MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

L'art de l'architecture : Horace, Germain Boffrand et Robert Morris

Simona Gîrleanu

10.58048/2263-7664/585

Littérature comparée et Esthétique(s)

Cet article prend appui sur deux écrits d'architecture qui se présentent comme des applications de l'*Art poétique* d'Horace à l'art de bâtir, à savoir le traité de l'architecte Germain Boffrand, *Le Livre d'architecture,* paru en 1745 et le poème *The Art of Architecture*, attribué au théoricien de l'architecture Robert Morris, publié sans nom d'auteur en 1742. Même si bien des éléments justifieraient cette mise en regard, les deux textes n'ont jamais fait l'objet d'une étude de littérature comparée. À notre connaissance, ces écrits n'ont été rapprochés que de manière très ponctuelle, dans une perspective d'histoire de l'architecture.

Cette comparaison des arts poétiques nous permettra donc de décrire l'impact de l'*Art poétique* d'Horace sur le dialogue entre architecture et littérature au milieu du XVIIIe siècle, ainsi que les bouleversements qu'il produit dans la pensée architecturale de la deuxième moitié des Lumières. Une présentation des contextes nationaux de la réflexion architecturale en France et en Grande-Bretagne nous aidera à mieux saisir l'enjeu de cette double reprise de l'*ut pictura poesis* et les rapports qui se tissent entre ces théories et ce que l'on a parfois appelé « le beau idéal » ou encore « le beau essentiel ».

Cet article prend appui sur deux écrits d'architecture qui se présentent comme des applications de *L'Art poétique* d'Horace à l'art de bâtir, à savoir le traité de l'architecte Germain Boffrand, *Le Livre d'architecture,* paru en 1745, et le poème *The Art of Architecture*, attribué au théoricien de l'architecture Robert Morris, publié sans nom d'auteur en 1742. Même si bien des éléments justifieraient cette mise en regard, les

deux textes n'ont jamais fait l'objet d'une étude de littérature comparée. À notre connaissance, ces écrits n'ont été rapprochés que de manière très ponctuelle, dans une perspective d'histoire de l'architecture, au début de l'édition anglaise du traité de Germain Boffrand[1].

Or, une telle étude de cas permet d'apporter des éléments de réponse aux questions formulées par Joëlle Prungnaud dans la dernière mise au point sur l'axe « littérature et architecture » dans les recherches de littérature comparée :

Le célèbre vers d'Horace, […] peut-il être transposé dans un art voisin pour se transformer en *ut architectura poesis* ? En d'autres termes, dans quelle mesure les architectes ont-ils pu trouver un modèle dans la littérature ? […] Peut-on établir des correspondances d'ordre esthétique et stylistique entre littérature et architecture[2] ?

Cette comparaison des arts poétiques nous permettra donc de décrire l'impact de l'*Art poétique* d'Horace sur le dialogue entre architecture et littérature au milieu du XVIIIe siècle, ainsi que les bouleversements qu'il produit dans la pensée architecturale de la deuxième moitié des Lumières. Une présentation des contextes nationaux de la réflexion architecturale en France et en Grande-Bretagne nous aidera à mieux saisir l'enjeu de cette double reprise de l'*ut pictura poesis* et les rapports qui se tissent entre ces théories et ce que l'on a parfois appelé « le beau idéal » ou encore « le beau essentiel ».

Pour cerner les interférences entre littérature et architecture, il convient de souligner d'emblée que :

> [le] discours *de* l'architecture (celui des professionnels de la discipline) […] prend appui sur des moules rhétoriques, sur des modèles littéraires pour transmettre des données techniques et théoriques[3].

C'est précisément ce phénomène de greffage du discours des professionnels de l'architecture qui se situe au cœur de notre réflexion.

L'émergence de la théorie du *caractère* : vers une esthétique de l'effet

Germain Boffrand (1667-1754) fait paraître son *Livre d'architecture* à la fin d'une carrière bien remplie. Son ouvrage, comme celui de l'architecte britannique James Gibbs, publié en 1728, regroupe les plans les plus significatifs de l'architecte, ainsi que son œuvre bâtie. La description de ces différents édifices est précédée par des « réflexions sur les principes généraux de l'architecture et sur ce qu'on appelle le bon goût dans cet art[4] ». Premier architecte du roi et inspecteur général des Ponts et Chaussées, Boffrand avait pourtant reçu une formation solide d'homme de lettres et se plaisait à composer des comédies[5]. En témoignent son dialogue permanent avec Horace dans le *Livre d'architecture*, l'usage du latin et de la rhétorique dans la formulation d'une nouvelle théorie de l'architecture.

