

# Les chantiers du Louvre et des Tuileries en 1800 Une étape fondamentale dans l'élaboration de l'historicisme

Guillaume Nicoud

Università della Svizzera italiana, CH

**Abstract** In 1800, the “Grand dessein” established under Henri IV that aims at uniting the Louvre and Tuileries palaces was relaunched and the completion of the Cour Carrée was undertaken. Historiographical debates followed, with the idea of understanding better and respecting the ancient parts of these buildings. The result was that the Louvre of Lescot and Goujon could be used as a reference for the construction site, or even for everything that had been built up until Henri IV, but the contribution since Louis XIV took a back seat. This historicizing approach made it possible to finally begin the completion process.

**Keywords** Louvre. Tuileries. Directoire. Napoléon. Percier. Fontaine. Quatremère de Quincy. Peyre. Lescot. Goujon. Historicism. Union of the arts.

**Sommaire** 1 Introduction. – 2 Révéler le *genius loci* du Louvre ou « le caractère de son siècle ». – 3 « De l'architecture et de la décoration des palais » (Fontaine 1892, 33) : suivre l'exemple du Louvre renaissance. – 4 Les travaux extérieurs et intérieurs : l'union de l'architecture et de la sculpture. – 5 Conclusion.

## 1 Introduction

En 1808, l'Institut souhaitant frapper une médaille pour conserver à la postérité « l'achèvement du Louvre et la réunion de ce Palais avec celui des Tuileries » (Babelon 1912, 173-4) déclarait que ces

offraient depuis deux siècles et le problème le plus difficile à résoudre et l'entreprise la plus incompatible avec l'état des finances. [...] Le

Louvre n'était plus, pour ainsi dire, qu'un assemblage de ruines et de projets mal conçus et avortés ; et l'idée de l'achever paraissait depuis longtemps reléguée parmi ces chimères qui ne peuvent être utiles qu'à amuser l'imagination. Napoléon a paru, et il a dit que le Louvre soit achevé, accompli. Cette médaille n'a pas besoin d'autre légende ; il n'y avait rien de plus à dire. (Babelon 1912, 173-4)<sup>1</sup>

Cet article est le fruit d'observations et discussions menées avec des auditeurs lors de cours sur l'histoire du Louvre à l'École du Louvre qui se sont poursuivies récemment avec Jean-Philippe Garric et Laure Chabanne : qu'ils en soient tous ici remerciés (ainsi que Myriam Pilutti Namer pour sa patience et ses conseils éditoriaux).

**1** La médaille, sur un dessin de Lemot, n'a jamais été frappée. [https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C-6NU006EU\\_C](https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C-6NU006EU_C).



Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

Submitted	2021-03-15
Accepted	2021-05-12
Published	2021-07-26

### Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



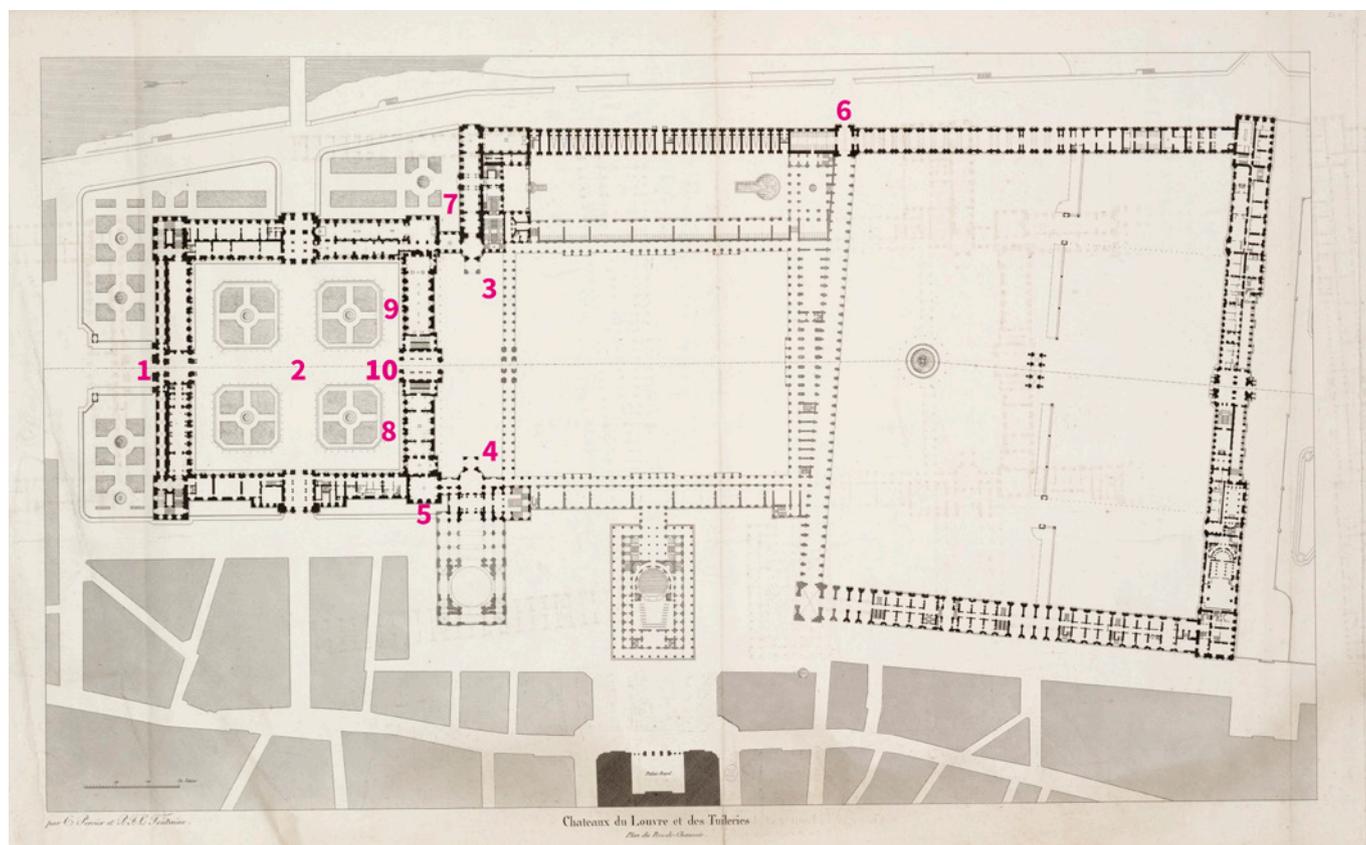
**Citation** Nicoud, G. (2021). “Les chantiers du Louvre et des Tuileries en 1800. Une étape fondamentale dans l'élaboration de l'historicisme”. *MDCCC*, 10, 57-74.

Ce problème pouvait en effet apparaître à la fois simple et compliqué à résoudre. Il consistait, sur le plan général, à reprendre ce qui, imaginé dès Henri IV, était devenu le « Grand dessein » (Bresc-Bautier, Fonkenell 2016, 1: 252) : établir une double jonction entre les palais du Louvre et des Tuileries,<sup>2</sup> un projet déjà bien étudié par maintes générations d'architectes. Il devenait dorénavant pratiquement réalisable, grâce à l'engagement financier personnel conséquent du nouveau souverain et à un usage plus réglementé du droit d'expropriation apparu dans le Code Civil (Albert 2008) pour décider les propriétaires installés dans la zone urbaine apparue avec le temps entre les deux édifices à partir ou passer outre leurs volontés. En outre, l'essentiel des murs du Louvre était déjà bâti, mais pour couvrir ne serait-ce que les ailes entourant la Cour Carrée il fallait trancher un interminable débat historique et architectural en taillant dans les deux habits qui l'enveloppaient : le premier établi à la Renaissance par Lescot et Goujon, repris jusqu'à ce que le second apparaisse, sous Louis XIV principalement, en partie sous le dessin de Perrault. Il fallait maintenant choisir entre deux types de façades pour achever la cour et surtout poursuivre la construction. Il fallait donc prendre un parti et la réponse fut historicisante. Pour argumenter publiquement ce choix esthétique, historique et pratique, l'histoire des lieux était étudiée intensément jusqu'à remonter à Philippe Auguste (1165-1180-1223), le fondateur de la forteresse originelle, pour prouver de l'inté-

rêt supérieur du Louvre Renaissance sur celui du temps de la Colonnade. Les architectes eux-même devaient se justifier et faire œuvre d'historien de l'architecture afin d'argumenter sur la pertinence des choix anciens et des solutions qu'ils préconisaient. Leur pratique devenait d'autant plus historiciste<sup>3</sup> que l'enjeu était sensible et touchait à la réputation de l'école d'architecture française ; leur action participant dès lors pleinement à l'affirmation d'une « tradition nationale » (Damisch s.d., 11: 405-8) en la matière. Il convient de souligner que même durant l'épisode révolutionnaire, les travaux sur ces monuments respectèrent généralement leur caractère palatial. La grandeur des lieux forçait la fierté nationale et la lente patrimonialisation des anciens appartements royaux du palais du Louvre depuis Louis XIV avait transformé le regard porté sur cette partie devenue moins une résidence de souverain qu'un palais des arts. (Bresc-Bautier, Fonkenell 2016, vol. 1; Nicoud 2018). Après une présentation de la mise en place du chantier et du débat sous-jacent visant à respecter le véritable *genius loci* du Directoire à l'Empire, il convient de se pencher sur les justifications stylistiques historicisantes des architectes en charge des palais, à savoir Charles Percier (1764-1838) et Pierre-François Léonard Fontaine (1762-1853), pour terminer sur un bref tour d'horizon des parties d'architecture et de décor (intérieur ou extérieur) les plus révélatrices de la volonté de transformer le Louvre et les Tuileries en référence patrimoniale nationale.

