

L'ANTHROPOMORPHISME EN ARCHITECTURE À L'ÉPOQUE MODERNE : DE L'ÉDIFICE-CORPS À L'ORDRE CARIATIDE

Sandrine Chabre
Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

1. « L'homme est la mesure de toute chose »

Afin d'aborder la question de l'anthropomorphisme en architecture et sa théorisation à l'époque moderne, il faut tout d'abord évoquer la passion pour l'Antiquité que développent les artistes dès la Renaissance. Deux camps vont s'opposer dans ce que l'on nommera « la querelle des anciens et des modernes » : ceux qui vénèreront l'art des anciens et ceux qui essaieront de s'en détacher à tout prix. A la fin du XVIII^e siècle, on lira dans le même temps Dezallier d'Argenville, qui estime que « les productions des anciens sont des sources inépuisables où sont renfermées toutes les finesses de l'art » [Dezallier d'Argenville 37] ou Viel de Saint Maus qui pense qu'« afin de dépayser les modernes, on a réputé fabuleux tout ce qui concerne les anciens peuples » [Viel de Saint Maus 10]. L'intérêt pour les arts de l'Antiquité et leur étude auront néanmoins donné naissance à une nouvelle attitude mentale et à une nouvelle conception du monde, qui passe de théocentrique à anthropocentrique.

Mus par une volonté de rapprocher toute création artistique de la nature humaine, les architectes se sont interrogés sur les correspondances qui peuvent exister entre les proportions de l'architecture et celles du corps humain. Du parallèle entre les proportions de la colonne et celles du corps humain à la notion d'édifice-corps, ces théoriciens ont fourni beaucoup de textes et de planches pour illustrer cette nouvelle vision de l'architecture. C'est ainsi que les supports anthropomorphes (les colonnes à forme humaine) furent remis au goût du jour.

Comme l'explique Werner Szambien dans *Symétrie, goût, caractère*, l'un des principaux objectifs des architectes d'alors est de « définir scientifiquement les rapports entre l'anatomie humaine et les proportions architecturales » [Szambien 40].

L'étude du *De Architectura* de Vitruve donne une impulsion considérable à ce phénomène. Très tôt, des architectes essaient de superposer des profils humains à des éléments d'architecture. Un des premiers exemples se trouve dans le *Trattato d'architettura civile e militare* de Francesco di Giorgio Martini, écrit à l'extrême fin du XV^e siècle entre 1481 et 1492. Resté manuscrit jusqu'au XIX^e siècle, il n'a pas bénéficié d'une diffusion aussi importante que les ouvrages de ses contemporains.

On peut y voir des représentations de corps humains se superposant parfaitement aux colonnes. Francesco di Giorgio Martini se réfère ouvertement à Alberti et à son *De Re Aedificatoria* [Martini]. Ici, les rapports de proportions entre les visages et les éléments architecturés sont les suivants : l'architrave correspond à la poitrine ou au torse, la frise est l'équivalent du cou, puis le visage celui de la corniche. Chaque degré du visage, du menton au sommet du crâne, correspond à un élément de cette corniche.

Un peu plus tard, en Espagne, Diego de Sagredo écrit en 1537 que « les anciens voulant faire les moulures de la corniche avec quelque forme de raison, ordonnèrent icelle selon la proportion que la nature a mise au visage de l'homme » [de Sagredo]. Ce type d'étude, aussi intéressante soit elle, reste néanmoins assez rare.

En France, il faudra attendre la deuxième moitié du XVIII^e siècle et Jacques-François Blondel pour voir réapparaître ces étranges profils. Blondel souhaite ainsi illustrer la pensée issue des humanistes de la Renaissance : l'homme est la mesure de toute chose.

2. La notion d'édifice corps

En se fondant sur la théorie des proportions énoncée par Vitruve, les auteurs modernes anthropomorphisent l'architecture et les éléments qui la composent, allant parfois jusqu'à concevoir l'édifice entier comme un corps humain.

Tel est le cas de Francesco di Giorgio Martini ou Filarete, qui écrit dès le XV^e siècle que « l'édifice est engendré de la même façon que le corps d'un homme [...] L'édifice est vraiment un homme. [...] il doit manger pour vivre, exactement comme l'homme » [Choay 213]. De la même manière, au XVII^e siècle, Paul Fréart, seigneur de Chantelou, rapporte les paroles du Bernin en ces termes : « il a dit que le beau de toutes *les choses du monde*, aussi bien que l'architecture, consiste dans la proportion [...]. Elle tient son origine du corps d'Adam, qui a été non seulement fait des mains de Dieu, mais qui a été formé à son image et semblance ; que la variété des ordres de l'architecture a procédé de la différence du corps de l'homme et de la femme » [Ryckwert 14].