Surtout, cette reprise d'Horace est à comprendre dans un contexte particulier. Entre 1720 et 1740, l'architecture classique est en pleine crise, d'où une pléthore de théories changeantes du Beau durant cette période[6]. En outre, les architectes travaillent à la même époque à faire admettre leur art parmi les *arts libéraux*, battant en brèche l'idée formulée par l'abbé Batteux en 1746 que l'architecture ne fait pas partie des arts d'imitation, au même titre que la poésie, la peinture ou la sculpture. Dans ce débat, le recours à l'*Art poétique* d'Horace et l'application de l'*ut pictura poesis* à l'architecture est un argument de taille[7] qui permet de consolider la position de cet art et d'affirmer le statut de la profession elle-même[8].

Le *Livre d'architecture* se présente de manière singulière, le texte bilingue (français et latin) avance sur deux colonnes. La version latine, qui appartient également à Boffrand, est postérieure à la version française, car la réflexion prend forme à partir de 1734 dans une série de discours tenus à l'Académie Royale d'architecture, dont il est membre depuis 1709. Selon Caroline Van Eck, il s'agit du dernier traité dans la tradition vitruvienne[9]. Le chapitre dédié à *L'Art poétique* d'Horace comporte une mise en page particulière : des paragraphes entiers de l'auteur latin suivis de la traduction française, également de la main de Boffrand, interrompent systématiquement les propos de l'architecte. Il s'en dégage une impression très forte de dialogue avec l'héritage antique. Horace est convoqué à chaque instant, comme un guide.

La version latine du texte ne présente pas de déviation majeure par rapport au texte français, sauf quelques différences au niveau de la terminologie et des métaphores

utilisées. Par endroits, les termes utilisés rappellent l'*Art d'édifier* (*De re aedificatoria*) d'Alberti[10]. Au niveau de la partie qui nous concerne de plus près, Boffrand traduit les citations d'Horace de manière assez libre, introduisant des termes nouveaux, tel *édifice* et *caractère*, qui prendront toute leur importance dans le cadre théorique qu'il est en train d'élaborer. Comme le remarque Werner Szambien, « cet essai [...] est une véritable exégèse du poème [d'Horace] qui procède en paraphrasant des extraits de la lettre "*Ad Pisones*" pour ensuite les commenter[11] ».

La démarche de Boffrand, à savoir sa recherche des principes du bon goût et de la beauté, participe pleinement des débats qui animent l'Académie Royale d'architecture au début du XVIIIe siècle. Lorsqu'il définit « le bon goût » comme « la faculté qui distingue l'excellent d'avec le bon[12] », à partir des principes dérivés de la nature et de l'histoire, et qu'il se tourne vers l'héritage antique de l'architecture, Boffrand prend le parti des Anciens dans la Querelle des Anciens et des Modernes[13]. Pour lui, le bon goût renvoie aux principes développés par les Grecs au fil du temps : la belle proportion, la convenance, la commodité, la sûreté, la santé et le bon sens[14]. Mais il y a davantage. L'architecte reprend également à son propre compte le raisonnement des Modernes, car il ne pense pas que les proportions fixes garantissent un beau résultat. Pourtant, à la différence de Perrault, il ne croit pas non plus que la science moderne puisse fournir la solution à des problèmes de design[15]. Il se tourne en revanche vers Horace et décide d'appliquer pour la première fois à l'architecture les préceptes de cet art poétique[16].

Lorsqu'il démarre sa réflexion en comparant un édifice, non à un poème comme on pourrait s'attendre, mais à un théâtre, Boffrand caresse un grand projet :

> L'architecture, quoiqu'il semble que son objet ne soit que l'emploi de ce qui est materiel, est susceptible de differens genres qui rendent ses parties, pour ainsi dire, animées par les différents caracteres qu'elle fait sentir. Un édifice par sa composition exprime comme sur un théâtre, que la scène est pastorale ou tragique, que c'est un temple ou un palais, un édifice public destiné à certain usage, ou une maison particulière. Ces différents édifices par leur disposition, par leur structure, par la manière dont ils sont décorés, doivent annoncer au spectateur leur destination ; et s'ils ne le font pas, ils pechent contre l'expression, et ne sont pas ce qu'ils doivent être. Il en est de

> même de la poësie : il y en a de différents genres, et le stile de l'un ne convient pas à l'autre[17].