<sup>2</sup> Et donc recréer au minimum au nord une galerie faisant pendant à celle déjà existante au sud dite du Bord de l'eau ou Grande Galerie.

<sup>3</sup> L'historicisme peut être défini comme la « doctrine selon laquelle la connaissance historique permet d'expliquer la totalité ou certains aspects du devenir humain » selon la notice « Historicisme » (CNRTL sans date) et, par néologisme, « il désigne et qualifie, en matière architecturale, une pratique fondée, en tout ou partie, sur la référence explicite aux styles historiques et sur le recours délibéré à des modèles, à des formes ou à des éléments empruntés soit à une « Antiquité » ou à un passé plus ou moins reculé, soit à la tradition nationale, soit encore à des cultures étrangères, sinon exotiques » (Damisch s.d., 11: 405-8). Hans Ottomeyer, dans sa thèse de 1976 publiée en 1981 sous le titre *Das frühe oeuvre Charles Perciers (1782-1800): zu den Anfängen des Historismus in Frankreich (L'oeuvre de Jeunesse de Charles Percier (1782-1800): les débuts de l'historicisme en France)*, renvoie à la définition qu'en donne l'historien Meinecke car il lui « semble que le concept d'historicisme, tel qu'il a été inventé par Meinecke, est [...] fructueux et [...] concluant. Dans son livre *L'émergence de l'historicisme [Die Entstehung des Historismus]* de 1936 [Meinecke 1936], il voit dans ce terme une attitude d'esprit qui, dans la lignée des Lumières mais contrairement à l'idéalisme, ne veut pas créer un système absolu de ce qui devrait être, mais décompose les concepts et les choses comme étant devenus historiques et les comprend de cette manière. C'est une façon de penser qui reconnaît l'individu comme se situant dans un processus historique qui établit son unicité et relativise sa valeur. Si l'on comprend l'historicisme comme une méthode et non comme le phénomène d'un état déterminé de manière pluraliste, l'histoire spirituelle et l'histoire de l'art peuvent entrer dans une constellation fructueuse. Car ce que veut la pensée historique, c'est toujours mettre en avant un état plus ancien, plus original et meilleur, afin de se légitimer face à un présent contesté et de tirer de l'histoire l'autorité souhaitée. La légitimation par l'histoire est la fonction de l'historicisme » (Ottomeyer [1976] 1981, vol. 3 ; traduction de l'auteur). Nous nous proposons de reprendre ultérieurement cette réflexion en lui intégrant aussi l'ouvrage d'Ernst Troeltsch qui a précédé celui de Meinecke, *Der Historismus und seine Probleme (L'Historicisme et son problème, Troeltsch [1922] 2008)*.



**Figure 1** Anonyme d'après Charles Percier et Pierre Léonard Fontaine, *Châteaux du Louvre et des Tuileries. Plan du rez-de-chaussée*. Détail, gravure extraite de Clarac 1826-53, atlas 1 (1826), pl. 110. Paris, musée Carnavalet, inv. CAR6TOP28135. 1. Colonnade ; 2. Cour Carrée ; 3. Entrée du Musée ; 4. Nouvelle aile avec amorce d'une chapelle ; 5. Pavillon de Beauvais ; 6. Grande Galerie ; 7. Musée de sculpture ; 8. Aile Lescot ; 9. Aile Lescot ; 10 Pavillon de l'Horloge. © Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

## 2 Révéler le *genius loci* du Louvre ou « le caractère de son siècle »

En février 1805, Napoléon informe son ministre de l'intérieur Jean-Baptiste de Nompère de Champagny que « les travaux du Louvre donnent lieu à une question qu'il faut décider. On demande quel est l'ordre d'architecture qu'on suivra. Les architectes voudraient adopter un seul ordre et, dit-on, tout changer. L'économie, le bon sens et le bon goût sont d'un avis très-différent ; il faut laisser à chacune des parties qui existent [autour de la Cour Carrée] le caractère de son siècle, et adopter pour les nouveaux travaux le genre le plus économique. Il est en même temps très-important de régler l'ordre des travaux et de prescrire qu'on s'occupera d'abord et uniquement de ce qui est indispen-

sable pour mettre le Louvre en état de recevoir la Bibliothèque<sup>4</sup> ; les choses d'art et d'ornement viendront ensuite. »<sup>5</sup> Les architectes Percier et Fontaine œuvrèrent donc avec économie (d'argent mais aussi de temps) en ne respectant, cependant, qu'en partie les « caractères » apportés par chaque siècle sur l'édifice. Ils ne purent cependant s'empêcher de faire des entorses aux directives napoléoniennes car ils souhaitaient mettre bon ordre dans les parties hautes du Louvre, autour de la Cour Carrée [fig. 1].

En 1807, après avoir libéré cet espace de toute construction, les bâtiments qui l'entourent reçoivent une couverture, car ils étaient jusqu'alors

<sup>4</sup> Voir note 18.

<sup>5</sup> Lettre de Napoléon à Champagny, Paris, 17 pluviôse an XIII (7 février 1805), dans Napoléon Ier 2008, 60.



**Figure 2** Louis-Pierre Baltard, *Vue de la Cour du Louvre* [avec l'aile Lescot et le Pavillon de l'Horloge au premier plan]. Eau-forte. Extraite de Baltard 1803-05, t. 1 (1803). Paris, musée Carnavalet. © Paris, Musée Carnavalet

à ciel ouvert sur trois de leurs quatre côtés. Durant ce processus, et contrairement à ce que l'empereur prévoyait, Percier et Fontaine uniformisent les parties hautes des ailes nord et sud où se succèdent - de part et d'autre d'un pavillon central - un attique et un étage. Le premier avait été établi sous Henri II sur la première façade post-médiévale du quadrilatère, lorsque Lescot avait construit la section sud de l'aile ouest, en collaboration avec Goujon et son atelier [figs. 2-3]. Sous Louis XIII, Lescot doubla cette façade Renaissance au nord en la copiant, au-delà d'un pavillon central dit de l'Horloge, dont il est aussi l'auteur. Durant l'achèvement du quadrilatère, l'attique choisi sous la Renaissance fut encore la règle jusqu'à ce qu'il fut abandonné sous Louis XIV au profit d'un étage à colonnes [fig. 2], construit en premier lieu sur l'aile est, celle qui comporte la fameuse Colonnade du côté de la ville.<sup>6</sup> Suite aux interventions des architectes de Napoléon, un second étage est alors ajouté sur trois côtés tandis que le quatrième à l'ouest, le plus ancien, conserve son attique décoré de bas-reliefs. Percier et Fontaine osent donc détruire des parties de bâtiment établies selon les principes de Lescot, mais uniquement pour mieux délimiter les deux ordonnances qui enveloppent le palais dans la Cour Carrée et créer le plus d'espace possible, par un second étage, dans un palais où il en manque toujours. Il convient de préciser que lorsqu'ils détruisirent la partie en attique qui courait sur une partie de l'aile sud - établie à partir de 1560 au droit de l'aile Lescot -, ils ne manquèrent pas de déposer les sculptures « à la Goujon » pour les réemployer dans le sévère corridor de l'entrée monumentale de l'aile de la Colonnade.<sup>7</sup>

Ils mettent aussi en place une politique d'ornementation (poursuivie jusqu'à la III<sup>ème</sup> République), par la sculpture monumentale, des façades de la Cour selon les règles du relief adoptées par Goujon.<sup>8</sup> Cet appui durable à la création trouvait sa justification dans l'exemple de l'action commune de Lescot et de Goujon, symbole d'une union des arts, concept certes d'origine italienne mais dont on soutenait le développement en France. Ce *Gesamtkunstwerk* patrimonialisé et achevé selon des principes Renaissance, mis en exergue par les théoriciens de l'art d'alors, devient en quelque sorte le monument et l'atelier d'expression du génie artistique français. Quatremère de Quincy

(1755-1849), fervent défenseur de l'union des arts, architecte passionné par la sculpture, a même tendance à attribuer la façade Renaissance du Louvre autant à Goujon qu'à Lescot, (Quatremère de Quincy 1788-1825, 2: 475)<sup>9</sup> comme pour mieux souligner l'accord parfait entre les deux arts.

En l'an IX (1800-01), il rappelle dans l'*Encyclopédie méthodique* que la partie Renaissance avait déjà été comme sanctuarisée sous les Bourbons, car

au commencement de ce siècle, pour l'achèvement du Louvre [ce fut] le moment d'opter ; cependant le respect qu'on eut pour l'architecture de *Pierre Lescot*, quoiqu'on préférât dans le reste le système du troisième ordre à celui de l'attique, fut cause qu'on a laissé intacte la façade terminée en attique. (Quatremère de Quincy 1788-1825, 2: 630)<sup>10</sup>

Ce parti n'est autre que celui qui commande à préserver « le caractère de son siècle » dont parle Napoléon, et ne traite finalement pas de la question de l'uniformisation des deux façades mixtes. Percier et Fontaine ont comme profité de cette brèche dans le discours ambiant pour mettre en ordre les parties hautes de la Cour Carrée.

