

EXERCER LE MÉTIER D'ARCHITECTE À PARIS AU XIX^e

Un siècle de bouleversements.



I. UN NOUVEL INTÉRÊT POUR LE PATRIMOINE

- 1. L'importante figure de Prosper Mérimée*
- 2. Les découvertes archéologiques du XVIII^e et leurs conséquences*
- 3. Nouveaux matériaux, nouvelles idéologies*
- 4. Les expositions universelles, un tremplin pour l'architecture*

II. DES AMÉNAGEMENTS CONSÉQUENTS POUR LA CAPITALE

- 1. Des régimes politiques en mutation : succession de gouvernements*
- 2. La radicale politique d'urbanisme du baron Haussmann*
- 3. Travaux et leçons de Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture (1872)*
- 4. De nouvelles manières de vivre, influence pour les autres arts : la peinture*

Introduction

Le XIX^e siècle voit de grands changements politiques, économiques, sociaux, scientifiques et culturels : la révolution industrielle, l'apparition du monde ouvrier, l'expansion de la presse et de l'édition, l'invention de la photographie et du cinéma, de l'automobile, la découverte du vaccin par Pasteur... La ville de Paris se dote alors de nouvelles infrastructures et son urbanisme est totalement repensé afin d'améliorer la vie des habitants. C'est sous le second Empire et sous l'impulsion de Napoléon III, que seront réalisés ces grands travaux du baron Haussmann qui feront rentrer Paris dans une ère de modernité. Ainsi, aborder le XIX^e siècle dans ses pratiques artistiques, architecturales, et dans ses modes de vie, c'est faire le constat d'une période de transition, de mutation qui oscille entre modernité et regard vers le passé. Comment donc s'articulent cette vision novatrice du monde et les résurgences du passé ? Le XIX^e siècle fait entrer Paris dans une période tiraillée entre ces deux tendances, touchée en même temps par l'explosion démographique et les transformations urbaines. Nous allons essayer de dégager ce qui, dans ce siècle riche d'innovations techniques, relève d'une vision moderne et progressiste. L'architecture, la modernité et les idées progressistes se cristallisent dans deux domaines en particulier : la vision de la ville et l'urbanisme, d'une part, et l'utilisation de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques constructives, d'autre part. Nous verrons dans un premier temps comment un nouvel intérêt pour le patrimoine émerge en sein d'une société en mutation, puis quels ont été les conséquents aménagements urbains réalisés à Paris à cette époque.

I. Un nouvel intérêt pour le patrimoine

1. L'importante figure de Prosper Mérimée

Prosper Mérimée (1803 – 1870), écrivain, archéologue, linguiste, historien ou encore sénateur, est un acteur important de l'histoire de l'archéologie française. Il présente toutes les contradictions et les richesses d'une époque où la conscience du patrimoine national s'aiguise.

Il naît en 1803, à Paris, au cœur du Quartier latin, au sein d'une famille aisée. Il règne chez les Mérimée une atmosphère raffinée, on reçoit Ingres et Stendhal, on s'intéresse tout particulièrement à la littérature, à l'architecture ou encore à la lithographie. Prosper Mérimée reçoit donc une solide éducation, probablement assez austère mais d'une grande qualité littéraire et artistique. L'année 1834 marque clairement un tournant dans la vie de Mérimée. En effet, un ami le recommande au poste d'Inspecteur général des Monuments historiques pour lui succéder. Curieux et consciencieux, Mérimée entreprend un grand tour de France. C'est là le premier apport de Mérimée, il faut restaurer certes mais dans l'esprit de l'édifice. A sa demande, le Conseil des bâtiments civils doit désormais être consulté à propos de toutes les restaurations des monuments, quels qu'ils soient. Mérimée parcourt les régions, écume le pays du Nord au Sud, rentre à Paris en 1835. En octobre 1840, la toute jeune Commission des Monuments historiques publie alors sa première liste. Cette dernière comprend 943 monuments répartis sur toute la France, qui datent de la préhistoire à la Révolution : la classification est lancée. Elle résulte d'une demande du ministre de l'Intérieur du 10 août 1837, de fournir la liste des anciens monuments présents dans chacun de leurs départements, de les classer par ordre d'importance, en indiquant les sommes qui leur semblaient indispensables pour leur restauration. A l'origine cette liste est donc purement administrative, elle facilite le travail du ministère. Pour citer un exemple, le château de Chenonceau fait partie de la première liste publiée en 1840.

Grâce à cette liste, la Commission des monuments historiques, composée à la fois d'archéologues, d'architectes et d'hommes politiques examine toutes les requêtes de subvention et donc de travaux. Devant l'urgence de la situation, une double stratégie est adoptée : d'un côté, on attribue de nombreuses petites allocations pour inciter les propriétaires à conserver leurs monuments dans l'attente d'une restauration, de l'autre, on lance de grands chantiers phares. C'est ainsi que des restaurations peuvent commencer et on entreprend de grands travaux, notamment autour de la basilique de Vézelay, en Bourgogne ou à la cité médiévale de Carcassonne, près de Toulouse. A l'origine, on recrute des architectes locaux pour mener ces opérations de restauration. Mais, devant la médiocrité des résultats, Mérimée intervient personnellement et engage la Commission à recruter des architectes parisiens ayant étudié l'architecture médiévale. C'est ainsi le début d'une grande collaboration avec Eugène Viollet-le-Duc, alors sous-inspecteur des travaux de l'hôtel des Archives du royaume, qui se voit confier les chantiers de Vézelay et de Carcassonne, et avec Emile Boeswillwald, qui travaille sur le site de la cathédrale de Laon. A son retour en France en 1842, son action au sein des Monuments historiques se poursuit. Il continue les travaux à Orange, en Arles,

