

## LE PANTHEON FRANCAIS, DU TEMPLE A LA PYRAMIDE

Mark K. Deming\*

“AUX GRANDS HOMMES, LA PATRIE RECONNAISSANTE” : c’est par cette inscription, alliant l’éloquence du style lapidaire au pouvoir persuasif de la langue nationale, que se signale, aujourd’hui encore, le Panthéon, ce monument parisien que la Constituante voua au culte des gloires de la France par le décret du 4 avril 1791. En lettres de cuivre doré incrustées à même le nu de la frise du péristyle où elle annonçait l’argument du grand fronton allégorique de Moitte, elle avait remplacé la dédicace latine à Sainte-Geneviève. Ainsi consacrait-elle de façon démonstrative l’appropriation de l’église élevée par Soufflot. Elle justifiait l’ambitieux chantier que dirigea, jusqu’en 1794, le théoricien Quatremère de Quincy chargé d’adapter l’édifice chrétien à sa nouvelle destination civique et d’y imprimer les valeurs philosophiques propres à la Révolution<sup>1</sup>. L’inscription dédicatoire posait en fait le problème de la lisibilité du Panthéon, de son identité architecturale et symbolique. La question des inscriptions, déjà débattue sous Louis XIV, connut un vif regain de pertinence vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Faire ainsi “parler” les murs visait alors à accroître l’expressivité des monuments. Rédigées de préférence en langue française — et donc accessibles au plus grand nombre de citoyens — les inscriptions secondaient le langage spécifique de l’architecture. Elles ajoutaient au sens moral d’édifices dont les formes et le parti esthétique traduisaient une fonction “patriotique” : elles en appuyaient le “caractère”. L’exemple le plus frappant à cet égard est le célèbre projet de “palais national” par E.L. Boullée (1792) où, sur une

---

\*Ecole d’Architecture de Paris-Belleville.

<sup>1</sup>Sur le Panthéon à l’époque révolutionnaire, voir les trois rapports rédigés par A. Chr. Quatremère de Quincy : *Rapport sur l’édifice dit de Sainte-Geneviève fait au Directoire du Département de Paris*, Paris 1791; *Rapport fait au Directoire du Département de Paris sur l’état actuel du Panthéon français*, 13 nov. 1792, s.l.; *Rapport fait au Directoire du Département de Paris sur les travaux entrepris, continués ou achevés au Panthéon français*, 17 novembre 1792, Paris 1792. Pour les études historiques voir, encore utile, R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris 1910; le brillant essai de M. Ozouf, “Le Panthéon, l’école normale des morts” dans *Les lieux de mémoire, la République*, P. Nora, éd., Paris 1984, pp.139-196; et M.K. Deming, “Le Panthéon révolutionnaire” dans *Le Panthéon, symbole des révolutions*, cat. de l’exposition, sous la direction de B. Bergdoll, Paris 1989, pp.97-150. On peut aussi voir, M.L. Biver, *Le Panthéon à l’époque révolutionnaire*, Paris 1982.

immense façade aveugle, s'étaient "les tables des lois constitutionnelles". Les textes émanant du pouvoir législatif semblent y assurer la stabilité même de l'édifice.

### Une question de "caractère"

On sait combien, en architecture, la théorie du "caractère" a été déterminante. Née de la volonté de "régénération" manifeste dans les Beaux-Arts dès les années 1750 et tributaire de la philosophie sensualiste, celle d'un Condillac, elle a engendré un art architectural profondément original, en rupture avec les préceptes vitruviens, et qui a marqué le dernier tiers du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Diderot l'avait clairement formulé lorsqu'il exigeait : "de celui qui doit construire un édifice qu'on en devinât la destination d'aussi loin qu'on l'apercevrait"<sup>2</sup>. Cette intelligibilité immédiate dépendait bien sûr d'une composition raisonnée, adaptée aux données utilitaires du programme, mais elle réclamait tout autant un surcroît de "poésie", au sens où l'entendait E.L. Boullée qui consacra à l'architecture "parlante" l'essentiel de son œuvre. Jouant sur la rhétorique des corps élémentaires, leur symbolique, comme leurs éventuelles connotations historiques, évocatrices de l'*exemplum virtutis*, et sur un choix médité d'ornements relatifs au sujet, le "caractère particulier" devait permettre de distinguer les édifices, selon leur emploi. Et chacun, dûment singularisé, éveillait chez le spectateur des sentiments, des "sensations" analogues à sa destination. L'architecture publique devait en tirer parti. Avec ses nombreux types d'édifices et de monuments, traités comme les éléments actifs d'une véritable dramaturgie de l'espace urbain, elle se trouvait à même d'exercer une influence didactique et civique : elle contribuait à changer la ville en un "livre de morale" (L.S. Mercier).

Or dans le cas de la transformation de Sainte-Geneviève en Panthéon, c'est bien cette notion de "caractère" qui inspira Quatremère de Quincy, cet "art de caractériser" qui, d'après lui, était "peut-être de tous les secrets de l'architecture, le plus pur et le plus difficile à développer comme à saisir"<sup>3</sup>. De la basilique conçue par Soufflot, réflexion novatrice sur le thème de l'église moderne avec dôme, rivale de Saint-Pierre de Rome et de Saint-Paul de Londres, pouvait-on faire un monument "parlant" dont l'architecture pût explicitement annoncer une fonction autre, celle d'un "temple de mémoire" consacré aux grands hommes de la Nation<sup>4</sup> ? Les ambiguïtés de la solution finalement adoptée apparaissent à un détail significatif : une seconde inscription fut jugée nécessaire. Faite avec le reliquat des anciens caractères de la frise — ce qui réduisit son coût — elle fut placée au-dessus de la porte d'entrée où, laconique, elle précisait : "PANTHEON FRANCAIS". Désignée dans les papiers administratifs comme la "petite inscription", elle n'avait "pour objet que de faire entrer par les yeux la désignation nouvelle, que de familiariser le spectateur avec le nom actuel". Pour Quatremère, conscient qu'elle pouvait prêter à dérision, elle ne devait être que provisoire car "toute espèce d'enseigne est petite à un si grand monument"<sup>5</sup>. Il y avait bien une sorte de décalage entre le rôle éminent de l'édifice et une telle façon d'en signaler l'identité. L'architecte Vaudoyer, auteur d'un contre-projet transformant les Champs Elysées en une *via sacra* bordée de tombeaux réservés aux hommes illustres, ne manqua pas d'y voir la faillite du Panthéon : "Il ne

