

# Le néo-Renaissance en France et la Haute Banque

## Habiter et collectionner entre les années 1830 et 1880

Antonio Brucculeri  
(École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine, France)

**Abstract** Spanning the years from the July Monarchy to the threshold of the Third Republic, this article focuses on the links between the rediscovery of the concept and figures of the residence of the nobility in the age of the Renaissance (house, palace, villa, castle) and its reflection on the program of houses for bankers in France. The case of bankers in Paris is taken as an example in connection both with the Beaux-Arts culture of the architects who designed the projects and with the new wave of art object collection which developed in the same period in France.

**Summary** 1 Néo-Renaissance(s) et architectures bancaires: considérations préliminaires. – 2 La Renaissance des banquiers, les demeures d'une élite. – 3 Habiter la Renaissance: la culture Beaux-Arts des architectes des banquiers. – 4 Collections et modes de vie: la demeure du banquier mise en scène.

**Keywords** Architects. Art collecting. Bankers. France. Neo-Renaissance. Residences.

### 1 Néo-Renaissance(s) et architectures bancaires: considérations préliminaires

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le rapport formel à l'architecture de la Renaissance est sans doute l'une des sources les plus avérées de l'architecture bancaire à l'échelle internationale. Le bilan que propose l'architecte berlinois Paul Kick dans le cadre de la quatrième partie d'un imposant manuel d'architecture paru à Stuttgart au début du XX<sup>e</sup> siècle (Kick 1902), place l'architecture des banques sous le jour non seulement de la présentation des caractères typologiques et constructifs,<sup>1</sup> mais aussi du répertoire formel des bâtiments. La notion de 'Schmiegsame Renaissanceformen' que l'auteur met en avant saisit la large palette de variations qui se cache der-

rière une marque stylistique qui vient d'être ré-élaborée et historicisée depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dominante, la référence aux formes de la Renaissance italienne n'est pourtant pas exclusive (Kick 1902, pp. 149-150).<sup>2</sup> Le dénominateur commun s'articule en réalité à travers une série de variantes nationales, de Berlin à Vienne, de Paris à Londres. Dans cette perspective, le cas français est d'une certaine exemplarité. Bien au-delà des sièges parisiens de la Haute Banque réalisés à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> tels que le Crédit Lyonnais et le Comptoir d'Escompte – que Kick présente d'après César Daly –, l'architecture des caisses d'épargne atteste de références dont l'ampleur dépasse le caractère tout italien du bâtiment pionnier de Bordeaux illustré par la *Revue générale de l'architecture* en 1852 (Duphot 1852).<sup>3</sup> Les interprétations du style Re-

Les réflexions présentées dans cet article ont leur origine dans ma communication: *Le Néo-Renaissance dans la Haute Banque*, à l'occasion de la journée d'études: *Architectures bancaires: entre le Beau et l'Utile*, sous la direction de Jean-François Belhoste et Isabelle Parizet, EPHE/INHA, 17 novembre 2011. Elles fournissent un aperçu d'une recherche plus large en cours, sur les réceptions françaises de la Renaissance et de son architecture entre les années 1760 et 1880. Je remercie Marie-Laure Crosnier Leconte, qui modérait la session dans laquelle j'intervenais, et Massimiliano Savorra, pour la patiente relecture du texte et pour leurs précieuses remarques.

1 Cf. Kick 1902, cit. in Pace 1999, p. 21.

2 Il suffit de considérer les exemples illustrés par Kick. Des modèles italiens fidèlement repris à Berlin aux exemples viennois, où la reprise de la Renaissance florentine côtoie les références du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le répertoire proposé s'ouvre aussi à des exemples hétérodoxes, tels les élévations flamboyantes de la Reichsbank Hauptstelle de Cologne (Kick 1902, fig. 262, p. 188), et inclut des variantes régionales comme la filiale de l'autrichienne Kreditanstalt à Prague (fig. 301, p. 214) ou le siège de la Sparkassenverein de Danzig (fig. 328, p. 240).

3 Marc Saboya a rapproché la façade de ce bâtiment, modifiée après 1907, de l'architecture du palais Farnèse et du palais de la Chancellerie à Rome (Voir Saboya 1983, p. 29).

naissance évoluent et ce jusqu'aux débuts de la Troisième République, lorsque la reprise d'un langage italianisant – par exemple encore en 1882 dans l'édifice de la caisse d'épargne de Béziers – cohabite avec de nombreuses adaptations locales, comme c'est le cas à Nevers, où le bâtiment prend l'allure d'un hôtel-château français du début du XVI<sup>e</sup> siècle (voir Leveau-Fernandez 1994, pp. 60-62).<sup>4</sup>

Pour tenter néanmoins de comprendre en profondeur le phénomène, ses articulations et ses origines, il nous paraît plus efficace de déplacer le regard de l'architecture bancaire, qui a déjà fait l'objet d'études et réflexions systématiques,<sup>5</sup> à l'architecture résidentielle des banquiers, terrain moins enquêté, à l'exception de monographies spécifiques sur le mécénat de telle personnalité ou telle famille.<sup>6</sup> Les banquiers sont les acteurs non seulement dans le domaine de l'économie et de la finance, mais aussi dans la fabrique de la ville. Ils sont spécialement intéressés à l'environnement artistique et architectural de la période de la Renaissance, qu'ils considèrent exemplaire pour sa capacité à répondre à la commande d'élites souhaitant imposer leur image et montrer leurs fortunes. Cet intérêt est bien attesté par les résidences urbaines et suburbaines que de nombreux banquiers se font construire dès les années à cheval sur la Restauration et la Monarchie de Juillet. C'est à la croisée entre leur action, leurs attentes, et la réappropriation de la Renaissance architecturale élaborée à plusieurs registres par les architectes qui se forment à l'École des Beaux-Arts au fil de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'on peut saisir au mieux les enjeux d'une reprise non seulement des formes mais aussi des idéaux que les formes portent, à travers le façonnement des espaces de la résidence. Si l'architecture des banques parle le langage de la Renaissance, c'est exactement à travers le prototype du palais/résidence des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles que cela se produit, puisqu'il est perçu comme *la* référence historique du milieu des banquiers. Entre les années 1830 et 1880 plus spécifiquement, les banquiers installés à Paris ou en tout cas liés au milieu financier parisien, expriment un véritable système de valeurs à tra-

vers la mise en scène de leur propre résidence. Dans ce cadre, la reprise du modèle italien n'est par ailleurs pas stable, mais elle évolue et s'accompagne assez vite d'une mise en perspective des types et des motifs architecturaux de la Renaissance française.

## 2 La Renaissance des banquiers, les demeures d'une élite

La réflexion sur le programme de la demeure du banquier et sur son articulation au concept et aux figures de la résidence nobiliaire à l'âge de la Renaissance (hôtel particulier, palais, villa, château) tout au long des années qui vont de la Monarchie de Juillet aux débuts de la Troisième République définit un champ d'enquête à part entière. Dans ce champ on peut, parmi d'autres filières, mesurer la diffusion de la connaissance et du goût de l'art de la Renaissance au XIX<sup>e</sup>; mais on peut aussi saisir le rôle essentiel des Français dans la redécouverte de la Renaissance architecturale italienne, qu'ils composent ensuite avec les modèles de la Renaissance nationale. La mise en contexte de projets et de réalisations avant, pendant et après la période du Second Empire s'avère révélatrice à ce sujet: le style et les compositions de la Renaissance sont choisis par les banquiers en tant qu'écriture architecturale la plus adaptée à représenter leur statut et leur fortune inscrite dans un réseau international.

On ne peut pas séparer l'histoire de l'architecture bancaire à Paris de la présence croissante, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un réseau de banquiers dans la ville. Ce réseau ne se résume pas à la haute finance locale, mais il fait du Paris du Premier Empire déjà, un lieu attractif pour la finance internationale (Bergeron 1990), conviant notamment les Allemands de la région du Rhin, les Suisses de Lausanne et de Genève, les Italiens du Nord de la péninsule et de la Toscane. Dès la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, la nouvelle édition (1806) du *Manuel du voyageur à Paris, ou Paris ancien et moderne, contenant la description historique et géographique de cette capitale* publié par Pierre Villiers, inclut une liste alphabétique de 59 banquiers installés en ville, liste annoncée dès le titre de ce petit guide de la capitale (Villiers 1806, pp. 293-296). Des familles originaires d'autres villes françaises ou de l'étranger, depuis les Bartholony jusqu'aux André, affichent déjà leur présence à Paris entre le XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles se signalent dans la

4 Le large répertoire iconographique que Madeleine Leveau-Fernandez a réuni à ce sujet le montre bien.

5 Outre les travaux de Pace et de Leveau-Fernandez, voir Pinchon 1992 ou encore Belfoure 2005.

6 Voir par exemple le travail monumental de Pauline Prevost-Marcilhacy sur les Rothschild: Prevost-Marcilhacy 1995.

mise en valeur du patrimoine renaissant dans les décennies qui suivent et jusqu'aux années 1890.

Entre la fin des années 1820 et la fin de la décennie suivante, le choix architectural des banquiers semble privilégier le vocabulaire de la Renaissance italienne, davantage porteur des valeurs socio-économiques liées au réseau de la haute finance en expansion (Chaminade 1933, pp. 149-280). Entre Paris et la Suisse, nous allons arrêter notre regard sur les cas de l'hôtel Pourtalès-Gorgier à Paris et de la villa Bartholony à Séchéron, près de Genève, couvrant la décennie 1828-38. Il s'agit, de ce point de vue, de deux réalisations tout à fait exemplaires. Dès son achèvement et un mois seulement après son occupation en 1839, l'hôtel Pourtalès (fig. 1) conçu par l'architecte Félix Duban (Middleton 1996) a été salué par Hippolyte Fortoul (Bergdoll 2001, p. 44; 2010) comme un véritable témoin du transfert, en France, des caractères des chefs d'œuvre de la Renaissance italienne: «Depuis que Fra Giocondo vint donner en France les premiers exemples de la renaissance architecturale, le goût n'y a rien produit d'aussi finement senti, d'aussi libre, ni d'aussi vrai. [...] C'est un vol fait si heureusement à l'Italie, qu'il semble que ce soit un produit naturel de notre sol: on dirait que quelqu'un des grands architectes de la fin du quinzième siècle, un élève chéri de Bramante, a obtenu la permission de tailler là en une nuit ce charmant bijou, pour qu'à son réveil la grande ville, encombrée de tant de monuments ruineux et exécrables, puisse trouver sous ses yeux un échantillon de l'art véritable» (Fortoul 1839, p. 116). Cette allusion à Bramante n'est pas anodine; la cour peut tout à fait apparaître comme une libre réinterprétation, voire réinvention, des élévations du cloître de Sainte-Marie de la Paix à Rome (fig. 2), depuis l'articulation du double ordre au rez-de-chaussée, celui des arcades et celui sur piédestaux adossés aux piédroits de celles-ci, jusqu'aux colonnes en alternance aux piliers sous le même entablement qui apparaissent à l'étage et qui font également écho au parti de la galerie du cloître romain. Le système est ensuite adapté à l'organisme de l'hôtel et soumis à variations sur les côtés de la cour. Rapprochée de celle du palais Lanfredini à Florence (Middleton 1996, p. 140), la façade rue Tronchet est un exercice beaucoup plus élaboré de composition et de synthèse d'éléments d'architecture palatiale de la Renaissance florentine et romaine. Duban s'entraîne parallèlement au même exercice par la mise en forme de l'élévation du Palais des Études de l'École des Beaux-Arts. De plus, dès le projet scolaire d'un pavillon

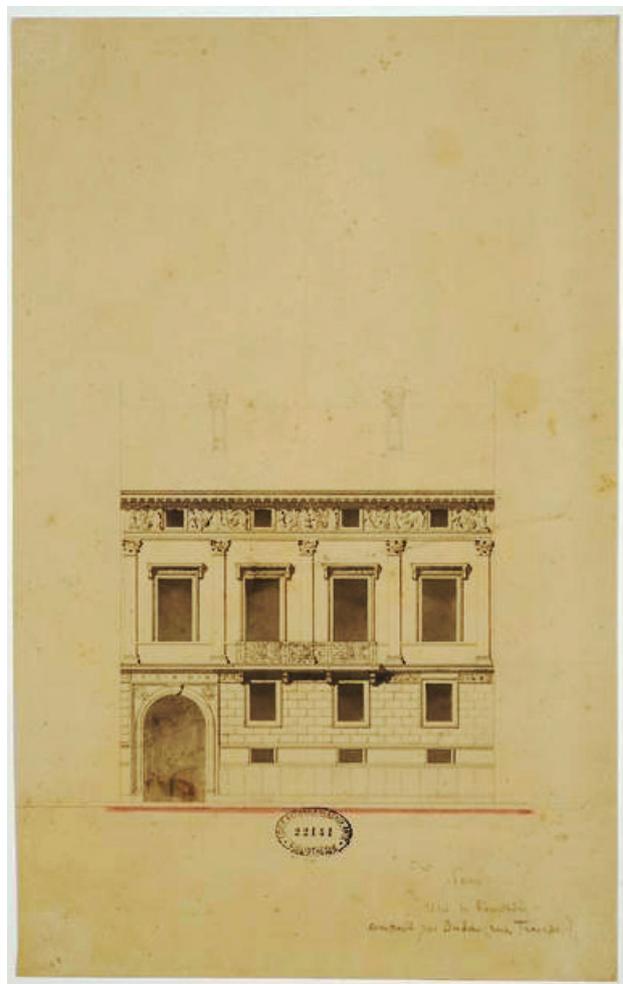


Figura 1. Hôtel Pourtalès, 7 rue Tronchet, élévation, dessin anonyme, Paris, BENSBA, don Lesoufaché, EBA 4109 (PC 22141)

d'habitation rendu en 1822,<sup>7</sup> il a déjà montré son intérêt et sa capacité à manipuler les éléments de l'architecture de la Renaissance italienne. Le choix de l'architecte et la conception de la demeure qui en découle, ne sont pas fortuits. Le comte James Alexandre de Pourtalès (1776-1855) est représentatif de ces riches étrangers, suisses en l'occurrence, venus s'établir à Paris à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle. Le quartier visé dès le début par Pourtalès, celui de la Madeleine, est l'un des plus prisés par la haute finance entre les années 1820 et 1840 (Centorame 2005). Robin Middleton a à juste titre remarqué comment, en décrivant quelques années plus tard les salons de la haute société parisienne sous Louis-Philippe, Édouard Ferdinand de la Bonninière, vicomte

<sup>7</sup> Cf. Paris, BENSBA, Esq 122. Voir Jacques 1996, p. 29.



Figura 2. Vue de la cour intérieure de l'hôtel Pourtalès. Paris.  
© <http://www.wikimedia.fr>

de Beaumont-Vassy, évoquât la Chaussée d'Antin comme le lieu parisien dans lequel «chaque hiver on voyait un grand nombre de bals et de fêtes où les banquiers et les agents de change faisaient assaut de somptuosité» (Beaumont-Vassy 1866, pp. 327-328; Middleton 1996, p. 138). Plonger sa demeure dans un monde de références liées aux résidences des banquiers toscans, même ceux qui connaîtront leur plus grande fortune à Rome aux temps des papes Jules II et Léon X – l'entablement de la façade de l'hôtel Pourtalès paraît faire allusion à la frise de la Farnesina Chigi par Baldassarre Peruzzi – faisait partie d'un programme d'autoreprésentation qui mettait la Renaissance italienne au cœur d'un système de valeurs partagées.

Il suffit de parcourir la biographie d'un autre banquier d'origine suisse installé à Paris, Jean François Bartholony (1796-1881), protagoniste des affaires de la finance et de l'industrie françaises entre la Monarchie de Juillet et le Seconde Empire, pour apprécier jusqu'à quel point la référence à la Renaissance italienne devienne une voie de légitimation socio-culturelle. Dans ce cas-

là, il est même question d'une lignée familiale remontant jusqu'aux débuts de la période moderne. La famille de banquiers Bartoloni avait ses origines dans le milieu de la noblesse et de la finance florentines du XIV<sup>e</sup> siècle. Émigrée d'abord à Lyon en 1570, ensuite à Genève en 1592, elle s'était finalement installée à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans un hôtel particulier situé dans la rue de Larochehoucauld (Stoskopf 2002, p. 81). Au vu de cette généalogie familiale, les options architecturales de Jean François Bartholony – dont la vie privée et professionnelle se déroule entre sa ville de naissance, Genève, et la ville de ses activités, Paris – sont bien significatives.

