consiste à s’afficher en dehors du bâtiment. Plus qu’un autre, car il s’est hissé au sommet du pouvoir par un coup d’Etat, Napoléon III doit justifier son règne et affirmer que la prospérité découle de ce règne est donc une nécessité politique. L’architecture peut en porter la marque mais elle être ornée et rassurante. La reprise de modèles connus, enrichis, répond à ce but publicitaire ; de plus le décor somptueux des façades va donner du travail à des centaines de sculpteurs.

L’Antiquité sévère est appréciée car ce noble modèle permet de rendre hommage au stylé préféré de l’époque de Napoléon III. Elias Robert s’en inspire pour l’Art et la Science, deux cariatides qu’il modèle pour le conservatoire des Arts et Métiers en 1851 et lui reste fidèle jusqu’à la fin du règne avec ses cariatides colossales portant des palmes pour le vestibule de l’empereur à l’Opéra en 1870.

Visages impassibles, yeux lourds et vides, drapés solennels prolongent le néo –clacissisme massif de la première décennie du siècle. Jean Joseph Perraud recherche la même sévérité pour ses figures de l’escalier du Palais de Justice (1860), ce qu’exigeait la solennité d’un tel lieu. Il maintient ce ton pour ses cariatides de l’hémicycle de la Bibliothèque nationale (1862 – 1868), ce qui semble ici moins justifié. Cette sévérité n’est pas seulement réservée aux bâtiments officiels. Les grands magasins suivent la mode, le temps n’est pas encore venu pour eux de chercher à la créer. Les Magasins réunis, inaugurés pendant l’Exposition Universelle de 1867 sur l’actuelle Place de la République, sont ornés de cariatides néo – classiques. Enfin, c’est un essai de reconstitution qu’entreprend le prince Napoléon à sa villa pompéienne de l’avenue Montaigne. Des atlantes hellénistiques soutiennent la tribune et la vasque de la salle froide (1856 – 1860).

### 8) Atlantes

Les atlantes sont des figures mâles, elles sont parfois isolées ou adossées à des piliers ou des parties de construction et servant à supporter un ensemble architectural tel qu’un entablement, une charpente ou encore un motif décoratif.

L’origine des atlantes, appelés Telamones par les Latins (Vitruve, VI, 7), peut être recherchée dans l’Egypte antique ; leur nom dérive de celui du géant Atlas et a pour radical le verbe grec  = supporter, duquel dérive aussi le nom propre de Télamon qui désigne un héros grec dont le fils Ajax, surnommé télamonien, dut à sa vigueur peu commune d’avoir donné son nom aux télamones. Il ne faut pas confondre les atlantes ou télamons avec les cariatides, ce dernier terme, d’un sens plus général, désigne surtout des figures féminines.

Cependant, vers la fin des guerres médiques, un portique fameux, construit à Sparte, du butin fait sur les Perses, était supporté par des colonnes de marbre blanc sur lesquels, d’après Pausanias, (*Laconie,* XI), étaient figurés différents chefs de l’armée ennemie et, parmi eux, Mardonius et Artémis, reine d’Halicarnasse. Ce portique était dit des *Perses* ou *persique* et des auteurs modernes ont conservé ce dernier nom à un ordre d’architecture dans lequel les colonnes sont remplacées par des statues d’hommes rappelant les atlantes ou les persiques, réservant ainsi plus particulièrement le nom d’ordre des Cariatides à l’ordre dont les supports consistent en figures féminines.

Les anciens Egyptiens ont tiré un assez grand parti dans la décoration de leurs monuments, de figures colossales appliquées sur les piliers portant la construction ; mais ces figures, qui représentent généralement le pharaon constructeur du monument avec les attributs du dieu Osiris, d’où le nom d’Osiriaques donné aux piliers qu’elles décorent, ne sont pas de véritables atlantes et n’en remplissent pas la mission, laquelle est , comme auparavant celle d’Atlas, de porter un fardeau.