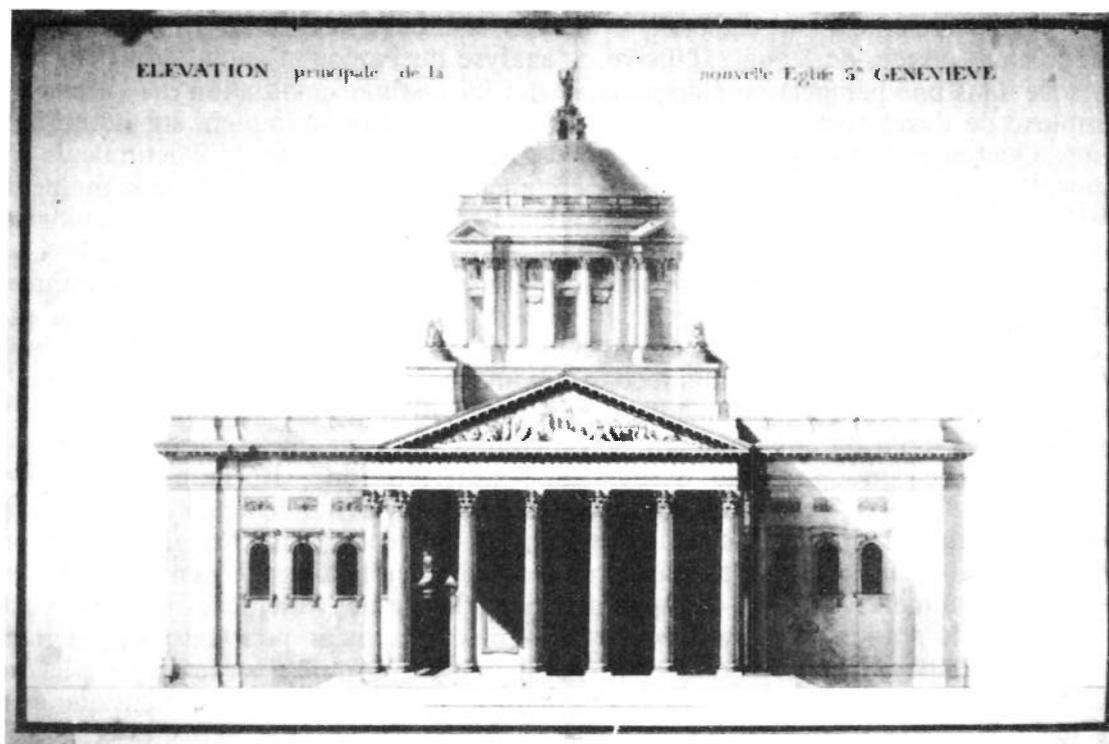
<sup>2</sup>Diderot, "Le monument de la place de Reims", 1760, cité dans D. Diderot, *Sur l'art et les artistes*, J. Seznec éd., Paris 1967, p.69. Sur le "caractère", on peut voir W. Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, Paris 1986, pp.174-199.

<sup>3</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique, Architecture*, Paris 1788, I, p.507.

<sup>4</sup>Pour une analyse de l'œuvre de Soufflot à Sainte-Geneviève, voir le dernier état de la question par D. Rabreau, "La basilique Sainte-Geneviève de Soufflot" dans *Le Panthéon, symbole des révolutions*, cat. de l'exposition, pp.37-96.

<sup>5</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Rapport (...) 17 nov. 1792*, Paris 1792, p.11.

suffit pas, en architecture, de mettre un nom sur un monument pour lui donner le caractère qu'on désire"<sup>6</sup>.



J.-C. Soufflot, projet pour l'église Sainte-Geneviève, 1764.  
Archives Nationales.

Il est généralement admis d'avancer qu'au Panthéon, Quatremère trouva l'occasion d'illustrer et vérifier ses vues sur l'architecture, une pensée dont les premiers jalons furent, en 1785, un mémoire sur l'architecture égyptienne soumis à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, puis le premier volume d'un dictionnaire d'architecture pour l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke (1788). Dans les trois longs rapports justificatifs qu'il consacra au Panthéon, il démontra une indéniable cohérence de propos, voir une habileté certaine, alors que sa tâche en elle-même — remanier l'un des ouvrages majeurs de son siècle — ne manquait pas d'aspects contradictoires. Quatremère y exposait avec une égale rigueur, et à son avantage, les diverses facettes de l'opération tout en insistant sur leur complémentarité. L'organisation des travaux, le rôle "philosophique" du monument, les modifications à y apporter, le nouveau programme iconographique, pareil à un "catéchisme des devoirs de l'homme en société", ou encore l'aménagement des abords : rien ne semblait ainsi se soustraire au principe d'unité qui devait régir l'ensemble. L'exemplarité du chantier, témoin des succès de la Révolution, n'en était que plus flagrante. Pourtant, il faudrait se garder de théoriser à l'excès l'intervention de Quatremère, tant elle fut soumise à bien des facteurs extérieurs, notamment économiques. Il serait en tout cas abusif de mettre sur un même plan le Panthéon de Quatremère qui demeure un réemploi et le chef d'œuvre de Soufflot, une création où transparait l'apport d'un théoricien d'envergure, l'abbé M.A. Laugier<sup>7</sup>. C'est dans l'élaboration et l'exécution

<sup>6</sup>A.L.T. Vaudoyer, *Idée d'un citoyen français sur le lieu destiné à la sépulture des hommes illustres de France*, Paris 1791, p.2.

<sup>7</sup>C'est le point de vue exprimé par S. Lavin dans *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge (Mass.) 1992, un ouvrage se voulant "révisionniste" parce qu'il remettrait en cause l'image traditionnelle d'un Quatremère conservateur. On y regrettera toutefois un

du nouveau décor allégorique que Quatremère a sans conteste fait prévaloir ses vues par ses choix esthétiques et la densité de sa réflexion sur le discours moral de la sculpture. Il exerça sa pleine autorité sur ce qui fut le principal atelier de sculpture monumentale de la période révolutionnaire<sup>8</sup>. En revanche, pour ce qui touche à l'architecture — et concerne donc le problème crucial du "caractère" — il conviendrait de restreindre la part qu'on lui a trop souvent prêtée, de façon exclusive. L'analyse du Panthéon gagne en effet à être replacée dans une perspective élargie, celle qui lui restitue sa situation dans l'histoire complexe de l'architecture des Lumières. On constate alors combien, sur nombre de points, Quatremère ne fit que retranscrire des acquis de l'esthétique architecturale de son temps. Il revient à R. Etlin d'avoir montré comment tout au long de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, durée même de son édification, l'église Sainte-Geneviève a constitué un modèle changeant, un modèle à l'origine d'intenses polémiques et que Soufflot révisa à plusieurs reprises<sup>9</sup>. Lorsque Quatremère eut à procéder à sa conversion, le monument était "sinon fini, du moins fait". Le regard qu'il porta sur cet édifice, conçu une quarantaine d'années plus tôt, sous le signe des fastes du règne de Louis XV, se révéla sévère — même s'il voulait bien lui reconnaître une importance historique. Ses jugements indiquent l'évolution survenue en architecture depuis l'époque où, justement, l'œuvre de Soufflot avait signifié l'amorce d'une "régénération". Le plan, "trop varié", le péristyle qui souffre de "molesse", le dôme, une "superfétation", l'ornementation, des "colifichets" : pas une des composantes de Sainte-Geneviève n'échappa à ses critiques dont la formulation rejoignait la virulence d'un Cochin dénonçant la Rocaille, ou encore celle dont lui-même avait fait preuve pour condamner le langage syncrétique d'un Ledoux. Quatremère — auquel on reprochera une "théorie abstraite, formée en dehors de l'étude et de la pratique de l'architecture"<sup>10</sup> — ignore la vision pourtant profondément unitaire de Soufflot. Que ce dernier ait cherché en une synthèse structurale à la fois cohérente et audacieuse, à allier deux esthétiques contraires, l'harmonie antique et la légèreté gothique, s'apparentait à une hérésie : "c'est un défaut dans notre édifice d'avoir voulu y réunir tant de choses et de n'y en avoir pas su mettre une entière"<sup>11</sup>. Quatremère se posa bien en censeur de Soufflot et, chez lui, l'ambition "d'améliorer" Sainte-Geneviève compta autant, sinon plus, que la nécessité d'y traduire son nouvel usage. En cela, il participait de cette relecture du modèle de Soufflot qui, dans les années 1780, une fois l'architecte disparu, avait engendré maints projets d'églises monumentales. On cherchait alors à investir l'architecture du "temple" d'un caractère sacré plus soutenu, plus pictural, exploitant des effets d'échelle et de lumière comme le suggérait le débat contemporain sur le sublime. On connaît la "cathédrale" du grand prix de l'Académie de 1781 par Combes, la "métropole" de Boullée, l'église pour la ville idéale de Chauv de Ledoux, ou encore les projets présentés aux concours de l'École des Ponts et Chaussées. De cet idéal, le "corrigé" de Quatremère devait être, en fin de compte, la seule concrétisation en dur.