Bartholony intègre très tôt, avec son frère, le réseau financier et économique de la capitale française. Il deviendra très vite le président de la première grande ligne de chemin de fer, reliant Paris à Orléans (1839-1879) et, plus tard, celui de la Caisse d'épargne de Paris (1868-1878) (Bartholoni 1979; Stoskopf 2002, p. 84). Dans ce contexte son attention au langage de la Renaissance n'est pas innocente: non seulement il lui permet de souligner ses racines, mais il devient synonyme d'un code approprié à l'expression de fortunes familiales renaissantes. Cette référence à la Renaissance impose néanmoins sa marque loin de Paris. Elle s'inscrit dans le paysage urbain et suburbain de la ville d'origine du banquier.

La villa que Bartholony se fait construire avec son frère Constant sur les bords du lac Léman, à Séchéron (1828-32), par l'architecte Félix Emmanuel Callet (Fatio 1918), exprime beaucoup plus du simple recours à un style. Le but est d'alimenter une vision de la vie du gentilhomme champêtre. Tout en intégrant la culture de l'Antiquité par la profusion d'éléments décoratifs tirés des intérieurs des maisons pompéiennes dont Callet avait visité et étudié les vestiges, cette vision s'ouvre surtout à la réinterprétation de la manière de vivre à l'ancienne portée par les architectes de la Renaissance italienne dans la construction de demeures de campagne. Dans cette perspective, la commande de Bartholony à Callet se situe au-delà d'une référence univoque.<sup>8</sup> Le projet de cette villa (Callet 1828) atteste d'une reprise éclectique et idéalisée de la Renaissance

<sup>8</sup> Voir les références précises évoquées lors des premières recherches sur la villa Bartholoni, telles que la Villa Regina bâtie sur les collines turinoises sur le projet d'Ascanio Vittozzi au début du XVII<sup>e</sup> siècle cf. El-Wakil 1986, 1988. Il faut considérer que le recueil sur l'architecture du Piémont et de la Lombardie que Callet publie avec son collègue Jean-Baptiste Lesueur est le seul vestige d'un projet plus ambitieux concernant la péninsule italienne (cf. Brucculeri 2014).

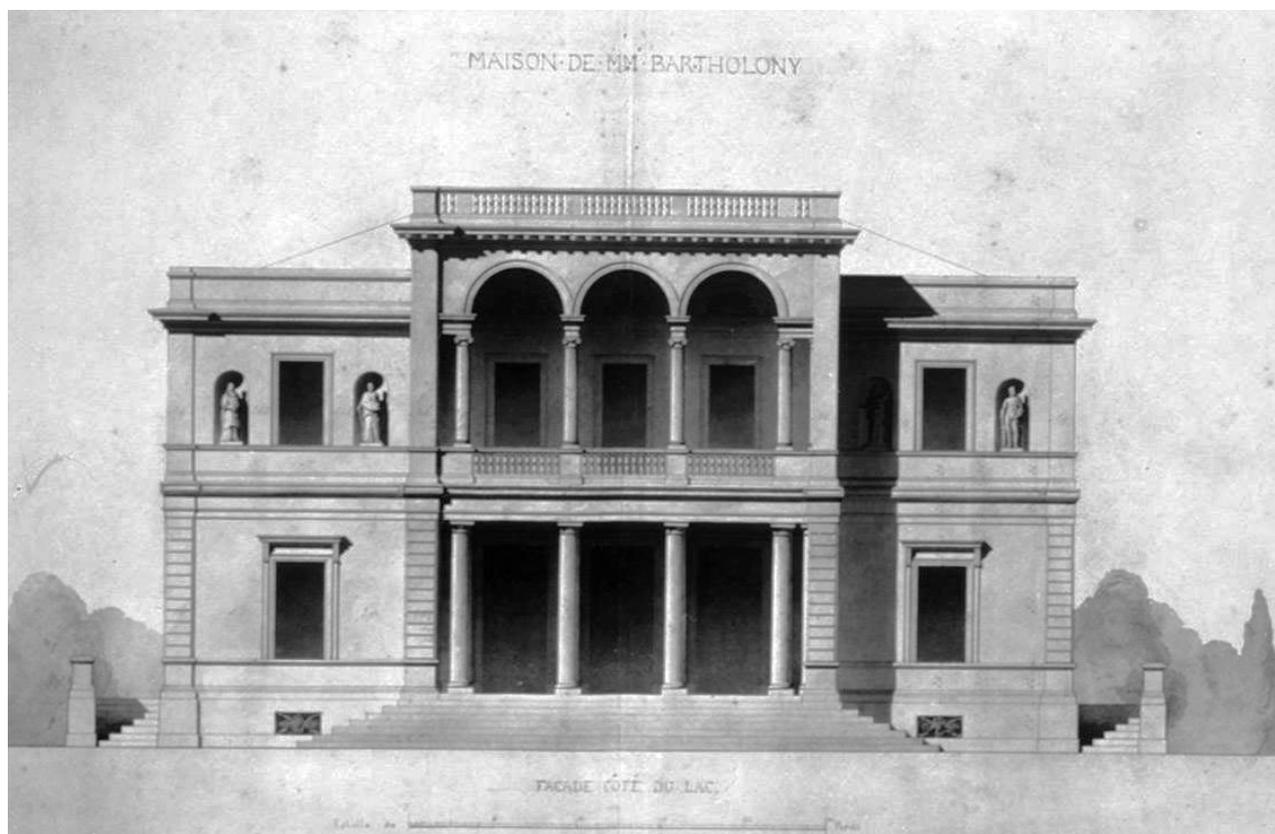


Figura 3. Félix Emmanuel Callet architecte, élévation de la villa Bartholony. 1828-1832. Séchéron, Genève.  
© Archives de l'Université de Genève, Fonds Leila El-Wakil

italienne, où les réminiscences de l'univers des villas palladiennes – plan à la fois articulé et ramassé, avant-corps de façade, portique de rez-de-chaussée à colonnes et entablement – se mêlent à l'allusion au contexte de la Renaissance toscane et romaine, comme le montrent les arcades sur colonnes ou les chaînages d'angle du bâtiment (fig. 3). Callet avait d'ailleurs sillonné à la fois le Nord et le Centre de la péninsule à l'occasion de ses séjours en Italie entre 1819 et 1827.

Vingt-trois ans plus tard, Bartholony privilégiera à nouveau cette inspiration éclectique puisant dans les formes de l'architecture de la Renaissance italienne, cette fois-ci en milieu urbain, en tant que mécène du siège du Conservatoire de musique de Genève. Le projet est confié en 1855 à un autre ancien élève de l'École des Beaux-Arts, Jean-Baptiste Lesueur, avec qui Callet avait remporté le Grand Prix d'Architecture *ex aequo* en 1819, et partagé l'expérience du séjour à l'Académie de France à Rome (El-Wakil 1986; Gazzola 2011). La reprise, dans la façade courte (fig. 4), du parti de la loggia centrale, maintenant emphatisé par un ordre de colonnes adossées su-

perposées qui souligne le lien entre le portique à arcades du rez-de-chaussée et les arcades de la loggia (Gazzola 2011, p. 13); mais aussi la corniche *marcapiano* qui sépare les deux étages du bâtiment ainsi que le jeu de niches abritant des sculptures: ce sont autant d'éléments qui suggèrent le dialogue entre cet édifice et la villa à Séchéron, rapprochés par les mêmes modèles typologiques et formels du palais/villa de la Renaissance en Italie. Encore une fois, une pratique savante de la composition d'éléments provenant du répertoire italien des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles a été mise en œuvre par l'architecte,<sup>9</sup> en accord avec l'attention plus large que Bartholony porte à cette période de l'histoire à laquelle il s'identifie.

Tandis qu'au seuil de la Monarchie de Juillet, ces exemples célèbrent les racines italiennes de la Renaissance, les années du Second Empire marquent, chez les banquiers-commanditaires, un important gain d'intérêt pour la Renaissance

<sup>9</sup> Il semblerait réductif de limiter la référence au parti de la porte Savonarola à Padoue et à la reprise du palais Legnani à Bologne (cf. Gazzola 2011, p. 117, 163).



Figura 4. J.-C. Curtet, Vue extérieure du Conservatoire de Musique de Genève. début du XX<sup>e</sup> siècle.  
© <http://www.notrehistoire.ch>

nationale. Dans le domaine des demeures urbaines à Paris, des essais pionniers avaient été conduits, tels que les maisons «de François I<sup>er</sup>» (1823) par François Mazois et rue Vaneau (1835) par Pierre Charles Dusillion (Specklin 2012, Parizet 2016). Mais c'est sous le Second Empire, que la Renaissance française devient un modèle. L'instrumentalisation politique a sans doute son influence. Mais cette reprise est aussi à mettre en relation avec la plus fine lecture historique du patrimoine français, non seulement du Moyen Âge mais aussi de la Renaissance, entamée entre les années 1850 et 1870. L'impact de publications telles que *Les châteaux de France des XVe et XVIe siècles* par Victor Petit (s.d., vers 1860 ?) et encore, *La Renaissance monumentale en France* d'Adolphe Berté (1864) et *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle* de Claude Sauvageot (1867), est à souligner, comme l'atteste même la diffusion assez rapide de ces publications à l'étranger en tant que nouveaux outils de connaissance.<sup>10</sup> Un vocabulaire qui va du métissage des références italiennes et françaises à la reprise totale du modèle du château de la Renaissance, à la limite combinée aux éléments stylistiques de l'époque de Louis XIV, commence alors à marquer l'archi-

<sup>10</sup> Les publications de Berté et de Sauvageot apparaissent dans la liste de références diffusée pour l'année 1882-83 pour la préparation des épreuves des *examinations* auprès du RIBA à Londres (cf. Wheeler 2014, p. 63) et on les retrouve, dès les années 1870, parmi les ouvrages acquis par la bibliothèque de l'Architectural Association, toujours à Londres. Nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage en préparation: *The Ecole des Beaux-Arts and the training of British architects in London 1860-1940*.

tecture des grandes demeures jusque dans les rangs de la Haute Banque internationale. La commande de la dynastie familiale des Rothschild est à ce propos exemplaire. Pour les Rothschild la reprise du langage de la Renaissance italienne dans l'habillage de leurs résidences, d'abord en milieu urbain, avait été très tôt le moyen d'imposer l'image publique du banquier par des formes «universelles» capables de symboliser son statut par-delà l'Histoire: on prendra pour exemple le palais aménagé par Friedrich Rumpf en 1829 pour Amschel Mayer de Rothschild dans la Bockenheimerstraße à Francfort (Prevost-Marcilhacy 1995, pp. 48-49). Mais un quart de siècle plus tard, l'émergence de la composition éclectique des styles range la Renaissance italienne à l'intérieur d'une large palette de références: la coloration des citations de l'architecture de la Renaissance varie donc selon les contextes et propose des contaminations stylistiques dans lesquelles la référence française occupe une place de choix. L'exemple des grandes résidences de campagne réalisées entre les années 1850 et 1880, illustre ce glissement de la référence purement italienne à la synthèse d'éléments franco-italiens. Il montre aussi l'ampleur de ce glissement, depuis la France du Second Empire jusqu'à la scène internationale du dernier quart du siècle. Il s'agit tout d'abord de l'ambitieuse entreprise architecturale du château, véritable villa-palais, de Ferrières-en-Brie (fig. 5) pour le banquier James de Rothschild, réalisé entre 1853 et 1859 (Prevost-Marcilhacy 1993). La Renaissance italienne y cohabite avec les traces évidentes de la reprise d'un lexique français de même qu'avec les vestiges du parti anglais que Joseph Paxton, le concepteur auquel fait appel d'abord James de Rothschild, avait utilisé à Mentmore pour la commande d'un autre membre de la famille: Mayer Amschel.

Pauline Prevost-Marcilhacy a signalé l'intervention de l'architecte Antoine-Julien Hénard entre la phase initiale et celle finale du processus de conception, à l'origine de cette confrontation aux références françaises qui s'impose dans le projet final de Paxton (Prevost-Marcilhacy 1995, pp. 96-98). Le fait que les relevés d'une icône parisienne des demeures historiques, l'hôtel Carnavalet, dont Hénard est chargé en 1842 directement par le ministre de l'Intérieur,<sup>11</sup> soient

<sup>11</sup> En 1842 Antoine-Julien Hénard est nommé auditeur auprès du Conseil des Bâtiments civils et inspecteur des travaux d'État. cf. Wallon 1888, notamment p. 349. Faisant l'objet d'une simple notice historique à la fin des années 1830



Figura 5. Château de Ferrières-en-Brie, façade postérieure.  
© <http://www.skyscrapercity.com>.

aussitôt présentés au Salon de 1846, atteste de la diffusion, dans ces années, d'un goût et d'un intérêt pour les spécimens de la Renaissance nationale qui ne sont sans doute pas étrangers au recours à Hénard par Rothschild. Il témoigne aussi de l'extension de la gamme de significations attribuées à l'architecture de la Renaissance au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, même dans le réseau transnational de la Haute Banque, à l'heure où la France s'affiche comme un pays leader dans le domaine des arts et de l'industrie à travers l'organisation de l'exposition universelle de 1855.<sup>12</sup> L'architecture française dite «classique» intégrera aussitôt le répertoire éclectique des références: sa marque s'exprime, sur la base des modèles de Versailles et Clagny, par la réinterprétation qu'opère Armand Berthelin dans la résidence de James de Rothschild à Boulogne-sur-Seine (Prevost-Marcilhacy 1995, pp. 98-100). C'est néanmoins le modèle du château renaissant qui obtient le plus grand succès à travers la création de demeures aristocratiques, par des restaurations massives ainsi que par des projets ex-nihilo.<sup>13</sup> Ce succès va jusqu'à l'exportation du

(Verdot 1838), l'hôtel Carnavalet sera même racheté trente ans plus tard, en 1866, par la Ville de Paris pour en faire le musée de la capitale. Devenu désormais une référence incontournable, cet édifice sera restauré par un autre architecte féru de la Renaissance locale, Victor Parmentier, auteur de relevés du château de Madrid (Chatenet-Meunier-Prévet 2012).

**12** Le lien entre le porche qui précède le corps saillant de la façade nord du projet final, et le porche de la façade du palais de l'Industrie de Jean-Marie Victor Viel pour l'exposition de 1855 a été souligné (Prevost-Marcilhacy 1995, p. 98).

**13** Voir, par exemple, Métais 2009 et Derrot 2015.

modèle hors des frontières nationales: réalisé dans le Buckinghamshire par Gabriel Hippolyte Destailleur pour Ferdinand de Rothschild, Waddesdon Manor en est un exemple phare. Depuis l'allusion aux tourelles de Chambord jusqu'à la reprise de l'escalier de Blois, on y décline les types et les formes des châteaux de la vallée de la Loire (Prevost-Marcilhacy 1995, pp. 184-192, 343-348). Dès les années 1880, ceux-ci deviennent de véritables parangons, spécialement chez les banquiers, à la campagne mais aussi en milieu urbain. Le modèle du château semble en fait être importé jusqu'en pleine ville: le prototype blésois constitue la référence qu'un autre banquier issu de province, Émile Gaillard (1821-1902), exploitera jusqu'au détail décoratif, dans la mise en forme, à partir de 1878, de sa résidence parisienne dans la plaine Monceau, sur le projet de l'architecte Jules Février (Gastaldo 2015). Ce projet prendra en modèle l'aile Louis XII (fig. 6) comme un clin d'œil aux débuts de cette monarchie qui régnera sur l'ensemble du pays pendant trois siècles. Ce que la presse traite tout de suite de «château renaissance de la place Malesherbes»<sup>14</sup> n'est pourtant pas censé reproduire banalement le type du château. «Faut-il donner le nom d'hôtel, de château ou de palais, à la splendide construction que vient d'élever [...] M. J. Février, pour M. Gaillard, banquier à Grenoble?» interroge Cl. Périer dans les pages de *La Semaine des Constructeurs* (Périer 1882, p. 6). «C'est une sorte de grand hôtel ou plutôt de palais, dans le goût du XV<sup>e</sup> siècle, et dont les formes de détail, et même la silhouette de certains corps de bâtiment, semblent avoir été empruntés au château de Blois» mais aussi à d'«autres constructions de ce temps» réplique Émile Rivoalen dans la *Revue générale de l'architecture* (Rivoalen 1882, col. 120). «Disons hôtel - finira par trancher Périer -, puisque c'est la demeure d'un particulier dans une grande ville» (Périer 1882, p. 6). La «ressemblance de famille avec le château de Blois», bien que reconnue, n'implique pas l'idée de copie: «son propriétaire et son architecte n'ont jamais songé à reproduire l'œuvre de ces génies anonymes [...] qui élevèrent, sous Louis XII et François I<sup>er</sup>, la merveille du seizième siècle» (Périer 1882). Certes, «ses délicates sculptures, ses tourelles, son heureux mélange de briques et de pierres» (Périer 1882) visent un modèle. Rivoalen identifie

**14** Aujourd'hui place du Général Catroux. Cf. «Bloc-Notes parisien. Bal au château Gaillard», *Le Gaulois*, XIX, 3<sup>ème</sup> série, n. 1003, 11 avril 1885, p. 1.