Il convient ici de rappeler que Napoléon devient membre de l'Institut en 1798 et que celui-ci, dès la première séance du 15 germinal An IV (4 avril 1796), siège dans la salle des Caryatides du Louvre, qu'abrite l'aile Lescot. Il connaît sans doute le « Mémoire sur l'achèvement du Louvre, sur l'agrandissement du Muséum national de peinture et de sculpture, et sur la nécessité de former promptement une école spéciale des arts, lu le 23 Messidor an 4 [11 Juillet 1796], et déposé au secrétariat de l'Institut le 3 ventôse an 5 [21 février 1797] » (Peyre 1796-97) par l'architecte Antoine François Peyre (1739-1823), en tant que membre de la classe de littérature et beaux-arts. Celui-ci présente le Louvre en ces termes :

Le vieux Louvre, construit sur les dessins de Pierre Lescot et orné de superbes sculptures de Jean Goujon, est un chef-d'œuvre de magnificence dont l'Antiquité ne nous a pas laissé d'exemple. L'architecture du palais des Tuileries et de la galerie du Muséum, moins régulière, présente néanmoins des parties de détail

<sup>6</sup> On fit cependant disparaître les parties hautes des pavillons d'angle.

<sup>7</sup> Le reste, qui fut conservé en réserve, est parvenu jusqu'à nous (sculptures actuellement exposées entre le Hall Napoléon et l'entrée Sully du Louvre).

<sup>8</sup> Notons cependant que les niches de l'édifice furent ornées tardivement de sculptures en ronde bosse.

<sup>9</sup> Lescot et Goujon sont parmi les rares Français à figurer dans *Milizia* 1781, 348-9.

<sup>10</sup> Il reconnaît néanmoins que les deux partis ont leurs qualités, Institut national 1799, 10.

d'une rare beauté. Cette architecture, faite en partie à l'instant du passage du genre gothique au goût de l'architecture grecque, porte un caractère particulier à notre nation. C'est à la République naissante avec cet éclat où sont parvenus les sciences et les arts à faire achever ce superbe édifice. (Peyre 1796-97, 667-8)

Le mémoire fut étudié par une commission composée de l'architecte Jacques Gondouin (1737-1818), du peintre Jacques-Louis David (1748-1825) et du sculpteur Augustin Pajou (1730-1809), avant d'être repris par « les trois sections des arts [qui l'ont] examiné [puis] adopté d'une commune voie » (Institut national 1799, 10). L'Institut invite donc à prendre le Louvre Renaissance, voire la Grande Galerie d'Henri IV, comme source régénératrice pour l'architecture en cette nouvelle ère républicaine, en d'autres termes de prendre pour modèle Lescot et Goujon et de s'émanciper des modèles italiens, antiques ou modernes. Le Louvre (et les Tuileries) de Louis XIV est rejeté, l'œuvre des Valois (et du premier des Bourbons) est républicanisée.

En fait, Quatremère mène dès l'Ancien Régime une campagne pour mettre en valeur l'œuvre de Goujon et Lescot ; il s'active en effet sous Louis XVI pour faire protéger – une première – un monument parisien dont ils sont les auteurs : la fontaine des Innocents, située dans un quartier en pleine expansion, celui des Halles. Sa sauvegarde passe par sa transformation en monument indépendant. Dans un texte qu'il rédige avec Nicolas Goulet en 1809 il rappelle qu'il fallut « ajouter trois nouvelles figures et deux autres bas-reliefs à ceux qui existaient déjà de la main de Jean Goujon : M. Pajou fut chargé de cet ouvrage, et sut se conformer au style de son modèle [sic] » (Legrand et al. 1806-09, 2: 72-3).<sup>11</sup> La Renaissance française avait dorénavant ses émules.

Daniel Rabreau a souligné combien, en France, dès le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'intérêt

pour cette période artistique (« au sens large, jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle », Rabreau 2012)<sup>12</sup> s'affirme chez les artistes et notamment chez les architectes. Selon lui,

obsédés par l'idée de *Néoclassicisme*, les historiens de l'art ont minoré cet aspect de la culture artistique de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ; il n'en ont pas vu en tout cas la diversité. Au mieux, ils se sont contentés d'expliquer une certaine curiosité pour le XVI<sup>e</sup> siècle, comme prolégomènes à l'apparition du *style Empire* (bien imprévisible, même dans les premières œuvres de Percier et de Fontaine). (Rabreau 2012, 101)<sup>13</sup>

Il ajoute même que « le style « à la Goujon » est nommément identifié par les critiques, les amateurs, les gazetiers ou les artistes eux-mêmes, au style le plus avancé des sculpteurs du règne de Louis XVI et du Directoire » (Rabreau 2012, 102). Ce sentiment d'être en présence d'une tendance profonde est d'autant plus fort qu'elle pourrait être l'une des voies qui mena à l'historicisme et que l'un des premiers chantiers semble celui du Louvre. Cet intérêt, pré-révolutionnaire sur bien des points, témoigne d'une évolution profonde des mentalités et des représentations qu'il conviendrait d'étudier selon une approche plus culturaliste.<sup>14</sup> Une lecture par l'histoire de l'art permet toutefois d'entrouvrir de nouvelles perspectives concernant, par exemple, l'activité d'un architecte comme Percier, qui, à son retour d'Italie, « porta son attention aux monuments de la Renaissance »<sup>15</sup> française, s'engageant dans une voie en partie déjà tracée par Peyre, son professeur.<sup>16</sup>

L'école française d'architecture était donc encline à une tendance historiciste lorsqu'il fallut procéder à l'achèvement du chantier national du Louvre et des Tuileries.

<sup>11</sup> L'architecte des monuments publics Legrand (qui a participé à cette sauvegarde avec ses confrères Molinos et Poyet) et le peintre Landon entreprirent cet ouvrage en 1806 ; Nicolas Goulet et Quatremère de Quincy en sont les rédacteurs à partir du second volume publié dès 1809.

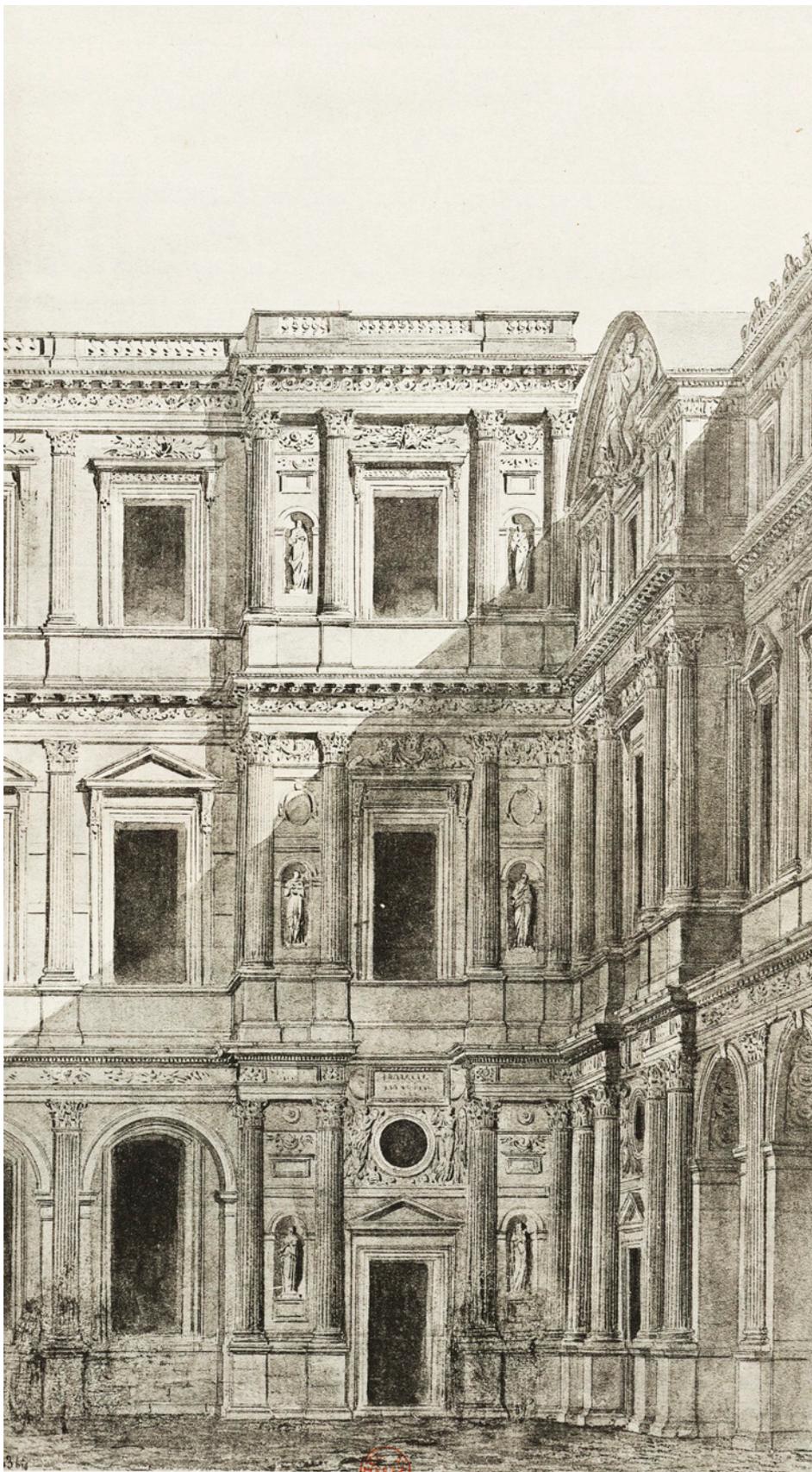
<sup>12</sup> Voir aussi, du même auteur, Rabreau 2000, 302.