se bat pour sauver la Sainte Chapelle, qui a beaucoup souffert de la Révolution et qui est devenue, depuis 1803, un dépôt d'archives, et classe l'Hôtel de Cluny, ancien hôtel privé dont les collections d'objets viennent à peine d'être rachetées par l'Etat. En 1843, la consécration est totale, il est élu à l'Académie française. Mais ces nouvelles obligations officielles ne le détachent ni de ses chers monuments, qu'il visite désormais accompagné de l'indispensable Viollet-le-Duc, ni de son désir d'écrire, puisqu'il publie, en 1845, Carmen. Les régimes passent, Mérimée demeure. Le vrai changement pour Mérimée se produit en 1853, lorsque l'empereur lui accorde une place de sénateur le 23 juin 1853. Sans abandonner ses tâches d'archéologue ou d'écrivain, il devient avant tout un homme du régime et, s'éloignant des salons ou des églises en ruine, Mérimée fréquente de plus en plus le Luxembourg ou les Tuileries.

Après vingt-six ans passés au poste d'Inspecteur général des Monuments historiques, Prosper Mérimée décide, le 29 octobre 1860, de démissionner définitivement. Après avoir pratiquement désigné son successeur, Emile Boeswillwald, architecte français de renom et collaborateur de Mérimée depuis de longues années, et s'être assuré un siège à vie à la Commission des Monuments historiques, il quitte ses fonctions. Pendant toutes ces années, Mérimée a été un « touche-à-tout », passant des églises gothiques aux vestiges gallo-romains, des châteaux de la Renaissance aux statues de toutes sortes. Les comptes-rendus des séances hebdomadaires tenues pendant ces vingt-six années témoignent de la richesse du travail accompli : sauvetage de sites prestigieux, classement d'objets d'art, organisation enfin de toute une administration consacrée à la préservation des monuments nationaux avec en toile de fond la sauvegarde des métiers du patrimoine et de la restauration. Bien sûr la tâche effectuée n'est pas sans défaut et il faut bien avouer que Mérimée se laissant emporter par son goût pour le gothique produit souvent des copies néo-gothiques. Par ailleurs, il a la fâcheuse tendance de vouloir concentrer les nombreuses trouvailles à Paris et, malgré l'ouverture de nombreux musées de province, prive souvent la province de ces œuvres pour les rapatrier au Louvre ou à Cluny.

Pourtant, l'héritage de ce pionnier en matière de conservation est immense, c'est à lui et son travail minutieux d'inventaire qu'on doit la prise de conscience de la valeur du patrimoine historique, le développement de ce qu'on pourrait appeler un « tourisme archéologique » et le classement officiel des monuments.

2. Les découvertes archéologiques du XVIIIe et leurs conséquences

Les fouilles d'Herculanum (1738) et de Pompéi (1748) en Italie sont menées à l'initiative du roi de Naples et de Sicile, Charles de Bourbon. Elles eurent de profondes conséquences sur l'idée que l'on avait de l'art antique. À une connaissance très partielle, fondée sur des témoignages écrits et quelques chefs-d'œuvre retrouvés surtout à Rome, succédait une redécouverte en profondeur de la civilisation gréco-romaine. La diffusion de ces découvertes, ainsi que celles des colonies grecques du sud de l'Italie, Paestum notamment, ou de la villa de l'empereur Hadrien à Tivoli, près de Rome, fut progressivement assurée par la présentation des œuvres découvertes sur les sites mêmes ou par la circulation des originaux avidement recherchés les collectionneurs

européens, mais aussi par les copies souvent faites par de grands artistes (moulages en plâtre notamment) qui se multiplièrent rapidement. Les artistes étudiants in situ au cours de leur séjour en Italie jouèrent aussi un rôle décisif dans cette vision renouvelée et élargie de l'art antique qui devait aboutir, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, à l'épanouissement du néo-classicisme.

À l'issue de cette étude, de multiples questions restent posées, quant aux conséquences des travaux d'Herculanum et de Pompéi : quel a été le retentissement en France au XIX^e siècle de la découverte de ces deux cités ? Que sait-on d'Herculanum et de Pompéi, en dehors des milieux très fermés des amateurs, des érudits antiquaires et des voyageurs ? Et dans les milieux érudits eux-mêmes, peut-on parler d'un intérêt durable, ou d'une curiosité momentanée ? Comment la connaissance de l'antiquité a-t-elle pu être enrichie, voire renouvelée par ces découvertes ? Ainsi, contribuant à l'élaboration des articles des grands dictionnaires qui se rapportent à l'histoire antique, les récits de voyages ont joué un rôle important dans la diffusion des connaissances au XIX^e.

Certes, à une époque où les informations circulent encore avec lenteur, où les livres sont onéreux et de tirage limité, les voyages coûteux et réservés à une élite, la découverte des cités ensevelies ne pouvait avoir de retentissement exceptionnel. Ce retentissement fut pourtant réel et s'intensifie au XIX^e siècle : d'autant que le goût des ruines, la richesse des vestiges, la présence du Vésuve et le souvenir de l'ensevelissement avaient fait d'Herculanum et de Pompéi les cités les plus visitées du monde antique.