Quel caractère donner au Panthéon ? D'emblée, et pour mieux justifier son intervention, Quatremère observa que le "caractère intérieur et extérieur" de l'église contrastait "trop fortement aux yeux de l'homme de goût avec la destination lugubre d'un

---

surprenant manque d'ouverture sur le contexte architectural des Lumières. Pour une critique nuancée, voir J. Goodman, in *AA Files*, 25, (1993), pp.105-106.

<sup>8</sup>Voir, Y. Luke, "The politics of Participation : Quatremère and the theory and practice of 'Concours Publics' in Revolutionary France, 1791-1795", *Oxford Art Journal*, X-1, 1987, pp.15-43.

<sup>9</sup>R. Etlin, "Grandeur et décadence d'un modèle : l'église Sainte-Geneviève et les changements de valeur esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle", in *Soufflot et l'architecture des Lumières*, (colloque de Lyon 1980), Paris 1980, pp.27-37.

<sup>10</sup>A.J.B. Rondelet, *Notice historique sur l'église Sainte-Geneviève*, Paris 1852, p.4. Il est intéressant de noter qu'Antoine Rondelet, fils de Jean-Baptiste Rondelet, l'assistant de Soufflot, réclama la réouverture des fenêtres de Sainte-Geneviève.

<sup>11</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Rapport (...) 17 nov. 1792*, p.58.

hypogée”<sup>12</sup>. En fait, le nouveau monument, pour lequel on envisagea diverses dénominations — “Elysée”, “Prytanée”, “Basilique nationale”, “Portique”, “Cénotaphe” ou “Mausolée des grands hommes” — combinait des fonctions à la fois funéraires et cultuelles. La disposition des lieux s’y prêtait puisque sous l’église proprement dite, Soufflot avait établi une vaste crypte destinée initialement à accueillir les dépouilles des génofévains. On perpétuait là une pratique ancestrale, pourtant très contestée — au nom de motifs hygiénistes<sup>13</sup> — qui associait des sépultures à un sanctuaire. Il faut rappeler, à ce sujet, que le programme même de Sainte-Geneviève intégrait une dimension sépulcrale liée, déjà, au culte des grands hommes : les tombeaux de Descartes et du physicien Rohault devaient y accompagner la châsse de la Sainte patronne de Paris. Cet aspect trouva d’ailleurs un écho révélateur dans les années 1760, époque marquée par une reprise de la politique royale des grands travaux. Ainsi, l’actualité de la fastueuse cérémonie pour la pose de la première pierre par Louis XV, en septembre 1764, inspira-t-elle un lecteur du *Mercure de France* qui proposa de faire de la nouvelle église un “Elysée chrétien”<sup>14</sup>. Les tombeaux des grands hommes, dispersés dans les différentes églises parisiennes, y auraient été regroupés en un ensemble didactique à la gloire du génie de la Nation. Quant à Piganiol, auteur d’un célèbre guide de Paris, il ne doutait pas que d’autres grands hommes seraient enterrés là, aux côtés de Descartes et de Rohault<sup>15</sup>. A peine mis en chantier mais connu par les gravures, l’édifice était déjà perçu comme une sorte de “Westminster français” à l’architecture moderne. Il est instructif, sur ce point, de considérer le projet de “chapelle funéraire” qui remporta le premier prix de l’Académie de Parme en 1764. Dû à Raffaello Cugini, il présentait un parti général et des détails directement calqués sur l’œuvre de Soufflot<sup>16</sup>. Cela correspondait à la vision de J.F. Blondel. A propos de la “sublimité en architecture”, n’insistait-il pas, dans ses *cours*, sur le fait que le “genre sublime”, celui susceptible “d’entraîner, émouvoir et pour ainsi dire élever l’âme du spectateur”, caractérisait — aussi bien — les “temples” et les “basiliques” que les “édifices publics”, “la sépulture des grands hommes” et les monuments commémoratifs<sup>17</sup> ? Pour Quatremère, plus restrictif et hostile à une possible confusion des genres, il fallait lever toute équivoque par rapport à la destination initiale de Sainte-Geneviève ; “tout ce qui pourra donner de la gravité à ce monument entrera dans les mesures propres à en caractériser l’emploi”<sup>18</sup>. De criantes raisons d’économie lui interdisaient d’envisager d’amples remaniements. La solution revint donc à épurer l’architecture existante, à l’élaguer par des retouches ponctuelles, afin de l’investir d’un “genre unificateur”, de cette “gravité” ou “sérieux” qui devait trancher avec la “légèreté” et la “gaieté”, voire l’“hilarité”, qu’il reprochait à l’église de Soufflot. C’était également signifier sa laïcisation, une notion abstraite difficilement traduisible dans la pierre, et bannir de ces lieux l’ancienne superstition attachée au culte de la bergère de Nanterre. Rien ne devait y “distraindre” l’âme et d’une telle “indivisibilité” dépendait l’expression de la grandeur morale du temple dédié aux grands hommes.

Avec le double souci de ramener l’apparence extérieure du Panthéon à plus de simplicité et d’y supprimer les signes par trop évocateurs de sa fonction initiale, “les superfluités”, Quatremère procéda à plusieurs modifications. Il “déconstruisit” les deux

<sup>12</sup>*Le Moniteur universel*, VIII, 13 avril 1791, p.109.

<sup>13</sup>Sur la naissance du cimetière “moderne”, voir R. Etlin, *The Architecture of Death, the Transformation of the Cemetery in Eighteenth Century Paris*, Cambridge (Mass.), 1984.

<sup>14</sup>“Essai sur les tombeaux des Grands Hommes dans les Sciences, les Lettres et les Arts”, *Mercure de France*, janvier 1765, pp.17-20.

<sup>15</sup>J. A Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, 1765, VI, p.102.

<sup>16</sup>Projet publié par G. Teyssot dans “L’architecture néo-classique en Europe : essai de bibliographie depuis 1980”, *Revue de l’art*, 83, 1989 - 1, p.111, fig.30.

<sup>17</sup>J.F. Blondel, *Cours d’architecture*, Paris 1771-1777, cité dans F. Fichet, *La théorie architecturale à l’âge classique*, Bruxelles 1979, p.142.

<sup>18</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Rapport sur l’édifice dit de Sainte-Geneviève*, 1791, p.28.

clochers du chevet ainsi que la lanterne coiffant le dôme : celle-ci n'était, d'après lui, qu'un poncif de l'architecture religieuse "n'offrant à l'esprit que le vide absolu de la pensée"<sup>19</sup>. A la place, Quatremère comptait dresser une statue colossale de la Renommée embouchant une trompette, projet ambitieux confié au sculpteur Dejoux et qui en resta au stade d'un plâtre grandeur d'exécution<sup>20</sup>. Il fit par ailleurs obturer les deux portes collatérales du péristyle pour ne plus y laisser que l'entrée principale. Ce dispositif d'accès — que l'on observe déjà chez Trouard, à Saint-Symphorien de Montreuil (1764) ou dans les projets d'église de Boullée et Ledoux — rappelait le pronaos des temples antiques où, pareillement, une porte unique donnait sur la *cella*.