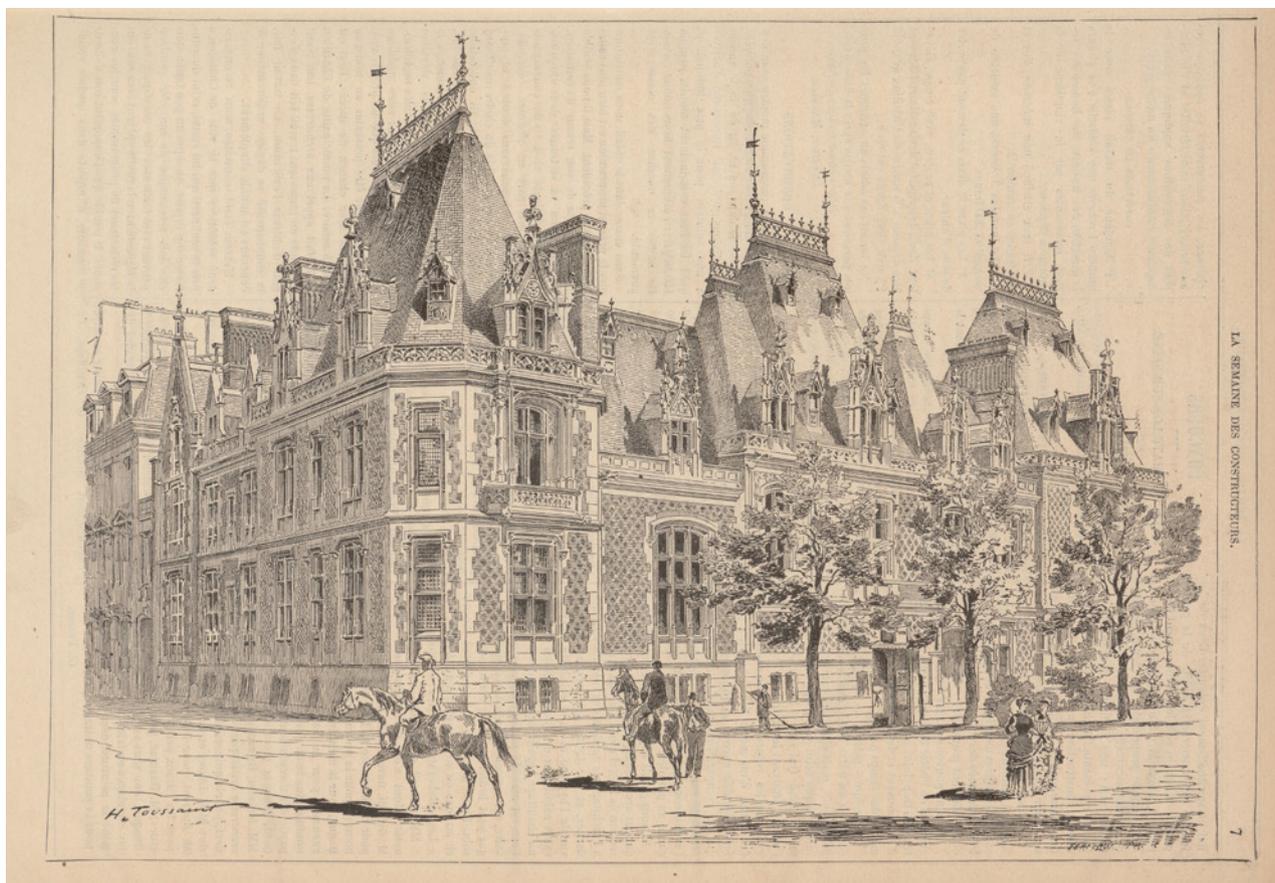


Figura 6. Jules Févier architecte, Hôtel Gaillard. 1878-1882. *La Semaine des Constructeurs*, VII, 1<sup>er</sup> juillet 1882, p. 7. © BnF

une série d'éléments – «pavillons d'angles, corps de logis, fenêtres à meneaux, lucarnes, combles aigus, faîtières» – qui situent sans équivoque la nouvelle demeure de Gaillard dans la lignée de la résidence blésoise des Orléans-Valois. Mais la presse architecturale défend plutôt l'approche éclectique de l'architecte et met en valeur le concept d'«une *inspiration* [nous soulignons] aussi directe que possible de ce magnifique modèle de notre art national» (Périer 1882, p. 6). Choisir «ce magnifique modèle», totalement éloigné du répertoire de la Renaissance italienne, a ses raisons et connotations. Cela semble répondre à la volonté de revivifier la mémoire historique plus qu'au souci de la rigueur philologique. Autrement dit, c'est l'image de l'histoire (et du bâtiment qui l'incarne) mise au point au fil des dernières décennies, qui l'emporte.

Le château de Blois constitue à la fin des années 1870 une référence incontournable. Depuis la moitié des années 1840 et le début des travaux de restauration entamés sous la direction de Duban (Bellenger et Forest 1996), la perception de son intérêt ne cesse de grandir. En 1868, un

écrivain tel que Jules Verne considérait à propos de Blois que «les monuments historiques ne manquent pas à cette ville dont le passé a si souvent marqué dans les annales de la France» et il plaçait «en première ligne» son château avec son enveloppe et ses espaces: «Commencé sous Louis XII, au XV<sup>e</sup> siècle, et terminé par Mansart, au XVII<sup>e</sup> siècle [...] il n'est pas un voyageur qui n'ait admiré sa façade où se mélangent si artistement la brique et la pierre, sa salle des États divisée en deux parties par une rangée de colonnes qui supportent sur des arcades ogivales toute sa toiture, l'escalier renfermé dans la charmante tourelle octogonale de la cour, la longue pièce où fut assassiné le duc de Guise, les appartements d'Henri III et de Catherine de Médicis, la chapelle Saint-Calais, les ténébreuses oubliettes, et ces finesses de détail dans la décoration, ces splendides sculptures qui font de ce monument l'un des plus précieux de la France» (Verne 1868, rééd. 1870, p. 334; Guignard 1999, pp. 96-97). Il s'agit d'une appréciation à laquelle font écho des lectures historiques de plus en plus rigoureuses après l'ouvrage pionnier de Louis de La Saus-

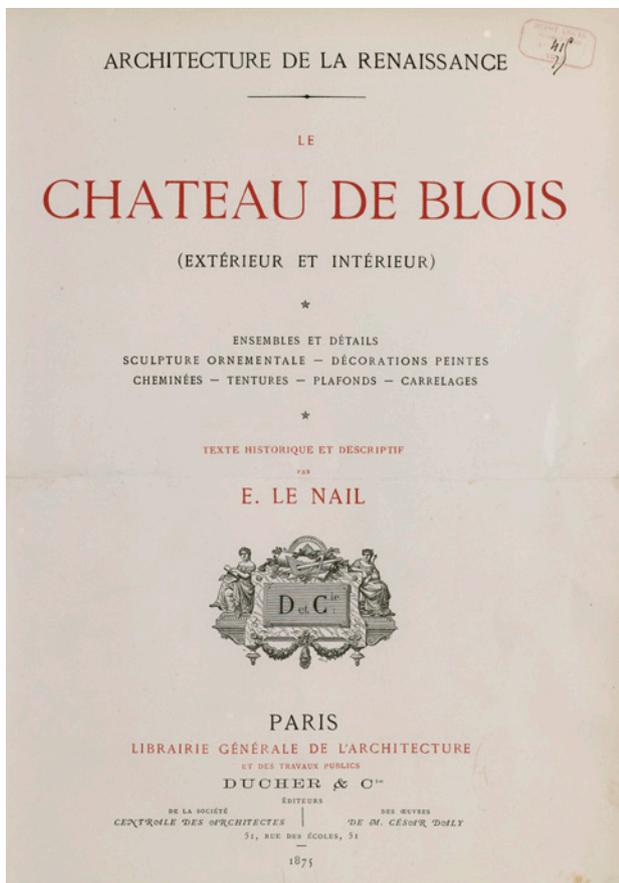


Figura 7. Page de garde de l'ouvrage d'Ernest Le Nail: *Architecture de la Renaissance. Le Château de Blois (extérieur et intérieur): ensembles et détails...*, Paris: Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher & Cie, 1875. © BnF

saye, maintes fois réédité depuis 1840 (La Saus-saye 1840). Dans la monographie qu'il consacre au château de Blois en 1875 (fig. 7), Ernest Le Nail présente la Salle des États, presque en guise de synecdoque, dans les termes de «monument *Franc* par excellence, monument dont l'origine se confond avec les origines de la nation, [en sachant que] les monuments de ce genre sont assez rares aujourd'hui pour attirer notre attention». <sup>15</sup> Les sociétés érudites locales apportent parallèlement leur contribution: en 1883, alors que l'hôtel Gaillard vient d'être achevé, Fernand Bournon se consacre à l'étude de l'«ancien château de Blois,

<sup>15</sup> Le Nail 1875, p. 9. «Il ne reste plus de grand'salles qu'à Angers, XI<sup>e</sup> siècle, Sens, XIII<sup>e</sup>, Poitiers, XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup>, Narbonne, XIV<sup>e</sup>», précise l'auteur dans une note en bas de page, en faisant le lien entre l'essor de la Renaissance et la période du Moyen Âge dans l'architecture française.

le donjon et les oubliettes» (Bournon 1883). Plus tard encore, en 1893, Léon Palustre, qui depuis la seconde moitié des années 1870 s'était lancé dans un recensement inachevé de l'architecture de *La Renaissance en France* (Palustre 1879-1885), fait du château de Blois, avec ceux d'Amboise, de Chambord et de Chenonceau, l'objet de ses études historiques dans *La France artistique et monumentale* que dirige Henry Havard (Bruculeri 2013, § 9).

En même temps, le monument est intégré dans la culture architecturale de l'époque, et l'on est conscient des transformations que le XIX<sup>e</sup> siècle lui a imposées à jamais. En visite aux châteaux de la Loire en 1877, l'écrivain anglo-américain Henry James non seulement subit le charme indéniable de ce bâtiment qui «de toutes les anciennes résidences royales que renferme cette région de France, [est] l'une des plus belles et des plus parfaites». Mais il remarque aussi à quel point les interventions récentes ont figé l'image du château. <sup>16</sup> Il est surtout question de cette aile Louis XII que reprendra en modèle l'hôtel Gaillard et qui «a été lourdement restaurée» bien que «sans doute était-ce une réaction inévitable aux outrages, non moins lourds, dont cet infortuné bâtiment a longtemps été accablé». <sup>17</sup> Les contributions des historiens restent finalement elles-mêmes suspendues entre l'enquête archéologique et la présentation d'un bâtiment revenu à son ancienne splendeur grâce à des interventions qui en ont fait une nouvelle création: «Nous publions aujourd'hui le château de Blois tel que l'a fait M. Duban» écrit Le Nail à la fin de l'historique qui ouvre son ouvrage de 1875 (Le Nail 1875, p. 4). Or, non seulement cet ouvrage faisait partie de la documentation réunie par Février en vue de la conception de l'hôtel Gaillard (Gastaldo 2015, note 418, p. 70), mais sans doute Gaillard lui-même avait fourni ce recueil à l'architecte chargé du projet de son hôtel. Gaillard est en fait en relations avérées - ce qu'atteste même la presse (*Le Gaulois* 1885, p. 2) - avec Jules Édouard Potier de la Morandière, architecte-inspecteur des travaux de restauration et ensuite architecte du

<sup>16</sup> «The work of restoration has been as ingenious as it is profuse, but it rather chills the imagination» (James 1877, pp. 27-28).

<sup>17</sup> «The Château de Blois is one of the most beautiful and elaborate of all the old royal residences of this part of France [...] The wing of Louis XII. The restoration here has been lavish; but it was perhaps but an inevitable reaction against the injuries; still more lavish, by which the unfortunate building had long been overwhelmed» (James 1877, pp. 27-28, trad. et cit. in Guignard 1999, pp. 223-224).

château de Blois (Rose 1996). La Morandière joua un rôle dans la réalisation de l'hôtel de la place Malesherbes, non seulement parce qu'il autorisa la réalisation des moulages de sculptures du château blésois utilisées pour la fabrication de nombre d'éléments sculptés des façades de l'hôtel Gaillard,<sup>18</sup> mais aussi parce que lui-même rechercha en Bourgogne d'autres éléments d'ornementation originaux à intégrer dans l'appareil décoratif de l'édifice (*Le Gaulois* 1885, p. 2). Gaillard pouvait avoir même visité, ou en tout cas connu, grâce à La Morandière, le catalogue de l'exposition rétrospective des Beaux-Arts de 1875 au château de Blois, dont ce dernier avait présidé, avec le maire de la ville, le comité d'organisation (*Ville de Blois* 1875). Gaillard aurait pu davantage apprécier la présentation, dans le cadre de cette exposition, de quelques spécimens d'objets d'art, voire de mobilier du XVI<sup>e</sup> siècle, remontant à l'époque de François I<sup>er</sup> et d'Henri II.<sup>19</sup> La mise en scène de meubles et d'objets d'art que Gaillard orchestrera dans sa nouvelle demeure parisienne semble bien venir en écho à cette présentation, documentée même par un reportage photographique de Médéric Mieuxement (*Album* 1875). Aussi La Morandière a sans doute assuré le lien entre l'équipe qui réalise l'hôtel Gaillard et quelques-uns des acteurs du chantier de restauration du château, dont les compétences et la modernité des technologies adoptées s'imposaient bien au-delà. C'est le cas de Jules Paul Lœbnitz, dont le nom revient à plusieurs reprises dans la correspondance entre Duban et La Morandière de mars 1864 à juin 1870 (Boudon 2009, p. 383). Lœbnitz avait repris en 1857 la manufacture de faïence fondée en 1833 à Paris par son grand-père, Jean Baptiste Pichonot. Cette manufacture se distinguera pour son expertise dans la restauration et la fabrication de carreaux peints à dessins historiques<sup>20</sup> alors

que, depuis 1840 déjà, elle s'était signalée pour le dépôt du brevet d'un procédé de fabrication de «faïence ingerçable» (Nègre 2006, p. 124). Collaborant dans les années 1860 avec Duban à Blois, Lœbnitz y réalise, sur les dessins de Viollet-le-Duc, des carreaux pour les sols et les cheminées du château, jusque dans la Salle des États. Au moment de l'ouverture du chantier de l'hôtel Gaillard, la participation à l'exposition universelle de 1878 à Paris couronne la position singulière de ce fabricant de faïences dans le panorama national et international, en tant qu'interprète original du rapport entre historicisme et innovation.<sup>21</sup> Il est donc significatif de retrouver Lœbnitz parmi les collaborateurs de Février sur le chantier de l'hôtel Gaillard, où il fut l'artisan du revêtement en faïence de l'escalier d'honneur (Gastaldo 2015, p. 69). L'orientation archéologique par laquelle l'architecte répond aux attentes du commanditaire et qui affecte l'image extérieure de sa demeure, ne l'empêche pas de mettre en avant, dans la définition des espaces de vie, «le confort des installations modernes» et tous les équipements nécessaires «au point de vu de l'hygiène et de la salubrité»: «en un mot - pouvait-on lire dans la presse spécialisée -, rien de ce qui peut concourir au luxe ou au bien-être n'a été omis». <sup>22</sup> Restauration d'un monument de la Renaissance nationale et actualisation de ses qualités architecturales et décoratives, ainsi que distributives et constructives, se rejoignent jusqu'au détail dans le ressenti et dans la vision du banquier-commanditaire.