3. Nouveaux matériaux, nouvelles idéologies

« Partout on avait gagné de l'espace, l'air et la lumière entraient librement, le public circulait à l'aise, sous le jet hardi des fermes à longue portée; C'était la cathédrale du commerce moderne, solide et légère faite pour un peuple de clientes (...); Et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve, d'une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles à l'infini. » Emile Zola

Le métal commence à être utilisé dans l'architecture et le génie civil dès le début du XIX^e siècle. En même temps que progresse la Révolution industrielle, qui permet la production et la commercialisation du fer et de la fonte, le métal est de plus en plus massivement utilisé : l'architecture, dans ses formes et sa pratique, en est profondément transformée. D'abord employée pour des raisons techniques, l'architecture métallique est utilisée pour les halles, les gares, les ponts, les passages couverts... La première qualité du fer et de ses dérivés est une bonne résistance au feu. Ainsi, dès 1830, à cause du risque d'incendie qu'implique l'éclairage aux chandelles puis au gaz, tous les combles des théâtres parisiens sont réalisés en fer. Encore, ce matériau est bien plus résistant que le bois ou la pierre. Il permet d'augmenter les portées, ou à portée égale d'alléger, d'ouvrir les bâtiments et y installer de grandes verrières. Une colonne en fonte suffit là où il eut fallu un épais trumeau en maçonnerie. Le premier pont métallique de

Paris, construit entre 1801 et 1804 et dû à Napoléon Bonaparte, est le Pont des Arts. Un autre exemple des toutes premières architectures métalliques pourrait être celui de la Halle au blé dont la coupole, détruite par un incendie en 1802, voit sa reconstruction confiée à l'architecte François-Joseph Bélanger et à l'ingénieur François Brunet. En 1811, une nouvelle coupole coiffe le bâtiment, réalisée en fer et couverte de feuilles de cuivre.

La production de métal décuple entre 1820 et 1870, le métal est chaque jour moins cher pour les constructeurs. La fonte, produit brut du haut fourneau, est alors utilisée pour les colonnes et les éléments décoratifs, le fer pour les charpentes et les structures. Ce n'est qu'à partir de 1890 que l'acier est massivement employé, auparavant son utilisation était limitée à la construction mécanique et aux armements. En 1845, la grève des charpentiers parisiens, qui se prolonge pendant plusieurs mois, contribue à accélérer le recours au métal dans l'architecture. Privés de bois, les entrepreneurs utilisent le fer pour achever leurs constructions, et participent ainsi à la vulgarisation d'un matériau qui était jusqu'alors peu utilisé. Au milieu du siècle, un débat s'élève entre les partisans de l'éclectisme qui paraphrasent les styles passés et les rationalistes qui considèrent le fer comme un matériau nouveau porteur d'innovations.

« *Du fer, du fer, rien que du fer !* », voici les fameux mots que le Baron Haussmann, adresse à l'architecte Victor Baltard à propos du projet des Halles Centrales. Sur ordre de Napoléon III, Baltard imagine au centre de Paris des halles pour faciliter le commerce, et entre 1850 et 1870, douze pavillons sont bâtis dans de nouveaux matériaux, le fer, la fonte et le verre. Ces bâtiments montrent les diverses possibilités qu'offre le métal, et servent de modèles à de nombreux marchés couverts en France et à l'étranger. Ces douze pavillons de fonte et de verre s'inscrivaient dans la continuité d'un très ancien projet de réglementation des marchés couverts initié dès 1808 par Napoléon Ier. Toutefois, les problèmes d'hygiène et de sécurité inhérents au centre du Paris de cette époque en retardèrent l'exécution. Un concours de projets fut donc remporté en 1848 par Victor Baltard. Le choix de ces bâtiments d'un style très nouveau reflétait les conceptions audacieuses et modernes. Ce « *ventre de Paris* » tel que décrit par Zola dans le roman du même nom, deviendra vite une formidable antre d'effervescence autour du ravitaillement de la Capitale. L'aventure dura plus d'un siècle, jusqu'en 1969 où, motivé par des problèmes de place, le transfert des Halles à Rungis fut effectif. Une violente polémique n'empêcha pas le démarrage des travaux de destruction à partir d'Août 1970. Durant toute la décennie 70, le "Trou des Halles", symbole de l'indécision et de la lenteur des pouvoirs publics exaspéra les Parisiens. Après des années de tergiversation, le nouveau "Forum des Halles" fut finalement inauguré en 1979.

Par ailleurs, Henri Labrouste est l'un des rares architectes du XIXe siècle dont l'œuvre n'a jamais cessé d'être une référence tant en France qu'à l'étranger. La rationalité des solutions qu'il a mises en œuvre, la puissance de ses réalisations, l'étrange singularité de leurs ornements et surtout l'importance accordée aux matériaux nouveaux, particulièrement au fer et à la fonte, font de son œuvre un jalon essentiel dans l'histoire de l'architecture. Sa carrière est dominée par la construction de deux chefs-d'œuvre à Paris : la bibliothèque Sainte-Geneviève et la Bibliothèque nationale. Leurs vastes salles de lecture, couvertes de voûtes en fer apparent, comptent parmi les créations spatiales

les plus extraordinaires de l'architecture européenne. Précurseur par bien des aspects de l'architecture de notre temps, Labrouste connaît alors une véritable postérité et une influence conséquente sur plusieurs générations d'architectes.