La disposition, la structure et la décoration des édifices doivent donc annoncer au spectateur la variété des destinations architecturales. Ce passage contient *in nuce* la nouvelle théorie du *caractère* qui bouleversera la réflexion théorique de la deuxième moitié des Lumières. La notion, telle qu'elle est développée par Boffrand et plus tard par Jacques-François Blondel, représente la qualité esthétique la plus importante d'un édifice. Le *caractère* a un impact intellectuel ou émotionnel sur le spectateur et se base sur l'harmonie (la convenance) entre la forme d'un édifice et sa fonction ou la personnalité de son occupant[18]. Comme le remarque Werner Szambien, le *caractère* a une double signification qui renvoie « à la fois [à] un des objectifs de la création architecturale – il s'agit de doter un édifice de caractère – et [à] l'une des qualités de l'œuvre – qui a du caractère[19] ». Ainsi, *l'ut pictura poesis* étendu au domaine de l'architecture donne naissance à une esthétique de l'effet[20].

À part ce rapprochement lourd de l'avenir entre un édifice et un théâtre, il convient également de souligner dans cet extrait la comparaison entre les différents types d'édifices et les différents genres et styles des poèmes. Ce parallèle ne sera pas développé à ce moment, mais seulement utilisé pour motiver son choix de l'*Art poétique* d'Horace.

Boffrand est d'ailleurs un des premiers auteurs à utiliser systématiquement le terme « style » pour décrire l'architecture. Cette tendance commence en 1714 en Grande-Bretagne et plus tard, vers 1750, en France[21].

Les analogies entre l'art poétique et l'art architectural restent pourtant rares sous la plume de Boffrand et font parfois l'objet d'une interprétation, notamment lorsqu'il enchaîne après un passage d'Horace qui traite de l'*incipit* d'un poème par une réflexion sur l'entrée d'un palais[22] ou lorsqu'il utilise le mot *ouvrage* pour qualifier les productions des deux arts[23].

Les historiens de l'architecture s'accordent à dire que Boffrand n'adopte pas l'ordre du poème d'Horace[24]. Pourtant, une lecture attentive au jeu des citations et à la manière dont elles accompagnent le texte de l'architecte permet de nuancer cette position. Sur

les seize pages dédiées à *l'Art poétique*, Boffrand cite Horace en suivant l'ordre exact du poème presque la moitié du temps. Ce n'est que dans la deuxième partie de son chapitre que Boffrand, fort de ces acquis, arrive à exposer sa propre réflexion et à ne plus prendre appui à chaque étape sur la pensée d'Horace.

La partie dédiée à la doctrine des ordres d'architecture est particulièrement libérée des références au texte latin. Elle se distingue en outre par une nouvelle référence au parallèle architecture – littérature : « Les ordres d'architecture employés dans les ouvrages des Grecs et des Romains, sont pour les differens genres d'édifices, ce que les differents genres de poësies sont dans les differents sujets qu'elle veut traiter[25] ».

Sur ce point, la version latine est plus révélatrice : « *ut ars poëtica [...] ita architectura ordines* ». Selon Caroline Van Eck, les ordres d'architecture, comparés aux genres littéraires, renvoient ici à l'importance du *decorum* dans la conception et la décoration d'un édifice, de la même manière dont la doctrine des *genera dicendi* conçoit les modalités de style.

En rapport avec les ordres d'architecture, il convient également de souligner que Boffrand donne une nouvelle interprétation de la proportion. Elle n'est plus décrite comme une réflexion des proportions divines de l'univers, mais l'architecte la fait rentrer de plain-pied dans cette nouvelle esthétique de l'effet. Aussi Boffrand renverse-t-il la tradition vitruvienne : c'est l'expression qui détermine le choix d'un ordre, la distribution des parties et la décoration, et non plus vice-versa[26] !