18 La Morandière rapporte avoir fourni lui-même cette autorisation dans une lettre, datée du 20 février 1879, qu'il adresse aux membres de la Commission des Monuments historiques (Archives Nationales, Pierrefitte, F/21/7832, cit. in Rose 1996, p. 93).

19 Par exemple un «grand lit à colonnes cannelées, de l'époque de Henri II, provenant du château d'Anet» ou encore, une «crédence ornée de riches sculptures [...] [qui] a servi de coffre de mariage au roi François I<sup>er</sup>». Cf. Patay 1876, p. 7 et 9. Il s'agit des n<sup>os</sup> 792 et 2354 du catalogue.

20 Voir la lettre de Félix Duban à La Morandière du 18 mai 1868 dans laquelle il est question d'un véritable «musée» de carreaux réuni par Lœbnitz ou encore celle dans laquelle, deux ans plus tôt (26 mars 1866), il fait allusion à la production de quatre-cent carreaux dans lesquels Lœb-

nitz s'efforce, par plusieurs essais, de reproduire de dessins d'hermines. Cf. Boudon 2009, p. 261 et 307, lettres n<sup>os</sup> 322 et 391.

21 C'est dans ce cadre que Lœbnitz réalisera, sur les dessins de l'architecte Paul Sédille, la porte monumentale du pavillon des Beaux-Arts et il obtiendra la médaille d'or. Cf. *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Catalogue officiel. Liste des récompenses*, Paris, Imprimerie nationale, 1878, p. 103. Lœbnitz sera par ailleurs le rapporteur du jury pour la classe 20 du groupe III, consacrée à la céramique lors de l'exposition universelle de 1889. Cf. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe III. Mobilier et accessoires. Classes 17 à 29*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, pp. 189-321. Voir aussi Sédille 1885.

22 Il est question des calorifères du système Nessi adoptés pour le chauffage des pièces, des canalisations d'eau avec raccords à des postes d'incendie ou, encore, de l'éclairage avec alimentation à gaz pouvant compter sur «cinq cents becs, au besoin». Cf. *La Semaine des Constructeurs*, VII, n<sup>o</sup> 1, 1<sup>er</sup> juillet 1882, pp. 6-8.

### 3 Habiter la Renaissance: la culture Beaux-Arts des architectes des banquiers

Que le programme de la demeure du banquier s'impose dans la culture des élèves et anciens élèves de l'École des Beaux-Arts comme l'un des vecteurs de la réflexion sur les modèles architecturaux de la Renaissance, pourrait ne pas paraître évident. On objectera que depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est plutôt le siège d'une banque nationale qui revient en tant que sujet de concours dans la section d'architecture de cet établissement. Ce dernier est un sujet présent dès les années de la Révolution, comme l'atteste le projet primé d'Antoine Bergognon pour un concours d'émulation se déroulant en 1790 (Pérouse de Montclos 1984, p. 215). Il est toujours exploité au lendemain de la proclamation de la Troisième République, lorsqu'en 1875 un autre concours d'émulation porte, cette fois-ci, sur le siège de la Banque de France.<sup>23</sup> Il sera encore d'actualité en 1899, lorsqu'il s'imposera aussi comme sujet de l'exercice le plus éloigné de la réalité de la commande, le concours du Grand Prix de Rome, remporté par Tony Garnier.<sup>24</sup>

Dès les années 1830 c'est pourtant par des architectes inspirés par leur formation Beaux-Arts que des banquiers se font construire leurs riches demeures à Paris, que ce soit Félix Duban pour le suisse James Alexandre Pourtalès ou Achille Jacques Fédel pour le britannique William Williams Hope (Crosnier Leconte 2016). Et c'est dans ce contexte que les modèles architecturaux de la Renaissance sont mis en avant. Que ce soit le palais ou la villa, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle la résidence devient le principal véhicule du processus de diffusion et de consommation du langage de la Renaissance italienne. Les recueils que Percier et Fontaine publient entre 1798 et 1809, d'abord autour des 'maisons et palais', ensuite des 'villas' de 'Rome moderne' (Percier et Fontaine 1798, 1809), ouvrent la voie à une relecture en termes de mise en perspective historique mais aussi de production de références (Garric 2011). Ce type de relecture connaîtra plusieurs rebondissements à partir de son application au terrain

23 Voir les dessins de Théodore Gaston Parent conservés dans les collections de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts (Paris, BENSBA, Pj 916). Pour le programme, cf. *Concours d'émulation du 1<sup>er</sup> Octobre 1875, 1<sup>ère</sup> classe, rendu*, AN, Pierrefitte, AJ/52/145, c. 58.

24 Paris, BENSBA, PRA 338-1 à 338-4.

de l'architecture toscane et florentine par Grandjean de Montigny et Famin: avant les *autres édifices*, les *palais* et les *maisons* demeurent la cible de leur recueil paru entre 1806 et 1815 (Grandjean de Montigny et Famin 1806-1815; Bruculeri 2014; Garric 2004). L'imposante mise à jour et l'approfondissement du travail de ses maîtres, Percier et Fontaine, qu'à partir de 1840 Paul Marie Letarouilly consacra aux *Édifices de Rome moderne* (Letarouilly 1840-1857), représente l'aboutissement de ce mouvement d'étude et de modélisation du patrimoine italien renaissant (Morozzo Della Rocca 1981; Di Luggo 1995). Donnant toujours priorité à l'architecture palatiale, ce recueil va même fournir le modèle idéal pour l'architecture bancaire à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Sergio Pace l'a remarqué en rapprochant les descriptions du *Discours préliminaire* dans l'ouvrage de Letarouilly au bâtiment de la Cassa di Risparmio de Rome conçu par Antonio Cipolla (Pace 1999, pp. 54-55). De manière plus large, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle les grandes résidences urbaines puisent dans les modèles des palais de la Renaissance italienne, et ce bien au-delà des frontières françaises, grâce à la circulation de ces recueils.<sup>25</sup> Mais ces recueils habitent aussi les bibliothèques des architectes français qui parmi les premiers répondent, dès la fin des années 1820, aux sollicitations des banquiers entre Paris et la Suisse.<sup>26</sup> Nous concentrerons l'attention sur la commande de Bartholony et sur le profil exemplaire que restitue la bibliothèque de l'architecte qui conçoit sa villa près de Genève: Félix Emmanuel Callet. Ce dernier réunit un corpus d'ouvrages accordant une place majeure à la Renaissance et à son architecture (*Catalogue* 1855). *Palais, maisons et autres édifices de Rome moderne* (1798) et *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (1809) par Percier et Fontaine, ou encore *Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices* par Grandjean et Famin (1806-15) et *Palais, maisons et vues d'Italie* par Clochar (1809) figurent parmi les titres de sa bibliothèque. Parmi les dessins, les gravures et les

25 L'exemple des projets que Leo von Klenze réalise à Munich sous la commande du prince de Bavière, Ludovic I, tout d'abord l'élévation du Residenz, est bien connu et tout à fait parlant à ce propos. Cf. Von Buttlar 1999, pp. 165-265 et, parmi les dernières synthèses sur les transformations de Munich au seuil du XIX<sup>e</sup> siècle, Watkin 2006.

26 Sur le rôle des bibliothèques des architectes et sur le cas d'étude spécifique de la bibliothèque d'un architecte de la même génération, Augustin-Nicolas Caristie (1781-1862), voir Gilot 2009.

livres à figures recensés dans le catalogue de vente du cabinet et de la bibliothèque de Callet, on mentionne même des dessins de Percier: ils confirment cette attention au patrimoine de la période moderne aussi par le filtre du regard du maître, depuis l'élévation d'un «palais romain enrichi de bas-reliefs, statues et vases antiques» (Palais Branconio dell'Aquila?) jusqu'aux «fragments d'ornements et statues antiques décorant la porte d'une villa» ou les «fragments et chapiteaux d'architecture», signés et datés 1795 (*Catalogue* 1855, p. 32, n<sup>os</sup> 70-72). Intéressé à l'étude des «palais italiens» dont il collectionne des dessins de provenance diverse, Callet transmet cette connaissance à travers une production architecturale qui va de la villa Bartholony à Séchéron au siège de la Chambre de Commerce à Paris. Les étapes de son séjour italien illustrent de manière exemplaire le processus d'acculturation aux références classiques que les élèves de l'École des Beaux-Arts ayant obtenu le Grand Prix d'Architecture entament dès les années 1810. Bien au-delà du regard porté sur Pompéi dont témoignent ses envois jusqu'à sa restauration finale du Forum (1823) (*Pompéi* 1981, pp. 115-127 et 297-308), l'inventaire de la bibliothèque de Callet trahit une attention considérable à la culture architecturale de la Renaissance. Une rubrique conséquente est consacrée à *Histoire, descriptions, monuments antiques et modernes des villes d'Italie: Rome, Milan, Florence, Venise, Gênes, Naples, Pompéi, etc., etc.* (*Catalogue* 1855, pp. 79-91). C'est dans cet ensemble qu'on retrouve les recueils mentionnés. Mais on y trouve aussi des documents directement liés à l'étude de l'architecture et de l'art romains, sans solution de continuité depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. C'est le cas, par exemple, de la monographie en deux tomes sur les Loges de Raphaël éditée et gravée, entre 1772 et 1777, par Giovanni Ottaviani et Giovanni Volpato (*Catalogue* 1855, p. 75, n<sup>o</sup> 425). C'est aussi le cas des documents sur la ville de Florence et la Toscane, où à l'automne 1821 Callet s'était rendu avec son collègue Jean-Baptiste Lesueur et le peintre Prosper Barbot (Bruccleri 2014, pp. 364-366). Les vingt-quatre vues de la ville de Florence par Giuseppe Zocchi (1744), mais aussi son recueil de cinquante planches consacrées aux *Vedute [sic] delle ville e d'altri luoghi della Toscana* (1774), côtoient même un dessin de la place de la

Seigneurie<sup>27</sup> par Fontaine (*Catalogue* 1855, p. 80, n<sup>os</sup> 475-476 et p. 32, n<sup>o</sup> 61). En lien avec l'intérêt porté à l'architecture civile chez Palladio, c'est même le cas d'ouvrages sur Vicence, tel *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza* par Ottavio Bertotti Scamozzi (1761, dans l'édition de 1804) jusqu'à *l'Album di gemme architettoniche ossia gli edifizj più rimarchevoli di Vicenza e del suo territorio*, relevés par Giuseppe Zanetti (1827) (*Catalogue* 1855, p. 82, n<sup>os</sup> 495 et 497). L'attention à l'architecture et à l'art de la Renaissance n'est pas sans lien avec le regard porté sur les jalons de la théorie architecturale classique, de Vitruve et Alberti à Palladio et Scamozzi, sans doute déjà collectés en partie par le père de Callet, Charles François.<sup>28</sup>

Cet attrait s'inscrit toujours dans une démarche opérationnelle d'exploitation de modèles et de références. Dans cette perspective, les résidences des élites, même les plus riches, sont une cible essentielle. Callet possédait également (*Catalogue* 1855, p. 76, n<sup>o</sup> 442) le recueil que Percier et Fontaine avaient consacré aux *Plans de plusieurs châteaux, palais et résidences des souverains de France, d'Italie, d'Espagne et de Russie, dressés sur une même échelle pour être comparés* (1827), ce qui démontre l'ampleur de l'approche éclectique centrée sur l'étude des modèles d'habitation. C'est une approche constamment développée, comme l'atteste la présence dans la bibliothèque de l'architecte d'un ensemble d'ouvrages qui va, tout au long d'un demi-siècle, du *Recueil et Parallèle* (1799-1801) de Jean Nicolas Louis Durand aux *Monuments anciens et modernes. Collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques* (1850) de Jules Guilhabaud (*Catalogue* 1855, p. 58, n<sup>o</sup> 298 et p. 76, n<sup>o</sup> 441). Dans la même perspective il faut aussi situer l'attention portée au rôle de l'ornement: l'inventaire de la bibliothèque comprend le *Recueil de décorations intérieures* que Percier et Fontaine avaient achevé en 1827 et permet de remonter jusqu'au *Recueil d'ornements à l'usage des*

27 L'indication «place du Palais Pitti» est rayée et corrigée à la main: «place du Vieux Palais». Cf. *Catalogue* 1855, p. 31, n<sup>o</sup> 61.

28 Du n<sup>o</sup> 306 au n<sup>o</sup> 337 du catalogue, on dénombre trente-deux diverses éditions du *De Architectura* de Vitruve, auxquelles s'ajoutent six différentes éditions du *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti, à leur tour situées dans le cadre d'une riche représentation des traités de Serlio, Vignole, Palladio et Scamozzi. Cf. *Catalogue* 1855, pp. 59-62.

*jeunes artistes qui se destine[nt] à la décoration des bâtiments* que le sculpteur Gilles Paul Cauvet avait publié en 1777 (*Catalogue* 1855, pp. 74-75, nos 423-424). Bien que plus succinct, le catalogue de la bibliothèque de Lesueur, auquel Bartholony s'adressera en 1856 pour le projet du Conservatoire de Genève, atteste du même intérêt pour la culture de la référence classique et pour les recueils d'architecture civile publiés à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la liste des volumes possédés intègre désormais – Lesueur décèdera en 1883 – la totalité de la publication de Letarouilly sur l'architecture de la période moderne à Rome.<sup>29</sup>

Cette attention grandissante aux modèles italiens n'exclut pourtant pas l'architecture de la Renaissance française, tout d'abord à travers le regard que ces mêmes architectes de retour de leurs séjours dans la péninsule italienne, portent sur les demeures du XVI<sup>e</sup> siècle en France, depuis le château jusqu'à la maison de ville. Alors que Percier lui-même s'intéressera à l'architecture des châteaux d'Anet, d'Écouen ou de Fontainebleau,<sup>30</sup> l'inventaire même de la bibliothèque de Callet fait mention d'un «recueil de plans, élévations et détails d'anciens monuments des XVe et XVIe siècles» qui inclut dans son répertoire topographique la France, à côté de Rome et de l'Italie (*Catalogue* 1855, p. 36, n° 109). Charles François Callet avait par ailleurs rédigé et publié en 1842 une *Notice historique sur la vie artistique et les ouvrages de quelques architectes français du XVI<sup>e</sup> siècle* (Bellamy-Brown 2005). Cet intérêt pour le contexte national explique que dans le catalogue de la bibliothèque léguée à son fils on trouve, par exemple, les traductions françaises du traité de peinture de Léonard de Vinci et des *Antichità di Roma* d'Antonio Labacco.

Lorsqu'on aborde l'activité professionnelle des architectes, on apprécie davantage le rapport direct établi avec le patrimoine de la Renaissance française et l'influence qu'y joue la formation des élèves de l'École des Beaux-Arts. Dans un arc temporel dont on peut faire remonter l'origine à l'époque des travaux d'un Percier ou d'un Durand, la démarche de restauration des Prix de Rome, si typique du système pédagogique Beaux-Arts, s'exporte à plusieurs niveaux et se

banalise: de l'architecture de l'Antiquité à celle de la Renaissance; de la Renaissance italienne à la Renaissance française; et finalement, de la restauration graphique et mentale à celle physique et matérielle d'édifices qui s'imposent à la fois comme spécimens patrimoniaux et nouveaux exemples d'architecture. La conception des travaux de restauration du château de Blois est exemplaire. Les modalités du relevé de l'état actuel et de la restauration stylistique, caractéristiques des envois de Rome, reviennent dans les dessins d'étude et de projet élaborés par Duban pour ce château. Leur présentation à l'exposition universelle de 1855 à Paris leur offrira une inégalable caisse de résonance (Mathieu 2008, p. 132). Parallèlement, la conception des demeures commandées au sein du réseau parisien de banquiers dont nous avons suivi quelques pistes, constitue un observatoire privilégié pour suivre les effets de cette démultipliation de l'idée de restauration. Attiré par le langage de la Renaissance italienne auquel le projet de l'hôtel Pourtalès est redevable, Duban s'intéressera dans les mêmes années au château de Blois dans la double perspective de l'entretien et de la fabrication d'un véritable modèle architectural. L'approche opératoire que l'architecte fait valoir par la restauration de cet édifice est mise en exergue par la publication aux soins d'Ernest Le Nail, probablement au lendemain du décès de l'architecte le 8 octobre 1870, d'un recueil de douze planches, intitulé *Château de Blois: décorations murales, peintes, tentures, fresques, plafonds, carrelages. D'après la restauration de F. Duban.*<sup>31</sup> Ce recueil est en relation étroite avec l'ouvrage détaillé sur le château publié par Le Nail en 1875, dans lequel les douze planches sont intégrées dans un ensemble plus large, précédé par la description historique rédigée par l'auteur. Or, cette publication est beaucoup plus qu'une simple préfiguration (ou réduction) de l'ouvrage de Le Nail. À la différence de ce dernier, c'est un recueil sans textes introductifs ou explicatifs. Ce qui s'impose, ce sont les planches qui illustrent les restaurations d'intérieur du château. Autrement dit, c'est la réappropriation de l'histoire par

29 *Catalogue de Livres* 1884, p. 6, n° 54. Dans le catalogue de la vente Callet, deux volumes du recueil de Letarouilly sont rajoutés à la main sur la liste imprimée. Cf. *Catalogue* 1855, p. 88.