Un troisième architecte marque considérablement l'histoire du XIXe siècle. Il s'agit de Charles Garnier. Après avoir remporté le grand prix de Rome en 1848, Charles Garnier voyage pendant cinq ans en Italie, puis en Grèce, pour y connaître mieux l'architecture antique, classique et baroque. De retour à Paris, il travaille un peu avec Viollet-le-Duc. Mais l'éclectisme de Garnier ne pouvait s'accommoder longtemps de la science précise de Viollet-le-Duc. En 1860, il gagne le concours organisé à l'initiative de Napoléon III pour construire un Opéra à Paris, alors que le projet de Viollet-le-Duc est refusé ; édifice qui allait devenir son œuvre la plus célèbre en même temps qu'un emblème de la pompe du second Empire. Le bâtiment est inauguré en janvier 1875. Le contraste entre la place de l'Opéra et l'édifice de Garnier mérite d'être signalé : l'architecte accorde, en effet, peu d'importance à l'intégration de l'édifice à un ensemble. Ce fait est plus remarquable encore si l'on se rappelle que les bâtiments de cette place, ainsi que son organisation spatiale, sont contemporains : pour Garnier, l'Opéra doit être une pièce montée devant laquelle l'environnement doit s'effacer dans sa pauvreté. Garnier s'est notamment inspiré du style baroque italien, mais la nouveauté de son bâtiment vient de ce qu'on ne peut lui assigner un modèle précis et qu'on y voit plutôt un collage de pièces rapportées. Mais il est surtout important de signaler que toute la structure de l'Opéra est métallique. Même si le métal n'apparaît pas en façade, celui-ci fait tout la particularité de l'édifice pour son époque, il permet notamment une portée d'envergure pour la salle de spectacle, connue pour sa grandiosité.

4. Les Expositions Universelles, un tremplin pour l'architecture

Les Expositions Universelles, vitrines de la modernité du pays, engagent l'État à entreprendre de vastes constructions de prestige et à déployer son excellence dans l'art du métal, « *art tout contemporain de fond en comble* » où sont supprimés « *presque le bois, les matériaux bruts fournis par la terre* » comme l'écrit Huysmans au lendemain de l'Exposition Universelle de 1878.

En 1851, Joseph Paxton construit à Londres le Crystal Palace pour l'Exposition Universelle. C'est l'un des bâtiments symboliques de l'architecture du XIXe siècle, par la nouveauté des matériaux utilisés, le verre et le fer, l'originalité de sa forme, inspirée tout à la fois des halles, des serres et des gares que l'on commençait alors à bâtir. Joseph Paxton réalise donc une serre gigantesque de 3 800 tonnes de fonte et 700 tonnes de fer. La clarté, les surfaces modulaire et industrielle font école. Des répliques fleurissent dans le monde, et la Galerie des Machines de l'Exposition Universelle de 1889 lui fait écho. Cette construction métallique, de l'architecte Ferdinand Dutert et de l'ingénieur Victor Contamin, obtient le record mondial de la portée de voûte (420m de long, 115m de large et 45m de haut). Lors de cette même exposition la Tour Eiffel est construite et domine Paris du haut de ses 312m. Le Crystal Palace marque aussi le début du cycle des Expositions Universelles (celle de Londres, en 1851, étant la première d'une longue série), caractéristique de l'alliance des arts et de l'industrie dans la seconde moitié du

siècle. Il est aussi emblématique de la prééminence mondiale de la Grande-Bretagne, alors à l'avant-garde dans tous les domaines, sauf peut-être dans les arts où elle peine, face à la France, à faire reconnaître ses nombreux talents. L'Exposition Universelle de 1851 ne comptait d'ailleurs pas de section artistique, et il faudra attendre la suivante, à Paris, en 1855, pour que ce vide soit comblé. Réédifié dans la banlieue de Londres, à Sydenham, en 1851-1854, le Crystal Palace fut détruit par un incendie en 1936, alors que de nouveaux matériaux comme le béton avaient à leur tour transformé l'architecture. En effet, aussitôt visité, aussitôt décidé, l'empereur Napoléon III contre-attaqua en commandant immédiatement une exposition à Paris pour 1855. L'enchaînement des expositions ne cessa depuis lors. L'origine même de l'organisation des expositions en font des actes politiques hautement symboliques.

Chaque changement de pouvoir exige son exposition, 36 états sont représentés à l'expo de 1855, 1867 fut celle des victoires militaires de Napoléon III, 1878 celle de la réconciliation nationale après les affrontements sanglant de la Commune de Paris et l'avènement de la III République, 1889 marque la déchéance de la royauté et le centenaire de la Révolution Française, les monarchies ne vinrent donc pas participer officiellement à celle-ci, mais économie oblige, encouragèrent les industriels nationaux à faire le déplacement. 1900 Marque le tournant du siècle. L'exposition coloniale de 1931 met à l'honneur la puissance de la France Outre-Mer, 1937 décidé par le gouvernement du Front populaire fut la dernière manifestation de ce genre en France.

Historiquement, durant les Expositions Universelles, chaque pays était libre d'exposer ce que bon lui semblait, dans un pavillon qu'il avait construit sans autre contrainte que la superficie du terrain qu'on lui avait alloué. Aujourd'hui, les Expositions sont différenciées en deux catégories. Celles enregistrées (universelles) qui durent six mois : le pays hôte n'a aucune contrainte de superficie pour l'établissement du site, chaque pays est invité à construire son propre pavillon. La deuxième catégorie comprend les expositions reconnues (internationales) qui ne durent que trois mois, sur une superficie maximale de 25 ha. Le pays organisateur est en charge de la construction des pavillons qu'il met à disposition des pays. Les expositions universelles ont lieu tous les cinq ans, les expositions internationales s'intercalent entre deux universelles.

La Tour Eiffel de 1889, le Grand Palais de 1900 ou encore le Palais de Chaillot de 1937, sont les témoins les plus célèbres, mais la grande majorité des pavillons qui étaient destinés à être détruits à la fin des festivités ont disparu. Faits de bois et de torchis, de brique ou de plâtre, décorés de stuc et de céramiques, certains furent néanmoins rachetés, ou récupéré aussi bien par des communes, des particuliers, que par des industriels. On trouve encore, disséminés en France, lieux publics ou privés, souvent oubliés, de ces pavillons qui firent rêver des millions de visiteurs et qui attendent patiemment une nouvelle vie, une réhabilitation, mais parfois l'oubli et la destruction.