Au siècle suivant, Nicolas Le Camus de Mézières considère que « l'architecture est comme une belle femme » et que « les proportions générales de l'architecture ont avec celles du corps humain une analogie frappante » [Le Camus de Mézières 22, 33].

Ces parallèles vont donner naissance à la notion d'édifice-corps, développée essentiellement par les architectes italiens et notamment par Vincenzo Scamozzi. Pour lui, l'édifice est un corps,

- les pièces sont ses parties ;
- les portes, fenêtres, escaliers et cheminées en sont les membres ;
- les murs, colonnes et pilastres sont les os ;
- et les architraves, corniches et toits sont les nerfs [Scamozzi].

Il ne s'agit plus ici uniquement de proportions mais d'une analogie totale entre l'édifice et l'homme, entre l'œuvre et l'artiste, entre l'art et la nature.

La colonne est l'élément qui va se prêter le mieux à ce rapprochement. Claude Perrault émet toutefois une réserve en ce qui concerne le chapiteau. Il constate que la proportion entre le chapiteau et le fût d'une colonne n'est pas la même que celle qui existe entre la tête et le tronc d'un homme. Il écrit, dans *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* en 1683, que « le chapiteau, qui est la teste du corps, que toute la colonne représente, n'a point la proportion qu'une teste doit avoir à l'égard d'un corps ; puisque plus un corps est d'une taille grossière et moins a-t-il de fois la grandeur de sa tête, et qu'au contraire les colonnes les plus grossières ont le chapiteau le plus petit, et les gresles l'ont le plus grand à proportion de toute la colonne » [Perrault 1683, 9].

3. Des rapports de proportions dans la théorie des ordres

Vitruve applique déjà les proportions du corps à celles des ordres d'architecture. Il considère que chaque ordre correspond à un type d'être humain. Au chapitre 1 du livre 4, il explique d'où sont tirées les proportions des ordres dorique, ionique et corinthien chez les Grecs. Pour l'ordre dorique, « ils ne sçavoient pas bien quelle proportion il falloit donner aux colonnes [...]. Ils cherchèrent le moyen de les faire assez fortes pour soutenir le faix de l'Edifice, et de les rendre agréables à la veüe. Pour cela, ils prirent la mesure du pié d'un homme qui est la sixième partie de sa hauteur, sur laquelle mesure ils formèrent leur colonne [...] et ainsi la colonne dorique fut premièrement mise dans les édifices, ayant la proportion, la force et la beauté du corps de l'homme » [Perrault 1684, 105]. De la même manière, la colonne ionique correspond à « la délicatesse du corps d'une femme » de la proportion d'1/8, et la colonne corinthienne « représente la délicatesse d'une jeune fille à qui l'âge rend la taille plus dégagée et plus capable des ornemens qui peuvent augmenter la beauté naturelle » [Perrault 1684, 106, 108].

Cette théorie des proportions est reprise dans de nombreux ouvrages. Par exemple, Julien Mauclerc en 1648 dit que

la première colonne, qui est toscane, est semblable à un homme gros, fort et robuste, pourquoy aussi l'ouvrage est appelé œuvre rustique. [...] La seconde colonne, qui est dorique, est comparée à un géant, d'autant qu'elle est grosse, forte et robuste. [...] La tierce colonne, nommée ionique sans piédestal, se fait à l'imitation du corps féminin. [...] La colonne corinthienne qui a esté à cause de sa beauté et de sa délicatesse trouvée plus approcher le corps d'une belle jeune pucelle que nulle des précédentes [Mauclerc 1-5].

Jean Antoine est l'un des derniers à évoquer ce point en 1768 : « Il paroît que ces trois ordres ayent été comparés par les Grecs au corps humain : le Dorique comme l'Herculéen à la force de l'homme, l'Ionique comme matronal à la vertu des dames, et le Corinthien comme virginal à la chasteté des filles » [Antoine 18].

De cette vision de la colonne à la cariatide, il n'y a qu'un pas ! Vitruve, dans le *De architectura*, rapporte que les habitants de Carie s'étaient alliés avec les Perses contre les Grecs pendant les guerres médiques. Les Grecs ayant vaincu leurs ennemis, ils décidèrent de se venger de cette trahison. Ils envahirent la Carie, tuèrent tous les hommes et emmenèrent les femmes en esclavage. Pour laisser une trace de leur vengeance à la postérité, ils représentèrent dans les édifices publics qu'ils bâtirent ensuite « l'image de ces misérables captives, où en les faisant servir de colonnes, elle paraissaient chargées d'un pesant fardeau, qui était la punition qu'elles avaient mérité pour le crime de leurs maris » [Perrault 1684, 4].

De la même manière, pour les Persans, les homologues masculins des cariatides, Vitruve nous dit que c'est suite à la victoire des Lacédémoniens sur les Perses à la bataille de Platées [479 av. J.C] que les colonnes des portiques construits par les vainqueurs ont été remplacées par des statues de Perses captifs afin « de punir cette nation par un opprobre que son orgueil avait mérité et laisser à la postérité un monument de la vertu et des victoires des Lacédémoniens, rendant ainsi leur valeur redoutable à leurs ennemis et excitant le peuple de la défense de la liberté » [Perrault 1684, 5].

Si la cariatide existe donc depuis l'Antiquité, l'ordre cariatide n'apparaît en revanche pour la première fois dans un dictionnaire qu'en 1704 (*Dictionnaire universel françois et latin [...] avec des remarques d'érudition et de critique*). Il est défini, lapidairement, comme un « ordre qui a des figures de femmes à la place des colonnes » [Trévoux, article « ordre »]. Pour le persan ou statue persique, c'est dès Furetière en 1690, que la notion d'ordre apparaît dans un dictionnaire. La statue persique est définie par Furetière comme « une espèce d'ordre de colonne » [Furetière, article « persique »]. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1765, qui ne considère pourtant pas la cariatide comme un ordre, définit l'ordre persique comme « un ordre d'architecture dans lequel on substitue au fût de la colonne dorique des figures de captifs qui soutiennent l'entablement » [*Dictionnaire de l'Académie françoise*, article « persique »].

4. Questions d'éthique

Au-delà du fait de savoir si l'on doit considérer les cariatides comme des éléments d'architecture à part entière ou comme de simples figures ornementales, une préoccupation morale va surgir dans tous ces écrits théoriques. Peut-on décemment utiliser l'image de l'Homme comme support architectural ? Aucun être humain ne peut supporter un édifice entier sur ses épaules ou sur sa tête. Nombreux sont ceux qui ont dénoncé ce non-sens et qui ont, pour cette simple raison, condamné leur usage. De Joseph Boillot au XVI^e siècle à Scamozzi, Roland Fréart de Chambray ou Jacques-François Blondel aux siècles suivants (pour les plus connus), tous condamnent l'emploi de ces supports pour leur caractère immoral.

Scamozzi, s'il n'est pas véritablement « anti-cariatides », émet des réserves quant à leur utilisation. Il précise que si l'on place derrière la figure sculptée un pilastre portant le corps solide du bâtiment, on peut les employer. En revanche, il trouve ridicule et aberrant l'emploi à leur place de ces êtres fantastiques qui plaisent tant dans la péninsule italienne : il dit que « plusieurs ont fait aussi porter des entablements par des Satyres, Harpies et autres animaux monstrueux sans qu'il soit possible de rendre raison d'un tel usage » [d'Aviler 143]. Roland Fréart de Chambray, puis Jacques-François Blondel au siècle suivant, condamnent toute forme de figuration sur les colonnes, qui restent pour eux l'une des plus nobles parties d'un édifice.

Dès la fin du XVI^e siècle, Joseph Boillot dénonce le fait de faire porter un édifice à une figure humaine et, dans le but de présenter une alternative acceptable, il propose des êtres fantastiques destinés à orner les demeures dans *Nouveaux pourtraitz et figures de termes pour en user en*

architecture. Il s'agit d'une série de 54 supports figurés sous forme d'animaux [Boillot]. Il explique que « l'on devroit cesser de subjuguier ainsi et enfantosmer la beauté de l'homme à porter et soutenir des fardeaux, qui sont plus convenables aux animaux brutes, tant pour l'infériorité trop inégale de leur condition que pour la force robuste dont la nature les a munit » [Boillot, non paginé]. Boillot est le seul architecte à avoir utilisé des animaux comme supports. Il réexplique dans la légende du dernier terme, qui sert également de conclusion à l'ouvrage, que son but était de « représenter rien davantage qu'une nouveauté et diversité de termes afin d'esteindre et oster la façon vieille qui asservissait l'homme à porter telz faix et charges laquelle ne luy appartient, mais plus proprement aux bestes brutes. »

Durant le XVII^e siècle, les débats se font plus rares. Au XVIII^e siècle en revanche, si le motif est toujours utilisé, les érudits, architectes, écrivains ou philosophes semblent s'accorder pour dire que les supports anthropomorphes sont difficilement acceptables. Le rapport à la captivité va à l'encontre de la volonté de mettre la raison au service de l'humanité et de l'espoir de liberté pour l'homme.

Jacques-François Blondel, malgré des tendances à l'anthropomorphisme dans certains de ses travaux, reste hostile aux cariatides. Dans son *Cours d'architecture* en 1750, il est sans appel : « l'ordre persique n'est plus tolérable » [Blondel 74-75]!

Dans *l'Architecture française*, en 1752, il argumente et recommande de « fuir ce qui est contraire à la nature et à la convenance et par conséquent, de ne pas faire porter dans des édifices des entablements, des voûtes ou autres fardeaux par des figures humaines connues sous le nom de cariatides » [Blondel 74]. Il affirme que l'utilisation des cariatides « peut à peine se tolérer dans les décorations de fêtes publiques » [Blondel 74] et leur présence dans les édifices religieux est totalement inacceptable à ses yeux.

Denis Diderot va également se prononcer sur les supports anthropomorphes, et cela à plusieurs reprises. Dans le *Traité du Beau* en 1772, il s'interroge sur la reproduction d'éléments naturels dans l'architecture, et notamment sur l'utilisation de corps humains à la place de colonnes.

Il se pose les questions suivantes :

- « A quoi bon ces cariatides ?
- Une colonne est-elle destinée à faire la fonction d'un homme ou un homme a-t-il jamais été destiné à faire l'office d'une colonne dans l'angle d'un vestibule ?
- Pourquoi imite-t-on dans les entablements des objets naturels ? » [Diderot 1772, 33].

Il ne va toutefois pas plus loin dans la réflexion, laissant le lecteur chercher ses propres réponses.

Dans *Pensées détachées sur la peinture*, une dizaine d'années plus tard, il aborde le problème de manière plus sérieuse et approfondie. Il dit que, ne s'agissant que de sculptures, peut-être est-ce aller trop loin que de vouloir condamner une forme d'art pour la valeur symbolique qu'elle avait à l'origine de sa création. Il conclut ainsi : « Quand je sais que presque tous les peuples de la terre sont passés par l'esclavage, pourquoi serais-je rebuté des cariatides ? Mon semblable me choque moins la tête courbée sous le poids d'un entablement, que baisant la poussière sous les pas d'un tyran » [Diderot 1781, 184].

Bibliographie

ANTOINE, Jean. *Traité d'architecture, ou Proportions des trois ordres grecs sur un module de douze parties*. Trèves : 1768.

BLONDEL, Jacques-François. *Architecture Française*. Paris, 1752. T. 1, « Des Cariatides et des Termes. »

BOILLOT, Joseph. *Nouveaux pourtraiz et figures de termes pour en user en architecture (ou Termes des animaux et leurs antipaties)*. Langres, 1592.

CHOAY, Françoise. *La Règle et le modèle, sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, 1980.

D'AVILER, Augustin-Charles. *Les cinq ordres de Vincent Scamozzi, vicentin, architecte de la république de Venise, tirez du sixième livre de son idée originale de l'architecture avec les planches originales*. Paris, 1685.

DE SAGREDO, Diego. *Raison d'architecture antique*. Traduction française, 1608.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine Nicolas. « Discours sur l'architecture. » *Vies des fameux architectes depuis la Renaissance des Arts*. T. 1. Paris : Debure aîné, 1787.

Dictionnaire de l'Académie française. Paris, 1765.

DIDEROT, Denis. *Traité du Beau*. Amsterdam, 1772.

———. *Pensées détachées sur la peinture*. 1781.

FURETIERE, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*. 3 vols. La Haye-Rotterdam, 1690.

LE CAMUS DE MEZIERES, Nicolas. *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris, 1780.

MARTINI, Francesco di Giorgio. *Trattato d'architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, per cura del cavaliere Cesare Saluzzo*. Turin, 1841.

MAUCLERC, Julien. *Traité de l'architecture suivant Vitruve où il est traité des cinq ordres de colonnes*. Paris, 1648.

PERRAULT, Claude. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. Paris, 1683.

———. *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits*. Paris : J. B. Coignard, 1684.

RYCKWERT, Joseph. *Les Premiers modernes, les architectes du XVIII^e siècle*. 1980. Paris, 1991.

SCAMOZZI, Vincenzo. *Dell'idea della architettura universale. Parte seconda dell'esquyisitezza de cinque ordini e de loro colonnati, archi, modo nature più regolate e delle matterie convenevoli all'edificare*. Venezia, 1615.

SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*. 1986.

TRÉVOUX. *Dictionnaire universel françois et latin [...] avec des remarques d'érudition et de critique*. 3 vols. 1704.

VIEL DE SAINT MAUX, Charles-François. *Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes*. Paris, 1787.