En revanche, l’Egypte vit s’élever de véritables atlantes vers l’an 655 avant notre ère, dans la cour construite par le pharaon Psammétique à Memphis, pour le bœuf « apis » (Hérodote, II, 153) et, bien avant cette époque, dans le pavillon royal de Ramsès à Médinet – Abou (ruines de Thèbes), pavillon dont les façades, construites sur cour, offre de vastes dalles saillantes supportées par des prisonniers prosternés et comme écrasés sous leur fardeau. Les anciens empires de l’Asie, dans leurs édifices aussi gigantesques que ceux de l’Egypte virent aussi employer, à l’état de supports, des figures humaines ou des représentations d’animaux. C’est ainsi que nombre de divinités fantastiques sculptées sur les parois des temples de l’Inde, nombre de lions ou de taureaux ailés à tête humaine formant jambages de portes à l’entrée du palais de Persépolis ou des palais de Nimrud ou de Khorsabad répondent parfaitement à l’idée qu’exprimaient les Grecs des figures symboliques servant de supports qu’ils appelaient atlantes. Il en est de même de certaines sculptures trouvées dans les ruines du Yucatan et sur d’autres points de l’Amérique centrale, tant fut à peu près général, à toutes les époques et sous toutes les latitudes, ce besoin de symbolisme inhérent à l’art et transformant un élément de construction en un motif de sculpture historique. Un des plus anciens exemples d’atlante que nous montre le monde grec peut être reconstitué dans les ruines d’Agrigente, sur l’emplacement du temple de Zeus Olympien dont la construction remonterait à la fin du VIeme siècle avant notre ère. D’après l’ingénieuse reconstitution de Cockerelle, les murs de la cella ou travée centrale de ce temple étaient remplacées par douze piliers carrés correspondant aux points d’appui des ailes et sur ces piliers carrés intérieurs s’élevaient, formant comme un second ordre plus petit ou ordre d’attique, supportant la charpente du toit de la cella, de grandes et fortes figures à l’allure quelque peu barbare, hautes de plus de sept mètres et demi et dont de nombreux tronçons gisent encore sur le sol. Mais de tous les atlantes que l’art grec nous ait légués, les plus curieux modèles sont les atlantes provenant du théâtre de Dionysos à Athènes. De ces atlantes en marbre représentant des satyres nus et datant d’une belle époque de l’art grec vers l’an 330 av. notre ère), quatre au musée du Louvre et un au musée de Stockholm étaient connus sans que l’on puisse en soupçonner l’origine véritable et ce n’est qu’à la suite des fouilles faites, en 1862, par l’architecte Stack, retrouvés non loin de leur place primitive et que l’on suppose avoir décoré le mur du fond de la scène, vinrent attester par leur analogie frappante une communauté indéniable avec les quatre atlantes du musée du Louvre. D’autres atlantes trouvés dans les ruines du même théâtre et figurant des silènes accroupis, supportaient la corniche du proscenium et montraient ainsi les deux attitudes les plus généralement affectées par les anciens à ce type de support. Les Grecs, comme avant eux les Egyptiens et, plus tard les Romains, les peuples du Moyen Age et les artistes de l’époque moderne, n’hésitèrent pas à employer les atlantes ou les cariatides en dehors de ce rôle et appliquèrent la figure humaine dans des données toutes d’ornementation : c’est ainsi que des atlantes servaient de support à la tente sous laquelle Alexandre le Grand donnait des audiences royales après la conquête de l’empire perse aussi bien qu’au plancher supérieur du fameux vaisseau construit par ordre de Hiéron II de Syracuse (Athénée, V, 208) ; pour les objets mobiliers. En ce qui concerne les objets mobiliers, cuillers de bois ou de bronze, lampes, pieds de miroir en métal, pieds de table et de candélabre en marbre ou en bronze, les tombeaux égyptiens et grecs, les villes ensevelies sous les laves du Vésuve nous en ont conservé un grand nombre sur lesquels ces figures humaines, utilisées avec charme, élégance et parfois beaucoup d’originalité nous rappellent les atlantes primitifs. L’art de l’époque romaine ne négligea aucunement l’emploi des statues comme supports ou consoles et des atlantes agenouillés sont encore à leur place d’origine dans les ruines du petit théâtre à Pompéi, ainsi qu’aux termes de Corneto, tandis que les ruines du Portique des Eponymes permettent de reconstituer à Athènes des atlantes de l’époque romaine. L’art funéraire ne dédaigna pas non plus les atlantes pour supporter ou décorer des sarcophages, et le Moyen Age, à son tour, les prodigua dans les poses les plus diverses et parfois les plus licencieuses au milieu des stalles des églises de l’époque ogivale.