II. Des aménagements conséquents pour la capitale

1. Des régimes politiques en mutation : succession de gouvernements

Le XIXe siècle est une période complexe, foisonnante de changements. La France se transforme alors en profondeur, cette évolution comprenant de nombreuses crises et ruptures. Le phénomène est particulièrement visible sur la scène politique, où plusieurs régimes se succèdent. Enregistrant à l'aube du siècle l'éclatement du Premier Empire, le pays connaîtra au fil du temps le retour à la monarchie, avec la Restauration des Bourbons (1815–1830) et la Monarchie de Juillet (1830-1848), la proclamation d'une éphémère Seconde République (1848-1852), l'instauration du Second Empire (1852-1870) ainsi que la création du régime durable de la Troisième République (1870-1940). Les transitions entre ces périodes sont par ailleurs des temps troubles et mouvementés : la défaite napoléonienne et l'épisode des Cent-Jours en 1815, la Révolution de Juillet en 1830, celle de février 1848, le coup d'État du 2 décembre 1851, enfin la défaite de 1870 et la Commune de Paris de 1871.

Sur le plan politique, la France du XIXe siècle connaît plusieurs régimes et de nombreuses crises qui auront des conséquences dans beaucoup d'autres domaines, et notamment l'architecture. L'économie française, la politique et les hiérarchies sociales se métamorphosent aussi, irrévocablement. De nouveaux modèles sont mis en place. Le pays se modernise en profondeur et s'ouvre massivement, notamment à partir de la seconde moitié du siècle, à l'industrialisation. L'une des grandes mutations de l'époque est la révolution des transports. La première ligne de chemin de fer conçue pour les voyageurs, à savoir celle reliant Paris à Saint Germain-en-Laye, est inaugurée en 1837. C'est pourtant sous le Second Empire que le réseau ferré prend de l'ampleur. Six grandes compagnies de chemins de fer sont alors créées et la longueur des voies ferrées est multipliée par cinq. En outre, un système de chemins de plus en plus dense pénètre au cœur du milieu rural, sortant les régions les plus reculées de leur isolement. On construit de nombreux canaux et les principaux fleuves de la France sont sillonnés par des bateaux à vapeur. Le commerce intérieur peut alors s'épanouir : tous ces changements concourent à l'instauration d'un marché national. Les villes aussi font peau neuve.

2. La radicale politique d'urbanisme du baron Haussmann

Depuis la Révolution Française, le visage de Paris était resté inchangé, à l'exception de quelques percements, et quelques constructions. C'était un Paris extrêmement pittoresque, un Paris parfois de toute beauté, avec bien sûr de petits hôtels particuliers, des architectures anciennes. Mais également un Paris où il était très difficile de circuler. Il n'y avait aucune possibilité d'aller du sud au nord de la capitale d'une façon un peu directe, il n'y avait aucun moyen non plus d'aller de l'est en l'ouest, sans buter sans arrêt sur des maisons, pas toujours belles, des taudis ou des baraques, et donc le problème de la circulation était important.

Dès 1840, un certain nombre d'architectes ou d'ingénieurs s'étaient aperçus que

le seul moyen de rendre Paris encore vivable était d'améliorer les communications. La rive gauche et la rive droite en 1840 sont deux mondes. Et les gens de la rive gauche sont les moins bien lotis puisque le commerce s'est développé sur la rive droite et que la rive gauche hérite d'un quartier universitaire finalement peu animé. La rive gauche se meurt. Il faut établir une liaison qui sera Strasbourg - Sébastopol - Saint Michel, un élément de la grande croisée de Paris.

« Si vous lisez Balzac par exemple, vous verrez que la plupart de ses personnages se déplacent uniquement à l'intérieur de leur quartier, dans deux ou trois rues, et pas plus. A cette époque-là, les Parisiens n'allaient pas les uns chez les autres, se déplaçaient très très peu, avant qu'arrive cette facilité de voyager dans la ville. » Caroline Mathieu

Napoléon III a vécu deux ans à Londres, de 1846 à 1848, et arrive à Paris avec un projet d'embellissement reposant sur les gares tout juste édifiées. Napoléon III se dit que les nouvelles portes de Paris sont les gares et qu'il faut absolument établir de nouvelles liaisons directes entre les gares et le centre de Paris. Il confie d'abord cette mission d'embellissement au préfet de la Seine Jean-Jacques Berger, qui lance la percée du boulevard de Strasbourg, de la rue de Rennes et de la rue de Rivoli, mais un peu trop timidement au goût de l'empereur, qui se retourne vers le baron Haussmann qui transformera littéralement la capitale, en une vingtaine d'années. Haussmann, nommé préfet de la Seine par l'empereur, et qui bouda les ingénieurs des ponts et chaussées parisiens, leur préférant des ingénieurs avec lesquels il avait déjà travaillé en province. Pour l'époque, le projet architectural du baron est original : reconquérir le centre de la ville, en essayant notamment de développer la rive gauche. Haussmann détruit énormément. Comme s'il y avait urgence à le faire, il défait le Paris XVI^e-XVII^e siècles, se met à dos les défenseurs du patrimoine, sensibilité grandissante sous la monarchie de Juillet.

« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le coeur d'un mortel) » Baudelaire, Les Fleurs du mal

Il passe pour l'homme « peignant Paris avec des mitrailleuses. » Pour autant, Haussmann ne cherche pas à faire table rase, sa volonté est de rester dans la silhouette de la ville. D'ailleurs, Victor Hugo lui-même, grand amateur de l'architecture médiévale et pour cela ennemi des destructions, s'était tout de même aperçu que le vieux Paris subsistait après les grands travaux.