Comme nous explique Caroline Van Eck, l'entreprise de Boffrand se distingue de la plupart des reprises françaises de *l'ut pictura poesis* parce qu'il applique les principes d'Horace à l'architecture et non pas à la peinture. On ne met donc plus en avant le concept d'imitation (qui domine chez Roger de Piles et l'abbé Batteux), mais la convenance et, surtout, le caractère ! C'est par l'expression du caractère que l'architecture transcende sa nature inanimée, matérielle, c'est elle qui la relie aux autres arts[27].

Même si Boffrand traduit les termes d'Horace par des termes architecturaux, notamment *verba* (parties) et *syllaba* (profils), même s'il compare les parties décoratives d'un bâtiment (profils, moulures) aux mots d'un poème, l'architecte ne va pas jusqu'à affirmer

que l'architecture est un langage[28] ! Pour cela, il faudra attendre la théorie de *l'architecture parlante*, dont Boullée et Ledoux formuleront les développements vers la fin du siècle[29].

En revanche, la position de Boffrand est plus subtile et permet de faire ressortir les moyens d'expression propres à l'architecture, à savoir le traitement de l'espace, la décoration ou les ordres. La poésie et l'architecture se ressemblent parce que les deux arts veulent produire une composition expressive[30]. En définitive, les parallèles architecture – littérature ne sont pas approfondies par Boffrand car pour lui l'enjeu est ailleurs : il cherche un modèle afin de se forger une identité.

Un architecte poétique ou un poète architectural ?

Quelques années avant le *Livre d'architecture* paraît en Grande-Bretagne un poème anonyme intitulé *The Art of Architecture, a Poem in Imitation of Horace's Art of Poetry*. Longtemps attribué à John Gwynn, un autre architecte et théoricien des Lumières connu surtout pour ses réflexions sur l'urbanisme londonien, *The Art of Architecture* a été associé au nom de Robert Morris seulement vers 1990, lorsque les historiens de l'architecture se sont penchés sur le style du poème et sur les théories architecturales énoncées. Il est apparu ainsi que l'auteur des *Lectures on Architecture* (1734 et 1736), d'*Essay upon Harmony as it relates chiefly to Situation and Building* (publié également sans nom d'auteur en 1739) et du poème *The Art of Architecture* (1742) ne pouvait être que le théoricien de l'architecture Robert Morris (1703–1754[31]).

Si dans le *Livre d'architecture* nous avons vu apparaître de manière systématique la pratique de la citation, chez Robert Morris, nous avons une relation d'*hypertextualité*, car il s'agit d'une véritable transposition de *l'Art Poétique* d'Horace. Cette adaptation très libre du l'*Épître aux Pisons* en retient seulement les séquences importantes : le peintre maladroit en *incipit*, la description du poète fou, le cas échéant l'architecte fou, qui clôt le poème, ainsi que le paragone des arts. D'ailleurs, dans l'*Avant-Propos*, Morris se qualifie d' « architecte poétique » ou de « poète architectural » et s'excuse s'il a pris trop de libertés avec le poème d'Horace. En même temps, il attire l'attention sur le caractère sérieux de sa reprise à une époque où l'on multiplie les adaptations satiriques d'Horace, dont il énumère la satire ménipéenne *The Art of Cookery in Imitation of Horace's « Art of*

Poetry » (1709) de William King et la satire *Harlequin-Horace : or the Art of Modern Poetry* (1731) de James Miller. À part les œuvres d'Homère et de Virgile, l'*Art poétique* d'Horace est le texte classique le plus parodié au début du XVIIIe siècle en Angleterre. Destinés à un public éclairé, ces poèmes supposent une grande familiarité avec l'*Art poétique* d'Horace car ils essaient de transposer les préceptes du poète latin à un autre domaine[32].

Pour son poème didactique, Robert Morris fait appel à une forme prosodique traditionnelle, notamment le distique héroïque formé de pentamètre iambique. Les couplets sont pour la plupart autonomes, sauf quelques utilisations de l'enjambement.