Un tel formalisme historiciste montre bien à quel point — et fidèle en cela au courant de réforme de l'architecture religieuse des trente dernières années — Quatremère tenait à rapprocher Sainte-Geneviève des modèles gréco-romains. Il y eut une modification qui remit radicalement en cause les conceptions originales de Soufflot et, du même coup, fixa le caractère du Panthéon : ce fut la fermeture des fenêtres basses qui ponctuaient tout le pourtour de l'édifice. C'est cette mesure, fort modeste au niveau de l'exécution et pourtant d'un effet prononcé tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, qui conféra sa cohérence au parti général voulu par Quatremère. Elle désignait en termes visuels explicites la mutation de Sainte-Geneviève et n'a pas peu contribué à la "froideur" qu'on lui reproche aujourd'hui, à cette "austérité jacobine" qui choquait tant l'historien Mondain-Monval<sup>21</sup>. Ses surfaces éteintes, le monument se replia sur lui-même comme pour mieux y concentrer la pensée. Terminé en 1793, le bouchage des baies ne se justifiait nullement d'un point de vue structurel, comme on le croit encore volontiers. Le fameux débat initié par P. Patte, en 1770, autour de la stabilité du dôme ne trouva pas là son épilogue. Aurait-on d'ailleurs pu conforter les murs de l'édifice au moyen d'une opération dont les travaux de restauration de 1987 ont révélé la fragile réalité constructive ?<sup>22</sup> Il ne s'agissait pas d'un remplissage massif mais bien, raccordés aux assises voisines, de minces placages renfermant un vide central. On l'a dit, le but de Quatremère était d'ordre esthétique. Il pensait "ajouter au caractère de l'architecture" et concéda avoir été influencé par le service funèbre de Mirabeau durant lequel les croisées avaient été masquées. Cela ne l'empêcha pas, un an plus tard, et sans doute sous l'effet de circonstances politiques plus radicalisées, d'estimer que cette modification était le meilleur moyen "d'enlever au monument le style d'église" : les fenêtres offraient une "trop grande similitude avec les vitraux"<sup>23</sup>. Il fallait, somme toute, reprendre une architecture que l'on se refusait à saisir dans son intégrité. Comme l'affirma J. Le Breton, auteur d'un rapport sur le progrès des Beaux-Arts présenté à l'Empereur en 1808 — et ce, alors même que Sainte-Geneviève était rendue au culte — la suppression de ces croisées "inutiles" qui "criblaient" les murs de l'église avait constitué une "amélioration réelle, sous tous les rapports"<sup>24</sup>.

Privé de fenêtres, le Panthéon faisait mieux valoir le jeu plastique de ses masses. Il appartenait dès lors à l'ensemble et non aux détails, à l'unité et non à de multiples divisions, de susciter les hautes émotions analogues au caractère de gravité. Quatremère — qui avait déjà noté en 1788 que "moins on multiplie dans un édifice les percées, les ouvertures, ou moins on leur donne de grandeur, plus l'édifice a du caractère"<sup>25</sup> — appliquait là des idées admises, relatives à l'esthétique du "sublime" et que l'on retrouve en des termes similaires chez Boullée. Il suffit de se reporter à son projet de

<sup>19</sup>*Ibid.*, p.27.

<sup>20</sup>Sur la statue de la Renommée prévue par Quatremère, voir M.K. Deming, *ouvr. cit.*, pp.133-136.

<sup>21</sup>J. Mondain-Monval, *Soufflot, sa vie, son œuvre, son esthétique*, Paris 1918, p.513.

<sup>22</sup>Sur la récente campagne de restauration au Panthéon, voir H. Baptiste, "Six ans au chevet d'un grand malade, le Panthéon 1983-1989" dans *Le Panthéon, symbole des révolutions*, (*ouvr. cit.*), pp.270-280.

<sup>23</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Rapport (...)*, 13 nov. 1792, pp.11-12.

<sup>24</sup>Voir, *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789*, V *Beaux-arts* par J. Le Breton, présenté par U. van de Sandt, Paris 1989, p.208.

<sup>25</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie (...)* I, p.502.

bibliothèque publique aux Capucines (1785) où la façade dépourvue de baies annonçait un “temple des connaissances” associé — c’est révélateur — au culte des grands hommes. Les “mâles effets” des masses supposaient bien sûr l’affirmation des corps lisses. Les bras du Panthéon présentaient dorénavant d’amples surfaces nues dont la sévérité était à peine adoucie par le maintien des guirlandes de l’entablement. Les contrastes d’ombre et de lumière aidant, ces “grands lisses qui plaisent à l’œil” faisaient ressortir d’autant la colonnade du portique. Cette muralité éloquente, un des signes distinctifs de l’architecture publique, accentuait l’isolement hiératique du temple au sommet de la montagne Sainte-Genève. Le Panthéon y confirmait son statut de monument national. Seulement, là où Soufflot, par une harmonieuse répartition des ouvertures, avait su réaliser une église qui rayonnait sur l’espace urbain, Quatremère instaura une césure qui, grâce aux pleins, suggérait une image d’immuabilité, celle convenant à la dernière retraite des grands hommes. Il avait d’ailleurs prévu, comme pour souligner la fermeture de l’édifice, d’établir tout autour une enceinte boisée qui aurait rappelé les enclos sacrés des sanctuaires antiques<sup>26</sup>.

Eteindre les surfaces du Panthéon affecta la qualité de sa lumière intérieure. Un voile d’ombre recouvrit l’espace des nefs où ne régnait plus désormais qu’un jour amoindri et uniforme. Ce jour qui semblait s’accorder avec le “silence religieux” du local provenait des seules fenêtres hautes : les grandes baies cintrées des tribunes, invisibles de l’extérieur car dissimulées par l’enveloppe de l’édifice, et celles du tambour. Et encore Quatremère prit-il soin d’atténuer leur transparence en y plaçant des verres dépolis. Chercha-t-il par là à déchristianiser davantage le Panthéon ? Il lui importait surtout, on l’a vu, d’“améliorer” l’ancienne basilique : “l’édifice n’a point perdu de sa clarté, s’il y en a moins, elle y est meilleure”<sup>27</sup>. Cette altération répondait à une sensibilité nouvelle concernant la manière d’exprimer le sacré en architecture, de faire sentir au spectateur l’immensité de l’Être Suprême ou, en l’occurrence, la grandeur de la Patrie. De même que l’édifice avait vu ses divisions réduites, au nom d’une unité du caractère, son jour intérieur, grâce à des sources lumineuses indirectes, devenait-il homogène. Boullée et Ledoux, à propos de leurs projets d’église, avaient déjà insisté sur le rôle de la pénombre, capable d’inspirer à l’âme le recueillement, voire même une “frayeur religieuse”<sup>28</sup>. D’après Le Camus de Mézières, plus on interceptait la lumière, plus le “caractère” gagnait en “sérieux”<sup>29</sup>. Ils reprenaient en cela les vues d’un E. Burke sur les effets psychologiques du clair-obscur dans les architectures sublimes<sup>30</sup>, des considérations dont L.S. Mercier se fit aussi l’écho : “il faut que celui qui médite soit entouré de ténèbres. Le jour est importun quand l’âme se replie sur elle-même; il faut la nuit pour se plonger dans ces idées religieuses où l’esprit poursuit la cause étonnante et immuable de tout ce qui est”<sup>31</sup>. A la veille de la Révolution, cet idéal, illustré par Boullée dans les admirables vues intérieures de sa Métropole, connut un début de réalisation avec l’église parisienne de Saint-Sauveur par Poyet. Une nef basilicale assombrie y conduisait à un chœur en abside éclairé au seul moyen d’un oculus zénithal, à l’instar du Panthéon de Rome<sup>32</sup>.