« Que c'est beau ! de Pantin on voit jusqu'à Grenelle ! / Le vieux Paris n'est plus qu'une rue éternelle / Qui s'étire, élégante et belle comme l'I, / En disant : 'Rivoli ! Rivoli ! Rivoli !' / L'empire est un damier enfermé dans sa boîte. / Tout, hors la conscience, y suit la ligne droite. » Victor Hugo

Les grands travaux menés par Haussmann et Napoléon III s'accompagnent d'une réflexion générale sur l'espace public, dont on s'est inspiré à l'étranger. On recommande l'alignement des corniches, des balcons, on plante, ce qui était rare précédemment. Il s'agit une réflexion sur l'ensemble du mobilier urbain, sur les kiosques, jusqu'aux plaques qui protègent la base des arbres pour que l'eau puisse arroser les racines. Hygiénisme, volonté de faciliter la circulation. D'aucuns affirment pourtant que là n'étaient pas les

seules motivations de Napoléon III et d'Hausmann, voyant surtout dans ces grandes percées le moyen, pour les troupes de l'empereur, de mieux réprimer d'éventuels soulèvements du peuple. Les percées ont été réduites à un moyen de canonner la foule en cas de troubles. En effet, Pierre Pinon dans son Atlas du Paris haussmannien nous informe : l'écrivain Georges Pillement affirmait par exemple en 1941 que «Louis Napoléon n'[avait] que des vues stratégiques», et l'historien d'art Louis Réau évoquait en 1958 la «stratégie contre-révolutionnaire» de Napoléon III.

« Il est difficile de nier l'omniprésence du discours sécuritaire dans les écrits des théoriciens de la ville sous la monarchie de Juillet et sous le Second Empire ; gouvernants et notables sont encore sous le choc des révoltes populaires durant les révolutions de 1789, de 1830, de 1848. » Pierre Pinon

Mais selon Pierre Pinon, la majorité des percées étaient étrangères à un tel programme offensif, même si l'historien reconnaît volontiers que l'usage militaire de certaines artères avait bel et bien été envisagé. Hausmann ne s'en est pas caché. Créer des percées, faire circuler l'air, les civils, les troupes, la lumière... mais unifier le paysage urbain également. Un souci qui ne datait pas de l'époque du baron. Il y a des typologies architecturales urbaines relativement bien en place depuis qu'on fait des villes. Hausmann tenait beaucoup à cette homogénéité, qui était qualifiée de monotonie à l'époque, à cet ordonnancement du paysage, et le peu de réglementation qui existe à l'époque insiste justement sur cette continuité des lignes. Hausmann aimait beaucoup la régularité, donc ces grandes allées viennent de lui, mais la conception générale de la ville avec de l'aération, de l'air, de la lumière qui rentrent, c'est Napoléon III, et cette ville nouvelle va donner énormément d'images nouvelles aux impressionnistes par exemple, qui vont peindre Paris comme elle n'avait jamais été peinte.

Enfin, comment ne pas évoquer les parcs et les jardins qui ont vu le jour à Paris sous le Second Empire, et ont également réjoui les impressionnistes : le parc Monceau, transformé par Hausmann et Alphand, son ingénieur, et inauguré par Napoléon III en 1861, le parc des Buttes-Chaumont, qui doit sa transformation au même Alphand, et qui était une carrière de gypse depuis le Moyen Âge, envahie par les rats et servant d'abri aux miséreux de la capitale, ou encore le parc Montsouris, dont la construction a également été confiée à Alphand par Hausmann.

3. Travaux et leçons de Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture (1872)

L'architecte Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) est surtout connu du public comme le plus éminent restaurateur du xix^e siècle. Il oeuvre, notamment, sur les basiliques de Vézelay, de Saint-Denis et de Toulouse, les cathédrales de Notre-Dame de Paris, d'Amiens, de Reims et de Lausanne, les remparts de la cité de Carcassonne et le château de Pierrefonds. Grand érudit, il rédige d'innombrables ouvrages sur l'architecture du Moyen Âge. Il est une personnalité prolifique dans le domaine des arts et un influent théoricien de l'architecture, chef de l'école néogothique rationaliste en France et prophète du modernisme architectural. Officier de l'armée durant la guerre franco-prussienne de 1870, il est aussi écrivain, journaliste, conseiller municipal et géologue.

Viollet-le-Duc est né à Paris en 1814, quelques mois avant la première Restauration. Ses premières notions d'architecture lui sont inculquées par les architectes néoclassiques proches de son père, dont Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine. À l'âge de seize ans, il commence son apprentissage proprement dit chez l'architecte de l'église de la Madeleine, Jean Jacques Marie Huvé et le poursuit chez Achille Leclère, membre de l'Académie des beaux-arts. Mais, dans une attitude de défi qui le caractérise, Viollet-le-Duc se détourne vite de cette voie tracée d'avance. Il décide de ne pas s'inscrire à l'École des beaux-arts, refusant ce moule pour répondre plutôt à l'appel du romantisme et de son Moyen Âge rêvé. Comme restaurateur, l'œuvre de Viollet-le-Duc est si considérable qu'elle a éclipsé ses activités d'architecte et de théoricien. Il a lui-même dirigé des dizaines de restaurations, il en a conseillé quelques dizaines d'autres : il reste comme l'architecte du XIXe siècle dont les interventions sur les édifices anciens auront été les plus nombreuses. Mais ce n'est pas en raison de ce record que le nom de Viollet-le-Duc s'est identifié à la restauration monumentale. Dès ses premiers travaux (Vézelay, 1840), Viollet-le-Duc est, en effet, apparu comme le plus compétent : pour cette raison, il a en sa charge de nombreux projets de restauration. Ses nombreux élèves (Ruprich-Robert, Boeswillwald, Millet...) diffusent son influence sur tout le territoire.