The Art of Architecture constitue la somme des principes théoriques énoncés par Morris dans ses nombreux écrits sur l'architecture. Son œuvre participe du mouvement néo-palladien au début des Lumières en Grande-Bretagne où l'on assiste à un rejet systématique du baroque à travers la critique des architectes tels Nicholas Hawksmoor, Thomas Archer et Sir Christopher Wren. Le désir de forger un style national, rationnel, anime un groupe composé de Shaftesbury, Lord Burlington, Colen Campbell et Robert Morris, qui a pourtant une position nuancée par rapport à ces autres adeptes fervents de la renaissance palladienne[33] par son admiration de Wren et de James Gibbs[34]. Leur but est de concevoir et d'imposer une architecture qui réconcilie les préceptes antiques avec les principes modernes et les exigences du climat anglais, l'harmonie des parties avec les proportions dérivées des lois de la nature, et la hiérarchie de la décoration et de la proportion avec les demandes pragmatiques de la construction en masse. En outre, Dan Cruickshank explique la volonté des néo-palladiens de renouer avec la théorie rationnelle de la beauté platonicienne, telle qu'elle est reprise en France par Descartes, en l'intégrant dans le courant émergent de la philosophie anglaise rationaliste. Après 1725, le mouvement entre dans une deuxième phase et il incombe à Robert Morris de formuler ses bases théoriques[35].

Selon Gerard Beasley, il n'est pas possible de savoir si Morris a fait le voyage d'Europe ou s'il connaissait une langue étrangère. Ses opinions dérivent d'auteurs plus connus, tels Shaftesbury, Joseph Addison ou Francis Hutcheson. On pense également qu'il avait lu et assimilé les travaux de Palladio, Roland Fréart de Chambray, et du savant hollandais Lambert Ten Kate. Généralement, les écrits de Morris sont considérés comme présentant

la vision la plus substantielle et la plus cohérente de l'architecture britannique de la première moitié du XVIIIe siècle. Sa contribution la plus intéressante à la théorie architecturale est représentée par un système modulaire de construction basé sur les sept proportions géométriques idéales, utilisable pour chaque type de bâtiment[36].

The Art of Architecture reprend les thèses néo-palladiennes, telles qu'elles étaient véhiculées dans l'entourage du Lord Burlington : respecter les préceptes de la doctrine antique ; rechercher la simplicité et la grâce ; faire attention à la convenance ; s'en tenir à la symétrie, à la cohérence et à l'harmonie des parties pour la beauté et l'unité de l'œuvre. Pour bien construire, il faut étudier et imiter la nature, en se laissant guider par l'imagination. Comme Horace et Boffrand, Morris refuse aussi de trancher dans le débat entre *art* et *nature*.

Dès l'*incipit*, le poème met l'accent sur la spécificité de l'architecture, tout en reprenant les passages les plus célèbres d'Horace :

> *Should you, my Lord, a wretched picture view;*
> *Which some unskilful copying-painter drew,*
> *Without design, intolerably bad,*
> *Would you not smile, and think the man was mad?*
> *Just so a tasteless structure; where each part*
> *Is void of order, symmetry, or art :*
> *Alike offends, when we the mimic place ;*
> *Compare with beauty, harmony, or grace.*[37]

La comparaison du peintre et du poète a été naturellement remplacée par le parallèle entre un peintre et un architecte. Surtout, l'accent n'est plus mis, comme chez Horace, sur la validité de l'imitation, mais sur la conception et la combinaison des parties. L'œuvre architecturale est une structure où tout doit se tenir.

Pour ce qui est du *paragone* des arts, l'auteur rapproche à plusieurs reprises l'architecture de la peinture, notamment pour expliquer que les deux arts demandent d'être admirés dans les meilleures conditions possibles : « *Building, like painting, proper point of sight / Requires to view it, in its clearest light* [38] ». Étonnamment, l'architecture n'est jamais comparée à la poésie.

Au milieu du poème, Morris fait apparaître la référence aux *Sister Arts* qu'il relie à une idée du « beau essentiel », pour reprendre le titre du traité publié par Charles-Estienne Briseux quelques années plus tard :

> *Would you the Sister-Arts improve in schools ?*
> *In sculpture follow Rysbrack's chosen rules ;*
> *[…] In musick, Handel's graces are divine.*
> *If to adapt your fabrick, you would choose*
> *To suit the builder's genius, or his use:*
> *Consider well his station, birth, or parts,*
> *And make for each the quintessence of arts.*[39]

Une fois encore, la dimension didactique est mise en avant. Placé sous l'épigraphe d'Ovide selon laquelle l'étude des belles-lettres adoucit les mœurs, le poème veut instruire son lecteur en énonçant les préceptes d'un art de faire de l'architecture. Morris se préoccupe de la qualité de l'enseignement de l'architecture et critique, à plusieurs reprises, les architectes contemporains. L'œuvre architecturale doit être réalisée en accord avec sa destination, notamment avec la personnalité et la position sociale de son commanditaire. L'usage compte parmi les règles les plus importantes[40].