30 Sur les dessins de Percier à Anet et à Écouen, voir Garic 2016.

31 Le seul exemplaire de ce recueil que nous avons pu localiser se trouve dans le catalogue de la Bibliothèque Forney à Paris (cote: NS 11650 Fol), qui en indique Félix Duban en tant qu'auteur. Le recueil ne comporte pas, pourtant, ni de date d'édition ni de mention d'auteur. Nous ne pouvons pas exclure que l'idée d'une telle publication puisse remonter à Duban. En tout cas, sa parution semble plutôt parrainée par la Société Centrale des Architectes après la disparition de l'architecte.

les architectes qui est mise en avant. À travers les douze planches, une scansion par «styles» est proposée. Elle est liée aux souverains successifs: Louis XII, François I, Henri II, Henri III. Il s'agit d'une répartition par types plus que d'une analyse historique, comme si les planches devaient d'abord fournir des modèles d'agencement et de décoration d'intérieurs. Il n'est pas fortuit que l'éditeur, la Librairie générale de l'architecture et des Travaux Publics, Ducher & C<sup>ie</sup>, qui publie aussi les ouvrages de la Société Centrale des Architectes, soit également celui du répertoire de demeures parisiennes du XIX<sup>e</sup> siècle que Daly fait paraître dans les mêmes années et dont la troisième série, consacrée aux «décorations intérieures peintes», date de 1874 précisément (Daly 1874). À l'heure de la construction de l'hôtel parisien d'Émile Gaillard, l'attention que Jules Février porte à l'aile Louis XII du château de Blois – lui qui possède l'ouvrage de Le Nail – valide la valeur de référence d'un édifice déjà relu et formaté par le XIX<sup>e</sup> siècle.

Transformation et réappropriation, en simultanéité, du modèle du château français: ce n'est pas un cas isolé face aux projets de demeures de banquiers, dans et hors de France, à cette époque. L'intérêt qu'Hippolyte Alexandre Destailleur porte au château de Maintenon confirme cette approche double et le rôle actif qu'y joue le processus de la «restauration». Destailleur poursuit entre 1874 et 1876 les travaux de restauration du château entamés par son père François Hippolyte (Crosnier Leconte 2016), jusqu'au point de concevoir, entre autres, la modification de la façade d'accès, voire la construction ex-nihilo d'une nouvelle façade sur cour (Chander-nagor et Poisson 2001, pp. 131-132), tandis que dans les mêmes années sa conception de la résidence-château de Waddesdon Manor intègre, parmi ses références, le bâtiment restauré à Maintenon.<sup>32</sup> Dès l'époque du début des travaux de restauration de Blois, cette approche croisée du patrimoine des châteaux et du projet des premières demeures en style néo-Renaissance se manifestait par ailleurs: Dusillion concevait l'hôtel rue Vaneau à Paris et les détails de sa façade, alors qu'en 1845 il réalisait au château d'Azay-le-Rideau une nouvelle tour à la place du vieux donjon et rétablissait voûtes et lucarnes dans le

style d'origine du monument.<sup>33</sup> Dans les années 1840, cette approche touche même le processus de patrimonialisation des hôtels particuliers du XVI<sup>e</sup> siècle et montre comment la reprise de l'architecture des châteaux n'est qu'une facette de l'intérêt plus large porté, dès cette époque, aux demeures de la Renaissance en France, entre protection et mise en valeur de modèles.

Engagé par Rothschild dans le projet de Ferrières, Hénard, second Grand Prix d'Architecture en 1837, présentait au Salon de 1846 une véritable «restauration» – en termes Beaux-Arts – de l'hôtel Carnavalet. À travers un ensemble de treize dessins, il y illustre plans, coupes et élévations de l'état actuel de l'hôtel, ainsi que des restitutions d'un état précédant les transformations accomplies par François Mansart au XVII<sup>e</sup> siècle: notamment celles de la façade principale et d'«une travée de la cour».<sup>34</sup> Ce travail est effectué sous le contrôle de la Commission des Monuments historiques. En même temps, les mesures de protection prises pour sauver cet édifice de la destruction, rendent inutile un projet parallèle de remaniement du bâtiment que Hénard avait néanmoins préparé «en vue de son appropriation à un service public».<sup>35</sup> C'est d'ailleurs toujours grâce à la commande de la Commission des Monuments historiques que dans les mêmes années l'architecture des hôtels particuliers de la Renaissance française s'affiche comme un plus large centre d'intérêt. Les relevés et les 'restaurations' de plusieurs maisons Renaissance dans le centre ancien d'Orléans par Léon Vaudoyer en sont une trace connue (Bergdoll 2001, p. 48). Or, le travail de Vaudoyer pourra encore être mis en valeur après quelques décennies, lorsqu'en juin 1888 la ville d'Orléans et ses maisons Renaissance feront l'objet d'une visite organisée dans le cadre du congrès annuel de la Société Centrale des Architectes.<sup>36</sup> C'est l'époque à laquelle une série d'hôtels particuliers est réalisée à Paris

<sup>33</sup> Cf. Leveel 1974, p. 431, note 34, cit. in Specklin 2012, p. 102, note 56.

<sup>34</sup> Cf. «Salon de 1846», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, VI (1846), col. 323.

<sup>35</sup> «Salon de 1846», col. 374.

<sup>36</sup> Cf. «Visite à la ville et aux monuments d'Orléans», *Bulletin mensuel de la Société Centrale des Architectes Français. Exercice 1887-1888*, supplément au *Bulletin* de juin 1888, à l'occasion du congrès annuel des architectes, XVI<sup>e</sup> session, pp. 105-135. Voir aussi *L'Architecture*, I (1888), n<sup>os</sup> 31 (04.08.1888), 33 (18.08.1888), 36 (08.09.1888), 37 (15.09.1888), 39 (29.09.1888), 41 (13.10.1888) et 43 (27.10.1888), pp. 364-368, 389-392, 425-429, 437-440, 461-462, 484-488, 509-512.

<sup>32</sup> C'est le cas, par exemple, des grosses tours du château, cf. Prevost-Marcilhacy 1995, p. 343.

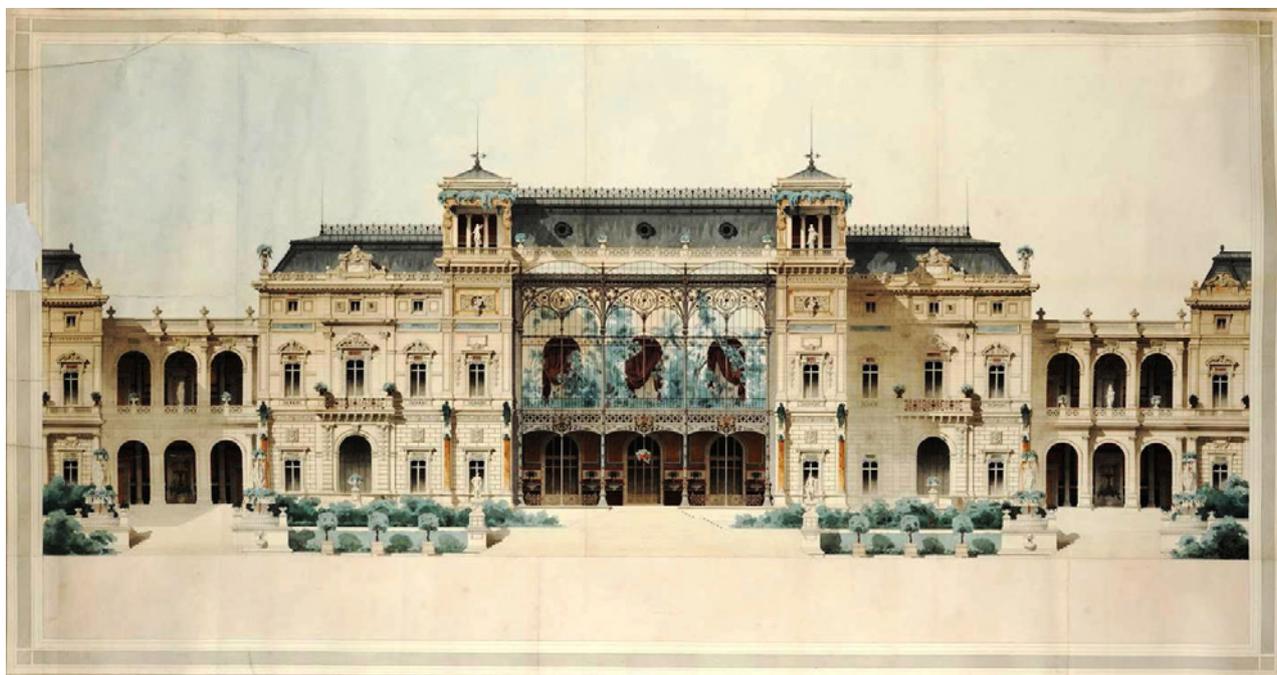


Figura 8. Émile Bénard, *Hôtel pour un riche banquier*, élévation. 1866. Concours du Grand Prix d'architecture. Paris, BENSBA, PRA 239-7. © RMN

en reprenant les formes des demeures urbaines de la Renaissance française, et ce dans le même quartier et par le même architecte de l'hôtel Gaillard, comme l'atteste le projet de Février pour l'hôtel particulier de l'industriel de la porcelaine Charles Edward Haviland.<sup>37</sup>

À cette époque, la résidence du banquier aura néanmoins été déjà intégrée aux sujets exploités au plus haut niveau de la pédagogie Beaux-Arts et il sera question de l'articulation à réalité du Paris haussmannien et de l'actualisation des formes architecturales de la Renaissance.

En 1866, en plein Second Empire, la demeure urbaine d'un riche banquier fera l'objet du programme du concours du Grand Prix de Rome, que l'architecte Jean-Louis Pascal remportera cette année-là.<sup>38</sup> Deux ans plus tôt, dans l'introduction du premier tome de son *Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle, sous Napoléon III: nouvelles maisons*

<sup>37</sup> Cf. Dugast-Parizet 1991, où l'on peut faire, par exemple, le lien entre les gravures tirées de *La Semaines des Constructeurs*, qui sont présentées côte à côte (pl. 74-75) et qui illustrent les vues de l'hôtel Gaillard et de l'hôtel 11 rue d'Offémont, œuvre d'Eugène Flamant. Sur l'hôtel Haviland et sur son contexte cf. Gastaldo 2015, pp. 87-88.

<sup>38</sup> Cf. *Concours du Grand Prix d'Architecture. Concours définitif 14 Mars 1866. Programme: un hôtel à Paris pour un riche banquier*, AN, Pierrefitte, AJ/52/196, c. 145. Pour le jugement du concours cf. AJ/52/198, c. 30. Sur Pascal, cf. Richard-Bazire 2014.

*de Paris et des environs*, Daly cite, à propos des hôtels privés, la catégorie des « hôtels luxueux de nos riches financiers » en tant que première catégorie de cette gamme de l'habitat qu'il s'apprête à présenter et qui s'étend jusqu'à ces « modestes logements des petits employés et des ouvriers » au centre de l'attention lors de l'exposition universelle de 1867 (Daly 1870, p. 5; Dionisio 2003; Sellali 2005).

Le choix d'un tel sujet pour le Grand Prix est à mettre en parallèle avec les spéculations foncières engagées dans la capitale par les élites des banquiers parisiens. Le cas de Louis Frémy, gouverneur du Crédit foncier, est très parlant: l'une des dates-clé de son accession au pouvoir politico-financier, celle de l'élection au Corps législatif en novembre 1865 (Stoskopf 2002, p. 182) tombe à la veille de la préparation du sujet du concours du Grand Prix de Rome de 1866.

C'est néanmoins le rôle du langage architectural qui est mis en avant dans les comptes rendus des résultats de ce concours: «les données d'un programme ont une importance, une signification et des conséquences auxquelles il n'est pas permis de se soustraire sans inconvénient»; mais il faut également remarquer que «les éléments classiques sont à l'art ce que les signes de l'alphabet sont à la littérature: un fonds inépuisable de ressources comportant de combinaisons infinies qu'il s'agit de savoir chercher et de savoir

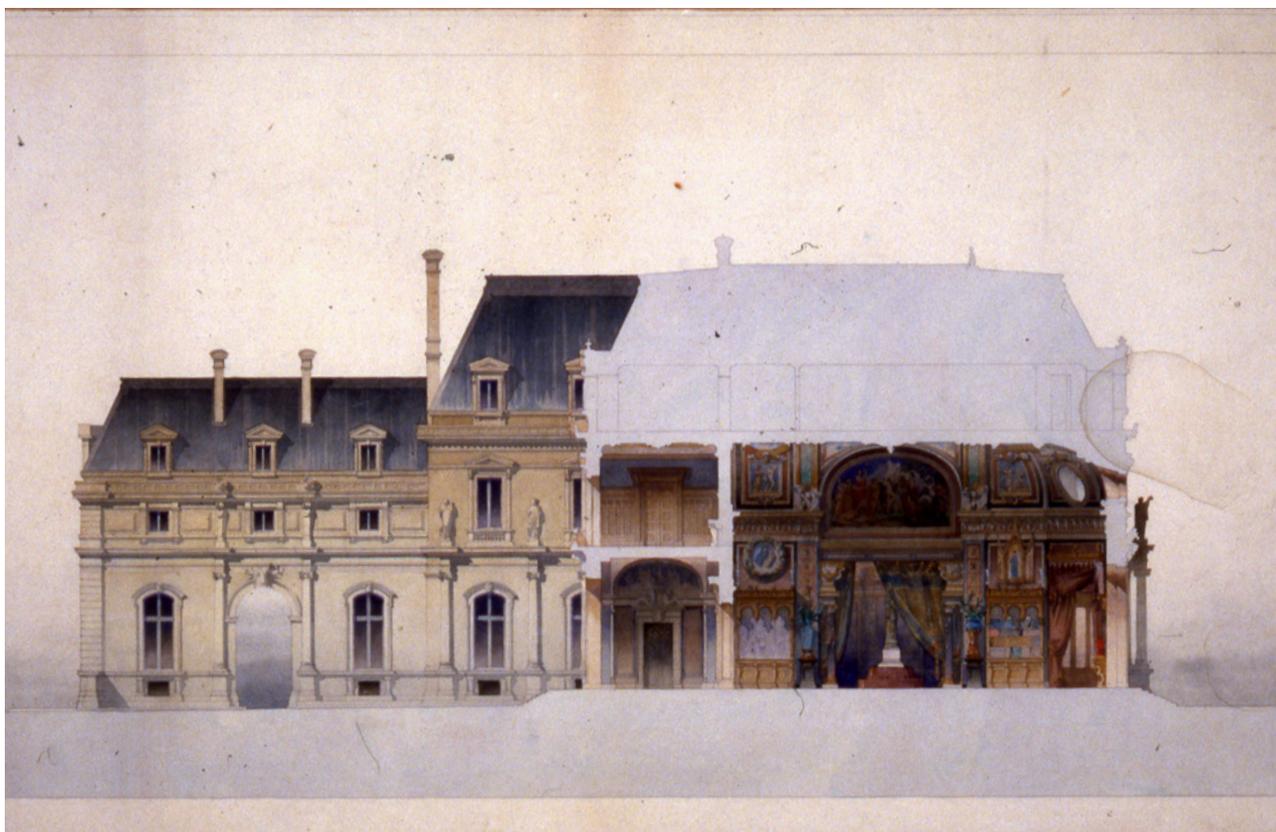


Figura 9. Jean-Louis Pascal, *Hôtel pour un riche banquier*, coupe. 1866. Concours du Grand Prix d'architecture. Paris, BENSBA, PRA 240-7. © RMN

découvrir». <sup>39</sup> De plus, les «éléments d'architecture classique» sont considérés comme la garantie de la mise à jour perpétuelle des formes, puisqu'ils «contiennent les moyens d'innover les monuments les plus divers et les plus magnifiques appelés à voir le jour d'ici à la consommation des siècles». <sup>40</sup>

Au-delà de ces remarques confiantes et péremptoires, la Renaissance est présente à l'esprit des concurrents et ses formes apparaissent dans leurs dessins. Mais elle s'y métamorphose. Le langage adopté dans les élévations des projets rendus pour ce concours se développe à travers une large palette stylistique, comme les dessins de Pascal, mais aussi d'Émile Bénard, deuxième accessit, le montrent de manière exemplaire (figg. 8, 9). Ce langage passe des allusions à la syntaxe bramantesque et au parti de la façade sur jardin de la Villa Médicis

<sup>39</sup> «École impériale des Beaux-Arts (section d'architecture). Grands Prix - Envois de Rome», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXIV (1866), col. 70 et 72.