Avec la Renaissance les atlantes furent employés comme dans l’Antiquité, ainsi que les cariatides et mêlées parfois à ces dernières, mais aussi parfois isolées : c’est ainsi que l’un des plus anciens exemples d’atlantes, sous la Renaissance, est offert par le tombeau de Philippe Pot, tombeau du XVI eme siècle et qui représente l’effigie du défunt couché sur une dalle que supportent huit moines encapuchonnés. Michel Ange et avec lui les plus grands artistes de cette période, comme après eux leurs élèves, tirèrent un grand parti des atlantes, et, sous Louis XIV, nous voyons Pierre Puget orner d’atlantes et de cariatides les nefs royales que lui commanda le grand amiral de France, M. de Brézé, et en sculptant les atlantes de l’hôtel de ville de Toulon, préludant ainsi aux œuvres qui lui assurèrent sa place et sa renommée dans l’histoire de l’art. Enfin au XIX eme et au XX eme siècle, à l’extérieur des édifices comme dans leur décoration intérieure, dans l’ameublement comme dans l’orfèvrerie les atlantes se rencontrent fréquemment alternés avec les cariatides, ainsi qu’en fournissent de bons exemples nombre d’édifices publics et privés des grandes villes, dont Paris qui offre des exemples particulièrement éloquents à ce titre. Commentant *« les maisons les plus remarquables bâties à Paris sous le Second Empire*», César Daly suggère une gamme ornementale : la maison de loyer de première classe doit comporter des cariatides qui montrent toute la partie supérieure de leur corps, celle de deuxième classe laisse passer le buste seulement, et, pour la troisième classe, et naturellement pour celles qui suivent, la statuaire disparaît au profit d’éléments plus économiques. Ils sont utilisé pour encadrer le portail, soutenir les balcons de premier ou du second étage ; une des ordonnances les plus fréquentes est le couple de cariatides ou d’atlantes, encadrant au – dessus des piédroits du portail, l’arcade de l’imposte, soutenant de la tête le balcon du premier étage et tendant la main vers la clé sculptés au centre. César Daly distingue trois types de maisons à loyer, celles de première classe comprennent quatre étages carrés, de grands appartements avec écuries et remises dans la cour. Les immeubles de deuxième classe s’élèvent, eux, sur cinq étages, et ils disposent d’un escalier de service.

Selon César Daly, la maison à loyer ne doit se distinguer par aucun trait qui eut été « trop exceptionnel ». Par son aspect général, elle se conforme à tous les goûts tout en ne se pliant à aucun en particulier. Elle doit convenir à la foule, non d’une manière trop éphémère, mais à celle d’une installation invariablement confortable et décente. Il n’y a pas de fantaisie ou très peu. On n’a pas d’essai de Renaissance, d’Antique ou encore de Moyen Age ; ces tentatives n’étant inspirées que par des influences passagères. Nous sommes donc en présence d’un clacissisme de bon ton, tendance qui domine sous le Second Empire et continue de perdurer durant les deux premières décennies de la III eme République. L’immeuble de troisième classe, haut de cinq étages, offre quant à lui, de plus petits appartements et ne possède pas d’escalier de service. Ce type de construction est encore plus dépouillé et sa façade ne présente même pas toujours de balcon. La porte piétonne ou bâtarde (une porte piétonne à deux vantaux) est le seul motif qui se détache. A la fin du siècle, le motif se libère des modèles classiques. Les figures sont placées plus librement sur la façade, leurs types se diversifient, leurs attitudes et leurs expressions deviennent plus naturelles. On les trouve encadrant la porte, soutenant les balcons, mais aussi assises sur une corniche, accoudées sous un balcon, ou debout bras tendus, aux angles d’un bow windows. Elles se confondent avec des figures de nymphes à la manière de Jean Goujon (30 avenue de Messine VIII eme arrondissement), de sirènes (33 rue d’Amsterdam VIII eme arrondissement) ou de femmes fleurs modernes tandis que les atlantes deviennent paysans ou mineurs ou bien ouvriers du bâtiment (97 bis ruent de Crimée XIX eme arrondissement).