C'est également en raison des critiques qu'il a suscitées qu'il est devenu célèbre. Lorsque la fin du siècle met en cause, partout en Europe, la pratique des restaurations trop lourdes, le nom même de l'architecte devient synonyme de mauvais goût et d'inauthentique. Cependant, lorsqu'après la première guerre mondiale, il faut restaurer les grands monuments médiévaux victimes des bombardements, sa lecture de la structure gothique et la conception qu'il se fait la restauration reviennent à l'honneur. C'est d'ailleurs une des grandes leçons que les architectes du XXe siècle ont tirées de l'œuvre de Viollet-le-Duc : concevoir la restauration non pas comme une réparation, mais comme un projet qui mette en œuvre une lecture de l'édifice.

Aujourd'hui, cette œuvre apparaît comme un jalon essentiel dans la doctrine et la pratique de la restauration. La définition qu'il a donnée de celle-ci (« Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. ») met l'accent sur la structure architecturale comme on ne l'avait pas fait jusqu'alors. Concrètement, les chantiers ont donné naissance à une façon de concevoir l'authenticité du monument ancien (respect de la taille de la pierre, par exemple), mais aussi à une renaissance des arts décoratifs. La production historique de Viollet-le-Duc est étroitement liée à celle du restaurateur : elle découle d'innombrables enquêtes sur le terrain, travaux sur les bâtiments existants, dessins et lavis. Alors que la plupart des historiens se contentent alors de l'écrit, il intègre au discours historique le commentaire sur le bâti et les objets dans le dessein de participer à l'élaboration d'une histoire des civilisations. C'est dans cet objectif qu'il conçoit des ouvrages qui, d'une façon très novatrice, confrontent le texte et l'image.

Dans le domaine de l'histoire de l'art médiéval, Viollet-le-Duc est resté une référence. Ses publications, nombreuses, peuvent se ranger dans trois catégories : les dictionnaires, les ouvrages de synthèse destinés à la jeunesse, et les monographies. Il y développe la théorie de la structure gothique : l'ogive porte la maçonnerie et se

maintient en équilibre par l'action inverse des arcs-boutants. Sa collaboration avec le baron Haussmann et ses travaux d'envergure sur la cathédrale Notre Dame de Paris participent à la métamorphose de Paris en ce milieu de XIXe siècle. Il s'agit de l'époque où la circulation physique explose, il faut faire circuler l'air, circuler les gens, circuler les capitaux, et l'architecture de Viollet-le-Duc y est pour beaucoup. Elle redonne du souffle à la capitale.

4. De nouvelles manières de vivre, influence pour les autres arts : la peinture

La rencontre de l'art et de l'industrie représente un fait dominant du XIXe siècle qui conditionne les transformations matérielles et sociales du monde en transformant inéluctablement les finalités, les valeurs et les moyens d'action humains. Désormais, la machine détermine soudainement et absolument les conditions de l'existence humaine, et c'est pendant la première moitié du siècle que les hommes vont prendre conscience de leur entrée dans un système d'action sur la matière complètement différent ; s'instaure alors une opposition violente entre les Beaux-Arts et l'industrie, se construit le mythe de la machine : William Blake indiquait, dès le début du siècle, qu'« *une machine n'est pas un Homme, ni une Oeuvre d'Art ; elle détruit l'Humanité et l'Art* », en dénonçant « *le monde de la Machination.* »

« Le véritable devoir est d'être la servante des sciences et des arts, la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. [...] L'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. » Baudelaire

La multiplication des inventions dans l'ordre scientifique et dans l'ordre mécanique va modifier très profondément les conditions de vie pour l'homme européen et déterminer l'évolution globale de ses activités et de la société à partir de 1800 ; l'industrialisation, en Angleterre d'abord, puis en France, à partir de la monarchie de Juillet, a influencé tous les grands problèmes esthétiques posés aux artistes et aux industriels, à la fois dans leurs incertitudes, dans leurs choix, dans leurs adhésions comme dans leurs dénégations.

En effet, le peintre Claude Monet s'intéresse aux paysages ferroviaires, cherchant à exprimer "la poésie des gares". Il peint onze vues différentes des quais de la gare Saint-Lazare, qu'il connaît bien puisqu'il partage sa vie entre Argenteuil et Paris et se rend souvent en Normandie. Ce tableau représente l'ancienne partie de la gare, construite en 1843 et couverte d'une nouvelle charpente métallique en 1855, inaugurée officiellement en 1867 à l'occasion de l'Exposition Universelle. Mais le souci de Monet est évidemment plus vaste : il donne une vision optimiste et presque enjouée de l'industrialisation, avec l'harmonie bleue et rose des fumées de locomotive. Il opère également une synthèse entre deux tendances de l'impressionnisme : le paysage et la vie moderne.

Comme Monet, Gustave Caillebotte, peintre impressionniste, est fasciné par la modernité de la révolution industrielle. Son tableau Le Pont de l'Europe est un symbole du XIXe siècle. Le pont de l'Europe, en plein Paris, et la plupart des rues y aboutissant datent du XIXe siècle. En 1832, la compagnie de chemin de fer de Paris à Saint-Germain

fait creuser un tunnel sous la place pour que les trains arrivant depuis la banlieue puissent aboutir à la gare Saint-Lazare. Mais le succès du chemin de fer nécessite bientôt l'élargissement des voies et en 1863 un immense viaduc a remplacé la place et relie les rues environnantes. C'est, à peu de choses près, la place que nous connaissons aujourd'hui, celle peinte par Caillebotte. Beaucoup d'éléments caractéristiques du XIXe siècle parisiens sont donc réunies là : la modernité dans les transports avec le chemin de fer, les grands travaux d'équipement et d'aménagement, l'époque des affairistes sous la monarchie de juillet, les aménagements hygiénistes. Enfin, il s'inspire du 7e art en créant des scénarios entre ses tableaux, comme de réelles scènes de film, ou captures photographiques de la vie moderne.