<sup>13</sup> Pour une actualité sur ce débat, Garric 2005. <http://inha.revues.org/713>.

<sup>14</sup> Il conviendrait même de rapprocher cet intérêt à l'évolution de la vision portée par la société de l'époque sur sa propre histoire.

<sup>15</sup> « He made the most of his Italian experience, drawing and copying relentlessly, a practice he pursued after his return to France in the summer of 1791, when he turned his attention to Renaissance monuments », Bordes 2017, 583. Voir aussi le catalogue de l'exposition Bard graduate center gallery, Château de Fontainebleau 2016.

<sup>16</sup> Sur Peyre et Percier face à l'histoire de l'architecture française, voir Garric 2016, 246; ainsi que D'Amia 2016, 219-27.



**Figure 3**  
 Percier et Fontaine,  
*Vue du Louvre prise  
 dans l'angle où la partie  
 ancienne se raccorde avec  
 la partie nouvelle.* Dessin  
 à la technique non identifiée.  
 Extrait de Fontaine 1892,  
 planche 33 bis



*Vue de l'Escalier de l'Institut.*

Prise au premier étage.

**Figure 4** Louis-Pierre Baltard, *Vue de l'Escalier de l'Institut / Prise au premier étage*. Eau-forte extraite de Baltard 1803-05, t. 1 (1803). Paris, musée Carnavalet. © Paris, Musée Carnavalet

### 3 « De l'architecture et de la décoration des palais » (Fontaine 1892, 33) : suivre l'exemple du Louvre renaissance

Après le 18 brumaire, les travaux du « Grand dessein » reprennent. Ils sont en partie poussés par la nécessité de créer de nouveaux espaces pour ce qui devient en 1803 le Musée Napoléon, mais également parce que, dès 1800, le pouvoir consulaire siège aux Tuileries. Un an plus tard, Chérubin Leconte, chargé de travaux de réhabilitation des Tuileries depuis le Directoire, est remplacé par le nouvel architecte du Premier Consul, Fontaine, qui œuvre avec Percier. En 1804, avec l'institution de l'Empire, le duo se voit aussi chargé du palais du Louvre, désormais sous la responsabilité des bâtiments de la couronne. Ils remplacent ainsi leur confrère Jean-Arnaud Raymond. En 1808, sur l'invitation du tsar Alexandre Ier, les architectes entreprennent une présentation illustrée des *Édifices et Monumens de Paris sous le Règne de Napoléon I.*<sup>17</sup> En effet, après la rencontre des empereurs français et russe à Tilsit en 1806, Alexandre exprima devant Champagny –missionné à Saint-Petersbourg par Napoléon en 1807 – la volonté de connaître au mieux la France contemporaine. Le tsar le chargea même

de le mettre en relations directes avec deux des plus célèbres architectes de Paris [...] désign[ant] nommément MM. Percier et Fontaine [car] il désire qu'ils lui adressent périodiquement une espèce de journal d'architecture, dans lequel on lui rendra compte des différents travaux d'embellissement ou d'utilité publique qui seront exécutés ou même simplement projetés en France. Il voudrait qu'on y joignit les plans et devis, et qu'on entrât même dans le détail des procédés de construction. (Mikhailovitch 1905, 1: 373-6)

Ce recueil aujourd'hui connu sous le nom *Journal des monuments de Paris* fut envoyé au tsar sous la

forme de livraisons de planches accompagnées de textes. Percier et Fontaine débute par une présentation des Tuileries, tandis que leurs travaux et projets pour le Louvre font partie du sixième album (Somerset House 2017, 117). Ils achèvent cette dernière partie dès octobre 1809 et ils l'envoient en décembre de la même année (Fontaine 1892, table des planches). À cette époque, Fontaine doit publiquement justifier la manière d'envisager l'achèvement des palais sur lequel ils travaillent depuis 1806 allant même jusqu'à élaborer un modèle en bois pour être présenté à l'empereur (Fontaine 1987, 1: XXXXV). En 1809, Napoléon le fait exposer aux Tuileries, suscitant des projets concurrents, avant de prendre finalement l'année suivante un jugement en faveur de son (de ses) architecte(s) et de rapidement demander une nouvelle modification.<sup>18</sup> Le rapport manuscrit intitulé *Examen et parallèle des projets faits sur l'achèvement à la Réunion des Palais du Louvre et des Tuileries depuis l'an 1541 jusqu'en 1809*,<sup>19</sup> avec des plans aquarellés expliquant l'évolution historique du Louvre et des Tuileries à partir de *Pierre Lescot et Philibert Delorme en 1541 & 1564* (selon le titre de la première planche),<sup>20</sup> a été rédigé par les deux architectes pour se justifier – auprès de l'empereur à qui il devait être certainement destiné –,<sup>21</sup> de même que l'argumentaire que Fontaine réussit à faire insérer dans la *Gazette nationale ou le Moniteur universel* du 9 mars 1809 (Fontaine 1809).<sup>22</sup> Cependant, le texte envoyé au tsar, du fait de l'éloignement de cet interlocuteur, des nécessités de contextualiser le propos,<sup>23</sup> apparaît être le plus intéressant pour cerner le débat sur les choix esthético-historiques privilégiés par Percier et Fontaine pour poursuivre l'achèvement.<sup>24</sup> Il convient d'ajouter qu'ils commencent à établir, pour satisfaire Napoléon, une étude comparative des meilleurs

<sup>17</sup> Celle-ci est menée jusqu'en 1815 : elle se compose en tout de treize fascicules réunissant 105 dessins ; accompagnés de textes explicatifs (Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. OR-9176).

<sup>18</sup> Elle consiste à ne rien construire entre les deux palais. Fontaine envisageait en effet d'y placer une aile transversale permettant d'abriter la bibliothèque impériale tout en réduisant le désaxement et la différence de niveau existante entre les deux palais, problèmes les plus difficiles à résoudre.

<sup>19</sup> Manuscrit, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, inv. VE-76-FOL.

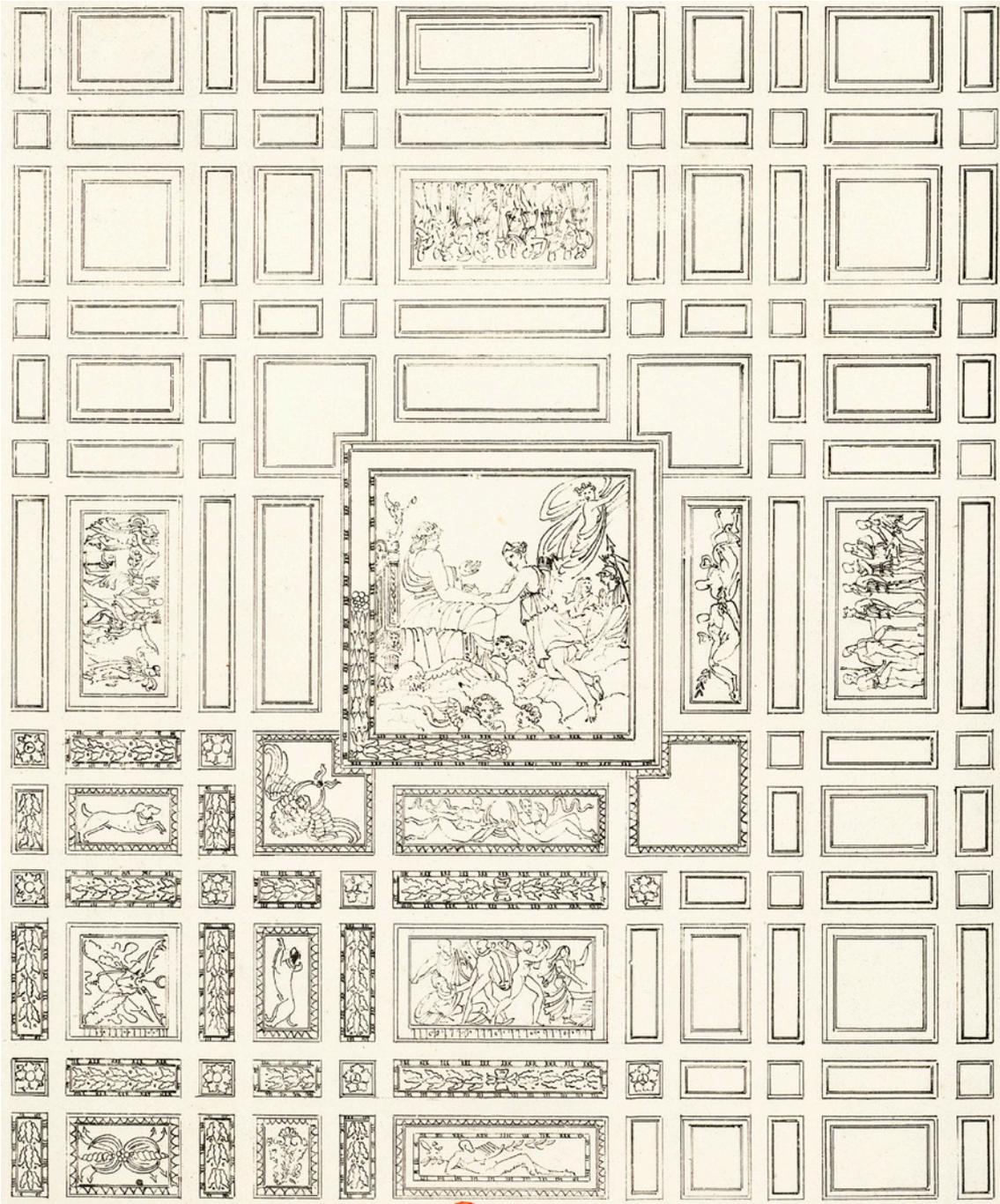
<sup>20</sup> Plan aquarellé, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-VE-76, planche 1. <https://images.bnf.fr/#/detail/904586/1>.