<sup>40</sup> «École impériale des Beaux-Arts (section d'architecture). Grands Prix - Envois de Rome», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXIV (1866), col. 72.

à Rome, revisité par l'apport de la technologie des constructions métalliques, aux références à la Renaissance française dont l'élévation sur jardin du palais du Luxembourg ou celle de la cour carrée du Louvre par Pierre Lescot sont prises à témoin. Il puise même dans le répertoire de l'architecture française du XVII<sup>e</sup>, voire des trois premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce répertoire plus large est sans doute proche des éléments du lexique des immeubles haussmanniens dans Paris et va devenir une véritable marque stylistique que la France exportera très rapidement jusqu'aux États-Unis. <sup>41</sup> Il est surtout proche du langage de ces luxueux hôtels particuliers «de première classe», qui sont en train de surgir dans les nouveaux quartiers de la capitale. Daly en fournit les spécimens dans son *Architecture privée*, que ce soit l'hôtel au 8, rue de Valois du Roule, par l'architecte François Convents, ou celui à l'angle des rues de Courcelles et de Monceau, sur les plans de Jean François Delarue (Daly 1870, exemples A, pl. 1-5 et C, notamment pl. 3).

<sup>41</sup> Voir l'exemple du nouveau siège de la New York Bank - New York City, 1879 -, réalisé sur les dessins de Calvert Vaux (Belfoure 2005, p. 87).

#### 4 Collections et modes de vie: la demeure du banquier mise en scène

Si la culture architecturale Beaux-Arts des années 1830 aux 1880 oriente nettement les choix typologiques et formels que les banquiers opèrent dans la conception de leurs demeures, le rôle que les commanditaires eux-mêmes jouent demeure primordial. Les banquiers interagissent fortement avec l'œuvre des architectes, surtout lorsqu'on considère que ces demeures sont très souvent imaginées et réalisées en tant que réceptacles d'objets d'art, jusqu'à la reconstitution de véritables cadres de vie dans lesquels le style Renaissance s'impose. Collectionner est une manière de valoriser ses fortunes et de mettre en évidence sa position sociale: à partir du Second Empire il s'agit d'une pratique acquise, que la littérature aussi met en scène. La description des intérieurs de l'hôtel Saccard dans *La Curée* (1871) d'Émile Zola, à l'image de la demeure parisienne de Nissim et Abraham de Camondo, est un exemple parlant. Aux débuts de la Troisième République, la parution d'un ouvrage spécifiquement consacré aux *collections* et aux *collectionneurs* (Eudel 1885) manifeste l'importance désormais accordée, dans les années 1880, à une pratique variée, ayant tout d'abord une valeur auto-représentative. Afin d'enquêter l'évolution du symbolique que les objets d'art de la Renaissance recouvrent aux yeux des élites de la finance, nous prendrons en exemple deux cas d'étude précédemment évoqués, placés aux extrêmes de la chronologie considérée: les hôtels Pourtalès et Gaillard. Le choix de l'un et de l'autre n'est pas innocent et permet de saisir la manière dont, tout au long de cet arc temporel, le collectionnisme s'installe et devient une pratique essentielle dans l'élaboration des projets des demeures des banquiers à Paris, traduisant sur le plan culturel leur volonté de s'affirmer. James Alexandre de Pourtalès-Gorgier conçoit sa nouvelle résidence rue Tronchet comme un lieu qui doit également abriter ses collections artistiques (Jacquemart 1864; Lenormant 1864; Galichon 1865; Mantz 1865; Pourtalès-Boisset 2005), dans lequel une galerie de tableaux et d'autres pièces pour les objets d'art sont spécialement aménagées à cet effet (Middleton 1996, p. 140). Ses collections illustrent elles-mêmes cet intérêt pour la culture littéraire et artistique classique dans laquelle puise la Renaissance. Intégrés dans le cadre de la demeure du propriétaire, les espaces consacrés à l'exposition gardent leur propre identité et les *Souvenirs* du catalogue de

vente de 1863 restituent l'ampleur des séries qu'ils accueillent (*Souvenirs* 1863). Elles sont le prototype de ces collections réunies par les nouvelles élites financières et politiques au lendemain de la fin de l'Ancien Régime. Dès 1799, Pourtalès avait constitué une première collection de tableaux, qui apparaîtra dans toute sa richesse dès les années 1830, et davantage encore après l'achèvement de sa nouvelle demeure conçue par Duban (fig. 10). Au fil du temps le caractère éclectique de cette collection s'était imposé. Mais l'Italie, au cœur des préoccupations de Pourtalès collectionneur depuis ses voyages dans la péninsule entre 1799 et 1802, s'avère finalement sa véritable cible, «en harmonie avec ma collection d'Antiquité», comme il écrira le 8 septembre 1842 à Paul Laroche.<sup>42</sup> La relation qu'il établit entre Antiquité et Renaissance à travers sa double collection et que les architectes eux-mêmes, nous l'avons vu, étaient en train d'établir à l'ombre d'une plus large revivification de la culture classique, est un aspect à retenir. Il n'est pas question de constater simplement l'importance du nombre de tableaux de l'«école italienne» chez Pourtalès, mais de mettre en évidence le rôle spécifique que la peinture de la Renaissance joue par rapport à sa collection d'objets antiques grecs et romains (Boisset 2005). Comme Laurent Langer l'a montré (Langer 2006, p. 271), son intérêt même pour certaines manifestations néo-raphaëlesques de la peinture française du début du XIX<sup>e</sup> siècle – c'est le cas de *Raphaël et la Fornarina* par Dominique Ingres ou, même avant, de *Amour et Psyché* par Jacques Louis David – est révélateur de la place spéciale que dans la collection occupent la peinture florentine et l'école de Raphaël par l'œuvre de Giulio Romano, Perin del Vaga et Polidoro da Caravaggio. L'hypothèse a été émise d'une influence historiographique sous-jacente chez Pourtalès, sur la base de la *Storia pittorica della Italia* de Luigi Lanzi, mettant en relation directe l'ancienne Grèce et la Florence des Médicis (Langer 2006, p. 272). Il n'en demeure pas moins que la collection valorise plus largement la peinture italienne du Quattro et du Cinquecento, et que les noms de Masaccio, Fra Angelico, Andrea del Sarto, Andrea Verrocchio, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Sandro Botticelli, le Bronzino, Léonard, jusqu'aux Carraches, Giorgione, Véronèse et Titien, s'enchaînent dans la liste des

<sup>42</sup> Lettre (l.a., s.d.) conservée dans le fonds Paul Lacroix (Bibliothèque nationale de France, Arsenal, ms. 1416), cit. in Langer 2006, pp. 264 et 274, note 12.

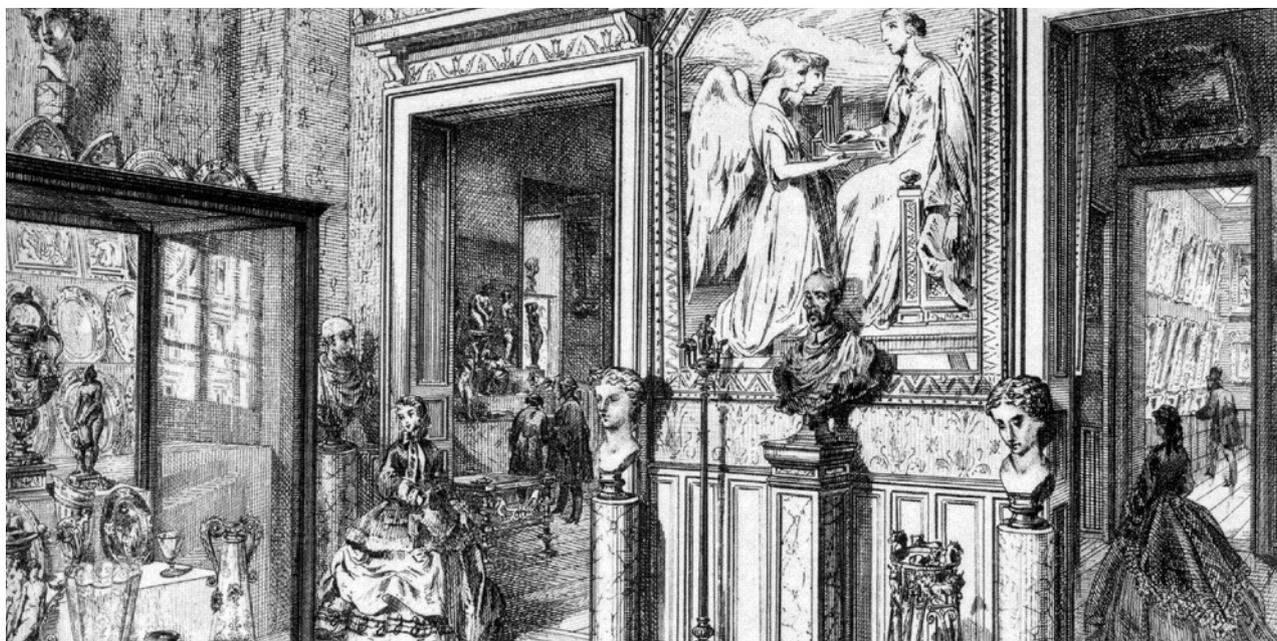


Figura 10. Galerie de l'hôtel Pourtalès. Paris, 1865 (source: Centorame 2005, p. 173)

pièces du catalogue de vente.

S'identifier à la culture de la Renaissance ne se résume pas simplement au fait de réunir des tableaux de cette période, mais coïncide aussi avec l'idée même de réunir une collection d'art et d'antiques. Dans cette perspective la pratique du collectionnisme fédère le monde de la Haute Banque du XIX<sup>e</sup> siècle à Paris et les élites financières (les Strozzi à Florence ou les Chigi à Sienne) de la Renaissance italienne.

La promotion par les banquiers - amateurs et collectionneurs - des collections d'œuvres d'art comme lien avec le mécénat artistique renaissant s'impose donc dès les années de la Restauration,<sup>43</sup> tout en connaissant sa plus grande éclosion au fil de la seconde moitié du siècle. Le deuxième cas d'étude permet d'aborder l'évolution survenue après 1848 et d'en souligner l'envergure. C'est surtout à partir du début des années 1850, avec la dispersion de la collection des Orléans et la diffusion du phénomène des ventes aux enchères, que la pratique de réunir des collections privées d'objets d'art se développe chez les nouvelles élites du Second Empire (Rizzo 2015, p. 15). Banquiers et financiers, en lien avec les pouvoirs économiques de l'industrie - les exemples de Bartholony ou des frères

<sup>43</sup> Les banquiers et les financiers sont surtout les seuls, à cette époque, à pouvoir se permettre d'acheter des tableaux appartenant à l'école italienne. Cf. Rizzo 2015, pp. 62-63.

Pereire sont éclairants - fournissent en premiers une contribution majeure, en parallèle avec l'engouement de nombreux artistes, amateurs d'art, voire photographes.<sup>44</sup> Pour eux il est question de théâtraliser leur prestige social, économique et politique et de donner à voir leurs fortunes. Dans ce contexte, le regard porté sur l'art italien, et plus particulièrement sur la période de la Renaissance dans l'art italien, joue un rôle majeur, par exemple dans les collections réunies par James de Rothschild (Prevost-Marcilhacy 2006). À côté de pièces de collection vouées à la banalisation, telles les faïences des Della Robbia, les verres des ateliers vénitiens ou les émaux de Palissy,<sup>45</sup> ces collections engloberont non seulement des tableaux et des sculptures, mais aussi des meubles. À partir des années 1870-1880 l'expansion remarquable du collectionnisme s'alliera à l'élargissement considérable du marché de l'art, accompagné de la présence de plus en plus significative des conservateurs de musée et des spé-

<sup>44</sup> Depuis le cas d'un artiste-collectionneur tel Pierre-Jules Jollivet (cf. Rizzo 2015, pp. 77-79) jusqu'à un collectionneur-photographe comme Eugène Piot (cf. Piot 2010).

<sup>45</sup> Cette banalisation ira de pair avec la production contemporaine d'objets en série. À la fin du siècle, en 1893, en Angleterre il sera même question de l'ouverture, près de Liverpool, d'une Della Robbia Pottery, spécialisée dans la production de faïences imitant motifs et formes des Della Robbia. Cf. Pieńkos 2016, p. 189, note 23.



Figura 11. Musée Jacquemart-André, vue de la salle des sculptures. 1913 (source: Tamassia 2013, p. 24; photo Bulloz)

cialistes d'histoire de l'art dans les démarches d'expertise, d'achat et de vente. À la croisée de cette expansion et de cet élargissement, le réseau des banquiers-collectionneurs garde une position privilégiée. Contrairement à ce qu'on a pu constater dans l'évolution du langage architectural des demeures, l'enthousiasme pour l'art de la Renaissance italienne ne fléchit pas. L'exemple des collections réunies par un représentant éminent du milieu de la finance parisienne, Édouard André (1833-1894), est parlant. Celui-ci se consacre à la constitution d'une imposante collection dans laquelle l'art italien occupe une place de premier rang, dans le but de s'approprier et revivifier cette culture des cabinets d'objets d'art et de curiosité émergeant dans la Lombardie et la Toscane du XVI<sup>e</sup> siècle (Falguière 2012). Dès la fin des années 1870, surtout grâce à la persévérance de son épouse Nélie Jacquemart (Bautier 1995), André poursuit l'objectif de transformer en palais à l'italienne son hôtel particulier inspiré de l'architecture française du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'architecte qui l'avait conçu et réalisé entre 1869 et 1874, Henri Parent, s'était d'ailleurs lui-même très tôt confronté à l'importation des modèles transalpins dans l'architecture des châteaux du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>46</sup> Nélie Jacquemart fournit une

contribution majeure à l'élaboration du concept de palais-exposition: la collection d'objets d'art, mais aussi d'éléments tels que chambranles et vantaux de portes, caissons de plafonds et meubles divers (fig. 11) que la propriétaire fait venir d'Italie à travers un réseau d'antiquaires basés à Milan, Venise, Rome, mais surtout Florence, vise la constitution non seulement d'un 'musée italien' à Paris mais aussi d'un cadre de vie (Damiani 2013). Au-delà de l'italianisme de la collection de ses propriétaires, l'hôtel Jacquemart-André est en fait l'un des premiers témoins exemplaires, à Paris, de la recherche d'un plus fort lien entre collection et espaces habités. Les contacts étroits de Nélie avec l'antiquaire florentin Stefano Bardini permettent de lire les dynamiques des acquisitions mais aussi de la mise en scène des séries de collection dans la demeure du couple (Sainte Fare Garnot 2013): des dynamiques qui fédèrent un réseau plus vaste d'élites internationales. Ces élites de la Haute Banque, de la haute bourgeoisie et du milieu intellectuel se retrouvent en Europe et au-delà. Leur appartiennent, entre autres, les frères Bagatti Valsecchi à Milan, Herbert Horne à Florence, ou encore, Isabella Stewart Gardner à Boston. Le projet d'un hôtel particulier place Malesherbes

<sup>46</sup> Henri Parent dirigea les travaux de restauration du château d'Ancy-le-Franc, entamés en 1844. La Société française d'archéologie lui décerna pour cette restauration une récom-

pense. Cf. *Bulletin monumental*, XXV (1859), p. 405, cit. in Frommel 1998, pp. 100-101.