<sup>26</sup>Sur l’enclos sacré et l’implantation urbaine du Panthéon, voir M.K. Deming, *ouvr. cit.*, pp.136-138.

<sup>27</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Rapport (...) 17 nov. 1792*, p.23.

<sup>28</sup>E. L. Boullée, “Essai sur l’art”, dans *L’architecture visionnaire et néo-classique*, textes réunis et présentés par J. M. Pérouse de Montclos, Paris 1993, p.89. Sur Boullée, voir, du même auteur, *Etienne-Louis Boullée*, Paris 1994.

<sup>29</sup>N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780, pp.43 et 67.

<sup>30</sup>Voir, E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), J.T. Boulton, éd., Oxford 1987, p.81 : (Light in building) “I think then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy, /.../ darkness /.../ is known by experience to have a greater effect on the passions than light.”

<sup>31</sup>L. S. Mercier, *Mon bonnet de nuit*, III, Lausanne, 1785, article “temple”, p.233.

<sup>32</sup>Commencé en 1786, cet édifice situé rue Saint-Denis resta inachevé et fut démoli sous la Révolution. Il est connu par une gouache de L.P. Baltard (Musée des Arts Décoratifs, Paris).

Aveugler les nefs de Soufflot ne servit pas seulement à définir le caractère adéquat. Cela revint aussi à bannir la "légèreté", gothique d'esprit, que Quatremère dénonçait à propos du système structurel. Les nouveaux verres dépolis des fenêtres hautes contribuaient d'ailleurs à cacher les arcs-boutants extérieurs. Il faut rappeler comment il évoquait cet "excès de clarté", "incompatible avec le caractère qu'exige une destination grave et religieuse".

L'œil autrefois était fatigué de cette multiplicité de jours, et l'effet de l'architecture y était nul ; rien d'ailleurs n'était plus inutile que ces percées, [...] la lumière s'y combattait de toute part, et détruisait aussi de toute part les masses de la sculpture tant d'ornement que de figures<sup>33</sup>.

On doit le constater : la critique de Quatremère renvoie à ces mêmes effets que Soufflot et Laugier admiraient dans l'espace gothique, près d'un demi siècle plus tôt. Soufflot manifesta tout au long de sa carrière une vive curiosité pour l'architecture gothique, sa spiritualité et la poésie de ses espaces. Dès 1741, dans son fameux *Parallèle des églises gothiques avec les églises modernes* lu devant l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, il notait qu'on y distinguait "comme dans un lointain, mille objets qui tantôt perdus, tantôt retrouvés, donnent aux spectateurs, à mesure qu'ils s'en éloignent ou s'en approchent, des spectacles qui les ravissent à eux-mêmes"<sup>34</sup>. Cette magie visuelle, tributaire de murs "réduits à presque rien", M.A. Laugier la perçut de façon identique. Il se montra sensible aux "massifs légers", aux "percées multipliées à l'infini" et vanta "une bizarrerie, une variété d'aspect qui occupent agréablement la vue et qui produisent le spectacle le plus séduisant"<sup>35</sup>. Or, c'est précisément cette "variété d'aspect" que Soufflot introduisit à Sainte-Geneviève où, à la fois piquants et suaves, les jeux de lumière qu'engendraient les fenêtres ouvertes de tous côtés rehaussaient les nobles ordonnances de colonnes libres déployées sous de hautes voûtes. Transparence rayonnante et majesté s'unissaient ici en une généreuse synthèse, structurellement cohérente, qui fondait le premier temple chrétien de la Nation. Il suffit à Quatremère d'abolir la composante inspirée du gothique pour annihiler l'œuvre de Soufflot en son essence même. Laugier ne l'avait-il pas en quelque sorte anticipé lorsque, dans un des chapitres les plus originaux de ses *Observations sur l'architecture*, il posait le délicat problème des interventions modernes dans les églises gothiques ? Prenant l'exemple de Notre Dame où de grands tableaux "obscurcissent les bas-côtés", comme le représentait Depelchin en 1789, il sommait les architectes de ne point "offusquer" les percées : "détruire ce spectacle, ce serait anéantir le principal mérite de ces églises et faire disparaître leur plus grande beauté"<sup>36</sup>.

Avec son jour amoindri mais stable, le Panthéon évoquait plutôt la façon dont Grecs et Romains éclairaient la *cella* de leurs temples, un sujet auquel Quatremère devait plus tard consacrer une étude<sup>37</sup>. Pour lui, seul l'éclairage zénithal, parce qu'il disciplinait l'action de la lumière, convenait à une lecture recueillie du nouveau décor allégorique ainsi que des monuments commémoratifs destinés à peupler les nefs. A la différence des ensembles confus et labyrinthiques de Saint-Denis ou Westminster, cette galerie d'illustres aurait réactivé une image propre à l'idéal antique : Quatremère prévoyait des statues et des

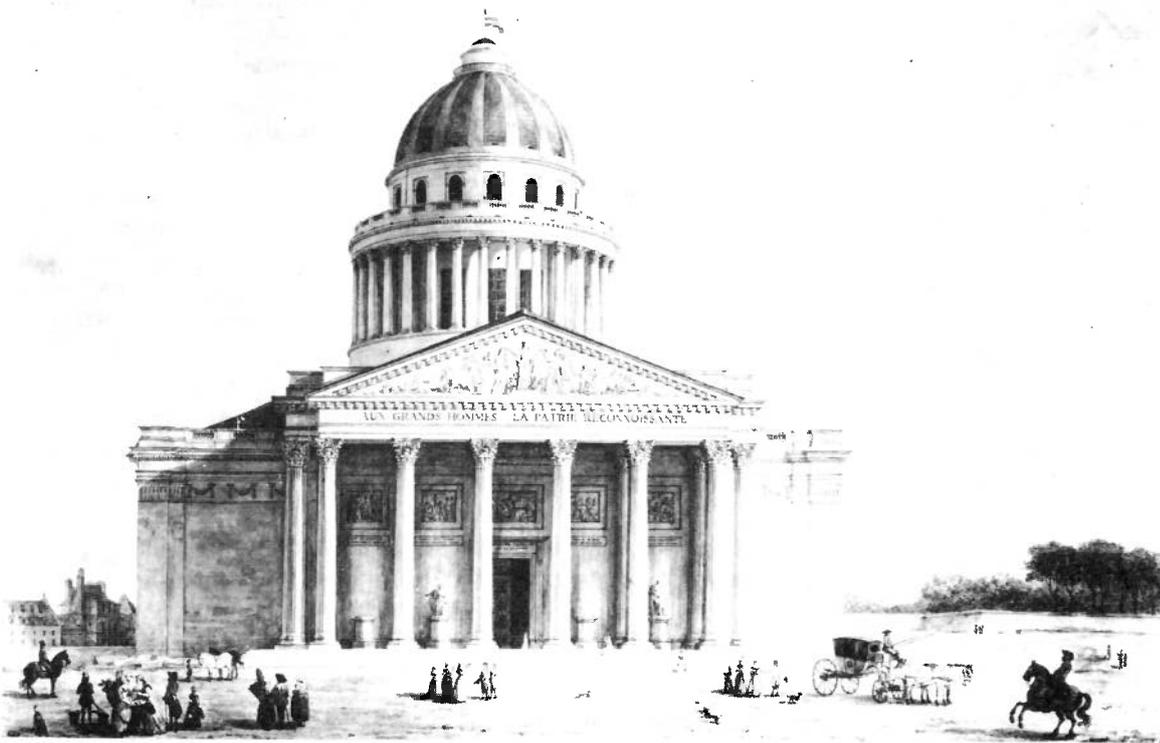
<sup>33</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Rapport (...) 17 nov. 1792*, p.22.