Le concept de convenance est particulièrement intéressant car il est enrichi d'une vision picturale de l'emplacement (*situation*), propre à Robert Morris : un édifice doit prendre place naturellement dans le paysage qui l'entoure et, inversement, chaque lieu appelle sa propre solution architecturale. Il faut donc adapter les ordres d'architecture au climat et au lieu d'emplacement du futur édifice : « *Thus every spot assumes a various face / And decoration varies with the place* [41] ». Selon David Leatherbarrow, à travers ce concept de *situation*, Morris offre une réinterprétation de la théorie du « caractère » et se prononce sur la question du style architectural[42]. L'emplacement devient ainsi la partie la plus importante de la forme architecturale. L'artiste doit travailler *avec* la nature plutôt que dans son cadre. Avant d'ériger un édifice, il revient à l'architecte d'examiner le terrain en détail pour se laisser imprégner de l'esprit du lieu, de sa forme innée[43].

Par ailleurs, il convient de rappeler la description de l'architecte proposée par Morris. Fin connaisseur de la société, doté de connaissances encyclopédiques, l'architecte, qui est la

source de tout savoir, est au service de ce qu'on pourrait appeler la *magnificence publique* ou « l'art de cour », selon l'expression de Daniel Rabreau[44]. Comme en poésie, on ne saurait accepter la médiocrité en architecture. À l'instar du poète chez Horace, l'architecte se revendique d'Orphée et d'Amphion car il détient le pouvoir magique de soumettre la pierre à ses désirs :

> *On that alone, on nature's perfect plan,*
> *I form my system, as I first began.*
> *[…] So Orpheus, once by more than human sway,*
> *Tam'd savage beasts, or men as wild as they ;*
> *And when Amphion, built the Theban Wall,*
> *The stones, by magick power, obey'd his call*[45].

Une critique virulente des architectes fous vient clore le poème pour faire pendant à l'*Art poétique* d'Horace.

Confrontations

Il n'est pas sûr que Boffrand ait eu connaissance du poème de Robert Morris. Pourtant, Emil Kaufmann, auteur de recherches pionnières sur les œuvres de Boullée et Ledoux, attire l'attention sur plusieurs similarités entre les terminologies utilisées par les deux auteurs, notamment en ce qui concerne le terme d'« enchaînement » (*concatenation*) que Morris utilise également dans un autre traité, *Rural Architecture* (1750[46]).

Mais la coïncidence chronologique et la reprise du même modèle suffisent, à notre avis, pour justifier cette mise en parallèle. Cette double étude de cas montre de manière exemplaire comment les architectes ont fait appel aux modèles littéraires pour affirmer le statut de l'architecture en tant qu'art et le statut de la profession elle-même. Ce faisant, l'*ut architectura poesis* est parfois resté à l'arrière-plan de ces nouveaux arts de faire.

Une première différence entre ces reprises de l'*ut pictura poesis* est celle du moyen d'expression : Boffrand choisit le médium de prédilection pour tenir un discours sur la discipline et la profession appelée à l'exercer[47], tandis que Morris retient la forme du

poème dramatique, qui n'aurait peut-être pas été la plus attirante pour le public anglais de l'époque qui manifestait un véritable engouement pour la science[48].

Dans *The Art of Architecture*, Morris cherche un modèle pour mieux le contourner, car il se sent plus proche de la peinture que de la poésie. En revanche, le tour de force de Boffrand est de faire de l'*ut pictura poesis* la clé de voûte de sa réflexion théorique, tout en gardant à l'esprit les moyens d'expression propres à son art ! La théorie des caractères apporte un véritable renouveau à la réflexion architecturale des Lumières, car elle contient en germe « certains aspects de l'esthétique moderne[49] ».

Considérée dans la longue durée, la notion de *caractère* permettrait effectivement d'établir des correspondances d'ordre esthétique et stylistique entre architecture et littérature, comme il ressort de l'histoire des échanges franco-britanniques pendant la deuxième moitié des Lumières[50]. Le comparatiste se trouve en effet bien placé pour observer de tels phénomènes.