<sup>21</sup> Nous projetons de le publier en annexe d'un ouvrage consacré au Louvre, palais européen de Napoléon.

<sup>22</sup> Publié après un refus initial du journal.

<sup>23</sup> Il convenait d'expliquer au tsar jusqu'à l'intérêt d'achever ce palais.

<sup>24</sup> Il pouvait être en outre perçu comme le potentiel commanditaire d'un palais.



**Figure 5** Percier et Fontaine, *Plafond de la salle de Diane*.  
 Dessin à la technique non identifiée. Extrait de Fontaine 1892, planche 30

commodités palatiales à l'échelle européenne.<sup>25</sup> Leur relation au tsar fait dès lors comme un bilan d'étape sur ces recherches,<sup>26</sup> moins en ce qui concerne l'architecture palatiale proprement dite – ils n'ont alors pas encore construit de palais et n'en construiront finalement jamais –, que sur les formes de ce type d'habitat.<sup>27</sup>

Selon eux, le Louvre de Louis XIV a abouti à une impasse, car en recherchant dans l'Antiquité les formes pour l'achever, Perrault créa une architecture palatiale inadéquate pour la France, conduisant en partie à l'inachèvement du palais.<sup>28</sup> En prenant en compte les « données impérieuses de la convenance et du besoin » (Fontaine 1892, 36), un palais français ne peut être édifié selon eux à la manière italienne, avec « ces combles plats qui ne peuvent être durables que chez les peuples du Midi » (Fontaine 1892, 35). Dès lors, « toute innovation, tout sujet étranger [est] scrupuleusement banni dès que l'expérience et le raisonnement en [ont] condamné l'usage » (Fontaine 1892, 35), un rationalisme qui n'interdit pas de s'appuyer sur l'expérience florentine. Il faut en effet reconnaître que « les Brunelleschi, les Bramante, les Sangallo, les Balthazar-Peruzzi, les Vignoles [crèrent], si l'on peut s'exprimer ainsi, la véritable architec-

ture des habitations », (Fontaine 1892, 36) mais en ce qui concerne la France, il faut s'appuyer sur les exemples palatiaux de la Renaissance française. D'où l'importance du Louvre Renaissance :

après avoir recherché parmi les productions de tous les siècles des modèles propres à guider dans la construction et la décoration des palais, on doit reconnaître qu'il faut les prendre dans les ouvrages et dans les préceptes des artistes qui se sont illustrés au temps de la Renaissance des arts. Le Louvre, production de cette époque mémorable, ouvrage de Pierre Lescot, l'élève et le contemporain des maîtres que nous venons de citer, réunissait dans ses premières dispositions une grande partie des beautés dont la demeure d'un souverain pouvait être ornée. (Fontaine 1892, 36-7)

Sous les rapports de l'habitation, des correspondances nécessaires entre les intérieurs et les extérieurs, et de la décoration, le Louvre de Lescot et de Goujon devient pour le duo d'architectes chargé d'achever le double palais, le modèle français de référence pour établir la maison d'un souverain.<sup>29</sup>

#### 4 Les travaux extérieurs et intérieurs : l'union de l'architecture et de la sculpture

Il est frappant de constater, dès les premiers travaux d'architecture et de décoration pour le *muséum* dans le Louvre, un respect du *genius loci*. Les architectes Cheval de Saint-Hubert puis Raymond, chargés d'adapter les anciens appartements d'été d'Anne d'Autriche en espaces muséaux firent plus que conserver leur palatial décor plafonnant,

ils créèrent des parties nouvelles dans le goût de ceux-ci. On mena en effet une intervention éclectique pour établir une salle digne du Laocoon par la réunion de diverses pièces, mais le décor de l'espace principal réaménagé – dernière salle de l'enfilade palatiale transformée en galerie de sculpture – servit de base à celui de la nouvelle pièce : il

<sup>25</sup> Ce qui aboutira à l'ouvrage intitulé *Résidences de souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*. Paris : les auteurs, 1833.

<sup>26</sup> « De l'architecture et de la décoration des Palais » (Fontaine 1892, 33-7).

<sup>27</sup> « Le Louvre, maintenant échappé aux ravages du temps et aux désastreuses entreprises de la manie des perfections, conservé aux Beaux-Arts qui en réclamaient depuis longtemps l'achèvement, réuni au palais des Tuileries pour compléter l'habitation du souverain, nous fournit une occasion de présenter quelques réflexions générales sur l'architecture des palais et sur leur décoration » (Fontaine 1892, 33).

<sup>28</sup> « Ce n'est donc ni chez les Grecs ni chez les Romains que l'on peut chercher des exemples à imiter dans la composition des palais ; l'architecte habile chargé d'élever l'un de ces édifices doit trouver presque dans ses seuls talents toutes les ressources nécessaires au succès de son entreprise. Après avoir essayé de satisfaire aux convenances de lieu et de service, il évitera en tous points de se laisser entraîner aux défauts d'incohérence qui naissent ordinairement des suites d'une imitation peu réfléchie ; car l'application fautive ou inconsidérément adoptée, d'un motif si parfait qu'il puisse paraître, est souvent, ainsi que nous avons eu occasion de le remarquer dans les constructions du Louvre, un sujet impardonnable de blâme ; Perrault en érigeant la grande colonnade à l'instar, dit-on, des portiques de Palmyre, s'est écarté de toutes les règles que prescrivait la convenance ; cette faute, plus grave qu'elle ne devait paraître alors, a par suite été en grande partie la cause du long délaissement et presque de la ruine entière de l'édifice ; la décoration à la manière des anciens dont cet artiste a voulu enrichir le Louvre s'accordait mal avec ce qui existait » (Fontaine 1892, 34).

<sup>29</sup> Les Tuileries de Philibert Delorme le seraient également, en extrapolant ce que le grand architecte français de la Renaissance aurait vraiment réalisé en ces lieux s'il en avait eu les moyens (Fontaine 1892, 37). La remarque vaut également pour l'aire de Jean Bullant (Fontaine 1892, 36-7).

fut scindé en deux pour qu'une section puisse être déposée et reportée plus au sud (là où se situaient auparavant des cabinets), puis l'entre-deux fut comblé par des stucs et des peintures modernes. Il s'ensuit l'insertion d'un programme républicain au sein d'un décor à la gloire d'Anne d'Autriche conçu originellement par Romanelli et louant en cette partie les femmes fortes,<sup>30</sup> aboutissant ainsi à un ensemble centré sur l'*Hercule Français* (1800) du peintre Philippe-Auguste Hennequin. Cependant, au premier coup d'œil, rien n'est dépareillé, ce qui est surtout dû au fait que les nouveaux stucs sont dans le goût de Jacques Sarrazin, auteur des parties sculptées historiques.

Par imprégnation, causée sans doute par la recherche d'une unité stylistique pour toutes les salles du *museum* de sculpture, la salle de Diane toute proche reçut également un décor peint et sculpté mais cette fois-ci en pierre taillée, en partie dorée. Raymond l'aménagea en reprenant la structure compartimentée et des éléments de décors du Louvre de la Renaissance, notamment des voûtes de l'escalier Henri II, unique en son genre [fig. 4].<sup>31</sup> Percier et Fontaine présentent l'œuvre de Raymond au tsar en ces termes :

La salle de Diane, à gauche du vestibule d'entrée, sert de communication entre l'aile du Musée et le Louvre. Elle n'est pas entièrement achevée ; les revêtements des murs ainsi que ceux des autres salles ne sont pas faits ; son plafond dont nous avons donné le dessin [fig. 5] a été composé par M. Raymond avec des fragments empruntés des ouvrages du célèbre sculpteur Jean Goujon qui, pour plaire à Henri II, avait employé fréquemment dans les ornements du Louvre les attributs de Diane par lesquels on désignait les tableaux qui remplissent le grand caisson de la voûte et les faces des deux pignons. (Fontaine 1892, 26)

Les encadrements sculptés sont cependant plus géométriques que ceux employés à la Renaissance, que ce soit dans les décors sur pierre par Goujon et

son atelier (comme dans l'escalier), ou sur bois par Scibec de Carpi, dans ses magnifiques plafonds à caisson tous aussi uniques parvenus jusqu'à nous (Bresc-Bautier, Fonkenell 2016, 1: 623-39).<sup>32</sup>

Percier et Fontaine poursuivirent cette démarche dans les décors qu'ils eurent à établir pour tout le Louvre. Ces ensembles loués depuis longtemps, servirent même de matrice au programme décoratif mené tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

Toujours dans leurs écrits adressés au tsar, Percier et Fontaine indiquent également qu'ils considèrent la Salle des Caryatides – qui était alors dévolue au Musée Napoléon, après avoir servi de salle des sculptures de la collection royale de 1692 à 1793, sous le nom de « Salle des Antiques », puis de lieu de réunion pour les séances de l'Institut – comme la « salle de Jean Goujon ; elle est destinée à renfermer les chefs d'œuvres de la sculpture moderne » (Fontaine 1892, 32). Bien que réaménagée par Lemercier avec un plafond de pierre, elle est alors considérée comme étant entièrement de Lescot. Le nom qu'ils donnent à cette pièce est dû à la présence de la célèbre tribune des Caryatides de Goujon qu'ils restaurèrent et à la nymphe de Goujon qu'il placèrent au dessus, mais aussi d'une cheminée rétablie de l'autre côté dans le style de Goujon, avec ses sculptures supposées être d'origine, restaurées pour l'occasion. Dès le tournant du siècle ces reliefs attirent l'attention de Louis-Pierre Baltard<sup>33</sup> qui préparait son ouvrage sur *Paris et ses monuments* (1803-05),<sup>34</sup> auquel Percier aurait participé (Pinon 2005, 15) et dont le premier tome est consacré au Louvre.<sup>35</sup> La cheminée reconstituée est jugée réussie par Quatremère de Quincy (Quatremère de Quincy 1788-1825, 2: 630) et les architectes du Louvre ne manquent pas d'en envoyer un dessin au tsar.