Conclusion

L'architecture nous donne d'excellents exemples de l'application des arts à l'industrie, par l'utilisation des nouveaux matériaux industriels, le fer et le verre, dans la construction. En réalité, pendant longtemps, il s'agit simplement d'appliquer des techniques nouvelles à des formes inspirées de la tradition : si le fer permet d'accroître les portées et d'amincir les supports, dans la construction de la Bibliothèque Sainte-Geneviève ou de la Bibliothèque Nationale par Labrouste, ou dans la construction du fameux Crystal Palace de Londres par Paxton, il y a simplement conservation, conciliation, coopération entre l'art et l'industrie, puisque le programme structurel, comme le programme décoratif, restent tout à fait classiques. Nouveaux matériaux et nouvelles techniques n'expriment pas encore les nouvelles valeurs et les nouvelles actions d'une société, même si certains comme Labrouste le pressentent. L'art, par ses références historiques (les colonnes de fonte coulées à cette époque renvoient aux modèles gothiques ou Renaissance), bloque les transformations possibles. Il constitue bien une valeur supérieure à l'industrie. Ce sont bien les arts qui sont appliqués à l'industrie et la conciliation des deux concepts permet aux valeurs traditionnelles de l'art de garder la prééminence vis-à-vis des nouvelles forces industrielles. La forme industrielle devient belle par l'application de l'art. Toutefois, l'ambigüe expression « art industriel » permet un autre type de conciliation ou de réconciliation qui commence plutôt au Second Empire.

« Toute chose est parfaite en son genre quand elle est conforme à sa fin ; il ne peut y avoir de conflit entre le Beau et l'Utile. L'objet possède sa beauté dès lors que sa forme est l'expression manifeste de sa fonction. » Paul Souriau.

Très tôt, dans ses Entretiens sur l'architecture, Viollet-le-Duc analyse les principes des monuments gothiques : il rend bien mieux compte de la structure des grandes constructions de l'époque que de celle des cathédrales gothiques. Par là même, il découvre le principe essentiel du fonctionnalisme, c'est-à-dire celui d'une beauté liée à l'utilisation même de certaines techniques. Et on trouve cette solution à l'opposition entre l'esthétique et l'industrie, qui situe le « beau » non plus à l'extérieur du champ des activités techniques, mais à l'intérieur même de ses limites. Il est lié au maniement même de certaines techniques. Et Gustave Eiffel, dans la très remarquable réponse à ses détracteurs qui reprochent à la tour d'être « inutile, et monstrueuse », parle de

« *la beauté propre* » de sa tour, rappelant que « *le premier principe de l'esthétique architecturale est que les lignes essentielles d'un monument soient déterminées par la parfaite appropriation à sa destination* ». Ce principe esthétique désormais, selon les affirmations d'Eiffel, est directement lié d'une part à la finalité du bâtiment et d'autre part, à la technique de sa construction : « *de quelle condition ai-je eu avant tout à tenir compte dans la tour ? De la résistance au vent ? Eh bien ! je prétends que les courbes des quatre arêtes du monument telles que les calculs les ont fournies donneront une grande impression de force et de beauté* ». Seules, les contraintes techniques de la construction industrielle imposent les contraintes esthétiques. Les principes esthétiques n'ont plus de valeur absolue, ils sont relatifs, et donc constamment ouverts. L'histoire et le fonctionnement des mots, comme l'art et l'industrie, auront permis de saisir les développements de leurs rapports, de leurs oppositions et de leurs conjonctions.

En partant des mots et de leur négociation, on peut en déduire un certain nombre de réalités sociales, économiques, esthétiques et industrielles. Le vocabulaire marque bien ici la grande rupture qui s'est manifestée au XIXe siècle entre les arts et la production industrielle. Les enjeux ont aujourd'hui évidemment changé ; mais peut-on toutefois considérer que la société n'ait pas tendance à s'opposer aux développements techniques quand ceux-ci mettent en cause un ordre établi ? L'art et la science, dont l'industrie est une application, ont été les témoins et les acteurs d'un renouvellement total des formes et des sens dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Lara

Bibliographie

- VIOLLET-LE-DUC E., *Entretiens sur l'architecture*, Travaux et leçons, 1872.
- VIOLLET-LE-DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* », 1854-68.
- DARCOS X., *Mérimée*, Flammarion, Paris, 1998.
- FERMIGIER A., « Mérimée et l'inspection des monuments historiques » dans *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1997.
- PINON P., *Atlas historique des rues de Paris*, Parigramme, 2016.
- PINON P., *Atlas du Paris haussmannien : la ville en héritage du Second Empire à nos jours*, Parigramme, 2002.
- PORRINO M., *Histoire de la construction*, cours sur les nouveaux matériaux du XIXe et sur les Expositions Universelles à l'ENSAPM, 2019.
- BAREAU J., *Manet, Monet : la gare Saint-Lazare*, Réunion Des Musées Nationaux, 1998.
- GIRARD-LAGORCE S., *Caillebotte - Eloge de la Modernité Parisienne*, Géo Art, 2019.
- COMPOINT S. et BARBET A., *Les cités enfouies du Vésuve : Pompéi, Herculaneum, Stabies et autres lieux*, Fayard, 1999.
- NÉANT H. et BORNE D., *La politique en France : du XIXe siècle à nos jours*, Hachette, 2010.