à Paris que Gaillard confie à Jules Février, bien que moins connu par rapport à ces exemples, se situe dans ce contexte, et révèle l'ambition du propriétaire d'obtenir une véritable symbiose entre sa collection d'objets d'art et l'organisation des espaces domestiques. Tout en faisant de la Renaissance et de sa revivification le point focal, l'hôtel Gaillard se distingue d'ailleurs pour la place accordée à la Renaissance artistique et architecturale nationale. Cet intérêt spécifique à la Renaissance française dévoile, à côté de l'identification du propriétaire à la culture et aux valeurs socio-économiques du milieu des banquiers des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, une sorte de nostalgie pour le régime monarchique de la France de la période moderne qu'il faut précisément situer dans le tournant politique de l'époque: c'est entre 1877 et 1879 que le maréchal Mac Mahon et les royalistes qui encore défendaient des positions conservatrices dans le cadre du nouveau régime républicain, sont définitivement battus et écartés d'abord à la Chambre et ensuite au Sénat.<sup>47</sup> Dans cette perspective, Gaillard pousse bien loin l'idée de bâtir un palais pour sa collection et il fait des formes architecturales un très puissant évocateur des valeurs d'une Renaissance nationale remontant jusqu'à l'âge médiéval. Les espaces de vie englobent donc la collection. Ce n'est pas fortuit qu'une partie considérable de ses pièces soit constituée par des stalles, des chaires à haut dossier, des dressoirs, des bancs, des caissons, des armoires, des fauteuils, des tables à rallonge, mais aussi des portes, des cheminées, des tribunes, des panneaux, des boiseries, et encore de nombreux spécimens de faïences et de poteries qui façonnent les pièces et qui plongent le maître d'hôtel et son entourage familial dans l'évocation d'une existence révolue et pourtant revivifiée (*Catalogue des Objets d'art* 1904).

Sur les 967 objets qui composent la longue liste du catalogue établi à l'occasion de la vente de la collection et de l'hôtel en 1904, deux ans après le décès de Gaillard,<sup>48</sup> au moins 119 appartiennent strictement au domaine de l'ameublement et organisent les intérieurs de l'édifice. C'est dans ce cadre que tous les autres objets de la collection s'inscrivent, y compris les nombreuses sculptures, les céramiques et les faïences.

Qu'un collectionneur et marchand d'art aux

compétences reconnues d'historien d'art et de conservateur au Louvre, tel qu'Émile Molinier (Tomasi 2010), soit chargé de rédiger les fiches descriptives des pièces et la longue introduction de la version du catalogue en volume in-folio illustré, est un aspect révélateur des relations étroites instaurées entre culture de l'habitat, collectionnisme et historiographie de l'art dans la demeure que Gaillard s'était fait construire, en réalisant ainsi un musée privé.

Molinier présente les œuvres exposées dans l'hôtel Gaillard comme l'expression de contaminations et d'héritages artistiques: pour lui, c'est «une véritable collection d'œuvres d'art, la plupart appartenant à la Renaissance, et surtout à ce magnifique art français qui, en plein seizième siècle, a souvent encore la saveur des Œuvres créées à des époques plus anciennes» (Molinier 1904, p. x). Le répertoire des objets réunis par Gaillard balaie une large tranche chronologique qui va du XV<sup>e</sup> à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et qui englobe autant des «épaves» du château d'Assier que des meubles avec appareil décoratif à la Hugues Sambin,<sup>49</sup> en sachant que «Gaillard a le sens exact de l'intérêt que peut présenter chaque monument pour l'histoire de l'art» (Molinier 1904, p. xviii). Le cadre entier illustre, finalement, le passage de l'art gothique tardif à la Renaissance et aux manifestations les plus riches et exubérantes de celles-ci dans la France de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, que ce soit à travers l'art bourguignon, lyonnais ou auvergnat. Cette interprétation pluraliste montre aussi la sensibilité de Gaillard pour les variantes régionales des expressions artistiques, lui qui restait néanmoins attaché à ses origines grenobloises.<sup>50</sup> Mais l'idée de reconstruire un cadre de vie est dominante dans l'hôtel Gaillard et elle amène Molinier à remettre en cause la pertinence de la notion de collection: «le mot Collection n'est peut-être pas absolument juste, parce que le collectionneur a cherché à créer beaucoup plus un intérieur de la Renaissance, fastueusement décoré, qu'une collection proprement dite» (Molinier 1904, p. xii). Il est plutôt question de la réunion d'ob-

49 Concernant Sambin, Molinier évoque son dressoir créé pour Gauthiot d'Ancier (Molinier 1904, p. xvii), aujourd'hui conservé au Musée du Temps de Besançon, à propos d'un des meubles, décoré de cariatides.

50 Sur la généalogie familiale de Gaillard et surtout sur le rôle de son père, Eugène (1793-1866), qui fut même le maire de Grenoble entre 1858 et 1865, cf. Hamon 1982. Sur le parcours d'Émile Gaillard, cf. Gastaldo 2015, notamment pp. 49-51.

47 Sur les orientations politiques légitimistes de Gaillard, cf. Gastaldo 2015, p. 39.

48 Une seconde vente, beaucoup plus modeste, aura lieu après la mort de Mme Gaillard, en 1916. Cf. *Succession* 1916.



Figura 12. Vue de la salle à manger (pièce n° 123). *Catalogue des Objets d'art et de Haute Curiosité de la Renaissance, Tapisseries, Tableaux anciens composant la Collection Émile Gaillard*. Paris: Georges Petit, 1904, In-folio. © Paris, Bibliothèque Forney

jets d'art vivant: «on est chez soi, on sent qu'on peut vivre au milieu de tous ces meubles, de toutes ces sculptures» (Molinier 1904, p. xiii). La collection se déploie, en fait, en articulant et façonnant les pièces de la maison: c'est le cas de la salle à manger, avec sa cheminée, «œuvre française du XV<sup>e</sup> siècle», et ses boiseries provenant du château d'Issogne (fig. 12); c'est le cas du grand hall, qui réunit quelques-uns parmi les objets les plus remarquables de la collection et qui «par ses dimensions et sa cheminée monumentale, sa tribune et ses larges fenêtres, fait penser à la salle de quelque habitation princière de la Renaissance» (Molinier 1904, p. XIV). Reste le caractère pionnier de la collection Gaillard, qui rassemble des pièces désormais introuvables sur le marché d'art en 1904.<sup>51</sup>

Le rôle déterminant du commanditaire dans ce choix de donner forme aux espaces de sa demeure à travers sa collection avait été salué aussi dans le milieu architectural. À l'occasion des récompenses décernées par la Société Centrale des Architectes à l'architecture privée en 1889, Paul Sédille s'exprime au sujet de la réalisation de Février et des élites qui fréquentent cette demeure. Il affirme que «ce que quelques privilégiés seuls ont visité, ce sont des intérieurs magnifiques inspirés par le maître du logis, homme de goût et collectionneur émérite, pour y placer dans une harmonie parfaite, des richesses d'art». Et il affiche bien le sentiment que «disposer ces inté-

rieurs pour recevoir tant de trésors et cependant leur conserver les dispositions nécessaires pour y vivre commodément et agréablement en famille, était un programme assurément difficile à réaliser et dont M. Février s'est habilement inspiré pour le meilleur effet d'un ensemble qui, par ses nombreux bâtiments juxtaposés, rappelle les plus riches habitations seigneuriales d'autrefois».<sup>52</sup>

Le grand bal costumé que Gaillard organise le 10 avril 1885 pour fêter l'entrée en société de sa seconde fille Jeanne, joue un rôle fondamental dans cette perspective évocatrice. Il met plus largement en évidence une pratique sociale de mise en scène diffusée à l'échelle internationale dans les années 1880 auprès des élites bourgeoises et de la haute finance: on en retrouvera l'exemple aussi au-delà de l'Atlantique, dans le *costume ball* organisé deux ans auparavant dans la demeure new-yorkaise, Fifth Avenue (1879-80), de William Kissam Vanderbilt, elle-même inspirée de l'architecture des châteaux de la Renaissance française.<sup>53</sup> Pour Gaillard il s'agit d'ailleurs de théâtraliser d'abord soi-même et sa famille. Il prévoyait initialement «d'imposer [aux] invités le style du cadre où la fête allait se dérouler. "Henri II partout!" telle eut été la devise». La presse avait même diffusé des modèles de costumes en style pour l'occasion.<sup>54</sup> Pourtant le maître d'hôtel en décidera autrement, et le bal ne verra finalement en costume que la famille Gaillard. Entrés sur scène face au public des hôtes qui viennent les voir à la maison, les Gaillard apparaissent et sont décrits à cette occasion comme des personnages sortis d'un tableau de l'époque: «M. Gaillard, avec sa moustache et sa barbiche légèrement grisonnantes, a fort belle mine en son costume Henri II de satin violet. Mme Gaillard porte un costume strictement copié sur un por-

<sup>52</sup> Voir le compte rendu du congrès des architectes français: *L'Architecture*, II, n° 26, samedi 29 juin 1889, pp. 301-310, notamment p. 306, d'où les citations ci-dessus sont extraites.

<sup>53</sup> L'architecte en était Richard Morris Hunt (1827-1895), élève de l'atelier Lefuel depuis 1845 et premier Américain admis à l'École des Beaux-Arts l'année suivante. Pendant ses études d'architecture à Paris (1846-51) il avait visité les châteaux de la Loire. Cf. Crosnier Leconte 2016.

<sup>54</sup> Cf. *L'Art et la Mode*, n° 17, 28 mars 1885, pp. 203-204, notamment p. 204. «Le maître de la maison désire autant que possible que les costumes de ses nombreux invités soient empruntés aux règnes de Charles IX, et de Henri II, de manière à ce que l'illusion soit plus complète et à faire revivre pour un soir cette artistique époque. Nous donnons une page de costumes qui peut servir aux couturiers en cette occasion. Ils sont copiés sur des tableaux de Clouet, d'Holbein, de Weigel, de Joos de Boscher, etc.».

<sup>51</sup> C'est l'avis même de Molinier.



Figura 13. Cliché photographique de la famille Gaillard lors de la réception du 10 avril 1885 dans l'hôtel de la place Malesherbes. © D.R., Cité de l'Économie et de la Monnaie, <http://www.citeco.fr>

trait du temps, en velours noir brodé. Son affabilité seule est bien de notre temps. À côté de ses parents, Mlle Jeanne Gaillard, pur Henri II, elle aussi, mais de couleurs claires; satin blanc et brocart; pour sa sœur, Mme Gaston Levé, on a copié le costume de Louise de Lorraine». <sup>55</sup> Sans poursuivre cette description dans laquelle encore apparaissent les enfants de Gaillard, Eugène et Joseph, ainsi que d'autres membres de la famille de son gendre Gaston, tous en costume, on constate que la perception de cette volonté d'identification active à la Renaissance nationale se manifeste en particulier à travers la projection dans cette période de la monarchie, le règne de Henri II, que l'on considère féconde au point de vue d'une création artistique désormais regardée comme typiquement française (Leniaud 2003).

Immortalisée par un portrait photographique (fig. 13), cette description des membres de la famille en costume annonce l'aboutissement ultime, aux années 1880, de cette volonté de reprise de la Renaissance par la Haute Banque en France. Elle est désormais soutenue par une sensibilité à l'Histoire écartant l'engouement qui avait amené à dialoguer avec l'art (et l'architecture) de la Renaissance italienne dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. On s'empare, dans sa totalité, du processus historique ayant conduit à l'éclosion d'un art national: le cas de Gaillard en est l'éloquente démonstration.

<sup>55</sup> *L'Art et la Mode*, n° 17, 28 mars 1885, p. 204. Sur le bal voir le développement dans Gastaldo 2015, pp. 75-82.

## Bibliographie

- Album* (1875). *Album de l'exposition rétrospective de Blois. Mai MDCCCLXXV*. Blois: s.n.
- Bartholoni, Albert (1979). *François Bartholony: 1796-1881, banquier et pionnier des chemins de fer français*. Paris: A. Bartholoni.
- Bautier, Anne-Marie; Bautier, Robert-Henri (1995). «Nélie Jacquemart-André. Artiste, collectionneuse, mécène ou la passion de l'œuvre d'art», *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1513, CXXV, pp. 79-114.
- Beaumont-Vassy, Edmond (1866). *Les Salons de Paris et la Société parisienne sous Louis-Philippe I<sup>er</sup>*. Paris: F. Sartorius.
- Belfoure, Charles (2005). *Monuments to Money. The Architecture of American Banks*. Jefferson-London: McFarland & Co.
- Bellamy-Brown, Sylvie (2005). «La Renaissance au service du XIX<sup>e</sup> siècle. À propos de l'ouvrage de Charles François Callet *Notice historique sur la vie artistique et les ouvrages de quelques architectes français du XVI<sup>e</sup> siècle* (1842)», *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 9, pp. 21-41.
- Bellenger, Sylvain; Forest, Marie-Cécile (1996). «Le château de Blois abandonné et redécouvert par l'histoire». In: Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard, pp. 79-89.
- Bergdoll, Barry (2001). «Léon Vaudoyer et Félix Duban». In: *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte. Actes du colloque*. Paris: Maisonneuve & Larose, pp. 41-50.

- Bergdoll, Barry (2010). «Le véritable but de la Renaissance: Léon Vaudoyer and the discourse on the Renaissance in Romantic Historicist Architecture in France». In: Frédérique Lemerle, Yves Pawels, Alice Thomine-Berrada (dir.), *Le XIX<sup>e</sup> siècle et l'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, pp. 229-241.
- Bergeron, Louis (1990). *Les Rothschild et les autres: la gloire des banquiers*. Paris: Perrin.
- Berty, Adolphe (1864). *La Renaissance monumentale en France. Spécimens de composition et d'ornementation architectoniques empruntés aux édifices construits depuis le règne de Charles VIII jusqu'à celui de Louis XIV*. Paris: A. Morel.
- Boisset, Olivier (2005). «Les antiques du compte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776-1855): une introduction historiographique». In: Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*. Rennes: Presses universitaires, pp. 187-206.
- Boudon, Françoise (2009). *La première restauration du château de Blois. Lettres de Félix Duban à Jules de La Morandière (1843-1870)*. Saint-Haon-le-Vieux: Librairie Le Puits aux Livres.
- Bournon, Fernand (1883). *Étude sur l'ancien château de Blois: le donjon et les oubliettes, les chapelles*. Blois: Impr. de R. Marchand. Extrait des Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher, X (1884).
- Bruculeri, Antonio (2013). «Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République». In: Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* («Actes de colloques»), [En ligne], mis en ligne le 09 janvier, consulté le 10 avril 2016. Disponible à l'adresse <http://inha.revues.org/3955>.
- Bruculeri, Antonio (2014). «Représentations et transferts de l'architecture de la Renaissance toscane dans l'œuvre des pensionnaires de l'Académie de France au seuil du XIX<sup>e</sup> siècle». In: Sabine Frommel et Eckhardt Leuschner (dir.), *Ornamentgraphik der frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa (Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe)*. Roma: Campisano, pp. 357-370.
- Callet, Félix-Emmanuel (1828). *Villa Bartholony, construite à Séchéron sur les bords du Lac de Genève*. s.l., s.n.
- Catalogue* (1855). *Catalogue des objets d'art, antiquités égyptiennes, grecques et romaines... tableaux, dessins, gravures, livres à figures sur les Antiquités, l'Architecture et les Beaux-Arts... qui composent le Cabinet et la Bibliothèque du Feu M. Callet*, Paris: Ridel.
- Catalogue de Livres* (1884). *Catalogue de Livres d'architecture composant la bibliothèque de Feu M. J.B. Lesueur, Architecte, Membre de l'Institut, et de Mobilier, tableaux, gravures, dessins. Aquarelles, Esquisses de Muller, Peintures décoratives, panneaux*. Paris: Jules Martin.
- Catalogue des Objets d'art* (1904). *Catalogue des Objets d'art et de Haute Curiosité de la Renaissance, Tapisseries, Tableaux anciens composant la Collection Émile Gaillard*. s.l., s.n.
- Centorame, Bruno (dir.) (2005). *Autour de la Madeleine. Art, littérature et société*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris.
- Chaminade, Marcel (1933). *La Monarchie et les Puissances d'argent (1814-1848)*. Paris: Éditions du Siècle.
- Chandernagor, Françoise et Poisson, Georges (2001). *Maintenon*. Paris: Norma éditions.
- Château de Blois* (s.d.). *Château de Blois: décorations murales, peintes, tentures, fresques, plafonds, carrelages. D'après la restauration de F. Duban*. Paris: Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher & C<sup>ie</sup>.
- Chatenet, Monique; Meunier, Florian; Prévot, Alain (dir.) (2012). *Le château de faïence de François I<sup>er</sup>, Bulletin archéologique*, n° 36.
- Clochar, Pierre (1809). *Palais, maisons et vues d'Italie mesurés et dessinés par P. Clochar, architecte*. Paris: P. Gueffier.
- Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016). *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts*. Disponible à l'adresse <http://www.purl.org/inha/agorha/002/76388>: Destailleur, Hippolyte-Alexandre; <http://www.purl.org/inha/agorha/002/78662>: Fedel, Achille-Jacques. <http://www.purl.org/inha/agorha/002/78250>: Hunt, Richard Morris.
- Daly, César (1870). *L'architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle. Première série. Nouvelles maisons de Paris et des environs*. t. 1: hôtels privés. Paris: Ducher & C<sup>ie</sup>.
- Daly, César (1874). *L'architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle, urbaine et suburbaine. 3<sup>e</sup> Série, Décorations intérieures peintes...* Paris: s.n.
- Damiani, Giovanna (2013). «Édouard e Nèlie, e il sogno di una casa del Rinascimento italiano». In: Marilena Tamassia (dir.), *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno*. Firenze: Polistampa, pp. 21-33.