Ce dernier put aussi apprécier la composition d'une tribune installée par les architectes aux Tuileries qui était « soutenue par des cariatides copiées d'après celles [de] Jean Goujon » (Fontaine 1892, 13). Édifiée pour structurer la salle des maréchaux dans le pavillon central du palais, elle donnait accès au balcon sur le jardin [fig. 6]. On

**30** Plus précisément ici celles de l'Ancien Testament.

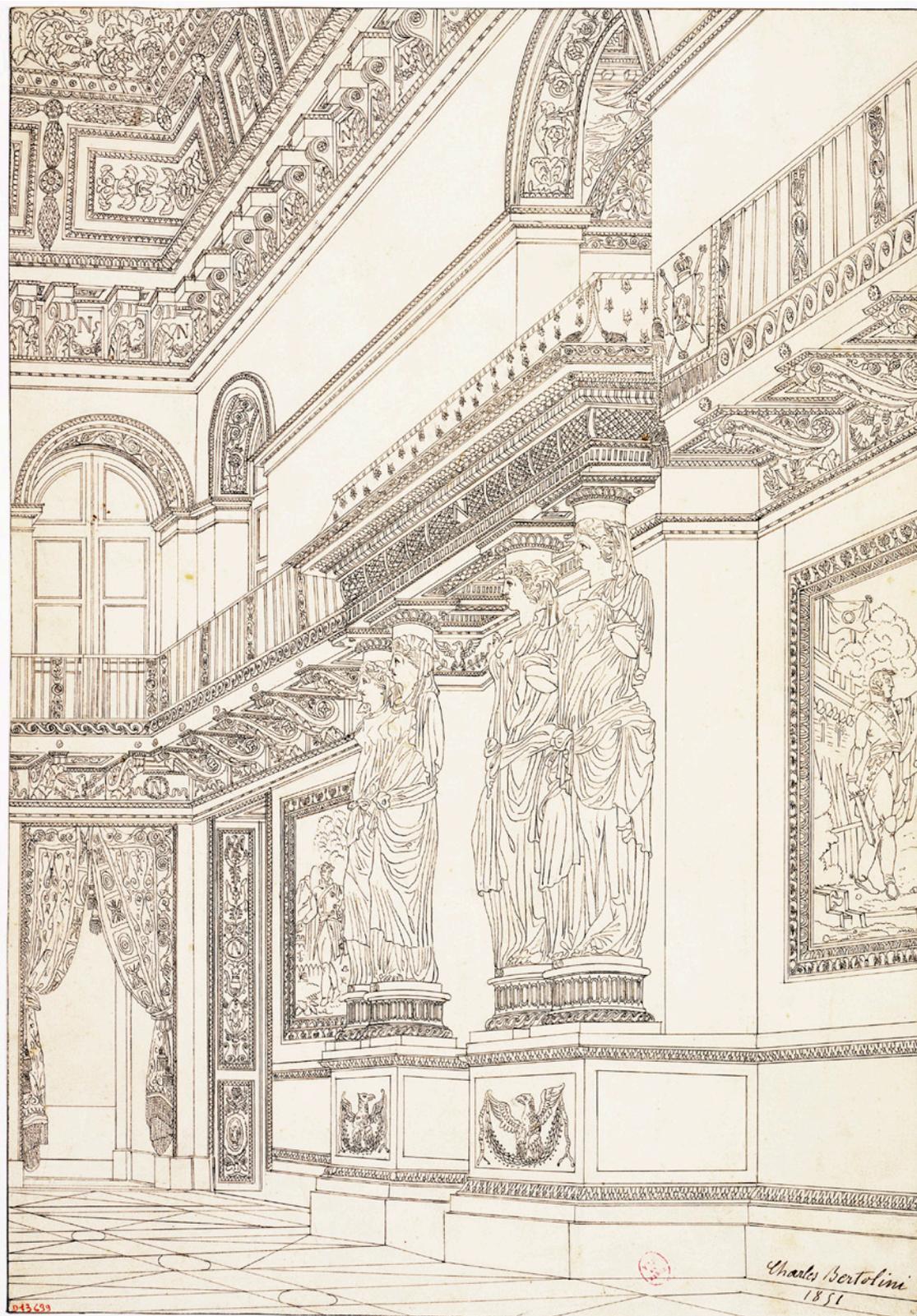
**31** Rappelons que l'escalier à rampe droite d'Henri II, dans la partie nord de l'aile Lescot, était certes jugé unique quoique d'un agencement obsolète (car « entre deux murs », Fontaine, Pierre François Léonard 1892, 32). En fait, il n'est comparable dans sa forme et son décor qu'à celui, intérieur, du palais des Doges de Venise.

**32** Les plafonds furent en partie déposés et remontés par Fontaine à l'intérieur du Louvre.

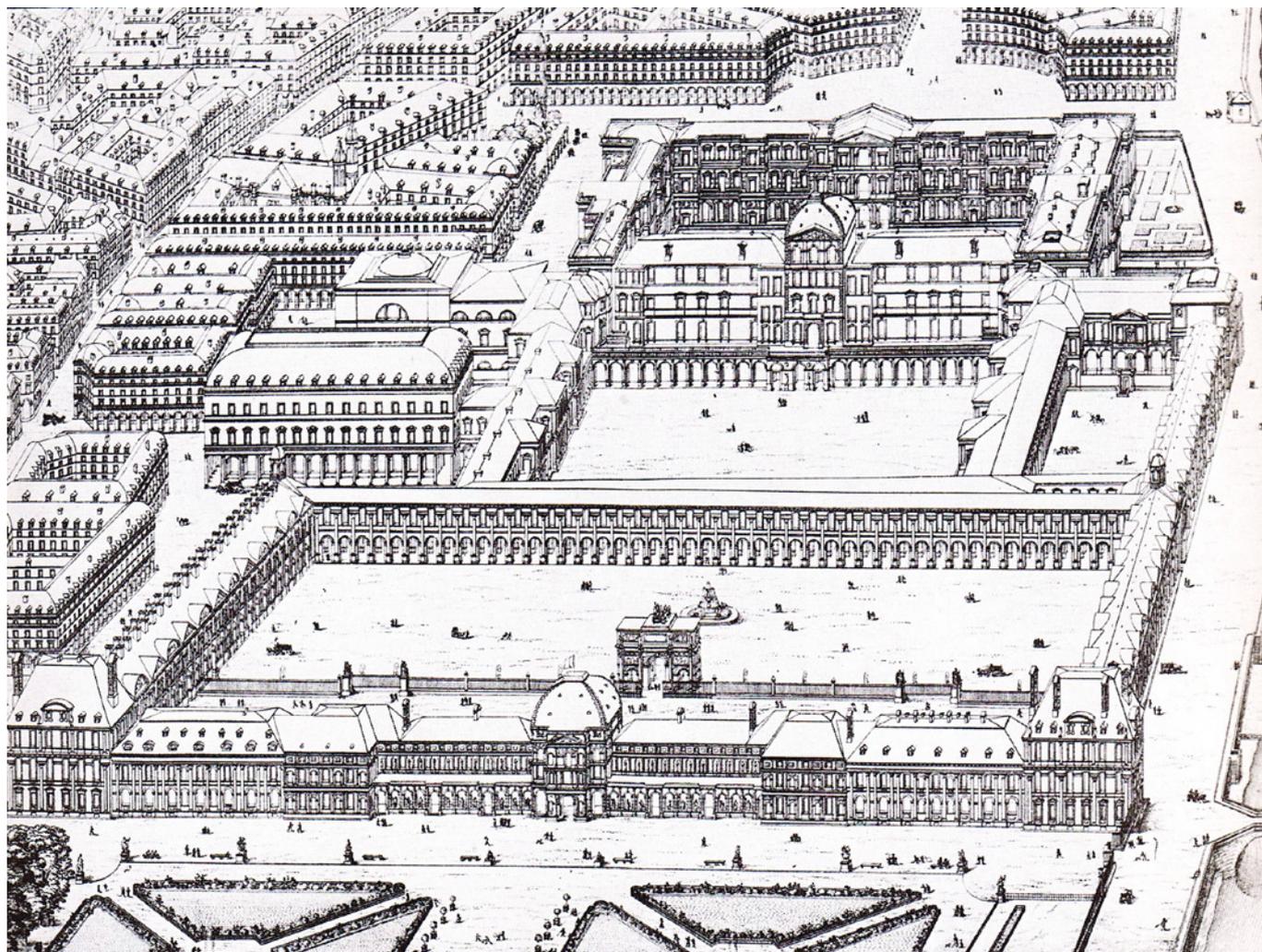
**33** Voir notamment Baltard, [Fragments qui existaient dans la salle de l'Institut. Cheminée], dessin à la sanguine, 39,2 × 25 cm, préparatoire pour Baltard 1803-05; Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-VE-53 (G) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103033873.item>.