<sup>34</sup>"Mémoire sur l'architecture gothique par M. Soufflot" lu à l'Académie des Beaux-Arts de Lyon le 12 avril 1741, in *L'œuvre de Soufflot à Lyon*, Lyon 1982, p.191.

<sup>35</sup>M.A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye 1765, p.129.

<sup>36</sup>*Id.*

<sup>37</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Mémoire sur la manière dont étaient éclairés les temples des Grecs et des Romains*, Paris 1805.



B. Hilaire, le Panthéon français en l'an II  
(Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes)

bustes répartis entre les colonnes et se découpant sur des fonds de murs pleins et lisses. Il partageait donc l'avis de Boullée qui déplorait qu'à l'église des Invalides, "les principales figures recevaient leur jour par derrière"<sup>38</sup>. C'était d'actualité. La question du jour le plus favorable à l'exposition d'œuvres d'art avait en effet suscité un débat à propos de l'aménagement en musée de la grande galerie du Louvre. On avait alors songé à y obturer des croisées. Enfin, si elle incitait à la méditation, la lumière tombée d'en haut ne manquait pas non plus de placer le temple des grands hommes en relation avec la voûte céleste. Dans un opuscule de l'an III, *Le Panthéon français*, "l'enragé" Varlet, qui sur ce point semble s'inspirer du temple décrit par Mercier dans l'*An 2440*, évoque la "voûte vitrée" du monument "qui laisse voir à l'œil qui s'échappe la grandeur des sphères célestes". Et Varlet d'imaginer des cérémonies patriotiques à l'intérieur du Panthéon, à différentes heures de la journée avec "l'astre du jour nous donnant par degré la lumière"<sup>39</sup>.

<sup>38</sup>E.L. Boullée, *ouvr. cit.*, p.94.

## La pyramide cachée.

Tel que Quatremère l'avait transformé, le "Panthéon français", on l'a montré, témoignait de la récente évolution de l'architecture religieuse. Mais sa fonction, comme son nouvel aspect, fondé sur le contraste entre ses masses aveugles et son noble portique, l'affiliait aussi au genre de la grande architecture sépulcrale, celle que d'innombrables projets — académiques pour les plus importants — illustrèrent tout au long de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. Le plus souvent, à la fois bourbonniens et patriotiques, ils associaient en une même enceinte, à l'image d'un *campo santo*, un cénotaphe ou un temple funéraire dédié à la famille royale et des galeries abritant les tombes individuelles des grands hommes. Formes et expression du caractère y obéissent à des constantes. Il faut donc considérer l'intervention de Quatremère par rapport à ce thème qui, très tôt, imposa la nécessité d'une "architecture sublime" conçue pour émouvoir et faire réfléchir sur l'exemplarité des grands hommes. R. Etlin a bien étudié l'émergence de ce type de dispositif monumental, lié à la mise en place d'une politique d'assainissement des cimetières urbains. Un modèle architectural s'y distingua : la pyramide dotée d'un ou plusieurs frontispices de temple classique. D'une géométrie élémentaire — par conséquent vertueuse — et rappelant la quête d'immortalité des Egyptiens, cette forme devint le motif obligé du monument consacré au souvenir. Déjà présente chez Fischer von Erlach, avec son étonnante "pyramide thébaine" (1721), elle bénéficia de l'effervescence artistique de la Rome piranésienne. Stimulé par l'exemple du tombeau de Caius Cestius, l'imaginaire des architectes français s'en empara<sup>41</sup>. Ainsi, en 1747, Jardin composa-t-il à Rome le projet d'une "chapelle sépulcrale", une pyramide à quadruples portiques corinthiens dont le soubassement était réservé aux cendres des grands hommes ayant "rendu des services signalés à la Patrie". Cette pyramide, avec des variantes, on la retrouve dans quantité de projets et caprices architecturaux chez Hubert Robert, Bellicard, et aussi dans des "fabriques" de jardins paysagers, comme à Maupertuis. Parmi les nécropoles dont elle occupe le centre, on peut citer celle de Desprez (1766) dédiée à Voltaire, Dufourny (1778), organisée autour d'un cénotaphe à la gloire de Henri IV, Capron (1782), Boullée (1785), Fontaine (1786) où il s'agit d'une "pyramide circulaire", Gasse, une version des plus épurées qui remporta le grand prix de 1779. Il faudrait de même mentionner les mausolées de Rousseau (1755), La Guêpière (1757), Neufforge (1777), ou des exemples étrangers tout aussi "parlants" : le "National Monument for Earl Chatham" par J. Paine (1781), des portiques sur plan cruciforme d'où émerge une pyramide conique, et le "Panteon" madrilène, destiné à de hauts dignitaires, par Leonardo Clemente (1808)<sup>42</sup>.

C'est Boullée, fasciné par "l'image triste des monts arides et de l'immutabilité"<sup>43</sup> qu'offraient les pyramides, qui sut transcender le genre pour donner à ses compositions funéraires, dont les masses semblent se fondre avec la nature, un caractère sublime des plus accusés. Ses projets, célèbres, marquent à cet égard un véritable aboutissement. Si l'on tient compte du fait que la pyramide pouvait — comme le suggérait Laugier —

<sup>39</sup>J.F. Varlet, *Le Panthéon français*, Paris, s.d. (1795?) p.4.

<sup>40</sup>Sur ces projets, voir R. Etlin, *The Architecture of Death* (1984) et J.M. Pérouse de Montclos, *Les Prix de Rome, concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1984, en particulier pour les années 1755, 1765, 1767, 1778, 1780, 1787, 1789. Voir aussi D. Rabreau, "L'exaltation du passé national dans les monuments modernes" in D. Poulot, éd., *L'esprit des lieux, le patrimoine et la cité*, Grenoble 1997.

<sup>41</sup>Voir W. Oechslin, "Pyramide et sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIII<sup>e</sup> siècle et ses sources italiennes", *Gazette des Beaux-Arts*, 77, 1971, pp.201-238.

<sup>42</sup>Ces deux projets et d'autres du même genre se trouvent dans *Revolutions architektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, catalogue de l'exposition, Francfort et Munich, 1990. Voir pp.282-283 et 276-277.