## d) De la sculpture au revêtement

Propre à l’Art Nouveau, cette manière de traiter la façade trouve des prolongements dans la mode du revêtement de grès flammé ou de céramique utilisés pour protéger les structures en béton armé, mais qui, par extension, contribuent à ranimer une conception textile de l’architecture, théorisée au milieu du XIX eme siècle par l’Allemand Gottfried Semper. Jules Lavirotte au Ceramic Hôtel, 34 avenues de Wagram (VII eme, 1904), ou Alfred Bocage, au 6 rue de Hanovre (II eme, 1908) choisissent de masquer totalement l’ossature de leurs immeubles, quand Anatole de Baudot ou les frères Perret, à Saint Jean de Montmartre (XVIII eme, 1894 – 1904) et au 25 bis, rue Benjamin Franklin (XVI eme, 1903), la soulignent pour mieux l’opposer aux parties non portantes.

Dans cette logique rationaliste, le revêtement constitue un véritable déni de la sculpture, mais une approche plus volumétrique aboutira à un résultat similaire : si à l’hôtel Lutétia, à l’angle du boulevard Raspail et de la rue de Sèvres (VI eme, 1913), Léon Binet investit largement les murs conçus par Louis Hyppolite Boileau et Henri Tauzin, c’est l’architecture qui, par le mouvement des masses donne en premier lieu son caractère au bâtiment.[[39]](#footnote-39)

1. Irène A. Earls, Napoléon III l’Architecte et l’Urbaniste de Paris, centre d’études napoléoniennes, Paris 1991 pp.40- 41 [↑](#footnote-ref-1)
2. Merruau Charles, *Souvenirs de l’Hôtel de Ville de Paris 1848 – 1852*, Paris 1875, p.496 [↑](#footnote-ref-2)
3. Irène A. Earls, Napoléon III l’Architecte et l’Urbaniste de Paris, centre d’études napoléoniennes, Paris 1991 pp.40- 41 [↑](#footnote-ref-3)
4. Irène A. Earls, *Napoléon III l’architecte et l’urbaniste de Paris*, Centre d’études napoléoniennes, Paris 1991, pp.40 - 41 [↑](#footnote-ref-4)
5. Walter Benjamin, *Œuvres T III, Paris capitale du XIX eme siècle*, Folio Gallimard 2000, Paris, p.46 [↑](#footnote-ref-5)
6. Irène A. Earls, *Napoléon III l’architecte et l’urbaniste de Paris*, Centre d’études napoléoniennes, Paris 1991, p.42 [↑](#footnote-ref-6)
7. Emile Zola, Le Ventre de Paris, p.299 [↑](#footnote-ref-7)
8. Irène A. Earls, *Napoléon III l’architecte et l’urbaniste de Paris*, Centre d’études napoléoniennes, Paris 1991, p.43 [↑](#footnote-ref-8)
9. Le Deutscher Werkbund, association allemande fondée à Muniche en 1907 et composée d’artistes, d’artisans et d’industriels, s’était donné pour tâche d’améliorer la qualité des métiers d’art et d’artisanat. Parmi ses fondateurs on trouve, entre autres, H.Muthesius, H.Van de Velde, T.Fischer, F. Schumacher, R. Rimers, F. Nauman, K.E. Osthaus et J.M. Olbricht. Les premières réalisations firent sensation au Salon d’Automne de 1910 à Paris. Sur le modèle allemand, fut fondé en 1912 un Werkbund autrichien. Ce dernier lieu de réflexion et d’expérimentation sur l’environnement humain fut à l’origine du « Lotissement du Werkbund » dans le XII eme arrondissement de Vienne, construit en 1931 – 1932 avec la collaboration des architectes : J. Frank, O. Strnad, A. Brenner, R. Neutra, A. Loos et bien d’autres. [↑](#footnote-ref-9)
10. Michel Ragon, p.114 [↑](#footnote-ref-10)
11. Michel Ragon, p.115 [↑](#footnote-ref-11)
12. Michel Ragon, *Histoire de l’Architecture et de l’Urbanisme Moderne*, Casterman, Paris 1986, TI pp. 58 - 59 [↑](#footnote-ref-12)
13. Merruau Charles, *Souvenirs de l’Hôtel de Ville de Paris 1848 – 1852*, Paris 1875, p.442.