**34** Les notices historiques sont rédigées par le diplomate, historien, archéologue et homme de lettres Amaury Duval.

**35** L'intérêt des architectes pour la statuaire ancienne et la pratique de leur emploi est à rapprocher des travaux de Percier pour son ami Lenoir au Musée des monuments français.



**Figure 6** Charles Bertolini, *Salle des Maréchaux de France aux Tuileries*. Dessin à la technique non identifiée, 33 × 23,1 cm. Paris, Musée Carnavalet, inv. D.13699. © Paris, Musée Carnavalet



**Figure 7** Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine, *Projet de la réunion des palais du Louvre et des Tuileries*. Vue cavalière gravée extraite de Clarac 1826-53, atlas 1 (1826), pl. 110 ter. Wikipédia, libre de droit

peut dès lors la considérer comme une volonté de souligner l'unité entre les deux palais, mais aussi comme un manifeste que le décor à la Lescot et Goujon convenait parfaitement pour servir de source d'inspiration à l'habitation d'un souverain français contemporain. Néanmoins, les Tuileries conservaient une grande partie de leur décor élaboré sous Louis XIV et c'est sur celui-ci que les architectes portèrent surtout leur attention. Les espaces ainsi restaurés furent en quelque sorte sanctuarisés quoique classicisés, avec ajouts d'éléments décoratifs militaires romains propres au régime napoléonien. À l'extérieur, ce sont les réa-

lisations Renaissance de Bullant mais aussi des architectes d'Henri IV et de la Grande Galerie qui leur servirent de source d'inspiration pour la réalisation de la nouvelle galerie destinée à fermer au nord l'espace entre les deux palais.<sup>36</sup> Percier et Fontaine ressentirent néanmoins le besoin de réduire son décor de façade du côté de la ville, au droit de la rue de Rivoli elle aussi en cours de création (Frommel 2014, 93). Cela convenait d'ailleurs à son statut secondaire d'aile de service. Cela permettait également de conserver le lien esthétique avec le reste de l'édifice et même d'ouvrir de très hauts passages entre rue et cour, ainsi du

<sup>36</sup> Elle ne fut achevée que sous le Second Empire.

côté de la Grande Galerie permettant l'accès aux quais de Seine.

Quant au décor sculpté de la Cour Carré, il fut donc poursuivi.<sup>37</sup> On s'attaqua aussi à orner la façade de la Colonnade du Louvre en commandant à François-Frédéric Lemot la sculpture du tympan central qui lui manquait, mais on décida de placer un bas-relief sur la partie aveugle située entre le portail et le fronton pour la rendre moins sévère. Ce quadrigue couronné par la victoire de Cartellier ressemble à une sculpture sur pierre gravée d'échelle monumentale. Son caractère antiquisant n'invite pas à le mettre en rapport avec les statues « à la Goujon » ornant la Cour à l'arrière mais il convient de souligner que la tech-

nique employée reste commune. Certes Percier et Fontaine écrivent que « ce n'est donc ni chez les Grecs ni chez les Romains que l'on peut chercher des exemples à imiter dans la composition des palais » (Fontaine 1892, 34) et de blâmer ensuite Perrault, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'un tel choix respecte les principes classiques, antiques, propres à la façade de la Colonnade.

Si la Sécession viennoise affirmait qu'« à chaque époque son art, à l'art sa liberté »,<sup>38</sup> au Louvre, le respect de chaque « caractère de [ses] siècle[s] » devint l'un des principes sous tendant son achèvement, rendu possible après une nécessaire appropriation de l'histoire et de l'évolution des lieux et des formes employées.

## 5 Conclusion

En 1837, Percier et Fontaine, désormais architectes de Louis-Philippe, éditent enfin leur histoire des lieux et leur vision de l'achèvement qu'ils espèrent encore mener à bien dans le volume consacré aux Tuileries et au Louvre (Percier, Fontaine 1836-37, 2), dans la série d'ouvrages sur les palais de la Maison du roi dont ils ont la charge, intitulée *Domaine de la Couronne* (Percier, Fontaine 1836-37) Un plan au sol d'un agrandissement envisagé pour les Tuileries (Percier, Fontaine 1836-37, 2: planche 2), où la place a toujours manqué, est même publié pour l'occasion. Il restera à l'état de projet et malheureusement aucune élévation n'en serait conservée. Ce palais aurait-il été une nouvelle œuvre historicisante respectant le *genius loci* architectural local ? Peut-être même une variation sur le vaste plan d'origine - à peine entrepris alors - de Delorme, autre figure tutélaire de la Renaissance française ? On ne sait à ce jour, mais il conviendrait de s'y pencher car un tel projet ne peut être que l'aboutissement de la réflexion historico-esthétique menée par les architectes sur les lieux pendant trente ans. Cependant, des plans et même des vues cavalières de leur *Projet de la ré-*

*union des palais du Louvre et des Tuileries* (Clarac 1826-53, atlas 1 : planche 110 ter)<sup>39</sup> [fig. 7], dans l'état de leur réflexion sous la Restauration, furent insérés une dizaine d'année auparavant dans l'ouvrage que le comte de Clarac publia sur le *Musée de sculpture antique et moderne* (1826-53, atlas 1) et dans lequel il établit la première chronologie exhaustive de l'histoire des palais.<sup>40</sup> On peut constater que les bâtiments projetés sont décorés en grande partie selon des principes établis par Lescot du côté du Louvre (dans la lignée de ce qui fut entrepris au XVII<sup>e</sup> siècle par Lemercier et Le Vau) ;<sup>41</sup> en reprenant toujours l'ordonnance de pilastres établie dès l'intervention de Bullant (successeur de Delorme) aux Tuileries pour les bâtiments en lien direct avec ce palais.<sup>42</sup>

Il convient aussi de souligner que, dans ces deux ouvrages, le propos devient davantage archéologique, topographique même, historique donc : on entreprend en effet de localiser et reconstituer l'aspect du Louvre originel, médiéval. Clarac propose une reconstitution historique à vol d'oiseau de la forteresse sous Charles V (Clarac 1826-53, atlas 1: planches 8a-e) ; Percier et

<sup>37</sup> Cf. *supra*, § 2.

<sup>38</sup> Inscription gravée sur le porche du pavillon de la Sécession, à Vienne.

<sup>39</sup> Le doublement des Tuileries n'est pas encore à l'ordre du jour.

<sup>40</sup> Ainsi, il semble qu'évoquer le Louvre sur le plan architectural ou en tant que réceptacle d'une institution nécessite désormais une introduction historique.

<sup>41</sup> On établit des portiques suivant le faux portique du rez-de-chaussée de la Cour Carrée ; des ouvertures et des murs sans décors comme sur la façade du Louvre de Lescot en regard de celle des Tuileries - que Lemercier puis Le Vaux avaient déjà repris -, des bâtiments intermédiaires plus bas dans le respect du « Grand dessein » envisagé par Henri IV, des combles avec toitures en ardoise, du côté du Louvre. D'autres éléments sont bien sûr en rapport avec la rue de Rivoli et surtout le Palais Royal à leurs abords. Enfin, des éléments d'un langage personnel et contemporain des architectes ne sont pas exclus, comme dans les parties hautes de la chapelle envisagée en excroissance près du Palais Royal où les ouvertures sommitales sont en forme de serliennes.

<sup>42</sup> Elle est reprise dès 1600 pour la Grande Galerie du côté des Tuileries.

Fontaine publie un plan tentant de délimiter à l'échelle du quartier l'empreinte du Louvre et de l'enceinte parisienne de Philippe Auguste sous la trame urbaine moderne (Percier, Fontaine 1836-37, 2: planche 1). Dès 1803, Baltard, dans son premier volume de *Paris et ses monuments*, tente timidement de mener une mise en situation du Louvre au sein de la ville médiévale dans une vignette intitulée *Le Louvre, la Cité*.<sup>43</sup> Les publications précédemment citées laisseraient entendre qu'elle témoigne moins d'une inspiration de l'artiste que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de troubadour que de l'émergence d'un réel intérêt historique et archéologique, voire patrimonial, pour un édifice à caractère national. Un intérêt comparable se retrouve dans les travaux d'étude et de reconstitution menées par Friedrich Gilly sur le château de Marienborg (publiés par Johann Friedrich Frick de 1799 à 1803: Frick 1803) qui initie la transformation du lieu en un monument patriotique prussien.

En outre, lorsque Visconti fut chargé, sous Napoléon III, d'achever le Louvre et les Tuileries, il reprit la même série de formes décoratives « à la Lescot » que ses prédécesseurs, avant que Lefuel, qui le remplaça suite à son décès brutal, n'enrichisse fortement l'appareil décoratif monumental, en s'inspirant cependant des parties historiques du bâtiment. Ces palais de Napoléon III, que d'aucuns appellent un « pastiche un peu froid »,<sup>44</sup> ne sont en fait, dans leurs parties nouvelles, rien de moins qu'une énième variation historicisante sur le Louvre et les Tuileries Renaissance et classique.