<sup>43</sup>E.L. Boullée, *ouvr. cit.*, "Monuments funéraires ou cénotaphes", p.137.

s'assimiler à une "montagne de marbre"<sup>44</sup>, on se rapprocherait ici d'une thématique essentielle, celle du temple classique émergeant de la montagne qui connut des traductions majeures tant dans l'art des jardins de la fin des Lumières (le "rocher" de la folie St.James à Neuilly) que dans les décors des fêtes de la Révolution (Fête de la Fédération à Lyon -1790)<sup>45</sup>. Le syncrétisme même de cette forme idéalisée, audacieuse parce qu'elle combinait des traditions et des cultures distinctes, ne faisait que renvoyer au débat sur les origines de l'architecture. Ne pouvait-on y voir comme le rappel, sinon la démonstration,



P.-A. De Machy, vue du Panthéon avec la statue colossale de la Renommée projetée par Quatremère de Quincy. 1794. (Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes).

d'une possible filiation entre l'architecture égyptienne, issue des grottes naturelles, et l'architecture grecque, dérivée de la cabane primitive ? Sur ce sujet mêlant théorie et histoire, Quatremère avait eu l'occasion de disserter en 1785 pour le prix Caylus<sup>46</sup>. Au Panthéon, il se référa explicitement à l'Égypte au moins deux fois : avec les bas-reliefs

<sup>44</sup>M.A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye 1765, p.241.

<sup>45</sup>Sur ce thème, voir l'article exemplaire de M. Mosser, "Le temple et la montagne : généalogie d'un décor de fête révolutionnaire", *Revue de l'art*, 83, 1989 - 1, pp.21-35.

<sup>46</sup>S. Lavin traite de cet aspect dans son ouvrage sur Quatremère, *ouvr. cit.*, voir notamment pp.2-42.

placés en renforcement de façon à préserver l'intégrité des murs et avec l'idée, non réalisée, de disposer les corps des grands hommes "sous la forme de gaines ou de termes, à la mode des Égyptiens, et adossés contre les murs"<sup>47</sup>. Et sans doute, à l'extérieur, les "grands lisses" obtenus par la fermeture des croisées n'étaient-ils pas sans évoquer les "masses rectilignes" de l'architecture égyptienne dont il louait l'extrême précision et la solidité.

A partir de 1794, Quatremère ne dirigea plus le chantier du Panthéon. La plupart des travaux de sculpture étaient alors achevés. "Panthéonisations" et "dépanthéonisations" se succédèrent à un rythme reflétant l'enchaînement rapide des événements politiques. Et pourtant, le chapitre des transformations du monument n'était pas clos. Au début de 1796, la stabilité structurelle du dôme se vit à nouveau compromise lorsque les piliers de la croisée se lézardèrent. "L'immortalité n'est point en sécurité au Panthéon" décréta Mercier<sup>48</sup>. Il rendait compte de l'émoi que causèrent ces désordres qui semblaient confirmer les sombres présages de Patte. Devant la complexité du problème, due aux conceptions expérimentales de Soufflot, architectes et ingénieurs se mobilisèrent. Il en résulta, sur fond de querelle d'experts, une riche moisson de propositions qui s'efforçaient de répondre à un double défi : "restaurer" l'édifice tout en veillant à l'expression de son caractère.



Ch. De Wailly, projet de transformation du Panthéon, publié dans la *Décade philosophique*, 1797.

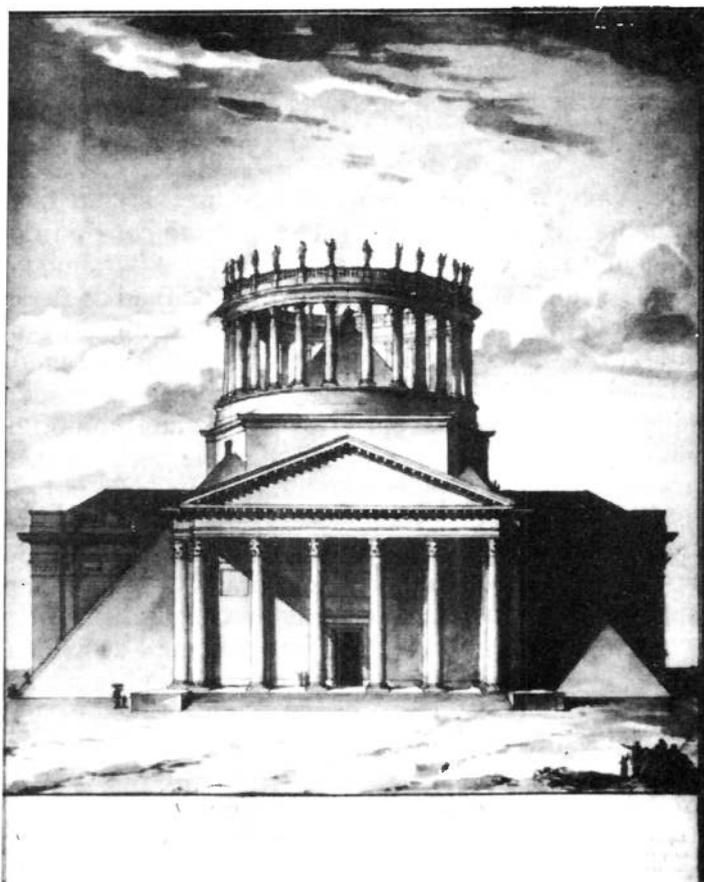
De ces projets qui ont fait l'objet d'une première analyse d'ensemble par J.Guillermé<sup>49</sup> — et où on relève les noms de Brongniart, Giraud, Chalgrin, Gauthey, Petit-Radel, Vaudoyer — on retiendra ici ceux conçus par Ch. De Wailly. L'auteur du "temple dédié aux grands auteurs dramatiques de la Nation", la Nouvelle Comédie inaugurée en 1782 et

<sup>47</sup>A. Chr. Quatremère de Quincy, *Rapport (...) 17 nov. 1792*, p.69.

<sup>48</sup>L.S. Mercier, *Le nouveau Paris*, t. V, p.84.

<sup>49</sup>Sur ce dossier, très technique, qui a longtemps défié les historiens, voir la contribution essentielle de J. Guillermé : "Le Panthéon, une matière à controverse", in *Le Panthéon, symbole des révolutions*, pp.151-173.

actuel théâtre de l'Odéon, s'y montra en effet particulièrement soucieux de faire ressortir la charge symbolique du caractère<sup>50</sup>. Son choix était radical puisqu'il supposait la suppression du dôme. Ne subsistait plus que la colonnade extérieure du tambour où se seraient dressées les statues d'hommes illustres. A la place des trois calottes, De Wailly



Ch. de Wailly, variante du projet de transformation du Panthéon.  
(Collection particulière).

établissait une seule voûte surbaissée reposant sur la corniche des pendentifs de la croisée. Cette coupole, semblable à celle du Panthéon d'Agrippa, n'aurait pas été visible de l'extérieur. Elle n'aurait en aucun cas rivalisé avec les effets pittoresques du ciel jouant à travers la colonnade. Le projet parut dans la *Décade philosophique, littéraire et politique* du 20 décembre 1797<sup>51</sup>, accompagné d'une gravure au trait et d'un long argumentaire.

<sup>50</sup>Sur ce grand architecte, voir M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. de l'exposition, Paris 1979.

<sup>51</sup>“Vues sur le Panthéon Français et moyens de remédier aux effrayantes dégradations qui s'y manifestent, par le cit. Dewailly, architecte, membre de l'Institut”, *Décade philosophique, littéraire et politique*, n°9, 20 déc. 1797, pp.537-541.