Faute d'une étude plus poussée de l'ensemble des écrits architecturaux et littéraires de Robert Morris, on ne peut que reprendre la conclusion de David Leatherbarrow dans un article paru il y a plus de vingt ans : il était plutôt un compilateur, un organisateur d'idées, qu'un théoricien d'architecture à part entière. Ses écrits peuvent être vus comme un baromètre des idées contemporaines sur l'architecture[51].

Mais ce qui explique la différence de retentissement des deux transpositions d'Horace est peut-être ailleurs. Par-delà les différences dans la présentation matérielle des deux textes, on peut déceler une raison supplémentaire. Alors que Morris reste fidèle aux principes palladiens et organise l'activité architecturale à partir de l'harmonie de la nature, des proportions divines de l'univers, chez Boffrand, nous avons le retournement qui permet d'engager l'avenir : une réévaluation du sujet qui regarde l'architecture !

Bibliographie

Corpus

Germain Boffrand, *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les*

pays étrangers, Paris : Guillaume Cavelier, 1745.

Robert Morris, *The Art of Architecture, a Poem in Imitation of Horace's Art of Poetry*, Londres : R. Dodsley, 1742.

Études et articles

John Archer, « Character in English Architectural Design », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 12, n° 3, 1979, p. 339-371.

Gerald Beasley, « Morris, Robert (1703–1754) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/19317, consulté octobre 2009.

Marie-Madeleine Castellani, Joëlle Prungnaud, « Introduction », *in* Marie-Madeleine Castellani, Joëlle Prungnaud, Éds., *Architecture et discours*, Villeneuve d'Ascq, Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2006, p. 9-15.

Dan Cruickshank, « An English Reason: Theories behind the Formation of a Rational Architecture, 1712–1750 », *The Architectural Review*, vol. 173, n° 1034, 1983, p. 49-58.

Caroline Van Eck, « Introduction », *in* Germain Boffrand, *Book of Architecture Containing the General Principles of the Art and the Plans, Elevations and Sections of Some of the Edifices Built in France and in Foreign Countries* [1745], traduction David Britt, Aldershot : Ashgate, 2002, p. XI-XXVI.

Michel Gallet, « Germain Boffrand », *Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 72-79.

Jörg Garms, « Boffrand », *in* Michel Gallet, Jörg Garms, Éds., *Germain Boffrand (1667-1754), l'aventure d'un architecte indépendant,* Paris, Herscher, 1986, p. 22-143.

Eileen Harris, Nicholas Savage, *British Architectural Books and Writers 1556-1785*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Tanis Hinchcliffe, « Robert Morris, Architecture, and the Scientific Cast of Mind in Early Eighteenth-Century England », *Architectural History*, vol. 47, 2004, p. 127-138.

David Leatherbarrow, « Architecture and Situation: A Study of the Architectural Writings of Robert Morris », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 44, n° 1, 1985, p. 48-59.

Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs du siècle des Lumières*, Paris, Parenthèses, 1988.

Henry Power, « Virgil, Horace and Gay's Art of Walking the Streets », *The Cambridge Quaterly*, vol. 38, n° 4, 2009, p. 338-367.

Joëlle Prungnaud, « Littérature et architecture », *in* Anne Tomiche, Karl Zieger, Éds., *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 119-128.

Daniel Rabreau, « Architecture », *in* Michel Delon, Éd., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 100-106.

Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle* , Paris, Éditions du Patrimoine, 2008.

Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.

1 Caroline Van Eck, « Introduction », *in* Germain Boffrand, *Book of Architecture Containing the General Principles of the Art and the Plans, Elevations and Sections of Some of the Edifices Built in France and in Foreign Countries* [1745], traduction David Britt, Aldershot : Ashgate, 2002, p. XX.

2 Joëlle Prungnaud, « Littérature et architecture », *in* Anne Tomiche, Karl Zieger, Éds., *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 123.

3 Marie-Madeleine Castellani, Joëlle Prungnaud, « Introduction », *in* Marie-Madeleine Castellani, Joëlle Prungnaud, Éds., *Architecture et discours*, Villeneuve d'Ascq : Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2006, p. 13.

4 Germain Boffrand, *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les*

pays étrangers, Paris : Guillaume Cavelier, 1745, p. 1.

5 Michel Gallet, « Germain Boffrand », *Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris : Mengès, 1995, p. 72.

6 Daniel Rabreau, « Architecture », *in* Michel Delon, Éd., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris : PUF, 1997, p. 102.

7 *Id.*, p. 104.