Sur le chantier d'achèvement de ces palais se cristallisa donc à partir du Directoire une partie de la problématique contemporaine concernant l'unité des arts dans les chantiers monumentaux. Peyre, dans son rapport précité, demandait en sus de la reprise des travaux du Louvre, l'installation en son sein « d'une école réunissant les arts du dessin ».<sup>45</sup> Concept certes d'origine italienne, l'union des arts fut soutenue en France dans la perspective d'établir une position hégémonique dans le domaine de la création artistique, de l'architecture aux arts décoratifs. Sous ce rapport et celui plus spécifique de l'art monumental, Lescot et Goujon, et « leur » Louvre, représentaient la parfaite alliance entre la sculpture et l'architecture et furent donc le modèle stylistique mais surtout idéologique employé dès Percier et Fontaine pour achever le palais national. Peyre compta aussi parmi les membres de l'Institut<sup>46</sup> qui choisirent en 1796 les figures de Lescot, Goujon et Poussin<sup>47</sup> pour orner les médailles destinées aux prix des élèves de l'école d'art que l'institution dirigeait. Chacun devait figurer sur celle remise respectivement aux élèves architecte, sculpteur et peintre.<sup>48</sup> On les retrouve symboliquement réunis vers 1891 sur une autre médaille créée par Louis-Maximilien Bourgeois en hommage aux artistes français, tout trois en pied devant cette aile Lescot<sup>49</sup> devenue le symbole pour la nation de l'union des arts et un des points de départ du mouvement qui aboutit à l'historicisme en architecture.

## Bibliographie

- Albert, J.-L. (2008). « L'article 545 du Code civil. 2008 ». *HAL-SHS*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00312130>.
- Babelon, E. (1912). *Les Médailles historiques du règne de Napoléon Le Grand, empereur et roi, publiées sous les auspices de la Société de numismatique de New-York*. Paris : E. Leroux.
- Baltard, L.-Pierre (1803-05). *Paris et ses monuments*, t. 1. Paris : chez l'auteur.

- Bard graduate center gallery, Château de Fontainebleau (2016). *Charles Percier, 1764-1838 : architecture et design = catalogue d'exposition* (New York : Bard graduate center gallery, 18 novembre 2016-5 février 2017 ; Château de Fontainebleau, 18 mars-19 juin 2017). Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais.
- Bonnaire, M. (1937-43). *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts publiés pour la Société de l'histoire*

<sup>43</sup> Louis-Pierre Baltard, *Le Louvre, la Cité*, eau-forte extraite de préparatoire pour Baltard 1803-05, 11. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/17015/?offset=#page=14&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>.

<sup>44</sup> Poisson 1994, 22-7. <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/quand-napoleon-iii-batissait-le-grand-louvre/>.

<sup>45</sup> Chabanne 2021, 220.

<sup>46</sup> Avec Raymond, Vincent, Pajou, Mongez, Dejoux et Julien.

<sup>47</sup> Rappelons que Poussin œuvra un temps au décor de la Grande Galerie du Louvre, aujourd'hui disparu.

<sup>48</sup> Rapport réalisé sur la demande du ministre de l'Intérieur et présenté le 13 fructidor an 4 (30 août 1796), Bonnaire 1937-43, 25.

<sup>49</sup> Exemplaire conservé au Musée d'Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=51735>.

- de l'art français sous le patronage de l'Académie des beaux-arts, t. 1 Paris : A. Colin.
- Bordes, P. (2017). « Charles Percier, New York and Fontainebleau, recension ». *The Burlington magazine*, n° clix, juillet 2017, 583.
- Bresc-Bautier, G.; Fonkenell, G. (éds) (2016). *Histoire du Louvre*. Paris : Louvre édition ; Fayard.
- Chabanne, L. (2021). *Cohabitation, union, divorce : architecture, peinture et sculpture à l'École des beaux-arts de Paris (fin du XVIIIe siècle – 1968)* [thèse de doctorat inédit]. École Pratique des Hautes Études – PSL, 220.
- Clarac, C.O.F.J.-B., comte de (1826-53). *Musée de sculpture antique et moderne, atlas 1* (1826). Paris : Imprimerie Royale.
- CNRTL (s.d.). « Historicisme ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/historicisme>.
- D'Amia, G. (2016). « Alexandre Lenoir et l'histoire visible de l'architecture française ». *Musée du Louvre* 2016, 219-27.
- Damisch, H. (s.d.). « Historicisme, art ». *Encyclopédie Universalis*, vol. 11, 405-8. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/historicisme-art/>.
- Fontaine, P.F.L. (1809). « Du Louvre et de Son achèvement ». *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, n° 68, 9 mars 1809, 270-1 (publié après un refus initial du journal).
- Fontaine, P.F.L. (1892). *Texte explicatif joint aux numéros du Journal des monuments de Paris envoyés à l'empereur de Russie, dans les années 1809, 1810, 1811, 1814 et 1815*. Paris : Firmin-Didot.
- Fontaine, P.F.L. (1987). *Journal : 1799-1853*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts ; Institut français d'architecture ; Société de l'histoire de l'art français.
- Frick, F. (Hrsg.) (1803). *Schloss Marienburg in Preussen* (Le Château de Marienbourg en Prusse). Berlin : sans lieu.
- Frommel, S. (2014). « Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine : réalisations et projets pour le Paris de Napoléon ». Frommel, S.; Garric, J.-P.; Kieven, E. (éds) (2014), *Charles Percier et Pierre Fontaine. Dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*. Cini-sello Balsamo : Silvana editoriale, 87-105.
- Garric, J.-P. (2005). « Le néoclassicisme n'est pas un classicisme. Une mutation dans les livres d'architecture ». *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines = Actes de colloques* (Paris, 31 août-3 septembre 2005). Paris : INHA. <http://inha.revues.org/713>.
- Garric, J.-P. (2016). « Alexandre Lenoir et Charles Percier : un compagnon oublié ». *Musée du Louvre* 2016, 243-50.
- Institut national (1799). *Mémoires de l'Institut national des sciences et des arts, pour l'an IV de la République. Littérature et beaux-arts. Tome second*. Paris : Institut national, Fructidor an VII.
- Legrand, J.G. et al. (1806-09). *Description de Paris et de ses édifices* [...]. Paris : Landon.
- Meinecke, E. (1936). *Die Entstehung des Historismus*. 2 Bde. Munich ; Berlin : R. Oldenbourg.
- Mikhaïlovitch, Grand-duc N. (1905). *Les Relations diplomatiques de la Russie et de la France d'après les rapports des ambassadeurs d'Alexandre et de Napoléon, 1808-1812* [...]. Saint-Petersbourg ; Paris : Manufacture des papiers de l'Etat : Joyant et Cie.
- Milizia, F. (1781). *Memorie degli architetti antichi e moderni*. 3a ed. Parma : Stamperia Reale.
- Musée du Louvre (2016). *Un musée révolutionnaire : le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir = Catalogue d'exposition* (Paris, Musée du Louvre, 7 avril-4 juillet 2016). Paris : Louvre éditions ; Hazan.
- Napoléon Ier (2008). *Correspondance générale de Napoléon Bonaparte : Boulogne, Trafalgar, Austerlitz, 1805*. Paris : Fayard.
- Nicoud, G. (2018). « Louvre, quartier des arts ». *Dix-huitième siècle*, 50, 159-73.
- Ottomeyer, H. [1976] (1981). *Das frühe oeuvre Charles Perciers (1782-1800): zu den Anfängen des Historismus in Frankreich*. Altendorf : D. Gräbner.
- Percier, C.; Fontaine, P.-F.L. (1833). *Résidences de souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*. Paris : les auteurs.
- Percier, C.; Fontaine, P.-F.L. (1836-37). *Domaine de la couronne*. Vol. 2, *Le Palais des Tuileries, domaine de la couronne*. Paris : Imp. de Pihan Delaforest ; Imp. Ch. Thomassin ; Imp. de E. Duverger.
- Peyre, A.F. (1796-97). « Mémoire sur l'achèvement du Louvre, sur l'agrandissement du Muséum national de peinture et de sculpture, et sur la nécessité de former promptement une école spéciale des arts, lu le 23 Messidor an 4, et déposé au secrétariat de l'Institut le 3 ventôse an 5 ». *Mémoires de l'Institut national des sciences et des arts, pour l'an IV de la République. Littérature et beaux-arts*, t. 1. Paris : Institut national, 667-74.
- Pinon, P. (2005). *Louis-Pierre et Victor Baltard*. Paris : Monum, éditions du Patrimoine.
- Poisson, G. (1994). « Quand Napoléon III bâtissait le Grand Louvre ». *Revue du Souvenir Napoléonien*, 393, 22-7. <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/quand-napoleon-iii-batissait-le-grand-louvre/>.
- Quatremère de Quincy, A.C. (1788-1825). *Encyclopédie méthodique*, t. 2. Paris : Agasse.
- Rabreau, D. (2000). *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*. Bordeaux : William Blake & Co ; Art & arts.
- Rabreau, D. (2012). « Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières ». *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance = Actes de colloque* (Paris, 2009-Saint-Petersbourg, 2010). Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art. <http://books.openedition.org/inha/3422>.
- Somerset House (2017). *France in Russia : Empress Josephine's Malmaison collection = Exhibition Catalogue* (London, Somerset House, 28 June-4 November 2007). London : Courtauld Institute of Art ; Fontanka.
- Troeltsch, E. [1922] (2008). *Der Historismus und seine Probleme*, Bd. 16, T. 2. Hrsg. von F.W. Graf, M. Schlossberger. Berlin : W. de Gruyter.