Tout indique en réalité qu'il était antérieur à cette date. Dans son *Rapport* du 17 novembre 1793, Quatremère s'en prit à l'idée de supprimer le dôme, qualifiant plusieurs suggestions en ce sens de "mesquine singerie" ou de "puérilité"<sup>52</sup>. Cela prouve assez — il faut le noter — qu'on envisageait un tel "allègement" du Panthéon *avant* que ne resurgissent les problèmes structurels: le projet de De Wailly répondait donc, en premier, à un besoin de raffermir l'identité du monument, d'y proscrire plus nettement l'image d'église. Et si Quatremère y était opposé, c'est qu'il se sentait visé — lui qui tenait tant à l'érection de sa Renommée au sommet du dôme — et que ce couronnement singulier, rien d'autre à ses yeux qu'un "surtout de dessert", affichait une grande liberté d'inspiration par rapport aux conventions classiques. De Wailly proposait là une architecture originale, poétique, celle désignant le "temple de l'immortalité", un thème déjà abordé, sur une autre échelle, par Boullée dans son projet de *Museum* (1783) dont le centre était occupé par un "temple de la Renommée" privé de dôme et, à l'extérieur, pourvu d'une imposante colonnade circulaire. Le monoptère découvert utilisé comme couronnement réapparaît dans le décor monumental du *Triomphe de Paul Emile* par Carle Vernet (1789) où se profile une sorte de capitole préfigurant le parti de De Wailly, le "temple de l'immortalité" au Champ de Mars par Tassy (1793) ou encore le "temple aux quatorze armées" de Voinier (1795)<sup>53</sup>.

De Wailly réemploya ce motif dans une variante inédite de son projet d'allègement du Panthéon<sup>54</sup>. Sa composition est saisissante car l'édifice s'y mue en pyramide. Déjà, le dessinateur Lagrenée-fils avait-il inclus une pyramide, celle de Cestius, dans le paysage romain imaginaire qu'il disposa en toile de fond de sa description de la panthéonisation de Voltaire (1791). Elle s'y dressait à proximité du portique. Ici, elle fusionne avec le Panthéon. Témoignant d'une parfaite maîtrise des moyens formels et d'une géométrie tendant à l'abstraction, le projet s'impose avec évidence tant il dévoile le modèle qui jusque-là restait sous-jacent. Au "temple de l'immortalité", exposé aux nuées, s'ajoutait donc la pyramide à frontispice de temple corinthien. En piranésien inspiré, De Wailly renouait avec la "chapelle sépulcrale" de Jardin et la lignée de projets qui depuis avait illustré ce thème. "La pyramide est convenable au genre de cet édifice" précise De Wailly en note ; "elle est aussi le symbole de l'immortalité". De fait, dédiée ici non pas à un seul despote, mais à la communauté des grands hommes de la Nation, cette forme semblait — enfin — garantir la pérennité du monument, à l'image des pyramides d'Egypte qui avaient bravé les "ravages du temps". Tout comme l'absence du dôme dénotait un programme civique, la pyramide quadrangulaire modifiait le plan en lui ôtant la forme d'une croix. Les espaces alors gagnés à chaque angle auraient permis d'aménager, sur les diagonales, des locaux culturels annexes pouvant accueillir jusqu'à cent effigies. Expression du caractère et stabilité de l'édifice trouvaient ainsi une réponse commune résultant d'une prise en compte globale du monument. Point d'"enseigne" eut été nécessaire. Il faut en outre reconnaître au projet sa force plastique avec, notamment, l'idée de placer aux angles

<sup>52</sup>Voir A. Chr. Quatremère de Quincy, *Rapport III (...) 17 nov. 1792*, pp.60-62.

<sup>53</sup>Le tableau de Carle Vernet, présenté au Salon de 1789, se trouve aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art (New York). Voir, J.F. Heim, Cl. Béraud et Ph. Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799*, Paris 1989, pp.373-374.

Le temple de Tassy, analogue au "Temple dédié à la Liberté projeté sur les ruines de la Bastille" par J.L. Prieur, constitua, devant l'Ecole militaire, la sixième station de la Fête de l'Unité et de l'Indivisibilité de la République. Il s'agissait d'un "monument funèbre des guerriers morts pour la Patrie". Au-dessus de l'entrée - il faut le remarquer - était inscrit : "Leur cendre attend ici l'honneur du Panthéon". Le thème de la colonnade circulaire était ainsi, déjà, associé au Panthéon où, République oblige, les "Grands Hommes" devaient accueillir les "Héros". Voir la reproduction dans V.N. Jouffre, *Fêtes et Révolution*, cat. de l'exposition, Paris 1989, p.139. Pour Voinier, qui proposait d'établir un arc monumental à l'entrée des Champs Elysées en réutilisant les bureaux d'octroi élevés là par Ledoux, voir J.P. Mouilleseaux et A. Jacques, *Les architectes de la Liberté*, Paris 1988, pp. 130-132.

<sup>54</sup>Je remercie MM. Bertrand Gautier et Bertrand Talabardon de la galerie Talabardon, Paris, et M. Daniel Rabreau qui m'a signalé ce projet composé d'un plan, d'une coupe et d'une élévation.

de la pyramide des escaliers qui se seraient directement raccordés à ceux que Soufflot avait établis à la base du tambour, dans les pans coupés. En permettant de monter au temple supérieur dont la colonnade aurait environné une statue de l'Immortalité, ils soulignaient la dynamique ascensionnelle de la pyramide qui, d'après Laugier, "en se terminant en pointe vers le ciel exprimait en quelque sorte le transport de l'âme vers les régions éthérées par sa séparation d'avec le corps"<sup>55</sup>. Et en cela appuyaient-ils le lien symbolique entre le temple et le ciel — c'est-à-dire la nature — que traduisait déjà l'ouverture du couronnement. Leur signification rappelait le projet d'un "pavillon des Sciences et des Arts" dédié à Catherine II (1773) : au centre d'une colonnade circulaire partiellement intégrée au corps de bâtiment, véritable temple à ciel ouvert, De Wailly dressait une statue de Minerve accessible par un immense degré convexe. Enfin, trait poétique que n'auraient pas renié Boullée ou Ledoux, la pyramide imaginée par De Wailly faisait comme matérialiser celle que dessinaient les puissantes ombres à 45° portées sur les surfaces nues des bras latéraux.

Mais le plus révélateur, sur le plan de la compréhension des formes et de leurs parentés est que cette architecture métaphorique renvoie en fin de compte au projet de Soufflot pour Sainte-Geneviève, plus exactement à sa version de 1764. Au dôme hémisphérique s'y substituait en effet un couronnement constitué d'un cône tronqué à degrés portant une statue centrale. Une telle évocation de la pyramide, bien dans le genre qu'affectionnaient les piranésiens français, caractérisait par son éloquente plasticité la sépulture de la Sainte patronne de Paris<sup>56</sup>. Et la même année, on s'en souvient, un "citoyen désintéressé" suggérait de créer là, dans ce temple royal "digne des plus beaux jours d'Athènes et de Rome", un "Elysée chrétien" consacré à la mémoire des grands hommes.

---

<sup>55</sup>M.A. Laugier, *ouvr. cit.*, p.241.

<sup>56</sup>Sur le projet de 1764 pour Sainte-Geneviève, voir D. Rabreau, dans *Le Panthéon, symbole des révolutions*, pp.86-88.