    Le 15 septembre 1851 était la date initialement projetée pour le coup d’Etat ; il eut lieu en fait le 2 décembre 1851. [↑](#footnote-ref-13)
14. Haussmann, *Mémoires*, Victor Havard 1890, TII, p.232 [↑](#footnote-ref-14)
15. L.Dubech – P. D’Espezel, *Histoire de Paris*, TII, Paris 1931, p.141) [↑](#footnote-ref-15)
16. L.Dubech – P. D’Espezel, *Histoire de Paris*, TII, Paris 1931, p.141) [↑](#footnote-ref-16)
17. L.Dubech – P. D’Espezel, *Histoire de Paris*, TII, Paris 1931, p.141) [↑](#footnote-ref-17)
18. Louis Réau, *Histoire du vandalisme*, note 1p.728 [↑](#footnote-ref-18)
19. Louis Réau, *Histoire du vandalisme*, p.728 [↑](#footnote-ref-19)
20. Louis Réau, *Histoire du vandalisme*, p. 729 [↑](#footnote-ref-20)
21. Napoléon visita cependant, le 17 avril 1858, les travaux souterrains de l’égout du boulevard Sébastopol (l’Illustration du 24 avril 1858 p.268 à 270) cité par Irène Earl p66, note 56. [↑](#footnote-ref-21)
22. Irène Earl p.53 ; voir aussi note 1 p .53 [↑](#footnote-ref-22)
23. Dubech – D’Espezel, p.141 [↑](#footnote-ref-23)
24. Michel Ragon, p.121 - 122 [↑](#footnote-ref-24)
25. *Grès de Fontainebleau, extraits en dernier lieu des carrières de Marcousis, près de Montlhéry*, Haussmann, Mémoires TI, p.136 (Il en souligne dans ce texte la mauvaise qualité en ce qui concerne le pavage des rues). [↑](#footnote-ref-25)
26. Renaud Gagneux, Denis Prouvost, *Sur les traces des enceintes de Paris*, Parigramme, Paris ,2004 [↑](#footnote-ref-26)
27. Michel Ragon, p.119 [↑](#footnote-ref-27)
28. Walter Benjamin, *Œuvres TIII,* p.62 [↑](#footnote-ref-28)
29. Michel Ragon, p.125 [↑](#footnote-ref-29)
30. Walter Benjamin, T III, p.63 [↑](#footnote-ref-30)
31. Walter Benjamin, T III, p.63 [↑](#footnote-ref-31)
32. Walter Benjamin, T III, p.63 [↑](#footnote-ref-32)
33. Loyer P.113 [↑](#footnote-ref-33)
34. Les racines des arbres en haute tige, en pénétrant profondément dans les terres de remblai, empêchaient leur bouleversement sous l’effet du tir groupé des canons ennemis « battant en brèche » ou celui des bombardements au mortier. En cas d’hostilité, les arbres devaient être coupés pour dégager la visibilité mais, en temps de paix, leur présence formait un ornement non négligeable de la promenade sur les remparts. On s’explique ainsi le passage du terme, purement militaire à l’époque, de boulevard, à l’emploi que nous lui connaissons aujourd’hui et qui n’a rien de poliorcétique). [↑](#footnote-ref-34)
35. La plantation d’arbres d’alignement sur les quais inférieurs et supérieurs du fleuve date en effet de la préfecture de Rambuteau et elle à beaucoup contribué à leur embellissement. [↑](#footnote-ref-35)
36. Loyer p.232 [↑](#footnote-ref-36)
37. Loyer p.232 [↑](#footnote-ref-37)
38. Loyer p.234 [↑](#footnote-ref-38)
39. Simon Texier*, Paris, grammaire de l’architecture XX eme – XXI eme siècles*, Parigramme 2009 [↑](#footnote-ref-39)