8 Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris : Picard, 1986, p. 174.

9 Caroline Van Eck, « Introduction », *o*p. *cit.*, p. XXXIII. C. Van Eck attire pourtant l'attention que la composition du traité de Boffrand n'est guère celle d'un traité vitruvien typique.

10 *Id.*

11 Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère, o*p. *cit.*, p. 176.

12 Germain Boffrand, *Livre d'architecture, o*p. *cit.* ,p. 4.

13 Caroline Van Eck, « Introduction », *o*p. *cit.*, p. XVII.

14 Germain Boffrand, *Livre d'architecture, o*p. *cit.,* p. 4.

15 Caroline Van Eck, « Introduction », *o*p. *cit.*, p. XVII.

16 Id., p. XX.

17 Germain Boffrand, *Livre d'architecture, o*p. *cit.,* p. 16.

18 John Archer, « Character in English Architectural Design », *Eighteenth-Century Studies* , vol. 12, n° 3, 1979, p. 347.

19 Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère, o*p. *cit.*, p. 174.

20 Jörg Garms, « Boffrand », *in* Michel Gallet, Jörg Garms, Éds., *Germain Boffrand (1667-1754), l'aventure d'un architecte indépendant,* Paris : Herscher, 1986, p. 131.

21 Caroline Van Eck, « Introduction », *o*p. *cit.*, p. XXI.

22 Germain Boffrand, *Livre d'architecture, o*p. *cit.,* p. 19.

23 *Id.*, p. 20.

24 Caroline Van Eck, « Introduction », *o*p. *cit.*, p. XIX ; Jörg Garms, « Boffrand », *o*p. *cit.*, p. 131.

25 Germain Boffrand, *Livre d'architecture, o*p. *cit.,* p. 24.

26 Caroline Van Eck, « Introduction », *o*p. *cit.*, p. XXII-XXIII.

27 *Id.*, p. XX.

28 *Id.*, p. XXII.

29 Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle*, Paris : Éditions du Patrimoine, 2008, p. 125.

30 Caroline Van Eck, « Introduction », *o*p. *cit.*, p. XXII.

31 David Leatherbarrow, « Architecture and Situation: A Study of the Architectural Writings of Robert Morris », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 44, n° 1, 1985, p. 49-50 ; Eileen Harris, Nicholas Savage, *British Architectural Books and Writers 1556-1785*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, p. 317-318.

32 Henry Power, « Virgil, Horace and Gay's Art of Walking the Streets », *The Cambridge Quaterly*, vol. 38, n° 4, 2009, p. 342-343.

33 En Grande-Bretagne, la renaissance palladienne ou le néo-palladianisme se réfère au retour du style architectural lancé par Andrea Palladio, architecte italien du XVIe siècle (1508-1580) et continué par son disciple anglais, Inigo Jones (1573-1652).

34 Gerald Beasley, « Morris, Robert (1703–1754) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford : Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/19317, consulté octobre 2009.

35 Dan Cruickshank, « An English Reason: Theories behind the Formation of a Rational Architecture, 1712–1750 », *The Architectural Review*, vol. 173, n° 1034, 1983, p. 49-50.

36 Gerald Beasley, « Morris, Robert (1703–1754) », art.cit.

37 Robert Morris, *The Art of Architecture, a Poem in Imitation of Horace's Art of Poetry*, Londres : R. Dodsley, 1742, p. 5.

38 *Id.*, p. 29.

39 *Id.*, p. 15.

40 *Id.*, p. 11.

41 *Id.*, p. 16.

42 David Leatherbarrow, « Architecture and Situation », art. cit., p. 48.

43 *Id.*, p. 57.

44 Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville, o*p. *cit.*, p. 206.

45 Robert Morris, *The Art of Architecture, o*p. *cit.,* p. 31.

46 Caroline Van Eck, « Introduction », *o*p. *cit.*, p. XXX.

47 Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs du siècle des Lumières*, Paris : Parenthèses, 1988, p. 17.

48 Tanis Hinchcliffe, « Robert Morris, Architecture, and the Scientific Cast of Mind in Early Eighteenth-Century England », *Architectural History*, vol. 47, 2004, p. 128.

49 Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère, o*p. *cit.*, p. 198.

50 John Archer, « Character in English Architectural Design », art. cit.

51 David Leatherbarrow, « Architecture and Situation », art. cit., p. 50.