- Derrot, Sophie (2015). «La Renaissance du château de Mouchy (1855-1866)». *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 29, pp. 115-123.
- Di Luggo, Antonella (1995). *P.M. Letarouilly: il disegno tra rilievo e rappresentazione*. Thèse de doctorat, Università degli Studi di Napoli «Federico II».
- Dionisio, Agnese (2003). «Il disegno domestico. César Daly e *L'Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle*». *Il Disegno di architettura*, 27, pp. 47-55.
- Dugast, Anne; Parizet, Isabelle (1991). *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Première série, période 1876-1899*, t. II, Paris: Service des Travaux historiques.
- Duphot, Henry (1852). «Hôtel de la Caisse d'épargne de Bordeaux». *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, X, col. 81-87, tav. 6.
- El-Wakil, Leïla (1986). «Genève: sur les traces de deux prix de Rome d'architecture: F.-E. Callet (1791-1854) et J.-B. Lesueur (1794-1883)». *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, pp. 101-115.
- El-Wakil, Leïla (1988). «La villa pompéienne des Bartholoni: création d'un Grand prix de Rome». In: Ead., *Bâtir la campagne: Genève 1800-1860*. Genève: Georg, pp. 220-229.
- Eudel, Paul (1885). *Collections et collectionneurs*. Paris: Charpentier.
- Falguières, Patricia (2012). «La société des objets». préface à Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la renaissance tardive*. Paris: Macula, pp. 7-54.
- Fatio, Guillaume (1918). *Villa Bartholoni: 1828*. Genève: Charnaux.
- Fortoul, Hippolyte (1839). «Chronique parisienne. VII. Beaux-Arts - Théâtre - Littérature». *Revue britannique*, t. XXII, 4<sup>e</sup> série, juillet, pp. 109-124.
- Frommel, Sabine (1998). *Sebastiano Serlio architetto*. Milano: Electa.
- Galichon, Émile (1865). «Les cabinets d'amateurs. La galerie Pourtalès. III. Les tableaux italiens», *Gazette des Beaux-Arts*, janvier, pp. 5-19.
- Garric, Jean-Philippe (2004). *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*. Sprimont: Mardaga.
- Garric, Jean-Philippe (2011). «La Renaissance perfectionnée. Le Cinquecento dans *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* de Charles Percier et Pierre Fontaine». *Ricerche di Storia dell'arte*, n° 105, pp. 25-41.
- Garric, Jean-Philippe (2016). «Alexandre Lenoir et Charles Percier: un compagnonnage oublié». In: Geneviève Bresc-Bautier et Béatrice de Chancel-Bardelot (dir.), *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*. Paris: Hazan, pp. 241-250.
- Gastaldo, Cécile (2015). *Jules Février (1842-1937), architecte méconnu du XIX<sup>e</sup> siècle, auteur de l'hôtel Gaillard*. Mémoire de master sous la direction de Jean-Michel Leniaud: École pratique des hautes études, Paris.
- Gazzola, Virginie (2011). *Le Conservatoire de musique de Genève (1856-1858): un édifice culturel en mutation*. Mémoire de master sous la direction de Leïla El-Wakil et David Ripoll: Université de Genève.
- Gilot, Marie-Agnès (2009). «Le catalogue de vente de la bibliothèque de l'architecte Augustin-Nicolas Caristie». In: Olga Medvedkova (dir.), *Bibliothèques d'architecture/ Architectural libraries*. Paris: INHA, pp. 255-280.
- Grandjean de Montigny, Victor; Famin, Victor (1806-1815). *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*. Paris: P. Didot l'aîné.
- Guignard, Bruno (1999). *Blois au fil de la plume*. Saint-Claude-de-Diray: Hesse.
- Hamon, Philippe (1982). «Gaillard, Eugène». In: *Dictionnaire de Biographie Française*. Paris: Librairie Letouzey et Ané, t. XV, p. 81.
- Jacquemart, Albert (1864). «Les cabinets d'amateurs. La galerie Pourtalès. I. Objets d'art et de curiosité». *Gazette des Beaux-Arts*, novembre, p. 377-397.
- Jacques, Annie (1996). «La formation de Félix Duban à l'École des Beaux-Arts (1814-1823)». In: Sylvain Bellanger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard, pp. 28-30.
- Kick, Paul (1902). *Gebäude für Banken und andere Geldinstitute, in Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuches der Architektur. Viertes Teil*. In: Josef Durm, Hermann Ende et Eduard Schmitt (dir.), *Handbuch der Architektur*. Stuttgart: A. Bergsträsser (A. Kröner).
- Langer, Laurent (2006). «Les tableaux italiens de James-Alexandre Comte de Pourtalès-Gorgier». In: Olivier Bonfait, Philippe Costamagna, Monica Preti-Hamard (dir.), *Le Goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*. Ajaccio: Musée Fesch, pp. 261-275.
- La Saussaye, Louis de (1840). *Histoire du château de Blois*. Blois: s.n., rééd.: 1846, 1850, 1862, 1866, 1875.

- Le Gaulois* (1885). «Bloc-Notes Parisien / Bal au Château Gaillard». *Le Gaulois*, XIX, 3<sup>e</sup> série, 11 avril 1885, pp. 1-2.
- Le Nail, Ernest (1875). *Architecture de la Renaissance. Le Château de Blois (extérieur et intérieur): ensembles et détails. Sculpture ornementale, décorations peintes, cheminées, tentures, plafonds, carrelages. Texte historique et descriptif par E. Le Nail*. Paris: Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher & C<sup>ie</sup>.
- Leniaud, Jean-Michel (2003). «Néo-Renaissance et style Henri II au XIX<sup>e</sup> siècle». In: Hervé Ourssel et Julia Fritsch (dir.), *Henri II et les Arts*. Paris: Musée du Louvre, pp. 319-336.
- Lenormant, François (1864). «Les cabinets d'amateurs. La galerie Pourtalès. II. Antiquités grecques et romaines». *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, pp. 473-506.
- Letarouilly, Paul-Marie (1840-1857). *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*. 4 voll. Paris: F. Didot et frères, puis Bance.
- Leveau-Fernandez, Madeleine (1994). *Hôtels de caisse d'épargne*. Paris: Les éditions de l'Épargne.
- Leveel, Pierre (1974). «Les Biancourt d'Azay». *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, XXXVII, pp. 423-443.
- Mantz, Paul (1865). «Les cabinets d'amateurs. La galerie Pourtalès. IV. Les peintures espagnoles, allemandes, hollandaises, flamandes et françaises». *Gazette des Beaux-Arts*, février, p. 95-117.
- Mathieu, Caroline (2008). «Le beau et l'utile: France-Angleterre, l'architecture dessinée». In: *Napoléon III et la reine Victoria. Une visite à l'exposition universelle de 1855*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux, pp. 128-133.
- Métais, Marianne (2009). «Un château Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle: les restaurations du château de Sully, Saône-et-Loire». *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 18, pp. 93-104.
- Middleton, Robin (1996). «L'hôtel Pourtalès-Gorgier». In: Françoise Hamon et Sylvain Bellanger (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard, pp. 137-146.
- Molinier, Émile (1904). «Avant-propos». In: *Catalogue des Objets d'art et de Haute Curiosité de la Renaissance, Tapisseries, Tableaux anciens composant la Collection Émile Gaillard*. Paris: Georges Petit, In-folio.
- Morozzo Della Rocca, Maria Donatella (1981). *P. M. Letarouilly: 'Les edifices de Rome moderne'. Storia e critica di un'opera propedeutica alla composizione*, Roma: Bulzoni.
- Nègre, Valérie (2006). *L'Ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*. Sprimont: Mardaga.
- Pace, Sergio (1999). *Un eclettismo conveniente. L'architettura delle banche in Europa e in Italia, 1788-1825*. Milano: Franco Angeli.
- Palustre, Léon (1879-1885). *La Renaissance en France*. 3 voll. Paris: A. Quantin.
- Parizet, Isabelle (2016). «Le style néo-Renaissance à Paris (1850-1900). Héritage historique ou art original?». In: Antonio Brucculeri et Sabine Frommel (dir.), *Renaissance italienne et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. Interprétations et restitutions*. Roma: Campisano, pp. 215-231.
- Patay (1876). *Coup d'œil sur l'exposition rétrospective de Blois (1875) par le Dr Patay*. Orléans: Herluison.
- Percier, Charles; Fontaine, Pierre-François-Léonard (1798). *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, Paris: Ducamp.
- Percier, Charles; Fontaine, Pierre-François-Léonard (1809). *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. Paris: P. Didot l'aîné.
- Périer, Claude (1882). «Hôtel particulier à Paris». *La Semaine des Constructeurs*, VII, n° 1, 1<sup>er</sup> juillet, pp. 6-8.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie (1984). *'Les Prix de Rome'. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Berger-Levrault/Énsba.
- Petit, Victor (s.d., vers 1860 ?). *Les châteaux de France des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris: Boivin.
- Pieńkos, Andrzej (2016). «'C'est la demeure d'un authentique artiste'. La Renaissance italienne exploitée dans les maisons d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle». In: Antonio Brucculeri et Sabine Frommel (dir.), *Renaissance italienne et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. Interprétations et restitutions*. Roma: Campisano, pp. 181-190.
- Pinchon, Jean-François (1992). *Les palais d'argent. L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*. Paris: Réunion des Musées nationaux.
- Piot, Charlotte (2010). *Piot, Eugène*. In: Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Disponible à l'adresse <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html>.

- Pompéi (1981). *Pompéi. Travaux et envois des architectes français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris-Roma: Ensba/EFR.
- Pourtalès, Victoire de; Boisset, Olivier (2005). «La collection Pourtalès». In: Bruno Centorame (dir.), *Autour de la Madeleine. Art, littérature et société*, Paris: Action artistique de la Ville de Paris, pp. 172-175.
- Prevost-Marcilhacy, Pauline (1993). «James de Rothschild à Ferrières: les projets de Paxton et de Lami». *Revue de l'Art*, vol. 100, n° 1, pp. 58-73.
- Prevost-Marcilhacy, Pauline (1995). *Les Rothschild mécènes et bâtisseurs*. Paris: Flammarion.
- Prevost-Marcilhacy, Pauline (2006). «Les Rothschild collectionneurs de peinture italienne». In: Olivier Bonfait, Philippe Costamagna, Monica Preti-Hamard (dir.), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*. Ajaccio: Musée Fesch, pp. 277-290.
- Richard-Bazire, Anne (2014). *Jean-Louis Pascal*, numéro monographique de la revue *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 28.
- Rivoalen, Émile (1882). «Hôtel Gaillard». *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXXIX, col. 120-121.
- Rizzo, Cettina (2015). *Le collectionnisme au XIX<sup>e</sup> siècle. Théophile Gautier et les Préfaces aux catalogues des ventes aux enchères*. Paris: L'Harmattan.
- Rose, Francesca (1996). «Jules de la Morandière, 'Gardien jaloux et fidèle de l'œuvre de Duban'». In: Sylvain Bellanger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard, pp. 92-93.
- Saboya, Marc (1983). «Bordeaux et la R.G.A.: 1840-1855: les étapes d'une reconnaissance artistique». *Bulletin et mémoires de la Société archéologique de Bordeaux*, LXXIV, pp. 19-30.
- Sainte Fare Garnot, Nicolas (2013). «Nélie Jacquemart e Stefano Bardini, un legame particolare». In: Marilena Tamassia (dir.), *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno*. Firenze: Polistampa, pp. 35-45.
- Sauvageot, Claude (1867). *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Morel.
- Sédille, Paul (1885). «La Céramique moderne, visite aux Ateliers de faïenceries d'art de M. Lœbnitz». *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XLII, col. 266.
- Sellali, Amina (2005). «L'exposition universelle de 1867. Les habitations à bon marché». In: Myriam Bacha (dir.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris, pp. 73-76.
- Souvenirs* (1863). *Souvenirs de la Galerie Pourtalès. Tableaux, antiques et objets d'art. Photographies par Goupil & C<sup>ie</sup>*. Paris: Goupil & C<sup>ie</sup> éditeurs.
- Specklin, Joseph (2012). «Pierre Charles Dusillion et l'architecture néorenaissance». *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 23, pp. 87-105.
- Stoskopf, Nicolas (2002). *Banquiers et financiers parisiens*. Paris: Picard/Cénomane.
- Succession* (1916). *Succession de Madame E. Gaillard. Catalogue des objets d'art et de curiosité... tableaux... faïences... meubles... Vente 15-17... mai 1916*. Paris: M. Pauline / B. Lasquin fils.
- Tamassia, Marilena (dir.) (2003). *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno*. Firenze: Polistampa.
- Tomasi, Michele (2010). *Molinier, Émile*. In: Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Disponible à l'adresse <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/molinier-emile.html>
- Verdot, Jean-Maurice (1838). *L'hôtel de Carnavalet. Notice historique*. Paris: Auguste Aubry.
- Verne, Jules (1868). *Géographie illustrée de la France et de ses colonies*. Paris: Hetzel, rééd. 1870.
- Ville de Blois* (1875). *Ville de Blois. Exposition rétrospective et moderne. Catalogue des objets d'art exposés au Château de Blois...* Blois: s.n.
- Villiers, Pierre (1806). *Manuel du voyageur à Paris, ou Paris ancien et moderne [...] Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*. Paris: Delaunay libraire (1<sup>ère</sup> éd.: 1802).
- Von Buttlar, Adrian (1999). *Leo von Klenze. Leben - Werk - Vision*. München: C.H. Beck.
- Wallon, Paul (1888). «Notice sur la vie et les œuvres de Antoine-Julien Hénard». *L'Architecture*, I, n° 30, 28 juillet, pp. 349-351.
- Watkin, David (2006). «The Transformation of Munich into a Royal Capital by Kings Maximilian I Joseph and Ludwig I of Bavaria ». *The Court Historian*, XI, n° 1, pp. 1-14.
- Wheeler, Katherine (2014). *Victorian Perceptions of Renaissance Architecture*. Farnham: Ashgate.
- Zola, Émile (1871). *La Curée*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven.